

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

В.В. Здольников

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ (XVIII–XX вв.)

Учебное пособие

*Допущено Министерством образования
Республики Беларусь в качестве учебного пособия
для студентов учреждений высшего образования
по филологическим специальностям*

*Витебск
ВГУ имени П.М. Машерова
2012*

УДК 821.161.1.09(075.8)
ББК 83г(2)я73+83.3(2Рос=Рус)я73
3-46

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 1 от 21.03.2012 г.

Автор: доцент кафедры литературы ВГУ имени П.М. Машерова,
кандидат филологических наук **В.В. Здольников**

Р е ц е н з е н т ы:
доцент кафедры русской литературы ВГУ,
кандидат филологических наук *Д.Л. Башкиров*;
кафедра русской и зарубежной литературы
БГПУ имени Максима Танка

Здольников, В.В.
3-46 История русской литературной критики (XVIII–XX вв.) :
учебное пособие / В.В. Здольников. – Витебск : ВГУ имени
П.М. Машерова, 2012. – 172 с.
ISBN 978-985-517-370-1.

Сложные и противоречивые этапы истории русской литературной критики представлены в едином методологическом и концептуальном освещении, с учетом преемственности отечественной литературоведческой традиции и результатов исследования вопроса в первом десятилетии нынешнего века. Издание адресовано преподавателям литературы и студентам филологического факультета.

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

ISBN 978-985-517-370-1

© Здольников В.В., 2012
© ВГУ имени П.М. Машерова, 2012

ВВЕДЕНИЕ

История литературной критики как самостоятельная дисциплина литературоведческого цикла была включена в учебные программы филологических факультетов 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 Советского Союза четыре издания. В нашей республике после провозглашения суверенитета историю русской литературной критики в вузовских учебных планах объединили с историей литературы в одну дисциплину. И лишь в первом десятилетии нынешнего века, в связи с введением на филологических факультетах специализации по русской филологии, автономия литературной критике 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 более или менее полным пособием по истории русской литературной критики остаётся у нас книга В.И. Кулешова. При всех её несомненных достоинствах в новых исторических условиях она концептуально несколько обветшала, во-первых. Во-вторых, в ней история русской литературной критики заканчивается 1917 годом. Почти целый век её истории, двадцатый, у нас остаётся не только теоретически не осмысленным, но даже эмпирически не описанным.

Первые попытки исправить сложившуюся ситуацию предприняты в Российской Федерации уже нового века. В частности, в «Истории русской литературной критики» под редакцией В.В. Прозорова (2002), в книгах А.А. Казаркина «Русская литературная критика XX века» (2004), М.М. Голубкова «История русской литературной критики XX века (1920–1990 годы)» (2008), Ю.М. Павлова «Критика XX–XXI веков» (2010), Н.В. Корниенко «Нэповская оттепель: становление института советской литературной критики» (2010). Но Россия для нас – за граница; единичные их экземпляры попали в наши библиотеки, реально они малодоступны в учебном процессе. Таким образом, необходимость создать новое учебное пособие назрела давно.

Цель и задачи курса истории литературной критики, читаемого одним из последних в литературоведческом цикле дисциплин по филологической специальности, – наиболее полно раскрыть студентам специфическую особенность критики как одной из разновидностей литературного творчества и как научной дисциплины, сделав акцент на её связи с эстетикой, другими гуманитарными науками и видами духовной деятельности – историей, социологией, публицистикой.

Для их решения пособие содержит достаточно подробные тексты лекций по всем тематическим разделам курса, списки литературы к ним и контрольные вопросы. Тематику практических занятий и литературно-критические работы для анализа определяет преподаватель, исходя из особенностей аудитории: уровня общей подготовки, интереса к конкретным периодам истории критики и её представителям. При этом он может рекомендовать студентам в процессе подготовки к практическим занятиям:

1. Установить жанровую разновидность (монографическая, обзорная, тематическая, проблемная и т.д.) анализируемой статьи.
2. Рассмотреть её композиционную структуру.
3. Определить её предмет, основную проблему.
4. Выявить мотивационные подтексты обращения критика именно к этому автору, произведению, теме или проблеме.
5. «Вписать» статью в конкретный исторический или временной контекст, в определённый дискурс (спор, полемика, дискуссии по общественно-политическим или сугубо эстетическим вопросам).
6. Сформулировать доказываемый тезис, охарактеризовать систему аргументации, авторские критерии оценки произведения.
7. Определить пафос авторского выступления (позитивный, негативный, нейтрально-академический, утверждающий, ниспровергающий и т.д.).
8. Выявить особенности индивидуального стиля критика, определить, к какой методологической школе он тяготеет.

Данное учебное пособие разработано на основе типовой учебной программы для высших учебных заведений по специальности 1- 21 05 02 «Русская филология», Минск, РИВШ, 2009. Издание адресовано преподавателям соответствующих дисциплин на филологических факультетах, учителям-словесникам средних школ и студентам-филологам старших курсов.

Искренне благодарим рецензентов за внимательное прочтение рукописи, высказанные при этом существенные замечания и конкретные рекомендации, которые были учтены при подготовке её к изданию.

ГЛАВА I. КРИТИКА И ЭСТЕТИКА: ПРЕДМЕТ, ЗАДАЧИ, ШКОЛЫ

Литературная критика является составной частью литературоведения, включающего в себя ещё теорию и историю литературы. Если теорию и историю литературы преимущественно относят к области научной деятельности, то в отношении литературной критики мнения расходятся. Кто-то считает её одним из видов литературного творчества, кто-то отождествляет с сугубо научной сферой. Но оппоненты согласны в том, она всё-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. В таких случаях она может позиционировать себя как научная деятельность безусловно.

Сложившееся ныне теоретическое определение этого раздела литературоведения приоритет отдаёт 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 нём отражённых» (ЛЭС. – М., 1987. – С. 169). В дальнейшем нас будет интересовать в этом определении вторая часть, очерчивающая круг функциональных задач критики.

«Критика – наука или литературное творчество?» – противоречие не надуманное, во всяком случае, судя по её истории в последние три столетия. Но к какому бы ведомству мы не отнесли её, проблема и, стало быть, поводы для споров остаются. Если функция критики – объяснение читателю авторского замысла и оценка его исполнения, то каковы оценочные критерии? Если критика – один из видов литературного творчества, то где предел неизбежному в творчестве авторскому субъективизму?

Критические суждения о литературе возникли одновременно с её рождением: первый читатель был по существу и первым критиком. Уже в эпоху античности критика стала особым профессиональным занятием, тяготеющим больше к чисто теоретическому литературоведению. А вот в последующие периоды истории упадок или расцвет критических жанров находился в прямой зависимости от формирования литературно-художественных направлений с их эстетикой, перипетий религиозной, общественно-политической жизни, активности и писателей, и читательской аудитории.

Субъективизм и догматизм – две наиболее распространённые болезни литературно-критической деятельности. Они противостоят критике, основанной на научных приёмах объективного исследования

и живом общественном интересе, менее всего ориентируются на читателя и пренебрегают своими обязанностями перед писателем. Основа морального авторитета критики у читателей, её влияния на литературу – в научной убедительности аргументации, в определённости суждений и принципиальности оценок. Эти качества литературной критики обеспечены её тесной связью с эстетикой, наукой, занимающейся изучением основных законов прекрасного в искусстве, их реализацией в процессе творчества. В эстетической теории относительную самостоятельность получают несколько её «вечных 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, её стилей и методов;
- 3) взаимодействие формы и содержания в искусстве;
- 4) народность и национальная специфика художественного творчества.

Хотя эстетические трактаты известны ещё со времён античности, как самостоятельная область знания эстетика сравнительно молода: до середины XVIII века она оставалась лишь разделом «науки наук» – философии. Во второй половине века усилиями А.Г. Баумгартена и его последователей она окончательно отпочковалась от философии. При этом эстетика не замыкалась в сфере чисто философской науки о прекрасном в действительности и о его творческом освоении в искусстве. Она стремилась направлять это освоение, вырабатывая определенные критерии эстетической оценки. Иначе говоря, научно-познавательная функция эстетики взаимосвязана с задачей ценностной ориентации не только писателя, но и читателя, с воспитанием художественного вкуса. Целостная теоретическая модель художественной деятельности, как она сложилась в эстетике, включает в себя собственно творческий процесс, само произведение и его художественное восприятие (рецепцию). При этом эстетика отнюдь не чуралась, скорее тяготела даже к некоему уровню нормативности. Последняя, кстати, является связующим звеном между эстетикой и критикой. Отметим, что на разных этапах развития эстетики как науки доминировали либо её чисто теоретические, либо нормативные аспекты, не исключая друг друга полностью.

Для литературной критики связь с эстетикой обеспечивает теоретический фундамент, знание общих законов искусства и их специфического проявления в словесном творчестве, теоретически обосновывает принципы и критерии оценки художественного произведения. Неслучайно выдающийся русский критик В.Г. Белинский давал такое ёмкое, сущностное и методологическое, определение этому роду литературной деятельности: «Критика – движущаяся эстетика». Некоторая

метафоричность определения не снижает его научной точности: в нём сконцентрирован богатый конкретный опыт литературно-критической деятельности Белинского. И, развивая эту мысль, он давал методологическую установку: «Определение степени эстетического достоинства произведения должно быть первым делом критики» («Речь о критике»). Выстраивая концептуальную базу учебного пособия по истории русской критики, избирая методологические подходы, мы руководствуемся именно этой, а не академической дефиницией, приведенной выше.

История литературной критики, западноевропейской и русской, генетически связана с формированием и развитием литературно-художественных направлений и методологических школ. В мотивационных подтекстах их появления всегда присутствуют вопросы сугубо эстетические: о сущности прекрасного в искусстве и жизни, о формах его воплощения в конкретных видах творчества. Это тоже «движение эстетики» – в сторону то ли большей нормативности (классицизм), то ли свободы (романтизм) художественной деятельности. Литературоведение в XIX веке ставило задачу преодолеть крайности того и другого в стремлении стать «точной» наукой по образцу естествознания. Так одна за другой возникают претендующие на академизм методологические школы, через горнило которых прошла и литературная критика в своём историческом развитии. Во всяком случае с девятнадцатого века и по настоящее время.

Первая из них по времени – **мифологическая**, начала которой положили немецкие романтики. Её теоретик Я. Гримм на основе романтической идеализации мифа стремился создать методологию определения, выявления мифологической основы художественного произведения. Он был убеждён, что поэтическое искусство вырастает из сконцентрированных в дописьменных жанрах литературы народных верований, украшая их бессмертными творениями.

Затем французский критик Ш. Сент-Бёв предложил свой подход к изучению литературного произведения, считая, что подлинной, решающей субстанцией творчества является конкретная, индивидуальная личность самого автора. Пафос литературно-критического метода Сент-Бёва, получившего название **«биографическая школа»**, – в стремлении связать генетическим родством творца и его творение, увидеть в произведении инобытие авторского «я», более того – слепок с него. Для критика это стремление основывается на обязательном знании биографии автора, его душевного мира, психологического склада его личности. Объективно методология биографической школы вела к созданию истории литераторов, но не литературы. Руководствуясь ею, Сент-Бёв создал несколько действительно замечательных литературно-критических портретов – Корнеля, Дидро, Вольтера, других знаменитых литераторов прошлого. Но ведь предмет критики – текущий литературный процесс. Попытки Сент-Бёва написать в том же ключе о современных ему, живых ещё, писателях закончились неудачей.

Культурно-историческая школа объединила достижения двух предшествующих и ввела в качестве детерминирующих всякое творчество ещё три фактора. «Раса», «среда» и «момент» – так назвал их основатель школы И. Тэн. Важнейшая установка, цель её заключалась в попытке создать историю именно литературы, а не литераторов. В литературном произведении сторонники этой школы видели прежде всего документ, запечатлевший определённое состояние общества. И. Тэн писал, определяя функцию литературы во все времена: «Литература – это снимок с окружающих нравов и признаков известного состояния умов», позволяющий «судить о том, как чувствовали и мыслили люди много веков назад». Положительная черта школы применительно к методологии критики – полный разрыв со всякого рода нормативностью и антиисторизмом. Одно из ответвлений культурно-исторической школы – **сравнительно-историческая**, положившая начало компаративистике в литературоведении.

В связи с успехами и достижениями таких наук о человеке, как физиология и психология, во второй половине XIX века формируется **психологическая школа**. Основателями её считаются филологи В. Вундт (Германия) и А. Потебня (Россия). Психологическую причинность литературного творчества они усматривают и в его мотивации, и в смене тематики, стилей, поэтики. Именно сторонники этой школы поставили проблему соединения в литературно-критической деятельности психологического анализа с эстетическим. От этой школы впоследствии отпочкуются **интуитивистская и психоаналитическая школы**.

В самом конце XIX века начинают складываться такие «долгожители» в литературоведении, как **социологическая и формальная школы**. Социологическая изучает литературу как социально обусловленное явление, акцентируя внимание на её содержательном аспекте, ставит художественную форму в подчинённое положение. Формальная, напротив, рассматривает её как эстетическую категорию, единственно определяющую специфику литературы и способную к саморазвитию. Её ответвлением во второй половине XX века станет достаточно популярная, особенно в западноевропейском литературоведении, **структуралистская школа**, наиболее радикально порвавшая связь со всеми предшествующими. Разрыв этот – в игнорировании структуралистами не только идейно-содержательной, но и эстетической составляющей литературного творчества, что было коньком формальной школы. Они «перевели» литературоведение в сугубо лингвистическую плоскость.

Все вышеперечисленные школы формировались преимущественно в области академического литературоведения. Их концепции и принципы несомненно обновляли методологическую базу истории и теории литературы. Их влияние на развитие методологии литературной критики в России сказывалось лишь в той мере, в какой они разрабатывали чисто эсте-

тические проблемы. Но ни одна из них не создала универсальной методологической модели для литературно-критического анализа.

Почему так произошло? Специфическая особенность литературной критики – её теснейшая связь с журналистикой. А значит – не только с «движением эстетики», но и с общественно-политическими настроениями, интересами идейной борьбы своего времени, а также литературно-художественных направлений. В России ситуация в литературной критике осложнялась тем, что «движение эстетики» здесь прочно взаимоувязано с факторами внеэстетического характера. С зарождением и развитием различных направлений общественно-политической мысли – в XIX веке, с революционными потрясениями – в XX. Западная Европа «пережила» этап приоритета в эстетических спорах религии, политики и идеологии раньше: Англия ещё в семнадцатом веке, Франция и Германия – в восемнадцатом. В России он только начинался в девятнадцатом. В условиях цензурной печати идейные, политические, религиозно-философские и порой даже экономические споры идут на единственной, относительно свободной общественной трибуне в тогдашней России – в литературе и, особенно, в литературной критике, т.е. «проецируются» в сферу эстетическую. А конкретнее – в дискуссии по двум из «вечных проблем» эстетики: прекрасное в жизни и прекрасное в искусстве, взаимодействие формы и содержания в творчестве. В конкретных условиях России, начиная примерно со второй половины XIX века, «движение эстетики» шло по принципу абсолютизации одной из двух составляющих этих проблем.

Перечисленные выше внеэстетические факторы, с одной стороны, делают русскую эстетику и критику XIX и последующего века явлением оригинальным по своей противоречивости. С другой – усложняют работу исследователя, делая научно уязвимым любой методологический подход или принцип. Тем не менее, на убеждении, что эстетическая составляющая литературного творчества всегда была камнем преткновения и источником движущих противоречий в истории русской критики, несмотря на сильное воздействие других, побочных, факторов, построена теоретическая и методологическая концепция данного пособия.

Пути становления русской литературной критики, определяемые во многом конкретно-историческими условиями развития России, отличны от таковых в западноевропейском литературоведении. При всех заимствованиях, особенно в восемнадцатом веке, русская эстетика и литературно-критическая мысль девятнадцатого и двадцатого веков отличались оригинальностью, не несут на себе печати подражательства или вторичности.

Коль литературная критика относится, по современной академической дефиниции, к одному из видов литературного творчества, есть смысл в завершение теоретической главы назвать **основные жанровые формы критики**. Они впечатляют не широким разнообразием, как в других видах литературной деятельности, а своей стабильностью во времени,

жанровой консервативностью. Первичный, самый оперативный её 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. Обязательными элементами её, независимо от перечисленных разновидностей, становятся анализ и теоретическое обобщение множества фактов текущего литературного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В.Г. Речь о критике. Взгляд на русскую литературу 1847 года // Собр. соч.: в 3 т. – М., 1848. – Т. 2, 3.
2. Давыдов Ю.Н. Искусство как социологический феномен. – М., 1968.
3. Егоров Б. О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стилль. – М., 1980.
4. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв: сб. статей. – М.: МГУ, 1987.
5. Литература и социология: сб. статей. – М., 1977.
6. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
7. Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2003.
8. Проблемы теории литературной критики: сб. статей. – М.: МГУ, 1980.
9. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М., 1976.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Предмет, задачи и цели литературной критики.
2. Основные проблемы теории критики каковы?
3. Что обеспечивает литературной критике объективность оценок?
4. Назовите круг проблем искусства, изучаемых эстетикой.
5. Дайте краткую характеристику культурно-исторической школы литературоведения, её роли в развитии литературной критики.
6. Каковы теоретические принципы двух школ литературоведения – социологической и формальной?
7. Основные жанры и их разновидности в литературной критике.

ГЛАВА II. ЭСТЕТИКА КЛАССИЦИЗМА И КРИТИКА XVIII ВЕКА

История русской литературной критики начинается с XVIII века, и оригинальность ей в этом веке сплошных заимствований у Запада придаёт то обстоятельство, что в роли теоретиков и критиков выступают сами поэты, драматурги, пытавшиеся теоретически осмыслить тот жанр (оду, сатиру, эпопею, драму), в котором они работали как писатели. Общепринято делить её 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) издаёт 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 трёх 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 всё в искусстве должно подвергаться суду «здорового 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 судьёю поставил, отвечаю, что всё, что я пишу – пишу по должности гражданина, отбивая всё 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 учётом 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 своё произведение «апологетическим и критическим», подчёркивая при этом, что у нас ещё «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 внёс **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 свёл 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 трёх 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 даёт 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 берёмся 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. Законченное, более или менее, оформление русского классицизма мы находим в двух эпистолах его о русском языке и о стихотворстве (1748), объединённых 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 своём 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. Всё 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 сёл, градов ограда» критик замечает: «Градов ограда сказать не можно. Можно молвить селения ограда, а не ограда града; град от того и имя своё имеет, что он ограждён. 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 по-

эзии 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».

Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков были заботливыми садовниками западноевропейского классицизма на русской почве, создателями новой русской литературы и, как бы ни элементарна ещё 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 её 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 не возникает само по себе, особенно не согласующееся с официальным. Среди издателей сатирических журналов, возникавших один за другим с подачи самой императрицы Екатерины II, наиболее авторитетным был **Николай Иванович Новиков** (1744–1818). В журналах «Трутенъ», «Кошелёк», «Живописец» он вёл 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 современным 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 трёхсот имён литературных деятелей, в том числе 54 – допетровского времени.

При всей пестроте критической терминологии Новикова в этой книге можно всё 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. Второй критерий новиковских оценок – это ха-

рактика 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 четвёртый несёт 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 Тредиаковского за его стихотворный (в гекзаметрах) перевод поэмы «Похождения Телемака» французского автора Ф. Фенелона, о чём свидетельствует подзаголовок статьи – «Апология Телемахиды и шестистопов».

Понимая, что основные упрёки Тредиаковскому 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 Тредиаковского, по мнению Радищева, в том, что «он, будучи муж учёный, вкуса не имел» – второй аргумент апологии. И на большом количестве примеров показывает, что приводимые им стихи смешны не из-за своего стихотворного размера, а отсутствием 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 приписать 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 филоло-

гические заслуги первого русского академика: «Слово твоё, живущее присно и во веки в творениях твоих, слово российского племени, тобою в языке нашем обновлённое, 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 почётное 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 всё – 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, поставивших перед литературой задачу изучения человеческого сердца. Ему в заслугу поставила история и то, что он ввёл 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 её с насущными задачами общественной жизни, с современным литературным процессом и журналистикой, в пополнении её теоретического багажа новыми критериями оценки, связанными с эстетикой французского классицизма.

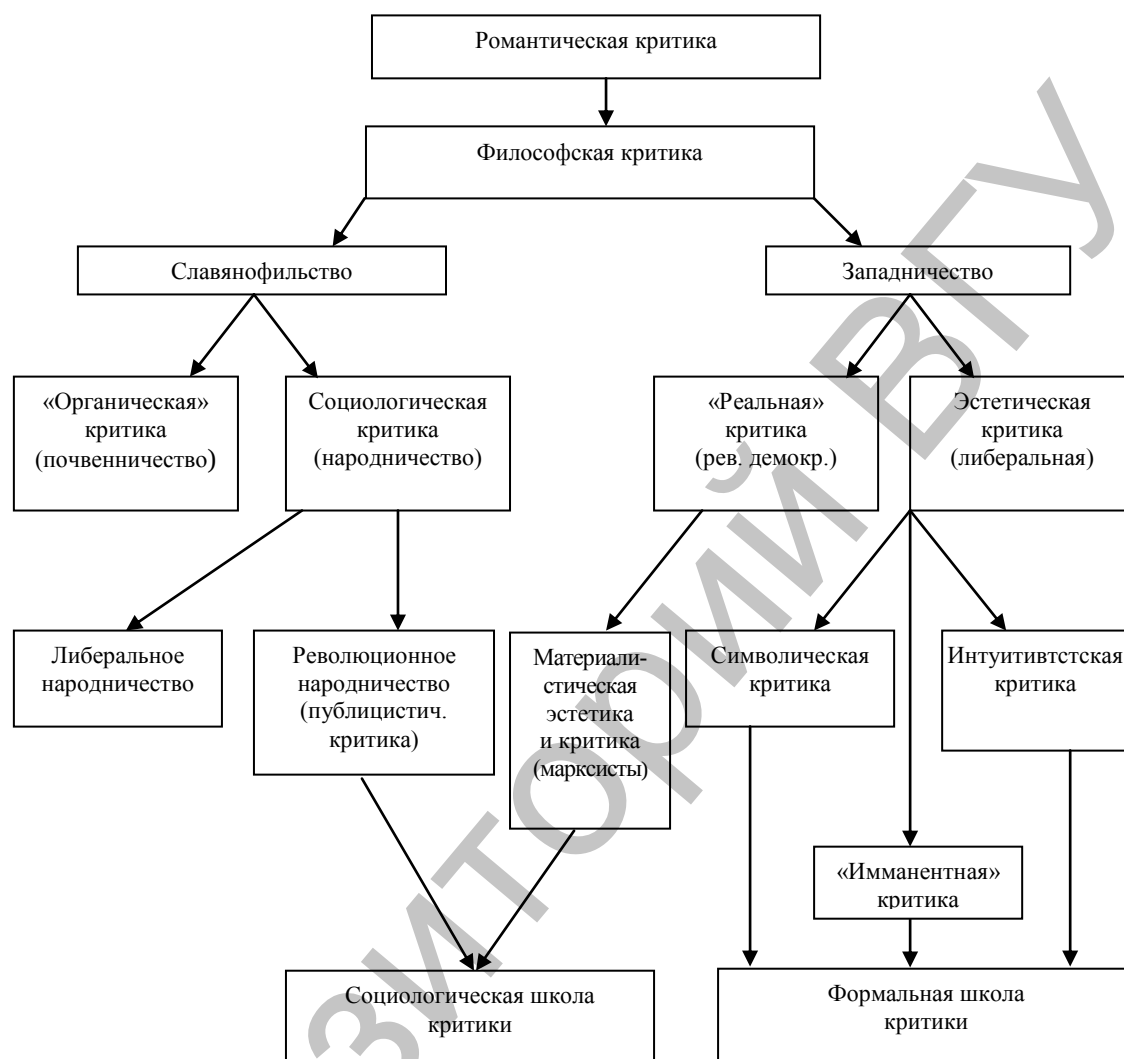
ЛИТЕРАТУРА

1. Недзвецкий В.А., Зыкова Г.В. Русская литературная критика XVIII–XIX веков. – М., 2008.
2. Якушин Н.И., Овчинникова Л.В. Русская литературная критика XVIII – начала XIX века. – М., 2005.
3. Кулешов В.И. История русской критики XVIII – начала XX века. – М., 1992.
4. Карамзин Н.М. Сочинения: в 2 т. – Л., 1984. – Т. 2.
5. Смирнов А.А. Литературная теория русского классицизма. – М., 1981.
6. Фёдоров В.И. Литературные направления в русской литературе XVIII века. – М., 1979.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Этапы развития русской литературной критики в XVIII веке. Кратко охарактеризуйте первый этап.
2. Какова роль Н.И. Новикова в развитии литературной критики?
3. А.Н. Радищев-критик о творчестве Тредиаковского и Ломоносова.
4. Содержательные и методологические особенности литературно-критических статей Н.М. Карамзина.

ГЛАВА III. «ДВИЖЕНИЕ ЭСТЕТИКИ»



На данной схеме графически представлены преемственность развития школ и направлений, «движение эстетики» в истории русской критики. 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 её можно дополнить или даже оспорить. Ведь развитие любого дискурса, в данном случае литературной критики, в конкретно-историческом времени никогда не совпадает «один к одному» с позднейшими исследовательскими классификациями и периодизациями. Мы приводим эту схему, чтобы наглядно продемонстрировать читателю, насколько история русской литературной критики в девятнадцатом, да и в двадцатом веке тоже, концептуально рассматриваемая в работе как

движение эстетики, противоречиво порой осложнена факторами и обстоятельствами внеэстетического порядка. Точкой отсчёта этого движения, согласно схеме, стала романтическая критика, заявившая о себе особенно сильно со второй половины двадцатых годов XIX века.

А два первых его десятилетия – своеобразный переходный период, отмеченный увяданием и распадом прежних направлений, характерных для века XVIII, – классицизма и сентиментализма. Одновременно начинают формироваться новые, связанные с эстетикой романтизма в его немецком варианте главным образом. Но пока и старое не сдаётся, и новое ещё недостаточно сплочённо 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 Фёдоровича 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 её состоянии» (1812), «Краткое начертание теории изящной словесности» (1822), «Конспект лекций русского 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 зако-

ны, «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 определённую науку» («Краткое начертание...»).

Но его чувство прекрасного иногда было сильнее разума, и тогда тонкий наблюдательный критик преобладал в нём над теоретиком. Мемуаристы неслучайно 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».

3.1. Романтическая критика

А между тем его младшие современники – романтики упорно продолжали в 20–30 годы искать эту теоретическую точку зрения, «взгляд высший», как они говорили. Развитие русской критики в это время и далее, до конца сороковых ориентировочно, есть движение чистой эстетической мысли, почти ещё не осложнившееся никакими внеэстетическими факторами. Хотя 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 классическим 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 плане величайшими её 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 пришёл раньше – по выходе поэмы «Руслан и Людмила» в 1820 году, когда им были произнесены ставшие хрестоматийными слова: «Победителю ученику от побеждённого учителя».

Константин Николаевич Батюшков (1787–1855) – поэт лёгкого, 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 пиешь, и пиши, как живёшь» («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 отвлечённость. 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 «вольнлюб-

цам» 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 нём критик охватил все периоды истории русской литературы, акцентировал при этом внимание на её гражданских и патриотических мотивах, начиная со «Слова о полку Игореве». Писатели рассматривались в хронологической последовательности без сопоставления одних с другими. Особенно превознёс 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 её 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 попадём 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 целеустремлённости 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 отзывался 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 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 нём там всего несколько строк; смысл и ценность статьи – в преамбуле к разбору романа, где дан обзор романтического движения в мировой литературе. Мы живём в веке романтизма. Поэт в наш век не может не быть романтиком. Роман-

тизм – 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». Ещё 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 «пересадила 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 «Обозрение 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 прочёл в Парижском Атенее публичную лекцию о русской литературе и русском языке. Её политический подтекст – в призыве к единению всех прогрессивных деятелей Европы в борьбе против деспотизма: докладчик ярко развил в ней своё понимание сущности революционного романтизма. Как романтик он выдвинул в лекции и проблемы языка, считая, что в нём 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 при 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 Фёдорович 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 чём 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 подчёркивал, 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 проницательным 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 впослед-

ствии чёткое обоснование. Приведя 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 политическою 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 неопределённостью, над которою так язвительно иронизировал Кюхельбекер, когда писал, что у романтиков «всё мнится и кажется и чудится, всё только будто бы, как бы, нечто, что-то». Очевидно, он не понял эволюции Пушкина в сторону реализма: не случайно 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 подчёркивали 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 разновид-

ности 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, освобождённого 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 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 выставить своё мнение», что «журнал должен быть выражением одного известного рода мнений в литературе». Это было новое слово в критике и в её 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 пошёл на убыль после того, как весной 1834 года власть закрыла «Московский телеграф». Поводом к нему 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.

3.2. Философская критика

Как реакция на поливариантность раннего русского романтизма и его критики зарождается критика философская, тяготеющая к научной строгости критериев и оценок. В истории русской критики её 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 Шевырёв и Иван Васильевич Киреевский.

В 1827 году вышел первый номер журнала «Московский вестник», в нём была напечатана статья двадцатидвухлетнего юноши **Степана Петровича Шевырёва** (1806–1864) под длинным, но точно отражающим её 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 её силами... К чему правила? К чему ваши законы? Пусть душа предаётся наслаждениям прекрасного». Его оппонент утверждает, что возможна «наука красоты», систематическое изложение её законов, возможна проверка законов гармонии алгеброй: «С чем можно сравнить наслаждение художника, который поверяет свои творения с законами изящества – и не самолюбием, не тёмным чувством сердца, но светлой мыслию ума убеждается в том, что они прекрасны».

Шевырёв не только в теории, но и в литературно-критической своей практике стремился защитить способность эстетического суждения, когда перед художником «раболопствуют» и не хотят пове-

рядь поэтические создания законами разума. Он взялся за разбор самого «тёмного» места в «Фаусте» Гёте – третьего акта второй части трагедии, где рассказывается о любви Фауста и Елены, о их сыне Эвфорионе. Критик видит в их союзе столкновение двух эпох – античной и христианской, двух видов красоты – классической и романтической. «Красота только со времён 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 ещё рабствовала перед человеком, та же Елена в века средние становится предметом обожания чистого, душевного... Кто ж родился от сочетания преображённой красоты с великодушным рыцарством?» Эвфорион здесь – символ романтизма как синтеза двух предыдущих начал; таким образом здесь раскрыта загадка нового искусства, устремлённого «за пределы мира земного в небеса беспредельные... В сей поэзии всё небесно, всё духовно». Такова главная мысль рецензии Шевырёва, озаглавленной «Елена, классическо-романтическая фантазмагория» («Московский вестник», 1827, № 21).

Разбор Шевырёвым 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 Шевырёва 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 просвещённой 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 Шевырёву, выразилось в преодолении байронизма и выработке нового художественного направления. Термин «реализм» тогда ещё не был в ходу у критиков, и Шевырёв просто констатирует: «Свободный и мужаяющий поэт совершенно отклоняет от себя постороннее влияние».

Несколько страниц о Пушкине, обнародованные критиком в самом начале 1828 года, – несомненно заметное явление в русской критике. Особенно если вспомнить, что ещё не опубликованы замечательные статьи о нём 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 Шевырёв первым однозначно заявил, что роман в стихах и «Борис Годунов» – более высокий художественный этап в развитии таланта Пушкина.

В период сотрудничества в «Московском вестнике» Шевырёв 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 статьёй «Нечто о характере поэзии Пушкина», опубликованной полгода спустя после шевырёвских комплиментов поэту в том же «Московском вестнике». Отправной точкой статьи была мысль о том, что Пушкин прошёл три периода развития. Первый – «период школы итальянско-французской («Руслан и Людмила»)). В это время Пушкин творит свободно, непринуждённо; его субъективная воля не привносится в художественный образ.

Второй период – «байронический» – несёт 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 следующей по времени статье «Девятнадцатый век» – это примирение крайностей предыдущих периодов, при котором «свободная мечта» проникается неизменяемой действительностью», и красота однозначительна с правдою». В следующем за ней «Обзрении русской словесности за 1829 год» – это «уважение к действительности», равное внимание ко всем сторонам и «минутам жизни». Киреевский ещё не может дать в этих статьях точного определения тому направлению, по которому следует поэт в третьем периоде. Но из заключительного вывода последней можно понять, что имеет в виду критик: «Пушкин рождён 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. В «Обзоре русской словесности за 1829 год» он назовёт этот период «пушкинским». Впервые в русской критике было с такой убеждёностью 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 его развития.

Литературно-критическая деятельность Шевырёва и Киреевского – это предыстория русской философской критики, высший расцвет которой

будет связан с именем Н.И. Надеждина и его журнала «Телескоп». Но два эти первопроходца обеспечили плодотворными идеями и издателя журнала, и начинавшего в нём 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 воробыиное щебетанье! Ни смысла, ни цели!» («Вестник Европы», 1828, XI). В критике романтизма Надеждин не останавливался перед самыми большими авторитетами – Пушкиным, Байроном, Боратынским, 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 всё направо и налево ради одного эффекта борьбы и ниспровержения авторитетов. То, что уже первые статьи Надеждина опирались на определённую 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. Здесь для него даже и термина нет ещё конкретного. Первая форма (классическая) объективная, вторая (романтическая) – субъективная.

Объективность античного искусства у Надеждина предопределяют три фактора: определённый фазис истории человечества, преимущественный его интерес к внешней, физической стороне жизни; отсюда, в-третьих, определённое качество образности – спокойное, всестороннее, обстоятельное изображение жизни, свободное от субъ-

ективизма. И любовь в классическом искусстве предстаёт 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 интересует средневекового поэта как существо, где духовное превалирует над физическим. Главный же признак духовности романтического искусства – новое понимание любви, когда она изображается преимущественно в идеальном своём аспекте. Романтическая поэзия с её 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 намёков, неясных полутонов, аллегорических иносказаний, чем с помощью резких штрихов и ярких красок. Такая усложнённость 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 другой. В этом отношении он приближается к Гегелю, какой бы скромной ни выглядела его концепция и как бы кон-

кретно 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 убеждён в огромных возможностях современной, ещё не раскрывшейся, формы искусства.

Он называл её синтетической – определение, весьма далёкое от сугубо эстетических категорий и терминов. Какое же содержание вкладывал он в понятие современной формы искусства, какими критериями руководствовался при оценке конкретных произведений? Говоря вообще, в новой форме искусства Надеждин хотел видеть соединение, синтез лучших качеств его предыдущих форм: творческой дисциплины, объективности изображения, общественного пафоса, строгого вкуса – классической и выделения индивидуальности, повышенного интереса к внутреннему миру человека, примата духовного начала – романтической. 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 сбыточность 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 ведаёт страстную любовь, что он, любя Марию, пожертвовал её отцом». Высокое искусство, утверждает он в диссертации, – это изображение жизни в её 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 критери-

ем 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 даётся 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, пойдёт против мнения большинства. В ответ на его утверждение, что «глубоко падение Пушкина: «Борис Годунов» зарезал его, как Дмитрия-царевича», критик резко возражает: «Дело всё 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 писателя 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 истёртую 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 на-

родность 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, провозглашённый 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 задаёт 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 тьмущей наших писателей, которые «ударилась лицом в грязь этой грубой, запачканной, безобразной народности, которую всего лучше следовало бы называть простонародностью... погрузились во шти, в квас, в брагу, забились на полати, обливаются ерофеичем, закусывают луком, передразнивают мужиков, сидельцев, подъячих, ямщиков... О такой народности что и говорить? Её надо... гнать из литературы» («Европеизм и народность в отношении к русской словесности»). Вот почему довольно безосновательны 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, произросли из одного корня, в тридцатые годы ещё не дифференцировавшегося. У Надеждина, как и у его единомышленников, установка на национальную самобытность совмещалась ещё 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 ещё и не отлившиеся в строгие терминологические понятия

и формы. Это философская глубина содержания, общественная его значимость («освящение уз общественных»), требование «правдоподобия и сбыточности происшествий», народности как максимального развития самобытного национального начала в искусстве без отождествления её с простонародностью.

3.3. Эстетика и критика русского реализма

Период истории русской литературной критики с середины двадцатых до начала пятидесятых годов девятнадцатого века – это чистое «движение эстетики» как саморазвивающейся системы, почти не осложнённое привходящими факторами. В науке о прекрасном русские романтики многое заимствовали из французской и германской эстетических систем, хотя и не были слепыми подражателями. В этом отношении эстетика русского реализма, а стало быть и его критика – явление полностью оригинальное, на художественном поле русской литературы сформировавшееся. Общеизвестным основателем её и первопроходцем является **Виссарион Григорьевич Белинский** (1811–1848), начинавший свою литературно-критическую деятельность в изданиях, редактируемых Н.И. Надеждиным, – журнале «Телескоп» и газете «Молва». Её менее чем пятнадцатилетнюю историю исследователи поделили на три периода в соответствии с идейно-эстетической эволюцией критика и его сотрудничеством с определёнными 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 её шокировал читателей: «У нас нет литературы несмотря на обилие имён – 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 всё, 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 Шевырѐв и Погодин, основавшие затем собственный журнал «Московский наблюдатель», с которым Белинский активно полемизировал в статьях «Ничто о ничѐм» 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 её 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 к писательскому творчеству с критикой тогдашней российской действительности, в частности, разрыва между так называемым образованным обществом и народом. Между тем как литература может существовать лишь при условии, если 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 ничѐм», 1836).

После запрещения осенью 1836 года журнала «Телескоп» Белинский вернѐтся 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 даёт первую и чрезвычайно высокую оценку стихов и прозы ещё 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 их он написал шесть; остановим 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 её 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 её 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 своём развитии». Двадцатые годы в её истории Белинский характеризует как время «ультра-романтическое и ультра-стихотворное», когда Пушкин не выступал ещё 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 контролёром». В связи с этим пишет он и о новых требованиях к критике, прежде всего к её 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. Подчёркивая 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 обзора русской словесности – за 1844 год. В нём сделан акцент на анализе литературного и литературно-критического творчества славянофилов Языкова и Хомякова. На них он обращает внимание ещё и потому, что эти поэты сохранили верность романтическому направлению. Что и заставило Белинского ещё раз вернуться к решённому 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, критик приводит такие контраргументы: «Здесь фрак прикрыт народным зипуном», «славяне времён 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, её общественную и эстетическую роль Белинский высказал в большой статье «Речь о критике», опубликованной в трёх номерах «Отечественных записок» за 1842 год, особенно в последней её 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 её». Критик может это сделать, лишь будучи убеждённым, что его обязанность состоит в «рас-

смотрении 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 вопрос, волнующий всякого литератора: «Не может ли требование «разумного содержания» лишить художника права на «свободу творчества»?». В первой половине XIX века ещё не ставший предметом жаростных споров, по крайней мере в русской литературной жизни. 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, насиловать 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 нём шире их названия. В них дана в сущности история всей русской литературы до Пушкина, а затем – становление в нём художественного реализма. Признавая подражательность русской литературы XVIII века, критик полностью отрицает её 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 опубликованной здесь работой был «Взгляд на русскую литературу 1846 года». В ней Белинский даёт чёткую формулировку эстетических принципов русского реализма, вступавшего тогда в новый, послегоголевский, этап развития с именами Герцена, Григоровича, Тургенева и Достоевского. Правда, критик не совсем удачно окрестил его «натуральной школой». Критическую позицию писателей натуральной школы он объясняет их стремлением к истине, кото-

рое 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 признаёт славянофильство серьёзным идейным течением, потому что «оно касается самых конкретных, самых важных вопросов нашей общественности». И как следствие, ведёт с ним серьёзный теоретический спор, упрекая в антиисторизме: «Фантазёры, стремящиеся повернуть историю вспять». Причисляя себя к «западникам», он, тем не менее, ведёт 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 русского реализма, – «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. «Русская поэзия при самом начале своём 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 своё стремление к идеалу, поняла себя, как ... глашатая всего высокого и великого».

«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 изображае-

мых ею лиц с их образцами в действительности не составляет в ней всего, но есть первое её 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 даёт их: даёт их человеку природа. И в этой раздаче драгоценнейших даров своих она действует слепо, не разбирая сословий».

Даже на абсурдный упрёк в нарушении художниками натуральной школы всех законов прекрасного считает должным ответить критик: «Невозможно безнаказанно нарушать законы искусства. Чтобы описывать верно с натуры, мало уметь писать; надобно уметь явления действительности провести через свою фантазию, дать им новую жизнь...» О недостаточности или даже невозможности исключительно эстетического подхода критики к произведению пишет далее критик. 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.

Твёрдая эстетическая позиция теоретика русского реализма в вопросах творчества, конечно же, актуализировала вопрос об общественной функции искусства. И здесь Белинский в своей последней статье даёт предельно чёткие 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 нисколько 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 примечательной рекомендацией 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).

Таково завещание теоретика и критика, ставшего в последние годы жизни свидетелем борьбы на сугубо философском поле эстетики весьма далёких от неё общественно-политических идей. Даже оказавшись вовлечённым частично в полемику, он не изменял собственным эстетическим принципам и критериям оценки литературных произведений.

После смерти Белинского его верным и последовательным сторонником в отделе критики журнала «Современник» стал

Николай Гаврилович Чернышевский (1828–1889). Он выступил как теоретик и как критик с позиций эстетических идей и принципов реалистического искусства, сформулированных Белинским, развивая и обогащая их на художественном опыте писателей-реалистов нового поколения.

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 или 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, влечёт за собой и её эмоциональную оценку. Правдивое изображение (воспроизведение) жизни в искусстве уже является ей приговором. Это ничуть не означает, как считали вульгаризаторы 20–40 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 отрешённое от действительности и её интересов, – миф, а ложное понятие художника о жизни порождает самую дурную тенденциозность.

Во многих положениях диссертации обращают на себя внимание излишняя полемическая заострённость, недиалектичность 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, на-

против, 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 счёте определяет тенденция... Художественное достоинство произведению придаёт 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 упрёка, будто оно — простая забава... Художественная форма не спасёт произведение искусства, если оно важностью своей идеи не в состоянии дать ответа на вопрос: «да стоило ли трудиться над подобными пустяками?»

Ещё 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: «Извне, 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 своё время очень полезны; они восстали против закоснелости, 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 чётко обозначил различие между старшими славянофилами и Шевырёвым; 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 перио-

да...», 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 подчёркивает «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 её представлен у критика с точки зрения эстетической как обобщённый тип характера, продолжающий в русской литературе линию «лишних людей». А с идейно-содержательной, не без доли полемического задора — как такой же обобщённый 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, предпочтение статьям на общественно-политические темы, по философии и социологии вплоть до своего ареста, гражданской казни и ссылки в 1862 году.

3.4. «Эстетический триумvirат» и литературная критика

В эстетику и критику русского реализма девятнадцатого века серьёзный вклад внесли другие критики, современники и друзья Белинского по работе в «Отечественных Записках» и «Современнике» — Анненков, Боткин и Дружинин. В тридцатые-сороковые годы эстетически их объединяла с «неистовым» Виссарионом бескорыстная любовь к русской литературе, совпадение взглядов на её историю, художественные завоевания в освоении современной действительности, связанные прежде всего с именами Пушкина и Гоголя. В идейном плане с Белинским их роднили антикрепостнические и антимонархические убеждения. Они все были «западниками», размежевание начнётся позже — в конце сороковых. Противоречия между демократами

и либералами выявились поначалу в спорах по поводу французской революции XVIII века и её результатов. С критикой новых западных порядков выступили Герцен, Огарёв, Белинский. Защитниками всего западного были Грановский, Боткин, Анненков, Дружинин. Но пока они остаются в одном лагере, работая на благо русской словесности. Их богатая эрудиция, хорошее знание культуры и литературы Запада, эстетический вкус и несомненный критический талант способствовали обогащению теории русского реализма, методологии его критики. Нередко они «уравновешивали» своими мнениями резкие и категорические суждения Белинского-критика. Историки литературы объединят их потом под единой, негативного оттенка, вывеской «эстетического триумvirата», ориентируясь на их литературно-критическую деятельность в журнале «Библиотека для чтения» после разрыва с некрасовским «Современником». И таким образом не совсем корректно выводя их из числа соавторов Белинского и Чернышевского в трудах по созданию эстетики русского реализма.

Для натуральной школы в литературе, для концепции русского реализма, созданной Белинским, наступили тяжёлые времена: наложен был запрет даже на упоминание его имени в печати. Впрочем, власти также сурово преследовали и оппонентов натуральной школы славянофилов.

Произошли серьёзные изменения и в самом лагере прогрессивных литераторов. «Натуральная школа» сороковых годов была возможна на основе единого антикрепостнического фронта. Во второй половине сороковых в нём начинается поляризация двух тенденций – либеральной и революционно-демократической. Белинский в 1847 году порывает с Краевским и его журналом, переходит в некрасовский «Современник». По многим вопросам они «не доспорили», а преследования демократов в условиях наступившей политической реакции дискуссии эти прервали вообще. В такой ситуации и начался пересмотр концепции Белинского под флагом, заметим, её дальнейшего якобы совершенствования. По каким направлениям бывшие друзья критика (Анненков, Боткин, Дружинин) повели наступление? Они выступали против тенденциозного искусства, за «чистую художественность», за «вечное» «чистое искусство». На почве «чистого искусства» и образовался в русской критике своеобразный «эстетический триумvirат» – П.В. Анненков, В.П. Боткин, А.В. Дружинин. Они выступали за «эстетическую критику», вели полемику с Чернышевским против его «Очерков гоголевского периода русской литературы», оспаривали ту заострённую тенденциозность, которую стремились придать искусству революционные демократы. Чернышевский так характеризовал их в письме Тургеневу: «Они были хороши, пока их держал в ежовых рукавицах Белинский, умны, пока он набивал им головы своими мысля-

ми. Теперь они выдохлись и, «начав глаголати от похотей чрева своего», оказались тупицами».

Созданная Боткиным, Дружининым, Анненковым и, отчасти, примкнувшим к ним Дудышкиным, «эстетическая», «художественная», «артистическая» (вот сколько ей определений авторы придумали) критика в конечном счёте имела антиреалистический характер, тенденциозно прославляла лишённое общественно-гражданских мотивов творчество поэтов Н. Щербины, А. Фета, Я. Полонского. Они оценивали творчество Тургенева, Островского, Толстого, затушёвывая социальную остроту их произведений. Обладая серьёзной эрудицией, эстетическим вкусом и определённым критическим талантом, они в журнале «Библиотека для чтения» повели полемику с журналом «Современник» по основным вопросам искусства и литературы.

В «эстетическом триумвирате» **Павел Васильевич Анненков** (1812–1887) занимает особое положение в силу большей, чем у Дружинина и Боткина, последовательности своей позиции в эстетических вопросах. Как литературный критик он никогда не расставался с общественно-историческим критерием в оценке произведения. Другое дело – он видел в нём то, что хотел видеть. Он продолжал требовать от литературы постановки «нравственных» вопросов, чутко откликался на поиски новых изобразительных форм и приёмов в реализме, защищая Островского от нападок некоторых критиков, поддерживая творчество Помяловского и Писемского.

После знакомства с Белинским в 1839 году Анненков стал активным сотрудником журналов «Отечественные записки» и «Современник», свидетелем и участником философских и политических споров вокруг Гоголя и «натуральной школы» между западниками и славянофилами. Много лет провёл за границей, летом 1841 года в Риме под диктовку Гоголя переписывал набело первый том «Мёртвых душ». Летом 1847 года сопровождал больного Белинского на курорт Зальцбрунн и был единственным свидетелем создания знаменитого «Письма к Н.В. Гоголю» – духовного завещания великого русского демократа.

В 40-е годы в журналах «Отечественные записки» и «Современник» печатались его «Письма из-за границы» (1841–1843) и «Парижские письма» (1846–1847). С середины 50-х Анненков, порвав с «Современником», активно работает как литературный критик в журнале Дружинина «Библиотека для чтения». Основные его произведения написаны в традиционных тогда для критики жанрах – обзоров, статей, рецензий. Как правило, предметом его критического анализа были те же произведения, которые рецензировали и критики-демократы из «Современника», что придавало им определённую полемическую направленность.

«Заметки о русской литературе прошлого года» (1849) – первый в «Современнике» после смерти Белинского обзор литературных событий года, и автор Анненков поддерживал его традицию. В последующих статьях критика «Романы и рассказы из простонародного быта в 1853 году» (1854), «Старая и новая критика» (1856) наметилась довольно отчётливо ревизия заветов Белинского. Здесь Анненков отказывается от критериев натуральной школы» в оценке содержательной стороны произведений. А в статье «Литературный тип слабого человека» (1858) вступает в открытую полемику с Чернышевским как автором статьи «Русский человек на rendez-vous» – оба критика разбирали одну и ту же повесть Тургенева. В статьях «Деловой роман в нашей литературе» (1859) и «Русская современная история в романе И.С. Тургенева «Дым» (1867) он всячески афишировал как подлинных героев времени «деловых, цельных по натуре» Калиновича («Тысяча душ») и Потугина («Дым»). В статье «Русская беллетристика и г-н Щедрин» (1863) Анненков удивлялся, почему русский сатирик и после отмены крепостного права отыскивает его следы в настоящем, возвращается к его критике.

И уж совсем этот образованнейший человек своего времени оплошал в оценке главного русского романа XIX века в статье «Исторические и эстетические вопросы в романе гр. Л.Н. Толстого «Война и мир» (1868). Вялость «романического развития, недочёты в передаче духа времени, исторической и бытовой правды – вот всё, что сумел увидеть критик в эпопее. Он судил «Войну и мир» с позиций жанра семейно-бытового романа, явно не понимал новаторства писателя. Разумеется, по прошествии полутора веков все указанные выше недочёты, странности можно и нужно объяснить полемическими задачами. И отметить то действительно важное и ценное, что находим мы ныне в творческом наследии Анненкова.

Он впервые ввёл в литературно-критический обиход термин «реализм» («Современник», 1849, № 1); причём не приписывал себе приоритета, а ссылаясь на разработанное уже Белинским понятие «реализм», закреплённое в термине «натуральная школа», так и не привившемся. «Появление реализма в нашей литературе (он имеет в виду появление «натуральной школы». – В.З.) произвело сильное недоразумение, которое уже пора объяснить. Некоторая часть наших писателей поняла реализм в таком ограниченном смысле, какой не заключала ни одна статья, писанная по этому предмету в петербургских журналах (он имел в виду Белинского как их автора, чьё имя было запрещено упоминать в печати. – В.З.). Чувство справедливости и уважения к критическим статьям их понуждает нас защищать их от упрёков, обыкновенно падающих на это направление» («Современник», 1849, № 1).

Анненков выступал против натурализма, штампов, мелкотемья, которыми начали увлекаться некоторые писатели «натуральной школы», компрометирующие в глазах оппонентов её главный, реалистический, метод. Анненков строго разграничивает эти термины, подчёркивая, что в статьях «петербургских журналов» имеется много предупреждений от скатывания в бытописание, натурализм, в художественную посредственность. Но последовательного разграничения терминов «реализм» и «натурализм» не дал. Сделает это немного позже Щедрин, который ясно и чётко отделит друг от друга эти понятия.

Своеобразный двойник герценовских «Былое и думы», его мемуары «Замечательное десятилетие 1838–1848», вышедшие в 1880 году, представляют собою значительный труд, сохраняющий своё историко-познавательное значение и поныне. Он много сделал для изучения биографии и творчества А.С. Пушкина как составитель и редактор первого посмертного собрания сочинений поэта. Как критик он весьма плодотворно использовал сопоставительный анализ различных изобразительных приёмов в произведениях Тургенева и Толстого («Характеристики: И.С. Тургенев и Л.Н. Толстой»). Многие его наблюдения, разборы и оценки в этой статье свидетельствуют о высоком художественном вкусе и эстетической проницательности критика.

Современники шутливо называли **Василия Петровича Боткина** (1812–1869) «эстетический желудок», потому что он «переваривал» всё, дружил со всеми – от Бакунина до Толстого. В разное время принадлежал к разным лагерям; но в сороковые поддерживал прогрессивное общественное движение, душой и идеологами которого были Герцен и Белинский. Сотрудничал в журналах «Телеграф», «Отечественные записки», «Современник», газете «Молва» – там, где тон задавал Белинский. Как заядлый путешественник, знаток основных европейских языков и Запада вообще снабжал эти издания путевыми очерками о Франции, Италии, Англии, Испании, переводами произведений Гофмана («Дон Жуан», «Капельмейстер Крейслер»). Его труды на ниве литературной критики – это обзоры немецкой литературы, цикл статей о творчестве В. Шекспира, статья «Галерея женщин Жоржа Занда», о поэзии Фета, «Заметки о журналах за июль 1855 года» и др.

К концу 40-х годов у него назревает размолвка с лагерем «Современника» на эстетической почве, ставшая фактом после смерти Белинского. Боткин не понимал «тенденциозного творчества натуральной школы» и постепенно склонялся к теории «чистого искусства», считал внимание к общественно-политическим проблемам своего времени «могилой искусства», превыше всего ставил теорию свободного, бессознательного творчества, а в поэзии – «чистую» форму (статья о поэзии А. Фета). Полемизируя с некрасовским «Современником» в журнале Дружинина «Библиотека для чтения», осуждал дис-

сертацию Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» и его роман «Что делать?»»

Человек разносторонних интересов – беллетрист, критик, фельетонист, переводчик, **Александр Васильевич Дружинин** (1824–1864) не без оснований считается теоретиком «эстетического триумvirата». Белинский написал очень благосклонный отзыв на его литературный дебют – повесть «Полинька Сакс» («Современник», 1847), посвящённую теме эмансипации женщины («в ней много истины и душевной теплоты»), что открыло автору её дорогу в круг уже признанных мэтров, обеспечило славу среди читателей.

Его статья «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» («Библиотека для чтения», 1856) является программным манифестом русской эстетической критики. В ней он признаёт заслуги Белинского перед русской литературой и критикой, потому что тот создал историю русской литературы, популяризировал эстетические теории Гегеля и помог освободиться от французской рутины (имеются в виду последние следы классицистической эстетики Н. Буало). Подчеркнув, что «не знать их никто не имеет права», Дружинин переходит к более длинному перечню грехов Белинского. Он «действовал безнаказанно» в узком кругу поклонников, был опрометчив и даже заносчив, так как не имел перед собой серьёзных противников; критиковал славянофилов, а надо было ладить с ними, так как они «порядочные люди»; быстро менял свои мнения: дескать, в 30-е годы он признавал «чистое искусство», не ратовал за тенденциозность, а в 40-х сделался дидактиком и утилитаристом. Касаясь оценок критиком отдельных авторов, Дружинин ставил в вину ему то, что он «обругал» Татьяну в статьях о Пушкине, хвалил слабейшие романы Ж. Санд, отрицательно относился к повестям Марлинского.

Как явствует из этой статьи, методология Дружинина характеризуется пересмотром наследства Белинского, полемикой с «Очерками гоголевского периода русской литературы» Чернышевского под тем предлогом, что «учитель известного литературного поколения никак не будет учителем поколений последующих. Общество и литература идут вперёд, не сообразуясь ни с какими критическими авторитетами». Такой у Дружинина своеобразный историзм, а вернее видимость его.

В этой статье и в появившейся годом раньше «Пушкин и последнее издание его сочинений» (1855) Дружинин сформулировал основные принципы своей «артистической теории» искусства. Он считает, что:

- 1) поэзия служит сама себе целью;
- 2) мир поэзии отрешён от прозы жизни;
- 3) поэт должен служить не интересам минуты, а вечным идеалам «красоты, добра и правды»;
- 4) творчество непреднамеренно, оно служит само себе наградой;

5) если поэт и даёт моральные уроки человечеству, то «он делает это бессознательно». Таковы были, по его мнению, Шекспир, Данте, Пушкин и таковыми являются теперь А. Фет и Н. Щербина;

6) «пушкинское» и «гоголевское» направления в русской литературе враждебны друг другу». «Против того сатирического направления, к которому привело нас неумеренное подражание Гоголю, поэзия Пушкина может служить лучшим орудием».

Как литературный критик Дружинин несомненно талантлив, эстетический вкус его высок. Свои оценки он строил на якобы свойственном всем авторам художественных произведений противоречии между «законными временными увлечениями» и «служением вечным истинам». Тургенев, считал он, лишь губит своё чистое дарование попытками откликнуться на современные проблемы, универсальность дарования Л. Толстого объяснялась им «независимостью от партий». Многие наблюдения в критических статьях Дружинина интересны, ценны и удачны, но, как правило, они вкраплены в полемический контекст. Его прекрасная статья о романе Гончарова «Обломов» – это ведь в подтексте, в мотивировке своей полемика со статьёй Добролюбова «Что такое обломовщина».

Несомненной заслугой Дружинина-критика является его пропаганда среди русских читателей творчества выдающихся западноевропейских романистов Ричардсона, Скотта, Голдсмита, Диккенса, Теккерея, А. Радклиф, Бальзака. Но, руководствуясь своей «артистической теорией искусства», он представлял их публике весьма односторонне. Например, Бальзака считал певцом интимной жизни, комфорта, богатства, отождествляя писателя с его героями. Где уж было ему заметить антибуржуазность, обличительный пафос его творчества, как и творчества Диккенса.

Формально **Степан Семёнович Дудышкин** (1821–1866) в состав «эстетического триумвирата» не входил, в главном его печатном органе, журнале «Библиотека для чтения», не сотрудничал. Но был близок к теории «чистого искусства» по духу в силу своего общественного и эстетического эклектизма. С 1861 года и до своей кончины он был редактором-издателем и ведущим критиком либерального журнала «Отечественные записки».

С одной стороны, в его литературно-критической деятельности сохранялись элементы эстетической системы, разработанной Белинским. Он называл Виссариона Григорьевича «могущественным двигателем литературы, «человеком убеждений в высшей степени», редкого такта и поэтического чутья, критиком, сочетавшим в себе талант публициста и философа, стремившегося к обобщениям, целостной системе взглядов. Дудышкин оставался верен памяти Гоголя, принципам его реализма. Несомненна его заслуга как редактора собрания со-

чинений Лермонтова, автора «Материалов к биографии и литературной оценке Лермонтова (1860), где он подчёркивал политические мотивы творчества поэта.

С другой стороны, как критик и издатель журнала он весьма активно полемизировал с «Современником», с идеями диссертации Чернышевского. Особенно рьяно оспаривал он тезис о том, что «прекрасное есть жизнь», что искусство «выносит приговор над действительностью», усматривая здесь покушение на свободу творчества. После реформ Александра II он упрекал русскую литературу в том, что она отстаёт от жизни, не отражает вызванные реформами благотворные перемены, не видит нового героя – практического делового человека.

Основные критические работы Дудышкина: проблемная обобщающая статья «Об отношении литературы к общественному мнению» (1858), цикл статей «Русская литература» (1861), статьи о творчестве Д.И. Фонвизина (1847), А.Д. Кантемира (1848), Л.Н. Толстого (1855), И.С. Тургенева (1857) и А.Ф. Писемского (1856, 1859).

ЛИТЕРАТУРА

1. Недзвецкий В.А., Зыкова Г.В. Русская литературная критика XVIII–XIX веков. – М.: Аспект Пресс, 2008.
2. История русской литературной критики / под ред. В.В. Призорова. – М., 2002.
3. Кулешов В.И. История русской критики XVIII – начала XX века. – М., 1992.
4. Киреевский И.В. Критика и эстетика. – М., 1979.
5. Русская критика от Карамзина до Белинского. – М., 1981.
6. Литературная критика 1800–1820-х годов. – М., 1980.
7. Наливайко Д. Романтизм как эстетическая система // Вопросы литературы. – 1982. – № 11.
8. Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. – М., 1972.
9. Литературно-критические работы декабристов. – М., 1978.
10. Шеллинг Ф. Философия искусства. – М., 1966.
11. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. – М., 1983.
12. Егоров Б.Ф. Очерки по истории русской литературной критики. – ЛГПИ, 1973.
13. Белинский В.Г. Собр. соч.: в 3 т. – М., 1948.
14. Ланщиков А.П. Н.Г. Чернышевский. – М., 1987.
15. Анненков П.В. Замечательное десятилетие. 1838–1848. – М.: Изд-во «Правда», 1989.
16. Боткин В.П. Литературная критика. Публицистика. Письма. – М., 1984.
17. Дружинин А.В. Прекрасное и вечное. – М., 1988.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. В чём оригинальность А.Ф. Мерзлякова как литературного критика?
2. Каков пафос литературно-критической деятельности первых русских романтиков?
3. Первопроходцами какого рода критики являются С.П. Шевырёв и И.В. Киреевский?
4. В чём, по Н.И. Надеждину, разница между классическим и романтическим искусством?
5. Оригинальность оценок Надеждиным «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова» в чём заключается?
6. В каком жанре и какие теоретические вопросы литературоведения разрабатывает В.Г. Белинский-критик в журнале «Отечественные записки»?
7. В чём историко-литературная и литературно-теоретическая значимость статей Белинского о творчестве А.С. Пушкина?
8. Как сформулированы Белинским в статье «Речь о критике» её задачи?
9. Какие основные теоретические положения реалистической эстетики разработал Н.Г. Чернышевский в своей диссертации?
10. В чём заслуга П.В. Анненкова в истории русской литературной критики?
11. Какие принципы «чистого искусства» отстаивал в литературной критике А.В. Дружинин?

ГЛАВА IV. «РАЗРУШЕНИЕ» ЭСТЕТИКИ

С середины 50-х годов девятнадцатого века общественно-политическая ситуация в России значительно изменяется в сторону либерализации и свободы выражения мысли. В частности, идёт активное обсуждение вопроса о ликвидации крепостного права и связанных с ним экономических, идеологических, юридических государственных институтов. Бывшая в стране и ранее единственной дискуссионной трибуной, литературная критика приобретает острую злободневность, на этом поле чаще сталкиваются теперь проблемы иного характера, даже не закамуфлированные под эстетику. Начинается более резкая общественно-политическая поляризация журнальной периодики. Для эстетической концепции русского реализма, созданной усилиями знаменитых критиков 30–40-х годов, наступило время пересмотра некоторых её положений в соответствии с «духом времени». Вектор «движения эстетики» направлен в сторону абсолютизации идейно-содержательного аспекта литературы в ущерб эстетическому. Вплоть до отрицания эстетики как науки о прекрасном в искусстве и методологической основы для литературной критики. Набирает силу сугубо утилитаристский подход в оценке литературных произведений. В подобное «движение эстетики» внесли свой вклад отделы критики всех авторитетных «толстых» журналов тех лет славянофильского, народного и демократического направлений.

4.1. «Реальная критика»

В истории русской критики нарушению гармоничного «движения эстетики» в обеих её ипостасях, теоретической и нормативной, положил начало Некрасовский журнал «Современник». Тот самый, где Белинский в своих последних статьях принципы эстетики русского реализма применительно к методологии критики сформулировал с научной строгостью и чёткостью (см. статью «Взгляд на русскую литературу 1847 года»). И сделал это студент Главного педагогического института **Николай Александрович Добролюбов** (1836–1861), который 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 российского слова» – было по сути программным. Поскольку в ней двадцатилетний критик поставил 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 именует «мозольным исследованием».

О своей методологии литературно-критической работы, направленной против эмпиризма в эстетической науке и критике, Добролюбов пишет так: «Я всеми силами старался скрыть чёрную 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 счёты... 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, подчёркивая, 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 «книжных приверженцах литературы», считающих, что она «заправляет историей, изменяет государства, волнует или укрощает народ». Конкретизируя проблему взаимоотношений искусства и действительности, он подчёркивает, что «не жизнь зависит от поэзии», а, наоборот, искусство и литература «слагаются по жизни». «Не жизнь идёт 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 «Тёмное царство» и «Луч света в тёмном царстве» Добролюбов высказывается и по одному из сложных теоретических вопросов искусства – о соотношении мировоззрения художника и его творчества. Процитируем его рассуждения из этих статей.

«Наиболее полно реализовать свои потенции дано художнику, чей талант освещён 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 её 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 овёс – не рожь, и уголь – не алмаз» («Тёмное царство»). Её 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 её требование (и единственное) к литературе – жизненная правда, без которой немыслимы 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 её сущности, её 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 десятков лет на литературно-критическое наследие её основателя 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 формулиро-

вок могут быть «списаны» как издержки полемики в борьбе против эстетствующей критики за наследие Белинского и проявление методологической непоследовательности молодого критика: требования, предъявляемые к реализму своего времени он исторически неправомерно переносит на предшествующие этапы в истории русской литературы.

Другой журнал демократического лагеря, «Русское слово» (в лице его ведущего критика Д.И. Писарева), тенденцию к узкому утилитаризму критики, только наметившуюся в «реальной критике», в пылу полемики с либералами довёл до отрицания эстетики как науки вообще. Поколения шестидесятых-семидесятых годов XIX века запомнили **Дмитрия Ивановича Писарева** (1840–1868) по трём ипостасям его творчества: как горячего и убеждённого пропагандиста материализма и реализма, как «разрушителя эстетики» и как «убийцу Пушкина». А во всех трёх – 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 привьётся 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, учёные-физиологи Молешотт, Бюхнер, Фохт, которых Энгельс назвал «разносчиками дешёвого материализма». Отказываясь от идеализма, Писарев отказывался и от диалектики, действительного открытия идеалиста Гегеля в области методологии. Понижение философской мысли в русской критике, её научного, объективного уровня началось с Писарева.

Термин «реализм», широко введённый в публицистику и критику Писаревым, применительно к литературе используется у него лишь отчасти. А.И. Герцен в 1846 году ввёл 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 определённого поведения в статьях «Базаров» (1862), «Реалисты» (1864), «Мыслящий пролетариат» (1865). Реалист – это человек, который верит только своему практиче-

скому опыту, опирается на очевидные факты, из них делает прямые выводы – вполне в духе позитивизма О. Конта. Реалист отбрасывает от себя всё 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 свёл 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 нём 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», «фразёрство», «рутина». Во-вторых, полемический контекст, в котором уничижательно 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 её 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, соз-

нательного служения общественным интересам. В этом смысле он, прежде всего, и говорит о пользе, которую должна приносить литература, в статьях «Цветы невинного юмора», «Промяхи 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»). Ещё 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.

В остальных теоретических вопросах эстетики Писарев не смог удержаться на уровне идей Белинского и Чернышевского. Когда в 1865 году была переиздана диссертация «Об эстетическом отношении искусства к действительности», Писарев написал статью «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 отношении искусства к действительности». Писарев акцентировал внимание в эстетике 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 её 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 доныне 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 несколько 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, её 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 вёл отсчёт 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, объединённые под общим названием «Пушкин и Белинский». В них он даёт развёрнутую переоценку творчества поэта с точки зрения «реальной критики». Статьи были задуманы как полемически заострённые против проповедников «чистого искусства», взявших в качестве аргументов творчество Пушкина, которое, по их мнению, являет собою образец «чистой поэзии», далёкой 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 щёголь, фразёр и избалованный барин; Татьяна – кисейная барышня с глупыми мечтами, предрассудками и мещанской манерой выражения. Такая же «ироническая перелицовка» и многих поэтических страниц Пушкина, принятая 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 всё творчество поэта в своих одиннадцати статьях. В целом полемически заряженные статьи Писарева представляют серьёзный шаг назад в истории русской литературной критики в сравнении с Белинским, Чернышевским и Добролюбовым. При своём появлении они вызвали самую противоречивую реакцию: одних они увлекали парадоксальными оценками и выводами, других – отталкивали как глумление над творчеством великого национального поэта. У них родилась такая эпитафия, 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 вошёл в историю русской критики ещё и своей ревизией эстетики реалистического направления, основы которой были заложены Белинским и Чернышевским.

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 «реальная», а «публицистическая критика», непревзойдённым 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 обращался. В его программных статьях, опубликованных в журнале «Дело» («Русские идеалы, герои и типы», «Люди сороковых и шестидесятых годов», «Народный реализм в литературе»), 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 своём идейном максимализме он, естественно, не мог избежать крайностей в противопоставлении содержания и формы, «художественности» и правды жизни, просчётов в оценке ряда авторов и их произведений. Приведём несколько примеров не только подобной предвзятости в оценках, но и их эволюции к большей объективности.

Он 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 даёт уже иную характеристику поэта. «У всякого поколения есть свои великие учителя; таким был Пушкин для людей тридцатых и сороковых годов». И, словно оправдываясь за своё поколение, добавлял: «Мы развивались не на нём; 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 нём выразилось наше первое сознание народности, в нём 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), а уже через год он видит в нём 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).

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, живёт и не умрёт». Шелгунов считает, что роман «Накануне» – это «начало конца и Тургенев идёт назад». И если ещё 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 «Тяжёлая утрата» (1869), целиком посвящённой 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 ещё Добролюбовым, Шелгунов перечёркивает, 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 сошёлся он с учителем и в оценке творчества А.Н. Островского, считая великого драматурга всего лишь «искусным фотографом отживших типов». «Тёмное 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 освящён прогрессивной мыслью» («Бессилие творческой мысли», 1875).

В связи с выходом отдельным изданием романа «Война и мир» Шелгунов пишет статью «Философия застоя» (1870). Наряду с одной-двумя, во многом упрощённой 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 отнёсся

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 недостаёт ему..., нет. Недостаёт ясной мысли, стройного и последовательного мирозерцания, которые бы дали содержание его сатире» («Горький смех – не лёгкий 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 его статьи «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 представление о мотивации его активной работы на литературно-критическом поприще. «За беллетристикой и романом мы не признаём 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.

4.2. Славянофильство и литературная критика

Славянофильство как одна из разновидностей русской общественной мысли XIX века складывается уже с конца двадцатых годов. Предыстория его охватывает 1827–1839 годы, когда представители передового русского дворянства после поражения декабристов предприняли первые попытки определить свою, особую, позицию в лите-

ратуре. Письмо И.В. Киреевского к А.И. Кошелеву, датированное 1827 годом, где он говорит об отличии русской цивилизации от западноевропейской, записки А.С. Хомякова «О старом и новом», Киреевского «В ответ А.С. Хомякову», появившиеся в 1839 году, – вот первые манифесты славянофилов. Они, правда, не были опубликованы, но активно обсуждались в московских литературных салонах и воспринимались как программные документы.

С 1840 по 1847 год славянофильство оформляется как идеологическое течение, на страницах журнала «Москвитянин» и в «Московских сборниках» (1846 и 1847 годы) ведёт пропаганду своих идей, используя трибуну литературно-художественной критики. Уже в сороковые годы заметно уклонение критиков-славянофилов от эстетических оценок литературного произведения. То есть ещё при жизни Белинского, которого они и втянули в полемику по поводу «Мёртвых душ», весьма далёкую от анализа эстетических достоинств поэмы Н.В. Гоголя. Ещё более резко тенденция к утилитаризму в критике обозначилась в славянофильском лагере в пятидесятые.

Период 1855–1861 годов – время подготовки реформ и высшего расцвета движения. Славянофилы издают журнал «Русская беседа», газеты «Молва», «Парус», «Москва», «День». Но к началу шестидесятых умирают братья Киреевские (1856), Хомяков (1860), К.С. Аксаков (1861) – главные идейные вожди славянофильства. Да и реформы 60-х годов сильно подорвали отдельные фундаментальные постулаты движения. И во второй половине 60-х и далее их дело, с меньшим, правда, успехом, продолжают И.С. Аксаков и Ю.Ф. Самарин.

Киреевский в письме Кошелеву (1827) пишет, намечая литературную программу нового направления: «Мы возвратим права истинной религии, изящное согласим с нравственностью, возбудим любовь к правде, глупый либерализм уважением законов и чистоту жизни возвысим над чистотою слога». Сложившиеся к тому времени два полярных мнения о судьбах России можно обнаружить в записке Хомякова «О старом и новом» (1839): а) в допетровской России всё было лучше, чем теперь (славянофилы); б) прямо противоположное (западники и Чаадаев).

Пока речь шла о необходимости определения исторической особенности, самобытности русского народа, славянофилы занимались действительно великими вопросами. В чём они видели самобытность, специфику исторического пути русского народа, его отличия от истории Западной Европы?

1. В России не было завоевания, того, что произошло на Западе вследствие падения Римской империи и нашествия варваров, русское общество до Петра I не раскололось на аристократию (завоевателей) и порабощённых (завоёванных). В нём не было, следовательно, пред-

мета для вечных распрей и вражды, ненависти и мщения. Отсюда миролюбие, покорность и смирение. И если власть прибегает к насилию, то это есть подстрекание к мятежу – здесь исток славянофильской критики официальной власти.

2. Русь восприняла христианство от православной Византии, а не от католического, еретического Рима, превратившего церковь в государство и признающего смертного человека наместником Бога на земле. Русская церковь сохраняла до Петра I изначальную чистоту христианства, дух братства между людьми, который теперь потерял в результате петровских реформ.

3. В России сложилось особое просвещение, направленное на обоснование, пропаганду и внедрение в умы юношества христианских заповедей, проповедующее мир и спокойствие человеческого общества.

Таковы основы славянофильской доктрины. «Россия и революция никогда не встретятся», – вот их главная надежда. Константин Аксаков после революций 1848 года в Европе писал о необходимости духовной независимости от Запада: «Отделиться от Запада Европы – вот всё, что нам надо. Фрак может быть революционерным, а зипун – никогда. Верная порука тишины и спокойствия есть наша народность, а народное начало есть, по существу своему, антиреволюционное начало, начало консервативное».

Такие взгляды и такая позиция современниками оценивались по-разному. Приведём мнения тех из них, кто выступал в роли и оппонентов, и продолжателей дела славянофилов в новых, пореформенных, условиях. А.И. Герцен в «Былое и думы» писал: «В лице славянофилов московское общество протестовало против оскорбления чувства народности бироновским высокомерием петербургского правительства... Несчастье славянофилов было в том, что они встретились в своём народолюбии, с одной стороны, с «официальной народностью» Николая I и, с другой стороны, с подлинной любовью к народу революционеров из дворян и разночинцев. Тут именно славянофилы и выглядели людьми двойственными. Они были либералами в глазах власти и консерваторами в глазах подлинных революционеров... Да, мы были противниками их, но очень странными. У нас была одна любовь, но не одинакая».

Выдающийся критик из лагеря «почвенников» Н.Н. Страхов так оценивал собственных предшественников: «Славянофилы боролись против течения истории и в этом их трагедия». Живучесть славянофильских идей в двадцатом и в начале нынешнего века опровергает утверждение Страхова о трагедии славянофильской идеологии. Они умели говорить очень горькие мысли о народе, но в то же время мысли очень пророческие, мысли-откровения (например, Хомяков об

иге рабства и о том, что Бог отдал России судьбу Вселенной). Они выступили против раболепия перед Западом, слепого копирования его ценностей, особенно против духовного рабства. Славянофилы разработали особую систему исторических и эстетических взглядов. Многие из них обладали и незаурядным эстетическим вкусом, литературно-критическим и поэтическим талантом. Подтвердим сказанное, рассмотрев вкратце литературно-критическую и поэтическую деятельность наиболее видных представителей славянофильства.

Европейски образованный мыслитель, искавший широкую философскую основу для русской эстетики и критики, издатель журнала с символическим названием «Европеец», **Иван Васильевич Киреевский** (1806–1856) был одним из основоположников славянофильства. В конце 20–30-х годов он выступал преимущественно как литературный критик и написал несколько замечательных статей, опубликованных в различных журналах: «Нечто о характере поэзии Пушкина» (1828, «Московский вестник»), «Обозрение русской словесности за 1829 год» (1830, «Денница»), «Горе от ума» на московской сцене», «Девятнадцатый век», «Обозрение русской словесности за 1831 год» (1832, «Европеец»), «О стихотворениях Языкова» (1834, «Телескоп»). Пушкин был очень доволен статьей о его творчестве за «богатство содержания и мысли». «Наконец-то мы дождались настоящей критики», – писал он в частном письме.

Славянофильские мотивы звучат уже в письме Киреевского Кошелёву (1827), которое можно охарактеризовать как «протокол о намерениях». Но это частное письмо, современникам оставшееся неизвестным. Собственно славянофильский период в деятельности Киреевского начинается с ответа Хомякову на его записку «О старом и новом», обсуждавшегося в кругах московских литераторов. Затем в журнале «Москвитянин» будут опубликованы статьи «Обозрение современного состояния литературы» (1845) и «Публичные лекции проф. Шевырёва об истории русской словесности» (1846). В них достаточно резко заявлена неприязнь к реалистическому направлению, «натуральной школе» и Белинскому. Отрицательно-рационалистическое направление (читай – критический реализм) пришло к нам с Запада, считает он. Нам важнее разобраться в «положительном направлении», тут Россия может быть действительно оригинальной, никому не подражать и показаться во весь рост. Симпатии Киреевского вполне определились в пользу своего, русского оригинального содержания. Он не приемлет западный рационализм «Отечественных записок», критику Белинского, «натуральную школу» и положительный, казённо-официальный патриотизм журнала «Маяк». На фоне таких контрастов выгодно выделялись славянофилы.

В последние годы деятельности Киреевского-славянофила написаны статьи «О характере просвещения Европы и отношении к про-

свещению России» (1852), «О необходимости и возможности новых начал для философии» (1856). В последней он как-то иронически признаётся: «Жалкая работа – сочинять себе веру». И тем не менее он её сочинял. Что вело его? Не жажда славы, не полемический задор публициста – только любовь, пусть и слепая, пусть и безоглядная, к России.

В лагере славянофилов **Алексей Степанович Хомяков** (1804–1860) скорее философ, поэт и драматург, чем литературный критик. В наиболее резкой форме основы своего учения он выразил в статье «О старом и новом» (1839). Признавая отсталость России, он считает, что причиной её являются петровские реформы, оторвавшие Россию от её прошлого, изменившие её самобытный путь развития. Пафос обиды на русское самоуничтожение и на западное высокомерие по отношению к русским пронизывает его статьи «Мнение иностранцев об России» (1845) и «Мнение русских об иностранцах» (1846). Образцовой страной, умеющей беречь традиции национальные, была для него Англия, которую он посетил в 1847 году («Письма об Англии»).

По разным поводам Хомяков много раз возвращался к оценке немецкой философии – от Канта до Гегеля и Фейербаха – и считал её крайним выражением западного рационализма с его пристрастием к анализу, сугубо «рассудочной школой». В вину Гегелю он ещё ставил то, что, дескать, он сам подготовил переход к «философскому материализму», т.е., по Хомякову, вообще к ликвидации философии. Но... «есть возможность более полной и глубокой философии, которой корни лежат в познании полной и чистой веры – православия».

«Вечная» тема, волновавшая Хомякова – литературного критика, звучала как вопрос «Возможна ли русская художественная школа?». Сам вопрос возникал в ходе полемики с «натуральной школой». Её Хомяков отрицал как результат западного влияния, во-первых, и за её критическую и даже сатирическую тенденциозность, во-вторых («О возможности русской художественной школы», 1847). Но Хомяков не был согласен и с теорией «чистого искусства», он ратовал за тенденциозное искусство в духе славянофилов. Отвергал, например, традиционные похвалы эстетствующих критиков С.Т. Аксакову за «Семейную хронику» и «Детство Багрова-внука», подчёркивавших «объективность» его творчества. Хомяков разъяснял читателям: сущность аксаковского творчества вовсе не в объективности, вообще недоступной человеку, а в том, что «он первый из наших литераторов взглянул на нашу жизнь с положительной, а не с отрицательной точки зрения». Он признавал право искусства на обличение, но ограничивал его только сатирой на «типы пороков», а не на «частные лица». Но подлинно социальное обличение, бывшее главным пафосом русской школы реализма, вызывало у него неприязнь. Впрочем, побеждённые всегда неправы...

Поэтическое наследство Хомякова – это сборник «24 стихотворения» (1844), стихотворные трагедии «Ермак» (1832), и «Дмитрий-самозванец» (1833). Его гражданско-публицистическое по содержанию стихотворение «России» распространялось в списках.

«Гордись! – тебе льстецы сказали...

Не верь, не слушай, не гордись!

Бесплоден всякий дух гордыни,

Неверно злато, сталь хрупка,

Но крепок ясный мир святыни.

Сильна молящихся рука!

И вот за то, что ты смиренна,

.....

Глагол Творца прияла ты,

Тебе он дал своё призванье,

Тебе он светлый дал удел:

Хранить для мира достоянье

Высоких жертв и чистых дел.

Хранить племён святое братство –

Любви живительный сосуд.

И веры пламенной богатство

И правду, и бескровный суд.

Среди первого поколения славянофилов **Константин Сергеевич Аксаков** (1817–1860) считался их «передовым бойцом». Современникам запомнились две серьёзные полемики славянофилов с «натуральной школой». В обеих детонатором и катализатором полемических сражений были литературно-критические работы Константина Сергеевича.

Поводом для первой стал выход в свет «Мёртвых душ» Гоголя. Аксаков по такому случаю откликнулся рецензией-брошюрой «Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мёртвые души», Белинский откликнулся в «Отечественных записках» статьёй «Похождения Чичикова, или Мёртвые души». Затем Белинский написал ещё и рецензию на брошюру Аксакова довольно полемическую, автор брошюры ответил «Объяснением по поводу поэмы...», Белинский написал очень резкий разбор ответа под названием «Объяснение не объяснение по поводу...».

Аксаков затушёвывал значение реализма и сатиры в произведении Гоголя. Он сосредоточился на подтексте «Мёртвых душ», их жанровом обозначении как «поэмы», на обещаниях автора изобразить отрадные картины русской жизни. И при этом выстроил целую концепцию, в которой Гоголь объявлялся Гомером русской действительности, а пафос его «Мёртвых душ» усматривался не в отрицании существующей действительности, а в её утверждении. Аксаков совершенно правильно в этой полемике указывал на внутреннее свойство таланта самого Гоголя – его субъективное стремление связывать в

гармоничное целое все впечатления от русской жизни. Такая «эпическая гармоничность» была призвана уничтожить в глазах славянофилов Гоголя-реалиста, обличителя жизни.

Белинский саркастически высмеивал все эти натяжки славянофильского критика, его попытки уподобить героев «Мёртвых душ» героям Гомера. Следуя логике Аксакова, он проводит такие едко-ироничные параллели: «Если так, то, конечно, почему бы Чичикову не быть Ахиллом русской «Илиады», Собакевичу – неистовым Аяксом (особенно во время обеда), Манилову – Александром Парисом, Плюшкину – Нестором, полицмейстеру – Агамемноном?...».

Белинский, действительно, не задавался вопросом о двойственности Гоголя, о его противоречиях – первенство здесь по праву принадлежит славянофилам. Но они с самого начала упускали самое главное – отрицали социальное значение и реализм писателя, а придавали решающее значение тому внутреннему стремлению воспеть «несметные богатства» духа русского, которое действительно было у Гоголя.

Через пять лет, в 1847 году, разгорелась новая полемика славянофилов с «натуральной школой». Аксаков вступил в неё с тремя критическими статьями под псевдонимом «Имярек». В первой подверг критическому разбору «Петербургский сборник», изданный Некрасовым. Опубликованные там «Бедные люди» Достоевского назвал произведением подражательным по отношению к Гоголю, «не художественным», «лишённым искренности», автор, считал он, «не художник и не будет им». Что-то не нравилось ему в Достоевском периода его принадлежности «натуральной школе»... О статье Белинского «Мысли и заметки о русской литературе», помещённой в сборнике, Аксаков в целом отозвался весьма неприязненно. Но обрадовался по поводу высказанной Белинским надежды, что в будущем Россия, кроме «победоносного меча», положит на весы европейской жизни ещё и «русскую мысль».

Аксаков был опытным полемистом, в его критическом методе чувствуется основательное изучение законов диалектики. Что позволило ему, вопреки общепринятому у славянофилов отрицательному отношению к реформам Петра I, признать их «исторически необходимым моментом» в развитии России. О чём лучше всего свидетельствует его стихотворение «Петру» (1845).

Великий гений! Муж кровавый!
Вдали на рубеже родном
Стоишь ты в блеске страшной славы
С окровавленным топором.
Вся Русь, вся жизнь её доселе
Тобою презрена была,
И на твоём великом деле
Печать проклятия легла.

Начало звучит вполне в духе славянофильских оценок петровских реформ. Но какова концовка!

Так! Будет время!
Русь воспрянет,
Рассеет долголетний сон...
Любовь все узы сокрушит,
Отчизна зацветёт счастливо,
И твой народ тебя простит.

В статье «Обозрение современной литературы» (1857, журнал «Русская беседа») Аксаков полемизировал с «Очерками гоголевского периода русской литературы» Чернышевского и пел отходную «натуральной школе», когда некрасовский журнал «Современник» покинули И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, А.И. Гончаров, Д.В. Григорович.

О политической смелости Константина Аксакова говорят его «Некролог о Гоголе» (1852), запрещённый цензурой, и особенно его «Записка о внутреннем состоянии России», представленная новому царю Александру II в 1855 году. Он писал об «угнетательской системе в России, о взяточничестве и произволе чиновничества, о том, что внутренний разлад в стране прикрывается «бессовестной ложью» правительства и «придворных верхов», в результате чего в народе нет к ним доверия. Он призывал молодого царя «понять Россию и возвратиться к русским основам... У России только одна опасность – если она перестанет быть Россиею».

Самым молодым, а главное – довольно свободным в обращении со славянофильской идеей среди первых славянофилов был **Юрий Фёдорович Самарин** (1819–1876). Из многочисленных его работ собственно к истории критики относятся всего две: отзыв о повести В.А. Соллогуба «Тарантас» («Московский сборник» за 1846 год) и статью «О мнениях «Современника», исторических и литературных» («Москвитянин», 1847, № 2).

В рецензии на «Тарантас» Соллогуба он проявил себя проницательным критиком, обладающим хорошим эстетическим вкусом и тактом в суждениях. Что, очевидно, и заставило Белинского в годовом обзоре литературы за 1846 год назвать статью критика из враждебного натуральной школе лагеря «умной содержанием и мастерским изложением».

В ней Белинскому могло понравиться то, что автор не старался превозносить славянофильские добродетели героев повести – степного помещика Василия Ивановича, носителя исконно русских начал, и любителя путешествий Ивана Васильевича, наглядевшегося на Европу и пропагандирующего славянофильское учение. Самарин всерьёз упрекал героев повести в никчёмности, а автора – в поверхностном отношении к серьёзным вопросам, а Белинскому показалось, что он оценивает повесть Соллогуба как пародию, к чему он и сам склонялся.

В статье «О мнениях «Современника», исторических и литературных» Самарин выступал открытым противником «натуральной школы» и пытался, в отличие от Хомякова, говорить не о её невозможности, а о внутренних противоречиях между её пророками, о противоречиях между Гоголем и его учениками. Именно Самарин в этой статье назвал художественный метод «натуральной школы» натурализмом – термин в тогдашней критике не прижился, он войдёт в критический обиход позднее совсем в другом контексте. Приписываемый Самариним «натуральной школе» главный грех – это то, что она переняла у Гоголя только его сатиру и основана на «двойном подражании» – Гоголю и французской словесности.

Особенно не нравилась славянофилам высказанная Белинским мысль о том, что «...надо отвергать всё национальное, в чём нет человеческого». Самарин и по этому вопросу вступает в полемику, вполне резонно задавая вопрос оппоненту: «Кто же нам объяснит, в чём, собственно, состоит это человеческое? ... С вопросом: что есть общечеловеческое и как отличить его от национального, спор только что начинается». На поставленный им самим вопрос Самарин не даёт ответа в статье; а спор этот пройдёт через русскую литературную критику последующего времени, не закончился он и сегодня.

4.3. Литературная критика народничества

В русском демократическом движении XIX века с 70-х годов начался новый этап – народнический. В 1868–1869 годах в «Исторических письмах» П.Л. Лаврова (газета «Неделя») и в трактате Н.К. Михайловского «Что такое прогресс?» («Отечественные записки») были сформулированы основные теоретические принципы революционного народничества.

В широком значении под термином «народничество» понимают разночинное освободительное движение на всём его протяжении от 40-х до 90-х годов. Сущность движения заключается в борьбе за интересы крестьянства, против крепостничества, его остатков и одновременно в теоретической разработке идей «русского общинного социализма» (Герцен, Чернышевский). Народники всегда проповедовали в своих теориях, начиная с 1861 года, идеи некапиталистического пути развития для России, опиравшиеся на определённые исторические предпосылки. Эти предпосылки были отмечены и проанализированы ещё славянофилами – такая у народничества своеобразная преемственность идей.

В 1876 году в Петербурге была создана революционная организация «Земля и Воля», программу которой стали называть «народнической», а участников её «народниками». Вопрос о свободе народа

они тесно связывали с его экономической свободой, с вопросом о земельной собственности. В народничестве всегда сосуществовали революционное и либеральное течения; в семидесятых преобладало первое («Земля и Воля», «Народная воля»), в 80–90-х годах – либеральное.

В истории литературы и литературной критики народничество представляет собой одно из течений внутри реалистического направления (Н.Н. Златовратский, П.В. Засодимский, С. Каронин, Н.И. Наумов, А.Н. Энгельгардт), увлекавшееся нередко идеализацией деревенского уклада жизни или очерковым описательным натурализмом. Теоретики народничества воспользовались тогда в России более или менее легальной трибуной литературы для пропаганды своих идей. В вопросах игнорирования эстетической составляющей литературного творчества и, соответственно, критики они пошли еще дальше славянофилов, Писарева и Шелгунова. Свою лепту в «разрушение эстетики» они также внесли, особенно с семидесятых годов девятнадцатого века. Но и их вклад в теоретические проблемы искусства весьма оригинален. Говоря так, мы имеем в виду литературно-критическую деятельность прежде всего Н.К. Михайловского.

В отличие от других народнических критиков, Лаврова и Ткачёва, например, **Николай Константинович Михайловский** (1842–1904) обладал ярким темпераментом публициста и талантом литературного критика. Печатался в популярных журналах «Отечественные записки» и «Русское богатство», одним из соредакторов которых был до конца жизни. Он выступал в качестве постоянного обозревателя литературных новинок и своеобразного истолкователя творчества крупнейших писателей – своих современников. Сотрудничал он и в нелегальных изданиях «Народной воли».

В одной из своих ранних статей «Что такое прогресс?» Михайловский писал: «Прогресс есть постепенное приближение ... к возможно полному и всестороннему разделению труда между органами и возможно меньшему разделению труда между людьми», чтобы сохранить всесторонность, гармоничность человеческой личности. Прецеденты такой гармонии он находил в патриархальном хозяйстве – отсюда его любовь к общине.

«Двуединая» правда, соединяющая в себе «правду-истину» и «правду-справедливость», – ещё один онтологический конёк Михайловского. Цель познания – так выстроить систему всех растущих «правд-истин», чтобы при этом получало удовлетворение и нравственное чувство, то есть «правда-справедливость».

Михайловский разработал своё особенное учение о «типах» и «степенях» развития личности, из конфликта между которыми якобы складывается современная социальная борьба. Ход его рассуждений на эту тему выглядит так: современная крестьянская община находится

на более низкой «степени» развития, чем современный общественный строй, но по своему «типу», в смысле всесторонности и гармоничности развития человеческой личности, она стоит выше. И задача истинных борцов за прогресс в том и состоит, чтобы развивать до высокой «степени» потенциально высший «тип» общественного устройства.

Есть у него и своя концепция классовой борьбы, её движущих пружин и целей, тесно увязанная с учением о «типах» и «степенях» развития. Классы характеризуются у него двумя различными моральными качествами – честью и совестью. «Честь» (это тот же «тип») принадлежит только трудящимся. Но они страдают от темноты (т.е. стоят на низкой «степени» развития). А проснувшаяся честь терзает народ сознанием «бесчестной слабости». А вот привилегированные классы мучаются «совестью», сознанием виновности перед народом (т.е. по «типу» они ниже, а по «степени» развития выше, чем массы). Неслучайно появилась особая группа людей – «кающихся дворян». У господ «бессовестная сила, у народа «бесчестная слабость». Такова социологическая концепция у Михайловского, теоретически бедная, потому что исключительно антропологически мотивированная. Эти вопросы он больше всего затрагивает в критических статьях «Десница и шуйца Льва Толстого» (1875) и «Щедрин» (1889).

Переходим теперь к вопросам эстетическим и литературно-критическим в творческом наследии Михайловского. Как народник, он, естественно, выступает за тенденциозное искусство, признавая, что тенденциозность нередко может быть даже не осознаваема самим писателем. Для него, далее, было бесспорным убеждение, что реализм и правдивость в искусстве нельзя понимать как натуралистическое копирование жизни. Он не очень доверял современным «новаторам» в искусстве, требовал уважительного отношения к традициям, к «старым шаблонам красоты – в них много истинного и поучительного».

Михайловский-критик настойчиво разрабатывал проблему нового героя, характерной особенностью своего времени он считал то, что в литературу «разночинец пришёл». Он, этот новый герой, руководствуется идеей долга перед обществом, самопожертвования, идеалом сочетания «совести» и «чести». Он решительно протестовал против снобистского мнения декадентствующей критики о том, что «мужик заполонил» всю литературу, что ей пора отвернуться от этой уже приевшейся темы. Напротив, утверждает Михайловский, она ещё недостаточно разработана.

К творчеству современных ему писателей Михайловский относился избирательно, строго классифицируя их. «Писатели-идеалы» у него – Златовратский, Г. Успенский, Островский, Некрасов, Щедрин. К писателям, занимающим неопределённую или реакционную позицию, он причислял Достоевского, Лескова, Боборыкина. Чехов у него –

певец «хмурых людей», затем под вывеской «певцы чистого искусства» помещались декаденты-символисты.

Наиболее объективно, с чисто художественной точки зрения судил Николай Константинович о Щедрина. Критика привлекала в писателе широта его художественной палитры: «В способах околдования читателей Салтыков был, конечно, без сравнения разнообразнее Достоевского». Симпатичен был Щедрин Михайловскому и по той причине, что он находил в произведениях сатирика борьбу с «бессовестной силой» (т.е. с господами) и с «бесчестной слабостью» (т.е. глуповцами, с пассивностью народа). Он, пишет критик, «будил совесть в силе, и честь в слабости».

Хотя народники во многом генетически были связаны со славянофильством и почвенничеством, Михайловский считал народолюбие последних ложным, искусственным, даже реакционным. Отсюда и его отношение к Достоевскому; он считал, что Добролюбов напрасно приписывал Достоевскому сочувствие к обездоленным. После выхода в свет романа «Бесы» в статье «Из литературных и журнальных замечаний 1873 года» он напрямую обращался к автору с упреком: «Вы не за тех бесов ухватились». Настоящими бесами Михайловский считал героев первоначального накопления, потомков Чичикова, нарождающихся буржуазных дельцов. Обобщающая статья о творчестве Достоевского «Жестокий талант» написана уже после его смерти, в 1882 году, когда реакция пыталась представить Фёдора Михайловича как «духовного вождя страны», как «пророка божия». Основная мысль её: «Достоевский как писатель «исходил всегда из предпосылок, что «человек – деспот от природы и любит быть мучителем». Достоевский любил травить овцу волком; причём в первую половину творчества его особенно интересовала «овца», а во вторую – «волк». Отсюда иллюзия перелома в творчестве Достоевского, а на самом деле перелома не было. Он любил ставить своих героев в унижительное положение, чтобы «порисоваться своей беспощадностью». Это – жестокий талант, «злой гений», гипнотизирующий читателя». Вам самим судить: что принимать, что отвергать в этой характеристике.

Чехов у Михайловского – «безыдейный писатель», «даром пропадающий талант». Так он пишет о раннем Чехове. А вот с момента выхода в свет «Скучной истории» (1889) критик уже «подобрел» к писателю, благожелательно отзывался и на «Палату № 6», «Человека в футляре», на пьесы «Дядя Ваня», «Три сестры», т.е. начал воспринимать Чехова в развитии.

Резко отрицательные оценки Михайловского звучат в адрес творчества современных ему декадентов и символистов. Он упрекал их в тяготении к мистике, формализму, аморализму, «безответственности инстинктов». Их поэзию он характеризовал всегда в негатив-

ном, ироническом духе: «якобы стихи», «истерически-капризные ноты», «злая красота», «смердяковщина» (о Минском, Случевском, Бальмонте, Сологубе, Гиппиус, Мережковском). Особенно доставалось Дмитрию Сергеевичу Мережковскому, очевидно, как вождю первых русских символистов. Вот некоторые характеристики, выданные ему критиком. «Мережковский не пророк и не герой нового течения... Он инстинктивно чувствует своё бессилие ориентироваться в сложных путях жизни... при этих условиях мистические сферы остаются единственным убежищем, куда Мережковский и удаляется вслед за французскими символистами... Его логические построения лишены логики, он раб своего каламбурного мышления, бьющего на эффект, но не выдерживающего проверки фактами... Сколько жестокости сладострастия проявил он в навязчивом преследовании Толстого и возвеличивании Достоевского...» («Литературные воспоминания и современная смута»).

Ополчаясь на экспериментаторство символистов в области формы, Михайловский вовсе не оспаривал права поэта на формальный эксперимент: «Техника искусства ведь не сказала своего последнего слова, да и когда же она его скажет? Поэтому и задача символистов, при всей своей узости, может иметь своё значение». Так что относительную ценность исканий символистов в области поэтической техники он признавал. Он вообще рассматривал русский символизм как реакцию на натурализм, на эмпирическое направление в литературе, которому в России следовал Боборыкин – за это критик даже благодарит Мережковского. Но Михайловский видел, что эта реакция сама, в свою очередь, впадает в нелепую крайность, односторонность: «Безыдейной, бессмысленной обнажённости и протокольной точности наши символисты противопоставили столь же бессмысленную символическую темноту».

Михайловский, в отличие от своих предшественников, не выработал целостной историко-литературной концепции. Его интересовали только современный ему литературный процесс и авторы. Но даже и здесь он был достаточно избирателен; он предпочитал творчество тех авторов делать предметом своего рассмотрения, которых мог как-то приспособить, пристегнуть к своей доктрине прогресса. Поэтому для него Пушкин, Лермонтов, Григорович – мало актуальны, а Тургенев как тип писателя уже устарел. Другое дело Толстой. Его заявление в статье «Прогресс и определение образования» (1872) о том, что цивилизация не совпадает с прогрессом, что «прогресс тем выгоднее для общества, чем не выгоднее для народа», было близко и понятно Михайловскому, автору трактата «Что такое прогресс?». Михайловский первым в русской критике поставил вопрос в статье «Десница и шуйца Льва Толстого» (1875) о внутренней противоречивости Толстого. То вытягивается десница, поднимается сильный, смелый человек

во имя истины и справедливости, во имя интересов народа помериться со всей историей цивилизации; то вылезает шуйца, слабый, нерешительный человек, проповедник фатализма и непротивленчества, неверие в разум, науку, в искусство.

Наиболее сложным было отношение Михайловского-критика к Горькому; он написал ряд мелких рецензий-откликов на его произведения и обобщающую статью «О Максиме Горьком и его героях» (1898). В горьковской идеализации босяков виделось Михайловскому что-то родственное его собственному убеждению о необходимости пробудить в низах сознание «чести». Главный итог рассуждений критика о молодом писателе звучит так: «Мы имеем дело с большой художественной силой». И в дальнейшем он настойчиво искал определение качественного своеобразия реализма Горького. Наиболее важным представляется его вывод о сочетании в творчестве писателя романтического и реалистического начал. Причём романтизм Горького трактуется критиком не как нечто прошлое, пережиточное, которое тянет писателя назад; наоборот, в этом романтизме Михайловский слышит призыв идти вперёд. Горький показывает сильных людей, а к этой идее привёл его романтизм («О повестях и рассказах Горького и Чехова», 1902).

Второй его вывод относительно своеобразия писательской манеры Горького сформулирован так же чётко, как и первый: «По темпераменту Горький больше публицист, чем художник (при несомненности художественного дарования)». Отсюда и та особенность творчества, когда герои «излагают мысли» самого автора. В статье, написанной в 1902 году, Михайловский верно уловил важную веху в творческой биографии Горького: «Он ещё не разобрался в своих собственных взглядах. Он только теперь в них, по-видимому, разбирается». Действительно, 1902 год был во многом переломным и во взглядах, и в творчестве Горького, чему подтверждением может служить его пьеса «На дне».

Вторым достаточно активным и популярным критиком народнического лагеря с конца шестидесятых годов был **Александр Михайлович Скабичевский** (1838–1911) – верный сподвижник Михайловского, хотя во многих критических оценках вполне самостоятельный. Не будучи оригинальным в философских и общеэстетических вопросах, Александр Михайлович внёс, тем не менее, свой вклад в пропаганду традиций революционно-демократической критики 50–60 годов, идей Чернышевского, Добролюбова и Писарева. Когда русские декаденты Мережковский, Волынский, Гиппиус и Сологуб кричали «освободите нас от Скабичевского», то они хотели освободиться прежде всего от демократизма и реализма в критике. Особенно чувствителен он был как критик к подделкам под демократизм и народность. На

этом основании он не принял «Обрыв» Гончарова, усомнился даже в демократизме тургеневского Базарова и в народолюбии Левина из «Анны Карениной», назвав его барином – искусственным опропщенцем. Творчество Толстого вызывало всегда живой интерес Скабичевского-критика. Весьма скептически он отнёсся к попыткам Льва Николаевича сблизить своих героев (Нехлюдова, Оленина, Безухова) с простым народом, недоумевал, зачем автору потребовалось возвышать Платона Каратаева как носителя и глашатая народной мудрости. В статье «Мысли и заметки по поводу нравственно-философских идей гр. Л. Толстого» (1885) напомнил ещё раз о необходимости разграничивать художественную и философскую стороны в творчестве писателя. В первый раз он говорил об этом в ранней статье «Граф Лев Николаевич Толстой как художник и мыслитель» (1870). Скабичевский начисто отвергал его теорию «непротивления», отрицание науки, искусства, необходимости эмансипации женщины. Во всём этом он усматривал «весьма ветхую закваску крепостного права».

В статье «Больные герои больной литературы» (1896) критик сатирически едко высмеивает «курьёзы и абсурды» рассказов и романов З. Гиппиус и Ф. Сологуба о «невменяемых людях», декадентской критики Мережковского и Волынского.

Изрядная доля субъективизма делала Скабичевского не до конца последовательным борцом за реализм против «чистого искусства» и декадентства. В статье «Сорок лет русской критики» (1872) и более поздней, озаглавленной «Задачи литературной критики», он допускает серьёзные отступления от философии творчества как его понимали Белинский и Добролюбов. Вот цитата из первой статьи: «Искусство должно воспроизводить действительность не в том виде, как она есть сама по себе, а как она нам представляется» – комментарий и не требует. Во второй он пишет о том, что правда истинно художественного произведения есть второстепенный продукт. «Художник должен стремиться лишь к тому, чтобы возможно живо, ярко и полно воплотить в образах чувства, волнующие его», чтобы пробудить с возможно большей силой в читателе «чувства, наполняющие автора».

Скабичевский разглядел тенденциозность творчества даже у «бесстрастного» Чехова, и в этом состоит определённая его заслуга как критика. Заглавие его статьи «Есть ли у Чехова идеалы?» (1892) передаёт споры того времени. В отличие от Михайловского он сразу ответил на вопрос утвердительно. В связи с выходом в 1898 году горьковских рассказов и очерков в двух томах Скабичевский написал статью «Максим Горький», в которой оценивает писателя как поэта «босой команды», которую критика воспринимает как более поэтический предмет – остатки якобы исконно русского бродяжничества, совершенно перечёркивая социальную природу и причины босячества.

Возможность идейной и тематической эволюции Горького он отвергает начисто, и тут он оказался плохим пророком.

Из других литературно-критических работ Скабичевского отметим статьи «Новый человек деревни» (1882), «Мужик в русской беллетристике» (1899), «Очерки истории русской цензуры» (1892), «Историю новейшей русской литературы» (1891), выдержавшую семь изданий.

Среди виднейших теоретиков народничества, сторонников социального и политического переворота **Пётр Лаврович Лавров** (1823–1900) отличался тем, что был противником террора и анархизма. В «Исторических письмах» (1870) он провозгласил целую программу будущего «хождения в народ». «Дорого заплатило человечество за то, чтобы несколько мыслителей в своём кабинете могло говорить о его прогрессе». Прогресс меньшинства (читай – интеллигенции) обошёлся дорогой ценой для большинства (читай – народа). Отсюда прямой гражданский долг интеллигента выводит автор. «Я сниму с себя ответственность за кровавую цену своего развития, если употреблю это самое развитие на то, чтобы уменьшить зло в настоящем и будущем». Для этого критически мыслящие личности «должны сойтись, чтобы организовать партию». Лавров прокладывал теоретический путь к организации «Земля и воля» («Народная воля», «Чёрный передел»), обосновывая логически право мыслящей личности на восстание.

В роли литературного критика («Письма провинциала о задачах реальной критики», 1868; «И.С. Тургенев и развитие русского общества», 1884 и др.) Лавров безоговорочно признавал великие заслуги писателя в том, что он был «бессознательным подготовителем и участником в развитии русского революционного движения». Лавров как критик по-своему приучал коллег интересоваться личностью писателя, его биографией, чем пренебрегали Добролюбов и Писарев.

4.4. Интуитивистская критика

Как это ни парадоксально, к «разрушению эстетики» уже во второй половине девяностых годов причастна и критика декадентствующего литературного лагеря, в принципе отвергавшего социальную обусловленность искусства и его общественное служение. Его представители ратовали за восстановление прав Красоты, вечных ценностей, «высоких философских начал» в литературе, за «истинную», «интуитивную», «имманентную» критику.

Декадентские тенденции в русской литературе и критике последнего десятилетия XIX века прорастали на почве «чистого искусства», возделывать которую начали ещё в первой половине века участники знаменитого «эстетического триумвирата». Но если Боткину, Дружинину и Анненкову нельзя отказать в праве быть соавторами

основателей эстетики русского реализма Белинского и Чернышевского, то их детям демократические традиции отцов были явно чужды. За выше названными терминами и понятиями, такими вроде разными, у Минского, Боборыкина, Волынского, Айхенвальда скрывалось одно: отказ от общественного служения литературы. Пафосом асоциальности, аполитичности искусства проникнуты их статьи и книги девяностых годов «Старинный спор» и «При свете совести» (Н. Минского), «Наша литературная критика» и «Красота, жизнь и творчество» (П. Боборыкина), сборник статей «Русские критики» (А. Волынского). Именно они положили начало русской декадентствующей критике. Выступивший лет на десять позднее их В. Розанов в статьях «Почему мы отказываемся от «наследства 60–70 годов?» и «В чём главный недостаток «наследства 60–70 годов?» также заявлял, что дети имеют право отрицать отцов, что «мы ищем другой правды». Но Розанов от наследства Белинского и Чернышевского отказывается не во имя асоциальности искусства. Его отталкивал от наследства отцов их явный или скрытый атеизм. В мировоззренческом и эстетическом отношении Розанова привлекало позднее славянофильство и почвенничество; в статье «Три момента в развитии русской критики» он заявлял, что не Белинский и Добролюбов, а Ап. Григорьев и Н. Страхов являются создателями подлинной критики и её представителями.

Литературная критика декадентского направления доминировала в те годы прежде всего количественно. Каждый её представитель мнил себя одновременно и теоретиком, ратующим за восстановление прав Красоты в литературе, возвращение эстетики в литературно-критический обиход. Их статьи становились предметом обсуждений и шумных дискуссий в многочисленных клубах, религиозно-философских обществах и литературных салонах Москвы и Петербурга, собиравших либерально настроенную интеллигенцию. Но вот парадокс. Одна из разновидностей декадентствующей критики – интуитивная – внесла наиболее весомый вклад в разрушение эстетики.

В 1906 году вышла первым изданием книга **Юлия Исаевича Айхенвальда** (1872–1928) «Силуэты русских писателей», автор которой выдвинул новую, как утверждалось во введении к ней, теорию – «интуитивной критики». Она шумно и скандально обсуждалась в кругах творческой интеллигенции, так как автор новой теории методологически построил её на доведенном до крайних пределов субъективизме в творчестве как писателя, так и критика. Остановимся подробнее на этом программном по сути манифесте русского декадентства в области критики.

Введение к книге названо «Теоретические предпосылки», и в нём Айхенвальд скомпоновал в подобие некой теории всё, что до него писали о бессознательности творчества, о перевесе в искусстве чувства над разумом, об органическом слиянии автора со своим произведе-

нием, о символистской неизъяснимой многозначности образа – всё то, что отрицало зависимость творчества от каких-то внешних факторов. Со всеми видами детерминизма в творческом процессе автор ведёт борьбу, ратуя за полное раскрепощение личности художника. Силуэты писателей набросаны импрессионистски, без учёта конкретно-исторической обстановки, лишь во внешней хронологической последовательности.

Эстетика как наука невозможна – вот основной тезис Айхенвальда. Нельзя выработать объективный критерий для отбора материала, для определения таланта, гения. Он находит аргументы для подобных утверждений в недавнем опыте XIX века создать науку о литературе. Тэн и Брюнетьер хотели создать эту науку по образцу естествознания, но ничего у них не вышло. Они изучали влияние на поэта расы, среды, момента, но забывали о самом творце-художнике. Культурно-историческая школа много толкует об эпохе, времени, связях писателя с определённой культурой. Но все эти понятия относительны. «Особенно роковую неудачу в попытке объяснения литературы терпит классовая точка зрения, исторический материализм», – так оценивает Айхенвальд только-только зародившуюся социологическую школу литературоведения. Писатель вовсе не «продукт» общества, он – сам по себе. Он продолжает дело Бога, его творчество сплетается с творчеством вселенной. Литература вовсе не «зеркало действительности», потому что «писатель своим современникам не современник, своим землякам не земляк». Писатель живёт всегда и везде.

Иррациональная сила талантливой личности – вот что главное в литературе. Нет направлений, есть только писатели; только личность и её воля – факт, всё остальное сомнительно. Для понимания писателя совсем не обязательно знать его эпоху, даже его биографию, важно знать только то, что даёт его произведение. Только связь с вечным, а не с временным определяет истинную силу писателя. Таковы его мнения о всех литературоведческих школах XIX века, так он их опровергает.

Обращаясь собственно к критике, Айхенвальд считает, что вся классическая критика XIX века испортила наши вкусы пафосом общечеловечности, ограничила круг интересов, «отняла у нас чувство красоты». Попеняет он и Чернышевскому, который в своем грубом утилитаризме, по его мнению, сделал из критики публицистику, вспомнит и «позорный вандализм Писарева», его «ребяческое разрушение эстетики». Он собирает всевозможные обвинения против «реальной критики», её действительные и мнимые промахи, только бы сокрушить её в главном, в глубокой вере, что искусство – зеркало действительности и одно из средств критики существующего порядка вещей.

Взамен он рекомендует критикам «метод имманентный»: «Гораздо естественнее, когда исследователь художественному творению

органически сопричащается и всегда держится внутри, а не вне его. Метод имманентной критики... берёт у писателя то, что писатель даёт, и судит его, как хотел Пушкин, по его собственным законам, остаётся в его собственной державе». Заметим, что Айхенвальд пытается взять в союзники Пушкина без оснований. Да, он призывал принимать в соображение намерения писателя и не судить его произвольно; но вовсе не считал, что писатель должен быть оторван от социальной жизни, а критик должен всецело оставаться в «его державе». По Пушкину, критика должна быть наукой, основанной на знании образцов, правил, но в то же время и прислушивающейся ко всем живым головам современности.

Особую бурю негодования и протестов со стороны прогрессивно настроенной литературной общественности вызвал силуэт Белинского, в котором автор попытался развенчать его имя и роль в истории русской литературы. Своим оппонентам Айхенвальд отвечал в брошюре «Спор о Белинском» (1914). Внеисторично, игнорируя диалектику развития мысли критика, он выискивал иногда действительные, а чаще мнимые противоречия в высказываниях Белинского и стал называть его «Виссарионом-отступником». Оппоненты вполне справедливо упрекали его в том, что он «сосчитал на солнце пятна и проглядел его лучи». Этот спор накануне Первой мировой войны и Октябрьской революции обнаружил раскол в лагере творческой интеллигенции, в результате которого одна её часть впоследствии прокляла революцию, а другая пошла за ней. В нём же наметилось и сближение между собой разнообразных субъективистских теорий творчества, и объединялись они на общей для них основе неприятия художественного реализма. Наиболее авторитетным и серьёзным среди этих направлений рубежа веков был символизм с его чётко разработанной критической программой и поэтикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Недзвецкий В.А., Зыкова Г.В. Русская литературная критика XVIII–XIX веков. – М.: Аспект Пресс, 2008.
2. История русской литературной критики / под ред. В.В. Призорова. – М., 2002.
3. Кулешов В.И. История русской критики XVIII – начала XX века. – М., 1992.
4. Егоров Б.Ф. Очерки по истории русской литературной критики: учеб. пособие. – ЛГПИ, 1973.
5. Белинский В.Г. Собр. соч.: в 3 т. – М., 1948.
6. Писарев Д.И. Сочинения: в 4 т. – М., 1956. – Т. 3.
7. Кузнецов Ф.Ф. Круг Писарева. – М., 1990.
8. Ланщиков А.П. Н.Г.Чернышевский. – М., 1987.

9. Лобанов М.П. Островский. ЖЗЛ. – М., 1989.
10. Михайловский Н.К. Литературная критика. – Л., 1989.
11. Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX века. 1890–1904: в 2 т. – М., 1981, 1982.
12. Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей: в 2 т. – М., 1989.
13. Добролюбов Н.А. Собр. соч.: в 3 т. – М., 1952.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Каковы достоинства и недостатки «реальной критики» Н.А. Добролюбова?
2. В чём мотивационный смысл и суть совершенного Д.И. Писаревым «разрушения эстетики»?
3. Куда эволюционировала «реальная критика» Добролюбова в критической деятельности Н.В. Шелгунова?
4. В чём видели славянофилы самобытность исторического развития России?
5. Какие периоды истории русской литературы устанавливает И.В. Киреевский в «Обзрении русской словесности за 1829 год»?
6. О чём спорили К.С. Аксаков и В.Г. Белинский после выхода «Мёртвых душ» Н.В. Гоголя?
7. Какие внутренние противоречия видел Ю.Ф. Самарин в русской «натуральной школе»?
8. В чём генетическая связь народничества со славянофильством и почвенничеством?
9. Каков вклад Н.К. Михайловского в теоретические проблемы эстетики и критики?
10. Оригинальность оценки Михайловским творчества Достоевского в чём?
11. Что не принимал и что признавал у символистов Михайловский критик?
12. В чём оригинальность и приоритет Михайловского при оценке творчества Л.Н. Толстого?
13. С чем и за что ведёт борьбу Ю. Айхенвальд в своей «интуитивной», или «имманентной», критике?

ГЛАВА V. «РЕАБИЛИТАЦИЯ» ЭСТЕТИКИ

Точные хронологические рамки как начала, так и завершения этапа «разрушения эстетики» в истории русской литературной критики очертить затруднительно. Мотивируется он во многом обострением борьбы разных направлений общественно-политической мысли в послереформенной России. Особую привлекательность для современников придавало ему то обстоятельство, что в роли «разрушителей» выступали не закоренелые в догмах эстетики классического русского реализма его сторонники, а молодые и очень талантливые критики, одарённые тем, что в критике называется эстетическим вкусом. Отличающиеся ещё и чёткой общественной позицией, неизбежно провоцирующей полемику. В пылу которой действительно крушились порою основы эстетики. Но её реального разрушения не произошло и не могло произойти. По известной аксиоме, что «всякое действие неизбежно вызывает противодействие», тенденция к «разрушению эстетики» в русской критике породила противоположную, пусть и с некоторым опозданием.

С конца 50-х годов девятнадцатого века в истории русской литературной критики начинается своеобразное «обратное движение» в сторону реабилитации эстетической составляющей литературы, восстановления в критической практике соответствующих критериев оценки. Сначала под пером Ап. Григорьева как реакция на утилитаризм «реальной критики» Добролюбова, на разрушение эстетики Писаревым. Затем это «почвенническая» реакция Страхова и Достоевского на критику народническую, на идеализацию крестьянской жизни в ней.

5.1. Неославянофильство и почвенничество в литературной критике

Непосредственными продолжателями консервативно-романтической славянофильской традиции в русской общественной мысли и в литературной критике были неославянофилы во главе с Аполлоном Григорьевым. Они в отличие от своих предшественников не так рьяно боролись с западным влиянием, во-первых. Во-вторых, чувствовали себя по сравнению со славянофилами-дворянами большими демократами. Носителем подлинной русской народности они считали средний слой русского общества – купечество и провозглашали певцом этой народности А.Н. Островского. Который, кстати, в творчестве своём не всегда оправдывал их авансы и ожидания. Именно они первыми попытались в конце пятидесятых – начале шестидесятых смягчить утилитаризм авторов «реальной критики» и её последователей. Знаменуя тем самым начало этапа «реабилитации» эстетики.

Первый идеолог неославянофильства **Аполлон Александрович Григорьев** (1822–1864) вошёл в историко-литературную науку как

основатель и рыцарь «органической критики». Такое понятие он ввёл, чтобы отличить свою критику от уже существовавших – философской, исторической, утилитарной, реальной. Её основные принципы представлены Григорьевым в четырёх статьях, опубликованных в десятилетие с 1856 по 1864 год: «О правде и искренности в искусстве», (1856), «Критический взгляд на основы, значение и приёмы современной критики искусства» (1858), «Несколько слов о законах и терминах органической критики» (1859), «Парадоксы органической критики» (1864).

«Органическая критика» отдавала предпочтение «мысли сердечной» перед «мыслью головной», ратовала за «синтетическое» начало в искусстве, за «рождённые», а не «деланные» произведения, за непосредственность творчества. Она была системой, построенной на неприятии, отрицании социальных предпосылок, социальной сущности творчества. Но в силу несомненной личной талантливости Григорьева «органическая критика» была одним из самых серьёзных противников реализма, тем более, что нередко высказывала очень верные суждения по адресу оппонентов.

В статье «Критический взгляд на основы...» Григорьев обвинял демократическую критику в том, что она слишком увлеклась связями искусства с общественными вопросами, превратила произведение искусства в «орудие готовой теории» – словом, подчинила его общественным интересам. Но Григорьев отнюдь не ратовал и за «чистое искусство», выступая против чрезмерного утилитаризма революционно-демократической критики. У него была своя эстетическая программа, связанная не с преходящими «моментами истории», а с «вечными проблемами» бытия. И он искренне верил, что она воплощает в себе законы «органического искусства» и «органической критики». Последнюю он рассматривал так же, как своего рода искусство, способ постижения прекрасного, когда писал: «Критик есть половина художника, может быть, даже в своём роде тоже художник, но у которого судящая, анализирующая сила перевешивает силу творящую... Он чувствует, где что не так, где есть фальшь в отношении к миру души, ... где испорчено ложью воссоздание живого отношения».

Жизнь бесконечна, душа человека всегда едина, её стремление к идеалам правды, красоты и любви вечны. Та критика, которая исходит из понятия об исторической относительности этих идеалов и стремлений, не имеет твёрдых критериев. Нет относительных истин, есть только истины абсолютные: «Не вечная правда судится и измеряется веками, эпохами и народами, а века, эпохи и народы судятся и измеряются по мере хранения вечной правды души человеческой и по мере приближения к ней».

Трудная «уязвимость» Григорьева для его оппонентов заключалась в том, что, оказывая предпочтение «сердцу» перед «разумом», он

решительно восставал против «бессознательности» искусства, ратовал за синтез обоих начал; не признавая историзма, он требовал «органического исторического чувства» от художников.

«Органическая критика» могла похвастаться тем, что старалась удерживать в единстве оба начала в художественном произведении, «что сказано», с тем, «как сказано». Но часто касаясь вопроса о капризной творческой индивидуальности художника, Григорьев по существу сказал о ней меньше, чем критики-демократы, ругаемые им нещадно за утилитаризм в критике.

Тем не менее... Нельзя не признать определённой ценности указаний Григорьева на гротескную особенность реализма Гоголя, его тонких рассуждений об особенностях гоголевского «комизма» в статье «Русская изящная литература в 1852 году». Грехом «натуральной школы» Григорьев считал доведение её теоретиками комизма Гоголя до грубой социальной сатиры, а его бытового реализма — до голого натурализма. И в то же время отдавал ей должное в разработке образа маленького человека.

Теперь (в 50-е годы), полагал он, это социально-обличительное и «филантропическое» направление умерло в русской литературе. Умерло и «лермонтовское» космополитическое направление, любовавшееся образами эгоистов, хищников, демонов, каким является Печорин.

Народилось третье направление, «органическое», ярчайшим представителем которого Григорьев считал Островского, обладающего «коренным русским мирозерцанием, здоровым и спокойным, юмористическим без болезненности, прямым без увлечения». Новаторство Островского он видел в следующем:

- 1) в «новости» изображения быта;
- 2) в «новости» отношения автора к этому быту;
- 3) в «новости» манеры изображения.

Он трактовал Островского как певца русских нравов, умеющего показывать и «идеальные начала». Здесь он полемизировал с Добролюбовым, с его истолкованием Островского как обличителя «тёмного царства». Далее дать комментарий на примере оценок обоими «Грозы», и особенно образа Катерины. Вывод Григорьева: Островский не сатирик, а «народный» писатель. Он подчёркивал при этом, что с примитивной простонародностью Островский не имел ничего общего. Для Григорьева русское купечество, целиком взятое, и было хранителем, «почвой» русской народности.

Григорьев-критик нередко сам грешил тем, в чём упрекал критиков революционно-демократического лагеря, — стремлением приспособить различных писателей к своей доктрине. Например, главного героя комедии Грибоедова он объявил «единственным истинно героическим лицом нашей литературы». Григорьеву важно, что у Чац-

кого «честная деятельность», он «лжи не спустит», «ратует за всё русское». Из всех тургеневских героев особенно ценил Лаврецкого, идеалом которого было «пахать землю... и стараться как можно лучше её пахать». Белкин, Максим Максимыч, капитан (из «Рубки леса» Толстого) не сами по себе ценны, «они – критические контрасты блестящего и, так сказать, хищного типа, которого величие оказалось на нашу душевную мерку несостоятельным, а блеск фальшивым».

Григорьев не отрицал таланта Некрасова и его популярности; но обвинял поэта в том, что он «слишком отдавался» своей музыке: «Ведь одной поэзии желчи, негодования и скорби слишком мало для души человеческой». Словом, порицал его за гражданственность, которую он истолковывал как негодующую односторонность, и отказывал Некрасову в народности его творчества.

Николай Николаевич Страхов (1828–1896), плодовитый и крайне тенденциозный критик сначала неославянофильского, а затем почвеннического направления, невольное уважение вызывает за последовательность взглядов в сочетании с тонким эстетическим чутьём. Если рассматривать литературно-критическую деятельность Григорьева и Страхова под углом зрения эволюции славянофильской идеи, то первый был мостиком от неославянофильства к почвенничеству, второй – от почвенничества к символистам. Он, Страхов, всегда выделял группу поэтов (А. Майкова, Я. Полонского, А. Фета, Ф. Тютчева, А. Толстого) как мастеров чистой формы, ритма, полутонов, объединяя их в особую школу талантов. Именно этих поэтов позже, в 90-е годы, поднимут на щит В.С. Соловьёв и символисты. Он недолюбливает Некрасова как претендента на звание выразителя дум народа, называя его «первообразом наших обличительных поэтов», почти куплетистом в статьях «Некрасов и Полонский», «Некрасов–Минаев–Курочкин» («Заря», 1870).

Основные темы Страхова – литературного критика:

- 1) борьба с западными влияниями в русской литературе (отдельные сборники статей «Борьба с Западом в нашей литературе»);
- 2) история русского нигилизма (сборник «Из истории литературного нигилизма», 1890);
- 3) творчество Пушкина («Заметки о Пушкине и других поэтах», 1888);
- 4) творчество Тургенева и Толстого (сборник «Критические статьи об И.С. Тургеневе и Л.Н. Толстом», 1885). Этот сборник затем переиздавался ещё четыре раза.

Творчество этих двух авторов он расценивал с точки зрения борьбы в русской литературе «нигилистических» и «почвеннических» начал. Под нигилизмом Страхов подразумевал отрицание сложившихся форм жизни, видел в нём явление, навязанное русской обществен-

ной мысли Западом. Образцовое обличение «нравственного хаоса нигилизма», поднявшегося до отцеубийства, он увидел в «Братьях Карамазовых». Страхов старался возвысить «почвенничество» над обеими крайностями – над «славянофильством» и над «западничеством». «Славянофилов» корил за то, что они убаюкивали себя иллюзиями, будто после Петра I сохранились ещё на Руси какие-то старые основы и начала, а «западников» критиковал за то, что они породили нигилизм, т.е. полную беспочвенность, пустоту космополитизма.

В очерках сборника «Бедность нашей литературы» (1868) Страхов писал: «Бедна наша литература, но у нас есть Пушкин». Его творчество и должно всех примирить – и «почвенников» и «западников». Он не только взял под защиту Пушкина от «брани» Писарева, но и заявил, что для русских «с именем Пушкина неразлучно связано какое-то очарование», а оно состоит во вселенской «отзывчивости» Пушкина. Пушкин – «наше всё», представитель нашего «полного душевного здоровья». В подобных утверждениях был несомненно полемический подтекст: стремление противопоставить «гармонического» Пушкина сатирику Гоголю, а теперь – нигилистам. Но иногда и в пылу полемики «выскакивает» мысль верная, которая остаётся, как оценка, единственно объективной. Со Страховым подобное случалось нередко, что свидетельствует о его развитом эстетическом вкусе.

В 1885 году Страхов издал отдельным сборником все свои статьи о творчестве Тургенева и Толстого, написанные более чем за двадцать лет. Их творчество осмыслялось критиком по контрасту: один выступает у него как певец «нигилизма», другой – как певец подлинной «чернозёмной силы». Тургенев якобы выделял Базарова лишь на фоне тщедушных людей; но «неистощимый поток жизни» создаёт светлый фон в романе. Вера в «вечные начала человеческой жизни» – истинная философия Тургенева, утверждает критик.

Главная сила Л. Толстого-художника в «вере в жизнь», в семейное родовое начало, в справедливость и красоту. Отсюда берёт начало его «очень тонкое понимание простого народа». Толстой вторгается во все сферы жизни. Он психолог, обличитель, реалист. Кстати, Страхов оказался единственным (кроме П.В. Анненкова) критиком, который высоко оценил роман «Война и мир» сразу же по его выходе; остальные – и правые и левые лагеря отнесли к нему неодобрительно.

Страхов указал на новые, ещё не отмеченные критикой черты психологизма писателя. Толстой умеет раскрывать «родственное сходство тех душ, которые связаны родством по крови». Таковы все Ростовы, Болконские, Курагины. Эти особенности Толстого-психолога критик использует как аргумент, утверждая, что Толстой – певец народной, «органически сложившейся жизни», обличитель, но не социального зла, а всего искусственного, наносного, нерусского.

Приведём пару примеров верности и точности наблюдений и оценок Страхова-критика. В статье «Об иронии в русской литературе» (1875) он снова поставил вопрос об «особой субъективной призме», через которую Гоголь рисовал реалистические полотна русской жизни. Конечная цель Страхова – доказать, что демократическая критика всё ещё не понимает Гоголя, что «тьма низких истин» не была главной целью писателя. Ничего нет реальнее «Мёртвых душ»: Гоголь описывает величайшие мелочи с полнейшей верностью и точностью. Но ведь сила Гоголя не в том, что факты действительности верно воспроизведены, а в том, что они им «возведены в перл создания», подверглись какому-то процессу художественного преображения, от которого получили необыкновенную значимость. В чём же дело? Страхов обращает внимание на «тон рассказа» у Гоголя. Этот тон – «не простой, сливающийся с содержанием речи»; он «в высшей степени иронический». Не сарказм, не гротеск, а ирония выражает у писателя его «непрямое отношение к предмету», то есть авторскую позицию.

В «Заметках о Пушкине и других поэтах» (1888) Страхов ставил ещё один важный для творчества вопрос об «истинной поэзии». Он говорил, что искусство всегда является преображённым повторением жизни и, вследствие этого, его образы действуют сильнее, чем сама действительность. Ничего одиозного нет в том, что поэт «забывает мир», создавая свой мир образов. Пушкин обливался слезами над «вымыслом», над «нас возвышающим обманом» в поэзии. Когда мы указываем на условность искусства, то этим не отрываем его от жизни, а просто указываем на главную особенность искусства как акта создания «второй природы»: оно поистине и есть творчество, пересоздание впечатлений.

Эти оттенки понимания специфики искусства, накопления такого рода наблюдений не только у представителей революционно-демократической критики, но и у её оппонентов из другого лагеря никогда не пропадали в истории развития русской эстетики и литературной критики, а постепенно возводились в цельную систему литературоведения как науки.

Таким образом, Григорьев и Страхов продолжили в русской общественной мысли и литературной критике дело и труды первых славянофилов. Неославянофилами их окрестили оппоненты и позднейшие исследователи. Позже, уже в шестидесятые годы, они осознанно будут называть себя «почвенниками» и работать в ведущих почвеннических журналах, где продолжат развивать идеи своих предшественников в новых исторических условиях – в пореформенную эпоху. В издаваемых братьями Достоевскими журналах «Время» (1861–1863) и «Эпоха» (1864–1865) Григорьев и Страхов были ведущими сотрудниками отделов критики и популярными публицистами

почвеннического направления. Третьей выдающейся фигурой этого направления был **Фёдор Михайлович Достоевский** (1821–1881), на чьём творчестве как литературного критика мы остановимся ниже.

Слава мастера художественного слова затмила в глазах современников, и особенно потомков, талант литературного критика и полемиста, которым был щедро отмечен Фёдор Михайлович. Наиболее полно и ярко эти дарования дали о себе знать в его «Дневнике писателя», с 1876 по 1881 год выходившем отдельными от газеты «Гражданин» выпусками.

Объявляя об издании журнала «Время», его редактор Достоевский обещал «особое внимание» обратить на отдел критики. И вскоре действительно в журнале был напечатан ряд статей о русской литературе, в том числе и самого редактора. В одной из рецензий он так определил «предмет» и функцию этого вида литературной деятельности: критика «сознательно разбирает то, что искусство представляет нам только в образах» (предмет её); «в критике выражается вся сила, весь сок общественных выводов и убеждений в данный момент» (функция её). Достоевский даже оспорил печатно один из тезисов своего главного сотрудника А. Григорьева, заявившего: «Я критик, а не публицист». Он написал в связи с этим: «Но всякий критик должен быть публицистом», т.е. «иметь твёрдые убеждения» и «уметь проводить» их в печати.

Достоевский вместе со Страховым и Григорьевым активно развивал и пропагандировал «почвенничество». Учение под этим названием – результат пересмотра Достоевским после каторги своих общественно-политических взглядов, отказа от революционных путей преобразования России. «Почвенничество» – плод идеализации Достоевским реформы 1861 года, веры в возможность мирного сосуществования сословий, «общего для них дела» – развития «народных начал», которые сковывались доселе крепостничеством, отрывом мыслящих людей из дворянства от родной «почвы», их преклонением перед всем западным, их вечным «духовным скитальчеством» по Европе, их духовным рабством перед чужеземными оракулами.

В утверждении, что «почва» – это народ, а не правящие верхи, несомненно была некая крамольная мысль, но она словно растворялась у Достоевского в заимствованном у славянофилов убеждении и вере в «народную правду», в его, народа, «самобытность», преклонении перед его «смирением» и «здравым началом». По Достоевскому, народ русский хочет стать лишь «сосудом Христовой истины»; отсюда и его определение «русский мужик-богоносец».

Достоевский-почвенник хотел возвыситься над крайностями обеих партий – славянофилов и западников. Выступая против западников из школы Белинского, он главный упор в своей критике делал на отрицание «утилитаризма» натуральной школы, идущего в ущерб художественности. Не отрицая ни ума, ни популярности Добролюбо-

ва, он доказывал, что критик «Современника» в своём увлечении содержанием произведений – «лишь бы идея была хороша» – чего-то недопонимает в самой природе искусства. Искусству нельзя предписывать целей и путей: оно свободно и естественно, как потребность есть и пить. Художественность в писателе – это способность писать хорошо. Красота должна быть принята «без всяких условий». Достоевский оспорил, таким образом, основную формулу «реальной критики» – «изображать жизнь как она есть». Она казалась ему эмпиричной, бездуховной («Г. – бов и вопрос об искусстве», 1861).

И вместе с тем Достоевский признаёт познавательную и общественную роль литературы, её обличительную силу, могучую роль в «восстановлении» человека, изуродованного жестокими общественными условиями. Задача искусства, не раз повторял Достоевский, – не случайности жизни, а общая идея. Понятие «общая идея» у него направлено против узкого эмпиризма и натурализма, подразумевает, несомненно, художественную типизацию явлений жизни. Но при этом он не отрицал права автора на домысливание действительности, на включение в художественную сферу фантастического, необычного. И в виде игры воображения, как у Гофмана, и в виде мечты об идеале, как у Ж. Санд.

Достоевский имел свою позицию и в вопросе о вечной ценности художественных приёмов из арсенала искусства прежних, казалось бы, отживших уже форм жизни. Романтическая культура, например, для него не была вся в прошлом, как для многих его современников. «Полный реализм», «реализм в высшем смысле», считает он, синтезирует все приёмы творчества.

К своим почвенническим воззрениям Достоевский-критик очень умело приспособлял все те явления литературы, о которых он писал (отзывы о «Горе от ума», «Дворянском гнезде», «Былое и думы», «Анне Карениной»). Как, впрочем, делали это и Хомяков, и К. Аксаков, и А. Григорьев. Он был субъективнейшим писателем, а критиком – и подавно. Тем не менее, искренность его исканий, мечтаний и противоречий несомненна. Ему удалось сказать много «своих слов» в критике, что заставляло и его оппонентов нередко корректировать свои аргументы и выводы.

5.2. Символистская критика

Литературное направление символизма начало формироваться со второй половины 90-х годов XIX века, когда В.Я. Брюсов издал в Москве первые сборники «Русские символисты». Он взял это название из французской литературы и закрепил его за определённой группой русских поэтов. Печатными органами символистов стали журналы «Мир искусства», «Новый путь», «Весы», активно работали четы-

ре издательства – «Скорпион», «Гриф», «Мусагет», «Альциона», печатавшие сборники стихов и теоретических статей. Литературная жизнь этого направления имела характер по преимуществу дискуссионный. Дело в том, что Брюсов, пропагандировавший несколько рационалистичную «учёную поэзию», решительно расходился со всеми символистами по вопросу о «бессознательности» творчества. Кроме того, внутри символизма были отдельные течения – московская школа во главе с Брюсовым и А. Белым, петербургская школа во главе с Вяч. Ивановым. Символисты делились ещё на «старших» – Д. Мережковский, З. Гиппиус, В. Брюсов, А. Добролюбов и «младших» – А. Блок, А. Белый, В. Иванов. Первые признаки резкого размежевания между ними обнаружатся после революции 1905 года; а пока десяток лет они едины, хотя много дискутируют, но исключительно по вопросам эстетическим, и разногласия эти уж слишком акцентируют.

Что же такое символистская критика как явление социально-общественное и эстетическое? По своей неприязни к реализму и склонности к формализму они представляли собой обычное декадентское направление. Но сами себя рассматривали как закономерную реакцию на крайности народнического утилитаризма и плоского натурализма в литературе. Над писателями прежних поколений они посмеивались и иронизировали над их общественно-альтруистическими настроениями, над традиционным их служением «зlobe дня» и «общим вопросам», обвиняли в пренебрежении к художественной форме произведений. Но они воевали и с «чистым искусством», его бесцельностью, развивая взамен своё учение об особой миссии искусства, призванного каким-то образом спасти мир от надвигающейся катастрофы. Однако, они и сами склонялись к формализму, то бишь к тому же «чистому искусству». Брюсов, например, первоначально хотел добиться полного освобождения искусства от науки, религии и общественных интересов. В статье «О речи рабской» (1904) он искренне считал, что символизм – это только литературная школа. Ещё один из теоретиков символизма Л.Л. Кобылинский (псевдоним Эллис) писал в журнале «Весы» после выборов в первую Государственную думу, что именно теперь, в условиях думской гласности, «можно оставить искусство в покое и покончить с дурной традицией XIX века, когда искусство постоянно совалося в общественные дела».

Философская база литературной теории символизма резко отличается от традиционного для русской демократической критики XIX века антропологического и естественнонаучного материализма. Отказывались они и от диалектики искусства, разработанной Белинским, Герценом, Чернышевским. Они предпочитали идеалистические философские системы Канта, Фихте, Риккерта, Кьеркегора, Шопенгауэра и Ницше, особенно двух последних. В духе Шопенгауэра они

развивали своё учение о роли искусства в обновлении мира. От Ницше они взяли пренебрежительное отношение к вкусам «толпы», антидемократическую тенденциозность творчества. В качестве аргументов они использовали и «Письма об эстетическом воспитании» Шиллера, и теорию Дидро о театре как средстве гражданского воспитания, и учение Шеллинга о бессознательности творчества поэта-провидца – такой вот эклектический арсенал доказательств, из которых они и составляли самые прихотливые комбинации.

Общеэстетические построения символистов всегда поразительно двойственны. С одной стороны, отстаивая независимость искусства от политики и общественных задач, они сужали его роль, с другой – расширяли её заявлениями об особой цели искусства, сформулированной, как правило, расплывчато, с обилием новых модных понятий – «абсолютная мировая идея», «сверхчувственное познание», «эмблематика смысла», «литургический язык» etc.

В чём они были единодушны, так это в возражениях против того, чтобы их называли декадентами. И само понятие, и это слово они считали бранными и канувшими в прошлое, неактуальными для русской литературы. Себя они считали, напротив, оптимистами, ликвидаторами застоя и вселенского пессимизма в литературе, порождёнными политической реакцией 80-х годов. И не замечали, что их вероучение о потусторонней сущности вещей, их вражда к социальному началу литературы, неприятие опыта русского критического реализма всё-таки были сродни западноевропейскому декадансу.

Стремление к «инструментализация языка», обращение к проблемам формы у символистов чаще давало положительные результаты. Субъективно они совершенствовали форму ради создания «литургического» языка, языка жрецов искусства, но объективно – оттачивали и совершенствовали русский поэтический язык, обогащали ритм и рифму. Утверждая, что смысл слов бывает многозначен, трудноуловим, они боролись со стилистическими штампами, с «румяными эпитетами» и были правы, утверждая, что постижение новых смысловых значений расширяет перспективы поэтического творчества. Вяч. Иванов, например, в статье «По звёздам» высказал верную мысль о несводимости содержания произведений к предмету, сюжету и теме.

Себя символисты в художественно-эстетической эволюции человечества позиционировали весьма любопытно: всю историю мировой литературы они рассматривали лишь как прелюдию к символизму. В 1910 году А. Блок в докладе «О современном состоянии русского символизма» заявил: «Солнце наивного реализма закатилось; осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя». Ещё раньше В. Брюсов в статье «Ключи тайн» писал, имея в виду свободу творчества: «Романтизм, реализм и символизм – это три стадии в борьбе ху-

дожников за свободу». Таким образом, символизм назывался третьей стадией истории русской, да и всякой другой литературы.

Все наиболее известные русские символисты были талантливыми поэтами, прозаиками, драматургами. Называвшие иногда себя демиургами, магами и жрецами нового искусства, они отдавали дань и общеэстетическим вопросам, и литературной критике – положение первопроходцев обязывало. **Дмитрий Сергеевич Мережковский** (1865–1941) был первым литературным критиком, который в своих статьях с чрезвычайно субъективной точки зрения анализировал эволюцию творчества русских писателей XIX века, доказывая наступление кризиса классического реализма и возрождение неоромантизма, подразумевая под последним символизм («О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», 1893). Желая доказать, что сам критический реализм уже давно вынашивал в себе необходимость поворота к символизму, от «непознанного» к «непознаваемому», он пытался отыскивать начала некоего «нового идеализма» у всех классиков XIX века – от Тургенева до Толстого. Сопоставляя творчество и религиозные искания Толстого и Достоевского, Мережковский назвал первого «тайновидцем плоти», а второго – «тайновидцем духа». Но оба они больше, чем писатели, они – строители новой концепции жизни и общего совершенствования человеческого рода. Это то общее, что нашёл критик в их творчестве. Затем он переходит к различиям: для Толстого существует только вечная противоположность жизни и смерти, для Достоевского – только их вечное единство. Религиозные искания обоих писателей Мережковский ценит высоко, но предпочитает Достоевского, возвеличивавшего дух над плотью.

Но самым плодовитым из символистов на критическом поприще был, пожалуй, **Борис Николаевич Бугаёв** (псевдоним **Андрей Белый**, 1880–1934). Он упорно пытался сформулировать эстетическое кредо символизма и ответить на вопрос, что же такое символизм, и во время своего сотрудничества в центральном органе русских символистов журнале «Весы» и в сборниках программных статей «Символизм», «Луг зелёный» и «Арабески». А. Белый уверял читателей, что под крылатым словом «символизм» объединились отрицатели быта и пошлости, что символизм несёт в себе протестующее, активное начало. Дескать, именно символизм открыл, в пик старшему поколению, увлечшемуся позитивизмом, общественными мотивами, творчество Фета, Тютчева, Баратынского. В художественных произведениях смысловая тенденция значит не более одной десятой полного смысла; девять десятых лежат в технике, в выполнении. Он всегда досадовал, если смысл произведения был «обидно ясен», это в его глазах было равнозначно банальности, тогда как «всё дело в музыке слов». И называл символистов «аргонавтами», которые отправились за «золотым руном» незатрёпанных слов.

В статье «Проблема культуры» (1910) А. Белый дал наиболее исчерпывающее изложение своего видения символизма, собрал воедино все его важнейшие постулаты и собственные выводы из них. Символизм по А. Белому:

- а) подчёркивает примат творчества над познанием;
- б) даёт возможность в художественном творчестве преобразовать образы действительности;
- в) повышает значение формы художественных произведений;
- г) придаёт значение изучению стиля, ритма, словесной инструментовки памятников литературы;
- д) признаёт принципиальное значение вопросов техники в музыке и живописи.

Символ есть образ, взятый из природы и преобразованный творчеством; символ есть образ, соединяющий в себе переживания художника и черты, взятые из природы. В этом смысле всякое произведение искусства, по существу, символично. Истинные процессы творчества, писал он, должны быть освобождены от догматики любой школы, течения, направления, политики. Подобные утверждения открывают с неизбежностью дорогу чистому формализму. Лакмусовой бумажкой, безошибочно определяющей вкусы и ориентации символистов, было творчество М. Горького и группы писателей-знаньевцев. Белый не раз провозглашал, что «истинный символизм совпадает с истинным реализмом». Разве символисты отрицают, спрашивал он, верность действительности, точное изображение быта, тенденциозность? «И там, где Горький – художник, мы ценим Горького» и считаем нужным протестовать только против того, что «задача литературы заключается в фотографировании быта». Будто бы эстетика реализма ставит такую задачу!

У Белого-критика поражает резкий контраст между его суждением о Достоевском и суждением другого символиста – Мережковского. Он считал, что Достоевский большой художник, но опасался, «как бы культ Достоевского не привёл нас в пустоту». Его глубина часто фальшива, «поддельная бездна». У него, дескать, не было своего слуха, он вечно взрывался, откликаясь на сложившуюся в обществе ситуацию. Он видел два пути спасения русской литературы от того «тленья и смерти», которые заложены в неё «инквизиторской рукой» Достоевского: надо идти назад, к Пушкину и Гоголю – этим светлым первоисточникам русской литературы; надо идти вперёд, к Ницше, доверившись его идее сверхчеловека. Более чем странный вывод! В позднейших по времени мемуарах он признавался, что решил напасть на Достоевского по чисто групповым соображениям, чтобы уязвить Д. Мережковского, В. Розанова, З. Гиппиус, А. Волынского, проповедовавших «достоевщину».

Литературную теорию символизма **Вячеслав Иванович Иванов** (1866–1949) разрабатывал в трёх направлениях:

а) устанавливал связи между понятиями «реальность», «символ», «миф», «религия»;

б) выяснял понятие «соборного» начала в искусстве как предпосылки неохристианства;

в) разрабатывал теорию «дионисийского начала» в искусстве вообще, и в драме особенно, как одной из главных форм «соборности».

В статье «По звёздам» он давал такое определение: «Символизм — искусство, основанное на символах. Оно вполне утверждает свой принцип, когда разоблачает сознанию вещи как символы, а символы как мифы». Мысль достаточно проста: по-другому назвать обыкновенную обработку жизненных впечатлений в сознании. Иванов много раз подчёркивал, и в этой статье тоже, очень важную для него идею: поэты творят не от себя и не для себя, они не индивидуалисты, а жрецы созидательного труда, «соборного» приобщения народа к цельному приятию Христа. Трагичен себя «не опознавший гений, которому нечего дать толпе. Истинный символизм должен примирить «поэта» и «чернь» в большом всенародном искусстве. Поиски в интересах «соборности» Иванов распространил и на античность. Подробно изучив и описав празднества в честь Диониса, он уподобил их весеннему празднику воскресения Христа и отсюда сделал вывод, что мистическое начало в развитии человеческого понимания и постижения мира является тем необходимым и истиннее, чем глубже корни его погружаются в первозданный хаос.

Валерий Яковлевич Брюсов (1873–1924) как основоположник символизма является ещё одним его теоретиком, не совпадающим полностью с товарищами по символистскому цеху. Основные цели и творческие принципы символизма он сформулировал в предисловиях к сборникам «Русские символисты», в «Интервью о символизме», реферате «К истории символизма» (1897), в работах «Об искусстве» (1899), «Ключи тайн» (1904).

В них он провозглашал свободу творчества поимпрессионистски, формалистическую программу обновления рифм, ритмов, поиски новых изобразительно-выразительных средств поэтического языка для передачи настроений. И всё это для того, чтобы «загипнотизировать», вызвать известное настроение, путём намёков «коснуться миров иных». Загипнотизировать, зачаровать читателя он хотел необычностью открываемого им мира творчества, которое отличается строгим требованием к стиху. Ратуя за свободу творчества, Брюсов видел опасность подчинения искусства «посторонним» целям. «Неужели ... его будут заставлять служить религии! Дайте же ему, наконец, свободу!» В пылу проповеди независимости и свободы художника он вступил в полемику, довольно неудачную, впрочем, для него, с

опубликованной в журнале легальных марксистов «Новое слово» статьёй В.И. Ленина «Партийная организация и партийная литература».

Но в отличие от других теоретиков символизма (Мережковский, Бальмонт) он предпочитал искусство, не отвлеченное от земной реальности, отвергал «зацикленность» многих символистов на религиозно-мистических настроениях, на некоей символистической таинственности. Обаяние символизма для него – в искусстве «недоваривать», в недосказанности, за что он, выступая в роли критика, хвалил Блока и говорил в статье о его творчестве (1917), что поэт совершил знаменательную эволюцию от «мистики к реализму».

В статье «Год русской поэзии» (1914) Брюсов из всех русских футуристов выделял В. Маяковского, у которого, как он отмечал, «есть своё восприятие действительности, есть воображение и есть умение изображать». Так он писал о начинающем по сути поэте и не ошибся в своих оценках. В статье, написанной через восемь лет («Вчера, сегодня и завтра русской поэзии»), он их конкретизировал, называя Маяковского «поэтом большого темперамента», который «нашёл свою технику, особое видоизменение «свободного стиха», не порывающего резко с метром, но дающего простор ритмическому разнообразию; он же был одним из творцов новой рифмы, ныне входящей в общее употребление, как более отвечающей свойствам русского языка, нежели рифма классическая».

Брюсов решительно выступил против левацких перегибов Пролеткульта, утверждая в статье «Пролетарская поэзия» (1920), что нужна перестройка старой культуры на новый лад, а не особая «пролетарская культура», оторванная от вековых традиций. Строительство новой культуры – это долгий, постепенный, но в существе своём революционный процесс, и старые кадры художников могут во многом помочь в этом деле.

Счёты со своим символистским прошлым Брюсов сводил в статье «Смысл современной поэзии» (1920), хотя и воздавал ему должное и пытался несколько преувеличить его историческую роль. Считая, что литературное развитие в XIX веке прошло три стадии, он назвал их в такой последовательности: романтизм, реализм, символизм. Последняя стадия началась примерно с конца 80-х годов. Символисты хотели найти более широкие, чем у реалистов, цели искусства, которые служили бы не одному какому-то классу общества, но всему человечеству. Символисты, писал он далее, «создали и новый стиль и новый стих, отличные от романтического и реалистического». Выступавший в конце XIX века и позже в качестве вождя символизма и новатора формы, Брюсов в этой статье попытался осмыслить задачи искусства в новых исторических условиях. Современной поэзии, писал он, «предстоит воплотить в своих произведениях совершенно новое содержание». Качественное своеобразие новой культуры заключается в пафосе утверждения, в то время, как поэзия прежних эпох «знала лишь пафос протеста

или пафос уединения и раздумья. А теперь «поэты должны научиться говорить о том, о чём у их предшественников и речи не было».

Брюсов не восхищался множеством группировок в литературе 20-х годов, борьбой между ними, плюрализмом мнений в области литературного творчества – он считал эту пестроту группировок явлением преходящим. По его мнению, ни одна из группировок не могла претендовать на полное представительство интересов пролетариата: «Сейчас все отдельные группы в литературе враждуют между собой... каждая выражает притязание, что лишь она одна стоит на верном пути. Но вряд ли одна из этих групп окажется тем зерном, из которого вырастет будущая литературная школа, в истинном смысле этого слова. Вернее то, что они все вместе, не сознавая того, готовят почву для этой школы».

Первоначально **Александр Александрович Блок** (1880–1921) был более правоверным символистом, нежели Брюсов, и напрасно его современники и коллеги по цеху символистов (З. Гиппиус, Ю. Айхенвальд и другие) утверждали, что теоретизирующий Блок всегда «роняет себя», что Блок-поэт лучше Блока-критика. На самом деле никакого антагонизма между его поэтической и критической деятельностью не было – это естественная творческая эволюция, особенно ускорившаяся после первой русской революции.

Субъективнейшая конструкция символизма у раннего Блока связана с уничтожением реализма, который он называл то «наивным», то «глумливым». А вот о провиденциальной роли искусства он говорил именно в связи с романтизмом, считая, что мнения о нём до конца XIX века были предвзятыми и несправедливыми. Но иначе к романтизму отнеслась более пытливая наука конца XIX – начала XX века при новом русском «возрождении», то есть при символизме. «Подлинный романтизм вовсе не был «отрешением от жизни», наоборот, романтизм «преисполнен жадным стремлением к жизни». Но романтизм у Блока оказывается и не течением, и не принципом творчества – он придаёт ему отвлечённый смысл побудительной творческой силы вообще. Романтизм, по Блоку, «есть дух, который струится над всякой застывающей формой и в конце концов взрывает её». Поэт повторяет общий тезис всех символистов: романтизм – это восстание против позитивизма и материализма.

Более поздний Блок, особенно после событий 1905–1907 годов, стал ироничнее относиться и писать о подобных штудиях на различных собраниях и вечерах интеллигенции при всяких религиозно-философских обществах, салонах, редакциях журналов. Ему претили снобистский характер этих собраний, дилетантизм затеваемых дискуссий, их антидемократический смысл, он всё дальше расходился с постоянным героем подобных вечеров Д. Мережковским.

Не жаловал он и символистскую критику с её отвлечённостью, непоследовательностью в суждениях. В статье «Вопросы, вопросы и вопросы» само название указывает на специфический ажиотаж тогдашних критических словопрений. Блок писал, что, помимо пресловутых вопросов «как» и «что» изображать в искусстве, возникает ещё третий – о полезности художественных произведений вообще. Вопрос о «пользе», о «долге» поставлен временем. А символисты отошли от хороших старых заветов сближения литературы с жизнью. От третьего вопроса отныне, считает Блок, зависит решение и первых двух. Расхождения Блока-критика со «своими» были так сильны, что А. Белый довольно вызывающе заявил поэту: «Блок, вы ведь дитя, а не критик! Оставьте в покое келью символизма, если там «спёртый воздух»... Мы же признаем необходимым считать вас выбывшим из фаланги теоретиков и критиков нам любезного течения».

Вопреки своей приверженности символизму Блок никогда не торопился сбрасывать со счетов классиков русского реализма. В связи с восьмидесятилетием Л.Н. Толстого Блок написал статью с характерным заглавием «Солнце над Россией», где с иронией подчёркивал, что Россия чтит великого писателя вопреки запрету Синода и властей, что Толстой так же гоним, как всякий честный русский писатель и гражданин. Лев Толстой был для Блока символом неустрашимости русской литературы, её величия, гражданской честности.

Писателям-реалистам в современной ему литературе Блок посвятил статью «О реалистах», где определённо положительно оценивал творчество Горького и всех писателей-«знаньевцев». Он представил литераторов вроде чуждого ему лагеря действительно реальными носителями протеста; более того, Горького назвал не только оружием против декаданса, но и живым воплощением народной России. Но чуть позже Блок-критик оценит роман «Мать» как начало творческого упадка, как поворотный пункт к закату. Осуждая Горького за роман «Мать», он в это же время защищал его «Исповедь», его богостроительские устремления. Вот здесь-то, а не в романе «Мать» Горький ближе всего к коренным вселенским интересам русской интеллигенции и, может быть, к символистам.

Статья Блока «Интеллигенция и революция» (1918) окончательно «развела» Блока с бывшими соратниками по символизму, которые называли её «неприличной», «стрельбой по своим», «похмельным публичным покаянием». Правда, А. Белый поддержал автора в его призыве к интеллигенции «слушать музыку революции». И если в 1909 году Блок был доволен, что Горький – писатель из народа и, «слава богу, не интеллигент» («Народ и интеллигенция»), то десять лет спустя в приветствии по случаю пятидесятилетия писателя он назвал его «величайшим художником наших дней» и «посредником между народом и интеллигенцией».

5.3. Марксистская эстетика и литературная критика

Свой оригинальный вклад в «реабилитацию» эстетики и как науки вкуса, и применительно к методологии литературной критики внесли первые русские марксисты на рубеже девятнадцатого–двадцатого веков. Оригинальность их в том, что они, развивая традиции Белинского и Чернышевского, науку о прекрасном в жизни и в искусстве «перевели» на рельсы материалистической философии.

Поскольку в тогдашней России литература оставалась единственной легальной трибуной для идейных споров, они старались использовать все её возможности. И вели борьбу на два фронта: идеологическом и эстетическом. Против либеральной буржуазии и её детища – декадентского искусства, с одной стороны. И против либерального народничества, отказывавшегося от завоеваний русского критического реализма в области литературы, – во-вторых. Ранняя марксистская критика заявила о себе как о наследнице лучших традиций прежней революционно-демократической в лице Белинского, Чернышевского и Добролюбова. И претендовала на дальнейшее их развитие, опираясь на новую, материалистическую, эстетику. У неё были свои трудности формирования и роста, и главная из них заключается в следующем. Если Белинский, Чернышевский и Добролюбов в своих теоретических построениях могли опереться прежде всего на конкретный опыт *современной* им отечественной литературы, дававшей богатый эмпирический материал для наблюдений, обобщений и выводов, то в 90-е годы XIX века да и позже нарождающаяся русская марксистская критика не имела положительных аргументов в реальной художественной практике. И в теоретическом плане вынуждена была действовать методом от противного, анализируя произведения литераторов декадентского или либерально-народнического направления. Теоретические основы марксистской критики и материалистической эстетики в России заложил на рубеже XIX–XX веков первый русский марксист **Георгий Валентинович Плеханов** (1856–1918).

В историю русской литературной критики он вошёл прежде всего как теоретик, реабилитировавший эстетику после её «разрушения» Д.И. Писаревым. Реабилитировали её на свой лад и русские символисты; Плеханов же, увязав науку о прекрасном, философию творчества с материалистическим пониманием истории, поставил эстетику на прочный научный фундамент социологии, что позволяет критику «вскрывать» суть всех общественных явлений, логику их связей. Эту суть свободно и широко демонстрирует Плеханов, предпосылая почти ко всем своим статьям об искусстве и литературе теоретические введения, органически увязанные с основным их содержанием. На такой прочной методологической основе сложилась целостность и последовательность анализа произведений искусства, развернулось дарование

Плеханова как теоретика и тонкого критика. Доказательство тому – его статьи «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII столетия» и «Добролюбов и Островский».

Эстетические взгляды Плеханова складывались в ходе его полемики против антиисторического подхода к произведениям искусства и их оценке модных тогда в общественной мысли позитивизма И. Тэна, социального дарвинизма Г. Спенсера, «биографического метода» Ш. Сент-Бёва. Как Плеханов понимал предмет и специфику искусства? Предметом искусства является человек в его общественных связях, человек со всеми сложными процессами его психологической жизни. Предмет искусства – не одно «прекрасное», а все стороны жизни. Специфика искусства как области познания – «мышление в образах». Свою задачу отображения жизни искусство может выполнить, только руководствуясь передовыми идеями. Этот раздел эстетики, связанный с учением о роли идей, которые определяют степень художественности, разработан Плехановым наиболее последовательно в статье-реферате «Искусство и общественная жизнь» (1912) и сильно повлиял на русскую советскую критику 20–30-х гг. да и более поздних десятилетий XX века. Обозначим бегло её основные положения. Ложные идеи грозят художественности произведения, «безыдейность» – та же ложная идейность. Даже те, кто бравирует «чистотой» искусства, протестует против тенденциозности, неправды, хотя, может быть, и искренни. Стоит только осмыслить их протест (или предложить им осмыслить его) – и мы неизбежно вернёмся к «той самой идейности», против которой они восставали. «Склонность к искусству для искусства возникает там, где существует разлад между художниками и окружающей их общественной средой». Но разлад разладу рознь. Иногда этот разлад – результат протеста, отрицания общества. Тогда он способен выдвинуть только боевое, «тенденциозное» искусство, ничего общего не имеющее с «чистым искусством». Чаше такой разлад свидетельствует о равнодушии к общественным интересам, считает Плеханов, и на этом основании не допускает никакого снисхождения к «талантам» символистов.

Вслед за Белинским он настаивает на важности понятия «пафоса творчества» как органического проникновения художника в свою идею, увлечения ею. Было очень важно возродить это понятие после утилитаризма «реальной критики» Добролюбова и субъективизма народников. Идея должна войти в плоть и кровь писателя, быть его страстью, верой. Плеханов боролся за реализм последовательно, начисто отменяя декадентские течения, не видя в них ничего ценного даже с точки зрения формы. Он вовсе не отстранялся от поисков новых форм в литературе и искусстве; он только не считал привилегией модернистов решать проблемы колорита и цвета в живописи, эвфонии, ритма, рифмы, новых тропов в поэзии. Нужно лишь нам самим, поклонникам реализма, почувствовать себя сполна хозяевами положения.

В чём видел Плеханов задачи литературной критики? Её задача тоже общественная: объяснение художественных произведений, их значения, специфики. Эстетика не предписывает искусству правил, а объясняет его, не дело критики говорить искусству, чем оно «должно быть». Он слишком даже настаивал на «невозмутимости» критики, на том, что она «объективна как физика». И тут другая крайность: скатывание к объективизму. Правда, грешил Плеханов им больше в теории. А в конкретных оценках творчества Л. Толстого, Г. Успенского, Н. Некрасова, Г. Ибсена как раз демонстрировал классовый подход.

Ещё одна особенность плехановской методологии литературной критики заключается в своеобразном учении о двух этапах критики, выполняющих каждый свои задачи. На первом этапе критик должен «перевести» идеи рассматриваемого художественного произведения с языка искусства на язык социологии, найти его «социологический (или общественный) эквивалент». А затем, на втором этапе, критик должен произвести «эстетическую оценку» произведения с точки зрения единства формы и содержания, системы художественных образов.

Историко-литературная концепция Плеханова ещё недостаточно изучена как целое, да она им подробно и не разработана. Он собирался и начал писать труд по истории русской общественной мысли, но не закончил его. По изложенным в нём отдельным фрагментам историко-литературной концепции можно утверждать, что она явно восходит к таковой у Белинского. Плеханов больше всех сделал для реабилитации и истолкования взглядов Белинского, его философской эволюции, хотя сам не всё до конца правильно понял в ней. В частности, неверно утверждение Плеханова о том, что, меняя свои философские и общественные взгляды, Белинский якобы в эстетических суждениях оставался неизменным. На основе этой эстетической стабильности Плеханов сформулировал и следующие эстетические требования Белинского к искусству:

- 1) искусство должно показывать, а не доказывать, мыслить образами;
- 2) поэт должен изображать жизнь как она есть, без прикрас и искажений;
- 3) идея художественного произведения должна быть конкретной, целостной, охватывать весь предмет, а не отдельную его сторону;
- 4) содержание и форма должны быть едины.

Если Белинский для Плеханова – «родоначальник» русских демократов, то Чернышевский – «самый их крупный представитель». Отсюда и его интерес к личности и творчеству Чернышевского, выразившийся в цикле статей «Н.Г. Чернышевский» (1890–1892), в статье «Эстетическая теория Чернышевского» (1897). Он видит достоинство Чернышевского в опоре на принципы историзма и материализма, а недостатки – в непоследовательном применении их. В заслугу ему ставит два самостоятельных открытия.

Первое – история искусства служит основанием теории искусства, без истории предмета нет и его теории. Второе его гениальное открытие – это утверждение зависимости эстетических понятий от экономического бытия. Плеханов очень тщательно разобрал диссертацию Чернышевского, показал сильные и слабые её стороны, вскрыв непоследовательность автора как результат его идеализма в области общественных отношений.

У Добролюбова Плеханов отмечал природное дарование критика, которому, впрочем, сильно мешала публицистика. Но это утверждение отнюдь не означает, что Плеханов был против публицистики. Он только хочет сказать, что Добролюбов был бы ещё более сильным публицистом и критиком, если бы эти обе стороны сознательно дистанцировались друг от друга. Публицистика бы вышла к своим прямым темам и не путалась бы в специфических литературных проблемах. А литературная критика занималась бы своим делом, не впадая в дидактизм и в рассуждения «по поводу» художественных произведений («Добролюбов и Островский», 1911). Исходя из этого убеждения, Плеханов делает ряд метких замечаний по адресу так называемой «реальной критики» 60-х годов. С явной симпатией он отмечает её общественный пафос и то, что она «не предписывает, а изучает», не навязывает автору своих мыслей. Но Плеханов не принимает её грубый, чисто просветительский утилитаризм, когда литературе отводится служебная роль. Плехановская точка зрения, изложенная в статье «Добролюбов и Островский», закрепила представление о «реальной критике» как об отказывающейся от эстетического воспитания читателя.

Борясь с народничеством как социальным учением, Плеханов любил писателей-народников Г. Успенского, С. Каронина, Н. Наумова, посвятил им цикл статей «Наши беллетристы-народники». Эти статьи – нечто принципиально новое в русской критике: они построены на выявлении «живого» и «мёртвого» в их взглядах и творчестве. Никто никогда ещё не анализировал так писателей-народников: они сами через литературу доставляли материал против их же собственных доктрин.

Ярким примером губительного воздействия ложных идей на писателя в глазах Плеханова было творчество Л. Толстого. Правда, критик ограничился лишь оценкой учения Толстого, почти не касаясь его творчества (статьи «Смещение представлений», «Симптоматическая ошибка», «Карл Маркс и Лев Толстой»). Критические отзывы Плеханова о Толстом-проповеднике были спровоцированы хором выступлений в либеральной и даже прогрессивной печати в связи с 80-летием писателя (1908) и под впечатлением смерти его (1910). Плеханов очень точно понял объективную суть толстовства: «Он своим «непротивлением» полностью осуждал наше освободительное движение. Нужны не книксены перед Толстым, а трезвое сознание, какими общественными условиями вызвана болезнь – «толстовство» ... Великий писатель русской земли велик как

художник, а вовсе не как сектант... Нравственная проповедь гр. Л. Толстого вела к тому, что – поскольку он занимался ею – он, сам того не желая и не замечая, переходил на сторону угнетателей народа». И всё-таки самым ценным у Толстого оказывалось художественное творчество, да и проповедь его не была сплошным заблуждением, что признаёт в другой статье Плеханов: «Значение толстовской проповеди заключалось не в её нравственной и не в её религиозной стороне. Оно заключалось в ярком изображении той эксплуатации народа, без которой не могут существовать высшие классы. Сила Толстого в срывании масок, в обличении, и она имеет своим источником, между прочим, также и проповедь».

Были в литературе 1890–1900-х годов направления, о которых Плеханов говорил без всякой тени уважения: декаденты были для него явлением антихудожественным и реакционным. Он резко критиковал суждения Д.С. Мережковского, З. Гиппиус, Д. Filosofova, издавших в 1908 году в Мюнхене на немецком языке книгу «Царь и революция», пропитанную мистическим анархизмом, ницшеанским взглядом на Европу и Россию. Его особенно возмущало в книге заявление о том, что русские декаденты достигли высочайших вершин мировой культуры. Революция пятого года вызвала общественную активность всех кругов буржуазной интеллигенции. Но потом она во всём «разочаровалась», начала в период «позорного десятилетия» проклинать демократию, ухватилась за различные реакционные теории, увлеклась богостроительством. Символизм – это «нечто вроде свидетельства о бедности», он возник из страха перед реальностью. Уже импрессионисты-живописцы были равнодушны к содержанию искусства, свет и цвет были главными действующими лицами в их картинах. А кубисты – это крайний индивидуализм, «чепуха в кубе». Декаденты, начав с «культы красоты», кончили «безобразием», «оргиями субъективности», «эротическим умопомешательством».

Как никто до него в России, Плеханов сумел разглядеть историческую неизбежность появления нового, пролетарского, искусства. Другое дело, что смотрел на него по-сектантски узко, не видел в нём законного наследника всей предшествующей культуры человечества. Он неустанно подчёркивал, что с появлением пролетарского движения должен измениться сам реализм, его формы, сюжеты, герои, идейная тональность. Он старался предугадать возможный художественный метод нового искусства, выдвигал тезис о непременном сочетании в нём романтизма с реализмом, о том, что новое искусство будет изображать не только то, что есть, но и то, что будет, желаемую лучшую жизнь. Искусство, созданное представителями нового класса, будет являть собой «своеобразную смесь реализма с идеализмом; перед фактом такого сплава стареют и самые передовые эстетические теории, в том числе и эстетическая теория Чернышевского.

Судя по логике его рассуждений, Плеханов должен был восторженно приветствовать появление реалистических произведений Горького, особенно романа «Мать», как подтверждение его теоретических прогнозов. Но «Мать» он с оттенком иронии назвал произведением с «романтическим оптимизмом». А вот «Врагов» оценил как новаторскую пьесу за изображение «психологии рабочего движения». Рабочим не нужна героичность как плод отчаяния, романтизма – в традиционном её понимании. Внешне не эффектная героичность их действий выкупается сознанием своей общей цели.

Несмотря на ряд противоречий и непоследовательность, литературно-критические и эстетические взгляды первого русского марксиста представляют собою величайшую ценность. Он обновил методологию русской литературной критики, связал её с интересами самого революционного класса своего времени, решил проблемы генезиса искусства, его связей с общественно-экономическими формациями, начал создавать эстетику нового реализма. Трудности, с которыми он столкнулся в этой своей работе, есть трудности любого нового дела. А именно таковым было создание марксистской критики и эстетики. Многие поставленные им проблемы не нашли удовлетворительного решения до сих пор.

Наряду с Плехановым среди первых русских критиков-марксистов начала XX века заслуживают быть отмеченными **В.В. Воровский** и **А.В. Луначарский**. В теоретическом литературоведении плехановские методологические подходы активно разрабатывает в эти годы под названием «социологическая школа» профессор Московского университета **В.Ф. Переверзев**.

ЛИТЕРАТУРА

1. История русской литературной критики / под ред. В.В. Прохорова. – М., 2002.
2. В.И. Кулешов. История русской критики XVIII – начала XX века. – М., 1992.
3. Недзвецкий В.А. Зыкова Г.В. Русская литературная критика XVIII–XIX веков. Курс лекций. Учеб. пособие для вузов. – М.: Аспект Пресс, 2008.
4. Михайловский Н.К. Литературная критика. – Л., 1989.
5. Плеханов Г.В. Социология искусства: в 2 т. – М., 1979.
6. Воровский В.В. Эстетика, Литература. Искусство. – М., 1975.
7. Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX века. 1890–1904: в 2 т. – М., 1981, 1982.
8. Соколов А.Г., Михайлова М.В. Русская литературная критика конца XIX – начала XX века. Хрестоматия. – М., 1982.
9. Егоров Б.Ф. Аполлон Григорьев. ЖЗЛ. – М., 2001.

10. Страхов Н.Н. Литературная критика. – М., 1984.
11. Селезнёв Ю. В мире Достоевского. – М., 1980.
12. Григорьев А. Эстетика и критика. – М., 1980.
13. Егоров Б.Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века. – Л., 1982.
14. Брюсов В. Собрание сочинений: в 7 т. – М., 1975. – Т. 6.
15. Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века. – М., 1975.
16. Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей: в 2 т. – М., 1998.
17. Розанов В.В. Собрание сочинений. О писательстве и писателях. – М., 1995.
18. Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994.
19. Мережковский Д.С. Акрополь. – М., 1991.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

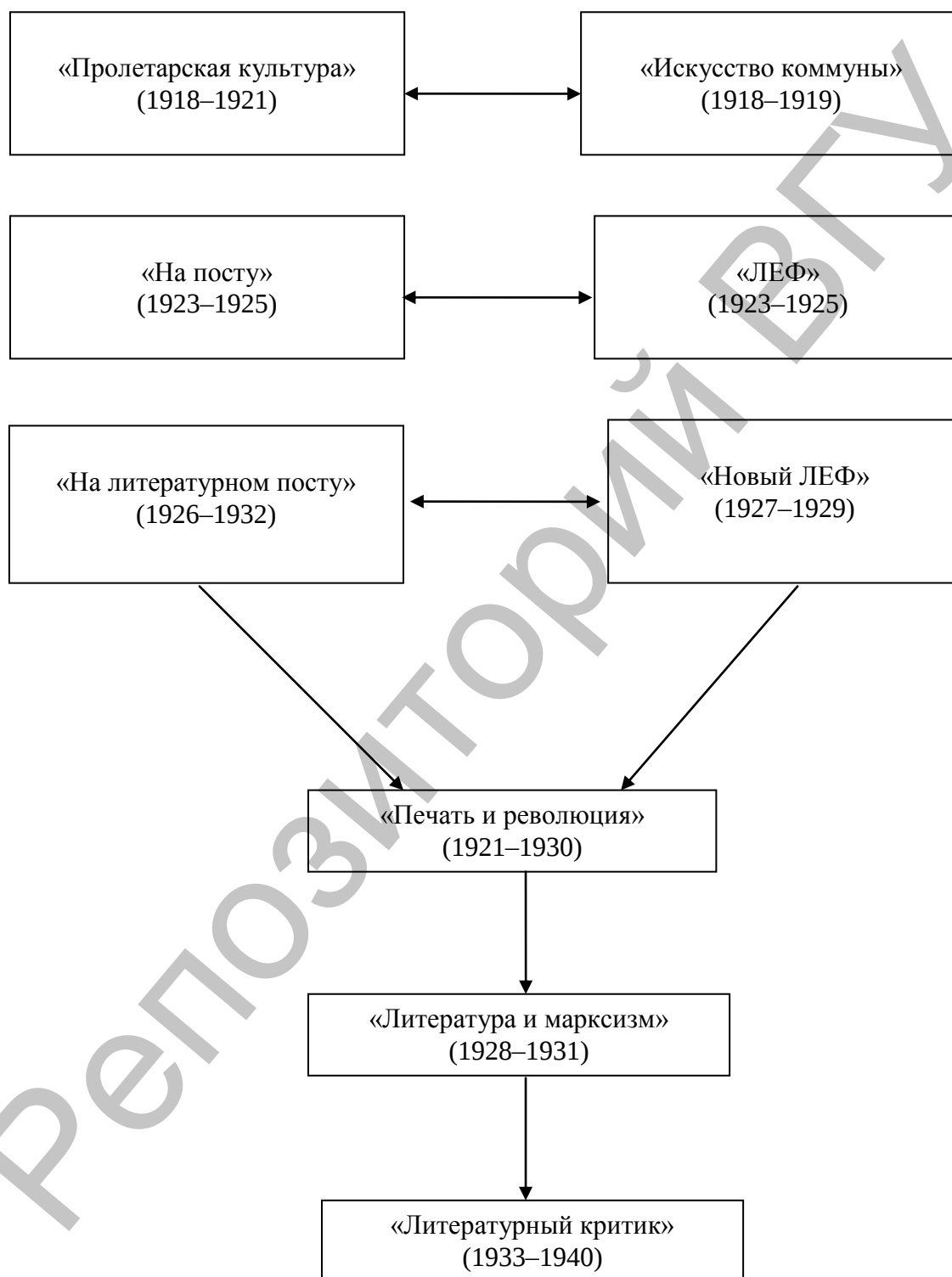
1. Чем отличались «неославянофилы» от своих предшественников славянофилов?
2. Каковы критерии оценки литературных произведений в «органической критике» Ап. Григорьева?
3. Каковы суть, роль и место почвенничества в общественно-политической жизни 70-х годов?
4. В чём оригинальность оценок критиком-почвенником Н.Н. Страховым творчества русских писателей?
5. Как Достоевский-критик оспорил основную мысль «реальной критики» Добролюбова?
6. Как себя позиционировал русский символизм в контексте истории развития художественного мышления?
7. Каковы действительные достижения символизма в области поэтической техники?
8. В чём оригинальность литературной критики Д.С. Мережковского?
9. Как формулирует эстетические принципы символизма критик А. Белый?
10. Почему символисты отреклись от декадентства?
11. Какова суть творческой эволюции А.А. Блока-символиста?
12. В чём заключается «реабилитация эстетики», произведенная Г.В. Плехановым?
13. Каковы теоретические постулаты, сформулированные в статье Плеханова «Искусство и общественная жизнь»?
14. В чём, по Плеханову, состоят задачи литературной критики?
15. Как оценивал Плеханов-критик декадентские направления в искусстве?

ГЛАВА VI. ЭСТЕТИКА «НЕОКЛАССИЦИЗМА»

Революционная ломка 1917–1920 годов политического и экономического уклада жизни не могла, естественно, миновать литературу и тесно с ней связанную литературную критику. Именно здесь радикальность перемен способствовала обострению борьбы между различным пониманием сути и задач культурной революции, путей дальнейшего развития литературы. История русской литературной критики 10–20-х годов прошлого века интересна не теоретическими приобретениями в художественно-эстетической области, не выдающимися именами (здесь мы не встретим «властителей дум» вроде Белинского, Добролюбова, Писарева или Михайловского). Поражает в эти годы обилие различных группировок с их манифестами и периодическими изданиями. «Пролеткульт» и Левый фронт искусств, имажинисты и конструктивисты, «Кузница» и «Октябрь», «Перевал» и «Серапионовы братья», ОПОЯЗ и РАПП – таков перечень писательских организаций в 10–20 годы. Участники большинства из них группировались вокруг периодических изданий, в которых и велись основные дискуссии. О чём? Это были первые после революции и гражданской войны попытки дальнейшей теоретической разработки эстетических проблем современного (читай – пролетарского) искусства, поиски нового художественного метода и новой методологии анализа художественных произведений на философской базе марксизма. Особой активностью в подобных дискуссиях отличались пролеткультовцы и сменившие их рапповцы, лефовцы и перевальцы. Историю литературной критики этих лет нужно изучать на основе анализа литературно-критических и библиографических отделов издаваемых ими журналов. Невозможно обойти и те документы правящей партии, что касались вопросов развития культуры нового общества вообще и литературы в частности. Они, как правило, инициированы (или спровоцированы) резкостью и непримиримостью спорящих сторон, и ЦК ВКП(б) вынужден был брать на себя роль миротворца, третейского судьи.

Процесс развития русской литературной критики на протяжении почти четверти века после Октябрьской революции 1917 года в общих его тенденциях, нашедших «отражение» в специальных периодических изданиях, представлен на схеме:

Синхроническая схема развития русской литературной критики после Октябрьской революции (10–30 гг. XX века)



6.1. Ревнители пролетарского искусства (1910–1920 годы)

После Октябрьской социалистической революции монополистами в деле создания новой культуры объявили себя ещё в разгар гражданской войны пролеткультовцы, организационно оформившиеся 16–19 октября 1917 года на Петроградской конференции пролетарских культурно-просветительских организаций. Руководителем и идейным вождём Пролеткульта стал А.А. Богданов. Его теоретическим изданием – журнал **«Пролетарская культура»**, первый номер которого вышел в июле 1918 года. Кроме Богданова активными авторами журнала были В. Полянский, П. Керженцев, Ф. Калинин, А. Гастев и другие.

В третьем номере журнала за 1918 год его редактор Богданов определил роль и задачи литературной критики в статье «Наша критика»: «Первая задача ... по отношению к пролетарскому искусству – это установить его границы, ясно определить его рамки, чтобы оно не расплывалось в окружающей культурной среде, не смешивалось с искусством старого мира». И сам показывал конкретный пример подобного подхода, анализируя творчество, например, пролетарского поэта В. Торского. О его стихотворении «Утро» Богданов писал: «Есть уже намёк на новое восприятие мира: лес для автора коллектив, с разными течениями в нём, резко реагирующими на события природы, а не отдельная героическая личность». Стихотворение «Осень» комментировал в том же духе: «Настроение – эпохи реакции; но природа воспринимается глазами коллектива; его символ – общие переживания леса, а не индивидуальные переживания какой-нибудь берёзки или сосёнки, как в обычной лирике».

Заменяя «индивидуальное» «коллективным», пролеткультовская эстетика вольно или невольно снимала проблему изображения человека. Подобная тенденция крайнее своё выражение нашла в статье А. Гастева «Механизированный коллективизм». Взаимоотношения индивидуумов в будущем обществе он видел следующими: «Проявления этого механизированного коллективизма настолько чужды персональности, настолько анонимны», что в них уже как будто «нет человеческого индивидуального лица, а есть ровные нормализованные шаги, есть лица без экспрессий, душа, лишённая лирики, эмоция, измеряемая не криком, не смехом, а манометром и таксометром... Мы идём к невиданно объективной демонстрации вещей, механизированных толп и потрясающей открытой грандиозности, не знающей ничего интимного и лирического» («Пролетарская культура», 1919, № 9–10).

А. Богданов в статьях постоянно заявлял о необходимости создания то «чистой пролетарской поэзии», то вообще изолированной от каких-либо «чуждых» влияний пролетарской культуры. Эту концеп-

цию «озвучил» один из ведущих сотрудников В. Полянский уже в первом номере журнала. Он считал, что Пролеткульт призван «пробудить творческую самостоятельность в самых широких массах, собрать и объединить все элементы рабочей мысли и психики» («Пролетарская культура», 1918, № 1).

Сектантские тенденции Пролеткульта проявились позже в нетерпимом отношении ко всем «инакомыслящим». Критика «Пролетарской культуры» отрицательно оценивала почти всё, что печаталось не в пролеткультовских изданиях и что не соответствовало нормам, провозглашённым его теоретиками. Так на страницах журнала зарождалась и развивалась традиция вульгарно-социологического направления в критике, ещё долгое время отравлявшая атмосферу всей литературной жизни в стране, а главное – принёсшая немало вреда литературоведению.

Теоретики Пролеткульта всячески подчёркивали особый, самостоятельный характер своей деятельности, цель которой – «вырабатывать истинно новое искусство». А отвечая на критику подобных тенденций, в газете «Известия», например, ссылались, не без доли политической демагогии, на то, что якобы «советская власть – это политический блок весьма различного классового состава, а отнюдь не чистая диктатура пролетариата». И отказывать в этих условиях пролетариату в определённой автономии «есть, по меньшей мере, большое унижение культурного достоинства рабочего класса, отрицание его права культурно самоопределиваться» («Пролетарская культура», 1918, № 3).

Ещё одна, отнюдь не благотворная, тенденция в русской критике и литературоведении советского периода начала складываться в статьях теоретиков журнала, когда они касались проблемы классического наследия. В первом номере редакция признавала (не будет же она возражать статье В.И. Ленина): «Пролетариат – законный наследник всех его завоеваний... от этого наследства он не может и не должен отказываться. Рабочему классу необходимо овладеть культурой капиталистического мира и взять из неё то знание, без которого немислимо движение вперёд».

Итак, с одной стороны – «законный наследник», а с другой – во имя «полного классового самоопределения» должен бороться за освобождение от этого самого наследия. Концы с концами не сходились у теоретиков пролетарской культуры. Отвечая на злободневный тогда вопрос о том, могут ли пролетарские писатели учиться у классиков, и Богданов и Полянский писали утвердительно. Но подчёркивали, что у них учиться следует только «художественной технике».

Второй пролеткультовский журнал под названием «Грядущее» издавался в Петрограде и был интереснее «Пролетарской культуры» тем, что в нём не только теоретически рассуждали о новой, чистой пролетарской культуре, но и много печатали пролетарских поэтов и

прозаиков, действительно вчерашних рабочих М.П. Герасимова, П.К. Бессалько, В.Т. Кириллова, И.И. Садофьева и др. А основные теоретические установки «Грядущего» совпадали с таковыми «Пролетарской культуры», да ещё и поэтически подкреплялись; например, стихотворением Кириллова «Мы», восторженно встреченном пролеткультовскими деятелями. Очевидно, за такую «программную» строфу:

Мы во власти мятежного страстного хмеля;
Пусть кричат нам: «Вы палачи красоты!».
Во имя нашего завтра – сожжём Рафаэля,
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы!

Литературная критика в «Грядущем» была предельно сурова в оценке творчества инакомыслящих и не скупилась на похвалы в адрес писателей, связанных с Пролеткультом. Например, роман Бессалько «Катастрофа» критик журнала поставил выше «Матери» Горького. Эта групповщина расцветёт затем в изданиях, продолживших линию Пролеткульта на создание чистого пролетарского искусства.

Сектантство пролеткультовцев, их претензии единолично творить пролетарское искусство, подчёркивание своей независимости и автономности, нигилизм по отношению к культуре прошлого – всё это не могло не вызывать, не провоцировать возражений и даже недовольства у официальных властей. Ленин неоднократно критиковал Пролеткульт в выступлениях; в частности, на первом Всероссийском съезде по внешкольному образованию говорил об «обилии выходцев из буржуазной интеллигенции, которая сплошь и рядом общеобразовательные учреждения крестьян и рабочих ... рассматривала как самое удобное поприще для своих личных выдумок в области культуры, когда сплошь и рядом самое нелепейшее кривляние выдавалось за нечто новое». Его письмо в ЦК РКП(б) «О пролеткультах» было сначала предметом обсуждения, а затем – основой для принятия решения: не о роспуске Пролеткульта, но о вхождении его в Наркомпрос (т.е. о ликвидации его автономии) и смене руководства. После этого решения «Пролетарская культура» прекратила своё существование, в начале двадцать первого вышел последний его номер.

Осенью 1920 года на первом съезде пролетарских писателей была создана Всесоюзная ассоциация пролетарских писателей (ВАПП). Её московское отделение (МАПП), организационно оформившись весной 1923 года, обзавелось собственным теоретическим журналом «**На посту**», продолжившим линию пролеткультовцев на формирование чисто пролетарской литературы. Первым редактором издания стал Б. Волин, редакторами С. Родов и Г. Лелевич, членами редколлегии – Л. Авербах и Ф. Раскольников. Ведущими авторами журнала были критики Л. Сосновский, П. Коган, А. Гербстман, И. Вардин, С. Ингулов, А. Зонин.

В редакционной статье первого номера декларировалась программа нового журнала. Редакция собиралась «вскрывать всякие идеологические шатания в литературе, беспощадно бороться с теми литературными направлениями и группировками, которые открыто или под маской внешней революционности проводят контрреволюционные и реакционные идеи», давать «революционно-марксистскую критику современной русской и иностранной литературы», «освещать вопросы теории и практики пролетарской литературы». Как видно из этой программы, журнал изначально нацелен был на полемику, на демаркацию границ в искусстве.

За два года своего существования журнал и его ведущие критики преуспели именно в разоблачении идеологических шатаний и в сохранении идейной «чистоты» пролетарской литературы – в том, за что ранее был раскритикован Пролеткульт. В статьях его авторов было введено в литературный обиход понятие «писатель-попутчик», чьи произведения либо замалчивались, либо подвергались разносторонней критике. К ним относили всех, кто состоял в других многочисленных тогда литературных группировках. «Методологию» такой критической борьбы лучше всего раскрывает редакционная статья четвертого номера за 1923 год. Отметив, что «попутчики ни в какой мере не способны отражать пафос революции», её авторы (или автор) заявляют: «Решительно и твёрдо вступил «На посту» в бой и, не жалея ни пороха, ни сил, стал нащупывать противника и целить в него в упор. А на войне как на войне! Голос груб, движения резки, бой беспощаден, патронов не жалко и пленные излишни».

Это не полемическая фигура речи – именно на таком уровне «работали» критики и теоретики журнала. Сосновский выступает разоблачителем Горького («Бывший главсокол»), Зонин ещё более решительно предлагает новой пролетарской культуре порвать с ним («Надо перепахать»), Лелевич публикует разгромную статью о поэзии Маяковского, Родов – Асеева («А король-то гол»), Береснёв считает, что «всякие Толстые, как бы они ни меняли свои вехи, останутся бывшими писателями: новая жизнь чужда их пониманию». В разряд писателей с реакционным нутром критики журнала относят С. Малышкина, М. Пришвина, М. Шагинян. Об авторе лучшего романа тех лет «Города и годы» К. Федине критик журнала писал пренебрежительно как «о выходе из сферы мелкобуржуазного мещанства, который весь роман пропитал своей гнетущей тоской».

Г. Лелевич считался главным теоретиком МАППа. В первом номере журнала он публикует тезисы своего доклада «Об отношении к буржуазной литературе и промежуточным группировкам», где утверждал, что «общественно полезной является только литература пролетариата. «Попутчиков» можно использовать лишь как вспомогатель-

ный отряд, дезорганизующий представителей буржуазной литературы». Так что враждебные выступления напостовцев против других литературных группировок имели такую «теоретическую базу». Этими тезисами и ограничилась работа по «вопросам теории и практики пролетарской литературы», объявленная одной из главных задач журнала.

Проповедуя сектантство и групповщину в литературной жизни, нигилизм по отношению к культурному наследию, себя напостовцы почему-то выдавали за единственных блюстителей линии партии в литературе, претендовали на руководящую роль в ней. Их разухабистая критика в литературном обиходе 20-х годов получила название «напостовской дубинки», спровоцировала отторжение большинства литобъединений и групп – от Лефа до «Серапионовых братьев», лишь усугубляла раскол литературных сил. Но вместе с тем и усиливала их стремление к объединению. Неслучайно в июне 1925 года была принята резолюция ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественно литературы», положившая конец претензиям мапповцев и их одиозного журнала быть монополистами и единственными обладателями истины в творческой области. В том же месяце вышел последний номер журнала «На посту».

Его преемник – журнал **«На литературном посту»** поставил себе задачей проводить в жизнь резолюцию ЦК, т.к. после неё «пролетарская литература получила нужные ей условия для работы и роста». Это констатируется в редакционной статье первого номера, вышедшего в апреле 1926 года под редакцией Л. Авербаха, Б. Волина, Ю. Либединского и Ф. Раскольникова. Далее в ней намечаются новые ориентиры в работе «журнала марксистской критики», как они себя определяли. «Центр тяжести должен быть перенесен в творческую область. Учёба, творчество и самокритика стали основными лозунгами пролетарских писателей... За качество литературной продукции – таков лозунг дня». Но здесь же одновременно выдвигалась и задача борьбы за ортодоксальную марксистскую критику: «Против тех, кого резолюция ЦК назвала капитулянтами, – мы по-прежнему на посту! Но и против ликвидаторов «слева» ..., против вульгаризаторов и упрощенцев – мы так же на посту!».

Журнал сыграл определённую роль в становлении и развитии литературной критики 20-х – начала 30-х годов. Именно здесь впервые начали печататься ставшие известными впоследствии критики и литературоведы В. Ермилов, Т. Мотылёва, Л. Тимофеев, М. Храпченко, Е. Гальперина, С. Динамов, А. Селивановский. Преобладающими критическими жанрами в журнале были литературные портреты, монографические статьи и рецензии, проблемные статьи полемического характера. Сотрудники журнала первыми выступили с благожелательными откликами на «Донские рассказы» М. Шолохова, «Разгром»

А. Фадеева, «Цемент» Ф. Гладкова. По поводу последнего даже дискуссию организовала редакция, в которой участвовали критики П. Коган, О. Брик, К. Минаев, В. Полянский.

Критики журнала достаточно лояльно относились к «попутчикам» К. Федину, Л. Леонову, Н. Тихонову, А. Малышкину, М. Шагинян, двойственно – к Маяковскому и Есенину. Вскоре после гибели Есенина, в противовес его кабацко-мещанской апологетике, В. Ермилов писал в февральском номере за 1926 год, что разгадка подлинной народности поэта – «в его нежнейшей любви к человеку, которой глубоко проникнуто всё его творчество... В законченном поэтическом мироощущении Сергея Есенина, пропитанном любовью к земле, к людям, к животным, к траве, цветам и деревьям». В то же время с именем поэта связана и активно проводившаяся в журнале критическая кампания борьбы против так называемого упадничества. Авторы статей о есенинщине, напечатанных журналом, видят теперь в поэте лишь певца «Москвы кабацкой» да ещё «патриархально-националистически настроенного». Так во второй половине 20-х критикой создавалась традиция отрицания Есенина, которая и три с лишним десятилетия спустя препятствовала изучению творчества поэта.

От того, чем болен был его предшественник, – групповщины и вульгаризаторства – избавиться журнал до конца не смог. Его авторы совершенно неоправданно превозносили «своих» – слабые в художественном отношении романы Либединского, поэзию Д. Бедного и совсем уж посредственные произведения М. Чумандрина, А. Дорогойченко. Крайним выражением пролетарского сектантства были выдвинутые редакцией в начале 30-х годов лозунги «одемянивания поэзии», «союзник или враг» и инициированный ею «призыв ударников в литературу», что привело к снижению художественных требований.

Критики журнала на протяжении всей его истории принимали активное участие в литературно-критических и литературоведческих дискуссиях. Объектами критики и их оппонентами, как правило, становились декларации журнала «Новый ЛЕФ» и творчество авторов группы «Перевал», нашедших себе гостеприимный кров в журнале «Красная новь», редактируемом А. Воронским.

В десятом номере «Красной нови» за 1925 год была опубликована статья Воронского «О том, чего у нас нет», где совершенно верно автор вскрывал недостатки молодой советской литературы. Л. Авербах в первом номере «На литературном посту» за 1926 год даёт ему резкую отповедь. Основное обвинение сводится к тому, что Воронский рассматривает в «одном ряду пролетарского писателя Гладкова, «революционного попутчика Бабея», «просто попутчика Вс. Иванова», «попутчика в кавычках Пильняка», «сменовеховца А. Толстого», «буржуазного писателя М. Булгакова».

На публикацию в «Красной нови» «Декларации Всесоюзного объединения рабоче-крестьянских писателей «Перевал» критик авербаховского журнала Зонин откликнулся двумя статьями – «Пятый Перевал» и «Новое выступление капитулянтов». В них он осуждает программные положения декларации «перевальцев», отвергает содержащуюся в ней критику рапповцев и вообще считает, что «пора, наконец, снять рабоче-крестьянскую маску с тех, которые суть попутчики, и попутчики ещё более далёкие от пролетариата и гораздо менее художественно значимые, чем, скажем, Л. Леонов или Бабель».

Осенью 1928 года состоялась публичная дискуссия между перевальцами и рапповцами, тема которой – взаимоотношения искусства и действительности. Основой для неё стал доклад одного из теоретиков «Перевала» Д. Горбова «В поисках Галатеи» и книга Воронского «Искусство видеть мир». Кроме обвинения авторов доклада и книги в идеалистическом взгляде на творческий процесс, в преувеличении эстетического начала в ущерб идеологическому журнал «На литературном посту» каких-либо других аргументов в этой дискуссии выдвигать не сумел (статья Л. Авербаха «Долой Плеханова!»).

В последней полемике стороны пользовались более органичными для художественного творчества понятиями – моцартианство и сальеризм, резко противопоставляя их. Перевальцы отстаивали тезис об искренности как критерии художественности, о «детской свежести впечатлений», о вдохновении и интуиции в творческом процессе. Рапповцы подчёркивали, что они «не сторонники сальеризма, но и не сторонники понимания творчества как процесса мистического или близкого к мистике» (М. Серебрянский «Эпоха и её ровесники»).

Борясь с интуитивизмом перевальцев, принижавших роль авторского мировоззрения, «На литературном посту» резко выступал и против рационализма Левого фронта искусств (Леф), его теории ликвидации искусства, слияния его с производством, против концепции «литературного факта». Отношение журнала к программе лефовцев ясно определено сразу же после выхода первого номера «Нового ЛЕФа» в 1927 году в передовой статье рапповского журнала «Удар направо»: «Мы расходимся с теоретиками ЛЕФа по основным теоретическим вопросам искусствоведения... Но мы знаем, что «Новый ЛЕФ» поставил себя на службу пролетарской революции. Не «бей Маяковского», а вместе с ЛЕФами против Алексеев Толстых – такова наша линия».

Два года журнал потратил на выяснение отношений с соседями по литературному цеху слева и справа, с попутчиками, на доказательство своей исключительной пролетарской чистоты и, на этом основании, права на авангардную роль в молодой советской литературе. Ответствовала этой общей установке и литературно-критическая

деятельность редакции, отличавшаяся отсутствием общеэстетических критериев, что неизбежно вело к сугубо социологическому подходу в оценке произведений, к групповщине, к критической дубинке его предшественника – журнала «На посту». Очевидно, сознавая подобную опасность, редакция с конца 1928 года начала обсуждение вопросов собственно литературоведческих и литературно-критических. В процессе этого обсуждения была раскритикована ведущая тогда в литературоведении социологическая школа, связанная с именами филологов ещё дореволюционной школы В.М. Фриче и В.Ф. Переверзева. Сторонники этой методологической школы в критике утверждали, что писатель «не может выскочить из своей классовой кожи» и что поэтому в литературном произведении отражается не объективная действительность, а классовое бытие автора.

В 1928 году под редакцией Переверзева вышел сборник «Литературоведение», составленный из работ его последователей, в числе которых были У. Фохт, Г. Поспелов, В. Совсун и др. Критика этого сборника и связанная с ним дискуссия была начата статьями Л. Тимофеева «К проблематике марксистского литературоведения» («На литературном посту», 1928, № 12, 22, 24). Во время этой полемики с Переверзевым и был выдвинут, как методологическая задача критики, лозунг «за плехановскую ортодоксию». Анализ налитпостовцами ошибочных концепций в литературоведении далеко не всегда отличался подлинной научностью, о чём свидетельствует и этот «программный» лозунг. Ведь социологическая школа Переверзева и Фриче как раз и базировалась на плехановской эстетике, преувеличивавшей роль в творчестве «классового бытия» автора. Так о чём же тогда спор? Всё существование журнала связано с попытками определить творческие пути пролетарской литературы и её метод. Итогом этих попыток стали три рапповских творческих лозунга – «учёба у классиков», «за живого человека в литературе», «за диалектико-материалистический творческий метод».

Учиться у классиков предлагалось пролетарским писателям прежде всего и преимущественно в области «психологизма», понимаемого, в соответствии с тогдашней модой на психоанализ З. Фрейда, как противоречивое сочетание в человеке сознательного и подсознательного начал. Концепция «живого человека», последовательно проводимая начинающим тогда критиком В. Ермиловым, предлагала пролетарским писателям «осветить, электрифицировать огромный и сырой подвал подсознания», толкала их на путь преднамеренного изображения борьбы двух начал в человеке – инстинкта, биологических импульсов и рассудка.

Вопрос о художественном методе пролетарской литературы, о её творческих путях встал в связи с исчерпанностью романтики рево-

люции, гражданской войны и военного коммунизма. «Теперь все или почти все сходятся на том, что нам нужна реалистическая школа в литературе», – писал ведущий критик журнала А. Зонин («На литературном посту», 1927, № 11). И журнал стремится уточнить характер «пролетарского реализма», связывая его с марксистским мировоззрением, с диалектическим методом в философии. Догматически к этому вопросу подходил редактор журнала Л. Авербах: он отождествляет в статье «Творческие пути пролетарской литературы» методы художественный и философский, полностью уравнивает творчество и мировоззрение. «Материализм и идеализм – это не только определённые мировоззрения, но они представляют собою и различные методы писателя» («На литературном посту», 1927, № 10). То есть рапповцы в лице их ведущего теоретика представляли себе художественное творчество как чисто умозрительный процесс, для успешности которого достаточно овладеть основами философии марксизма. В этой же статье Авербах даёт своё определение реализма как «срывания всех и всяческих масок», явно стараясь в своём догматизме опереться на авторитет В.И. Ленина, цитируя его оценку творчества Толстого.

С таким односторонним пониманием реализма как исключительно разоблачительного по своему характеру связано и отрицание рапповцами романтического метода. А. Зонин в статье «Какая нам нужна школа» пишет: «Романтизм как школа, как основной творческий метод работы художника не имеет будущего в пролетарской литературе». А. Фадеев в статье «Долой Шиллера!» трактует романтизм как направление, остающееся в пределах идеалистического метода, искажающего действительность. И всё-таки он, пытаясь ответить на вопрос, каким видится ему метод пролетарской литературы, избегает авербаховского и зонинского догматизма: «В отличие от великих реалистов прошлого художник пролетариата... сможет и будет изображать рождение нового в старом, завтрашнего в сегодняшнем, борьбу и победу нового над старым... Будет не только объяснять мир, но сознательно служить делу изменения мира» («На литературном посту», 1929, № 21–22).

Налитпостовцы в полемике с социологической школой определили метод пролетарской литературы к концу 20-х годов как «диалектико-материалистический»; но в их критических статьях начала 30-х годов о конкретных явлениях литературы он получил схоластическое истолкование и, по сути, смыкался с вульгарным социологизмом школы Переверзева.

Так заканчивается история одной из линий в советской литературной критике и литературоведении 20-х – начала 30-х годов – рапповской. Другая линия – это Левый фронт искусств, родословную свою ведущий от русских футуристов, газеты «Искусство коммуны» и, объективно, – от формальной школы литературоведения.

6.2. Эстетика и критика формальной школы

В конце 1918 года у Пролеткульта появился достаточно энергичный и организованный соперник, выдвинувший лозунги «нового», «революционного» искусства. Это были футуристы, которые обосновались в газете **«Искусство коммуны»**, издававшейся Наркомпросом и являющейся поэтому в некотором роде органом официальным. Она просуществовала пять месяцев (декабрь 1918 – апрель 1919) и ниспровергала всё старое – науку, литературу, живопись и даже архитектуру. Никто из приверженцев нового не доводил свои нигилистические рассуждения до такой степени непримиримости и прямолинейности, как это делали О. Брик, Б. Кушнер, В. Маяковский, Н. Пунин и иные с ними.

Брик, например, нигилистическую фразу родоначальника футуризма итальянского поэта Маринетти «надо ежедневно плевать на алтарь искусства» провозгласил «боевым кличем всякого строителя будущего». Кушнер считал, что «в порядке крайней революционной спешности надо додуть гнилого последыша буржуазии – поганую культуру её». Маяковский в своём «Приказе по армии искусства», напечатанном в первом номере «Искусства коммуны» как передовая статья, провозглашал:

Довольно грошовых истин.
Из сердца старое вытри.
Улицы – наши кисти,
Площади – наши палитры.
Книгой времени
тысячелистой
революции дни не воспеты.
На улицы, футуристы,
барабанщики и поэты.

Пролеткультовцы отреагировали немедленно. Их журналы отметили с порога претензии футуристов на авангардную роль в создании пролетарского искусства. П. Бессалько, И. Садофьев в журнале «Грядущее» оценивали футуризм как явление буржуазной, хиреющей и умирающей, культуры. «Можно воспользоваться кое-чем ценным из их технического багажа, но ни в коем случае нельзя позволить футуристам тело рабочей культуры одеть в футуристическую одежду... Футуризм хитрит: точно хамелеон, он старается принять чуждую ему окраску революционной культуры пролетариата» («Грядущее», 1918, № 10). Ф. Калинин в статье «О футуризме» рассматривал его как прямой антипод пролетарской культуры («Пролетарская культура», 1919, № 7).

В пылу полемики, стремясь развенчать своих оппонентов, пролеткультовцы то ли не заметили, то ли не хотели замечать некоторые

существенные совпадения между теориями – своими и футуристов. Во-первых, близость их взглядов на культуру прошлого: «сбросим классиков с парохода современности» – у футуристов; «во имя нашего завтра – сожжём Рафаэля» – у пролеткультовцев. Во-вторых, их сближала узость, однобокость подхода к искусству, творчеству. В эстетике футуризма, как и в эстетике Пролеткульта, человеку с его сложным и глубоким внутренним миром не находилось места. И те и другие больше тяготели к формалистическим решениям задач искусства, к «нелепейшему кривлянию», по определению В.И. Ленина, преподносимому под видом пролетарской культуры. Такая оценка дана псевдосоваторам от искусства в декабре 1920 года (газета «Правда»); тем не менее, ещё более десяти лет (до 1932 года) продолжались споры между этими оппонентами, выступавшими, правда, в новом обличье – «напостовцев» и «лефовцев».

После прекращения издания газеты «Искусство коммуны» в 1919 году футуристы в 1923 году, тремя месяцами раньше пролеткультовцев, организовали «свой» журнал «ЛЕФ», а себя стали называть «Левым фронтом искусств» и выдвинули более конкретную эстетическую программу. В её основе – стремление слить искусство с революционной современностью, подчинив его требованиям так называемого «социального заказа». На практике подобный, предельно утилитарный, подход с неизбежностью вёл к отрицанию искусства как особой эстетической ценности, специфического средства познания мира и человека. Лефовцы, далее, в своей эстетике первостепенное внимание уделяли поиску новых художественных средств, небезосновательно полагая, что «революция содержания» в искусстве немыслима без «революции формы». Отсюда недооценка, а вернее, полное отрицание роли классического наследия в деле создания пролетарского искусства, преувеличенные похвалы и оценки сугубо формальных поисков в области литературы и театра. Лефовцы настойчиво подчёркивали свою преемственность с дооктябрьским футуризмом, называя его «новым мироощущением», «революционно-бродильным ферментом». Левый фронт искусств был довольно тесно связан с литературоведами формальной школы (ОПОЯЗ), поддерживая родившийся в её недрах формально-социологический метод в критике.

В редколлегию «ЛЕФа» вошли и были наиболее активными его авторами Н.Н. Асеев, Б.И. Арватов, О.М. Брик, Б.А. Кушнер, В.В. Маяковский, С.М. Третьяков, Н.Ф. Чужак (Насимович). Они подписали декларацию «За что борется Леф? В кого вгрызается Леф? Кого предостерегает Леф?», открывающую первый номер журнала. В ней ясно определена родословная группы Леф, преемственная связь её с дооктябрьским футуризмом: «Футуристы! Ваши заслуги в искусстве велики; но не думайте прожить на проценты вчерашней революционности... «Сбросить Пушкина, Дос-

товского, Толстого с корабля современности» – наш лозунг 1912 года. Мы можем теперь эти книги как книги, не хуже и не лучше других, приветствовать, помогая безграмотным учиться на них». Но ниже читаем: «Мы всеми силами нашими будем бороться против перенесения методов работы мёртвых в сегодняшнее искусство». Не забыты в декларации и вечные оппоненты футуристов (а теперь лефовцев) – пролеткультовцы (а теперь напостовцы), ратовавшие за создание нового, пролетарского, искусства, и другие группировки, претендовавшие на роль новаторов. Они как-то уничижительно названы в декларации «учениками», и им совет довольно иронично звучит: «Ученики! Бойтесь выдавать случайные искривы недоучек за новаторство, за последний крик искусства. Новаторство дилетантов – паровоз на курьих ножках. Только в мастерстве – право откинуть старое» («ЛЕФ», 1923, № 1).

В журнале предполагались постоянные отделы «Программа», «Практика», «Теория», «Книга», «Факты». Какие идеи, важные для развития литературной критики и литературоведения, обсуждал журнал в отделе «Теория»?

Идею «социального заказа», озвученную В.Ф. Переверзевым и его социологической школой, активно развивал Брик. Вот образцы лефовского его понимания в статье «Т.н. формальный метод»: «Не будь Пушкина, «Евгений Онегин» всё равно был бы написан... Не себя выявляет великий поэт, а только выполняет социальный заказ». Брик сводит творческий процесс к овладению мастерством, суммой «приёмов», позволяющих выполнять любые социальные задания. Из такого понимания творчества логически выводит он и задачи литературоведения. По его утверждениям, для исследователя литературы возникает необходимость разграничивать классовый (социологический) и формальный анализы произведения. Первую задачу призваны выполнять марксисты, вторую – представители формальной школы. И это будет новый подход в критике («ЛЕФ», 1923, № 1). Так закладывались теоретиком журнала основы «формально-социологического метода».

Ещё один из теоретиков Лефа А.Г. Цейтлин в статье «Марксизм и формальный метод» писал: «Марксистский метод в истории литературы немыслим без формального, который выполняет необходимейшие для марксистов задания» («ЛЕФ», 1923, № 3). Т.е. исподволь отрицался, опрокидывался тезис о единстве формы и содержания в реалистической эстетике – фундаментальное завоевание русской литературно-критической мысли XIX века.

Другие лефовские теории: о слиянии искусства с производством и жизнью, «искусство – это просто работа, умение, ремесло, мастерство» (Брик); искусство есть «жизнестроение, производство товаровещей» (Чужак) – настолько одиозны и несостоятельны, что вызывали резкое несогласие даже среди членов редколлегии, и самого редактора

В.В. Маяковского особенно. В редакции журнала началось внутреннее расслоение, и он в 1925 году прекратил своё существование: формально издание самоликвидировалось как убыточное. Но Маяковский упорно стремился к возобновлению журнала, и с января 1927 года он стал издаваться под названием **«Новый ЛЕФ»**. Ответственным редактором его стал талантливейший среди русских футуристов поэт.

Сотрудники журнала уже не гордятся собственной футуристической родословной, а целью своей объявляют «продолжение нашей всегдашней борьбы за коммунистическую культуру». Излишнему «заострению» позиции способствовала общая атмосфера в культуре второй половины двадцатых: так называемая передовая местечковая общественность вела борьбу с «первым идейным продуктом нэпа» – «упадничеством». Во имя этой борьбы журнал ратовал за искусство, обслуживающее хозяйственные и политические кампании, облекая, правда, в литературное творчество такую вульгарщину в теоретические одежды «литературы факта».

В статье «Ближе к факту» Брик отрицает идею художественного обобщения, основанного на изучении писателем ряда фактов, событий, характеров. Традиционная (читай – классическая) литература, по Брику, оказывается всего-навсего достоянием обывателя, мещанства – жизнь этих социальных слоёв серая и скучная, они ищут в «вымысле» художественных произведений «идеализированной действительности» («Новый ЛЕФ», 1927, № 2). Вот почему магистральный путь литературы – в русле документальных жанров, развивает свою мысль далее Брик в статье «Фиксация факта»: «Жанр мемуаров, биографий, воспоминаний, дневников становится господствующим в современной литературе и решительно вытесняет жанр больших романов и повестей, доминирующих до сих пор в литературе». Которые он объявлял «приспособленчеством к сквернейшим вкусам нэпа», а кроме того роман называл жанром «надклассовым, аполитичным» («Новый ЛЕФ», 1927, № 5). Почему «вытесняет»? А потому что в романах и повестях присутствует такой компонент художественной формы, как сюжет, который, по Брику, является насилием художника над жизненным материалом, то есть художественной неправдой.

Апогеем отрицания литературной традиции теоретиками «Нового ЛЕФа» и их преклонения перед «литературой факта» стали и статьи Третьякова, который расшифровывает теоретические откровения Брика. В статье «Новый Лев Толстой» одарённый поэт, ставший фанатиком «литературы факта», пишет: «Монументальные формы типичны для феодализма и в наше время являются лишь эпигонской стилизацией, неумением выражаться на языке сегодняшнего дня... Нам нечего ждать Толстых, ибо у нас есть наш эпос. Наш эпос – газета» («Новый ЛЕФ», 1927, № 1). А в статьях «Хороший тон» и «Вот спасибо» он трактует ис-

кусство как «социальный наркотик», «восполнение действительности, иллюзорный уход от неё», понижающий активность масс. Более того, по Третьякову, искусству свойственно подавлять интеллект, выпускать на волю стихию подсознательного (отзвук повальной моды тогдашней на психоанализ З. Фрейда). Этим его свойством «господствующие классы пользовались в своих интересах» («Новый ЛЕФ», 1927, № 5).

Абсолютизируя сугубо формальные поиски в процессе создания нового искусства Коммуны, лефовцы в вопросах эстетической теории объективно тяготели к формальной школе, которая в 20-е годы была наиболее теоретически и организационно определившейся методологической школой в литературоведении. Это общество изучения поэтического языка (ОПОЯЗ) – русская разновидность которого складывается ещё в предреволюционные годы; в объединение входили лингвисты, теоретики и историки литературы (В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов, Р. Якобсон, В. Виноградов и др.) В двадцатые годы одна за другой появлялись работы опоязовцев – «Искусство как приём», «Как сделана «Шинель» Гоголя», «О теории прозы», «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)», «Проблемы стихотворного языка», «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа», «Розанов». Все они в той или иной мере объективно являлись попыткой наметить общую историко-литературную концепцию, которая сводила развитие литературы к эволюции художественных форм и приёмов, сменяющих друг друга в порядке преемственности или отталкивания. При полном игнорировании экономических, идеологических, социологических факторов любого, в том числе и литературного, развития. Выработывали опоязовцы и соответствующую методологию литературной критики, абсолютизирующую сугубо формальные аспекты творчества. В буквально пропитанные полемикой двадцатые годы их статьи вызывали полярно противоположные оценки, провоцировали споры. Отношение журнала «Печать и революция» к формальному методу менялось во времени – от благожелательных рецензий и аннотаций до ожесточённых споров.

Первая дискуссия по теоретическим и методологическим проблемам науки о литературе названа журналом «К спорам о формальном методе» и проведена с академическим тактом. Первым дали слово представителям этой школы. Статью «Вокруг вопроса о «формалистах» её автор Б. Эйхенбаум начал с анализа статей об опоязовцах, опубликованных к тому времени в нескольких толстых журналах. На его основании он утверждал, что эти статьи, как правило, давали неверную оценку работы «формалистов». Далее он провозглашает главной задачей ОПОЯЗа «построение теории и истории литературы как самостоятельной науки». И утверждает, что формализм поможет этой науке «избавиться от пустых разговоров», «освободиться от старых

изжитых традиций». Сформулировав «протокол о намерениях» формалистов, Эйхенбаум переходит к главному вопросу: как, какими средствами они собираются достичь заявленной цели. «Формальная школа изучает литературу как ряд специфических явлений и строит историю литературы как специфическую, конкретную эволюцию литературных форм и традиций. Вопрос о генезисе литературных явлений (их связь с фактами быта и экономики, с индивидуальной психологией или физиологией автора) сознательно отводится не как праздный вообще, но как ничего не уясняющий» («Печать и революция», 1924, № 5–6).

Первым оппонентом выступил П.Н. Сакулин, которому импонировали формалисты своей «борьбой с односторонним детерминизмом», с одной стороны, но с другой – их стремление «обособить литературу от общего процесса социальной жизни» казалось недопустимой крайностью. Затем А.В. Луначарский, отвечая Эйхенбауму, возражал и против игнорирования формалистами идейно-содержательной стороны творчества, и против их методологии в литературоведении. «Разложение художественного произведения на приёмы, – утверждает он, – омертвляет его». А работу опоязовцев по классификации приёмов сравнивает с копанием червей в земле, которая, наряду с «некоторыми крупными разными полезными частностями в целом являет собою болтовню псевдоинтеллектуальную» («Формализм в науке и искусстве», «Печать и революция», 1924, № 5–6).

Основной порок формализма третий участник дискуссии П.С. Коган видел в абсолютизации идеи о специфике литературы, в отрыве литературного творчества от других областей человеческой деятельности – политики, экономики, философии, социологии. При таком «социальном генезисе» формализм обречён на «художественное бесплодие в творчестве»; а в литературоведении «тот, кто верит, что можно изучать форму, стиль, конструкцию вне социальных отношений, – тот несомненно является представителем... мирозерцания реакционного и постепенно умирающего» («О формальном методе», там же).

Ещё один из ведущих критиков 20-х гг., Валерьян Полянский, приняв участие в дискуссии о формальном методе, писал: «Сведение литературной науки к изучению формы... берёт своё начало в общественных настроениях, родственных тем, что породили футуризм, имажинизм, теорию чистого искусства, – в убеждённости, что искусство безыдейно» («По поводу Б. Эйхенбаума», там же).

Дискуссия, развернувшаяся в двух номерах журнала в 1924 году, подвела итог определённому этапу в оценке формализма как метода; она была своевременна потому, что отстаивала идейно-содержательный аспект литературного творчества. Идеи русских формалистов 10–20-х годов стали актуальными во второй половине

XX века, когда на Западе философия структурализма возобладала в гуманитарных науках, в литературоведении в том числе. Р. Барт в своём «Введении в структурный анализ повествовательных текстов» по сути присвоил их, снабдив новой терминологией.

Неслучайно в практической работе по оценке литературных произведений лефовская критика видела пути новаторства лишь в смене форм, в разрыве с традициями – в лучшем случае; в худшем – доходила до отрицания литературы вообще, её познавательной функции, отводила ей в обществе роль сугубо прагматическую. По общетеоретическим вопросам литературоведения «Новый ЛЕФ» отрицал беллетристику, жанр романа, «большие полотна» в литературе. Отстаивая антипсихологизм и «литературу факта», он не мог не полемизировать с пролетарскими писателями и критиками, которые в журнале «На литературном посту» защищали в то время теорию «живого человека», лозунг учёбы у классиков – «психологических реалистов XIX века», говорили о необходимости создания монументальных эпических произведений.

В практической работе по оценке литературных произведений критики и рецензенты «Нового ЛЕФа» исходили из вышеочерченных теоретических установок. И на страницах журнала подвергли разгромной критике наиболее значительные романы второй половины двадцатых годов – В.М. Бахметьева «Преступление Мартына», С.А. Семёнова «Наталья Тарпова», Л.М. Леонова «Вор», Ф.И. Панфёрова «Бруски», А.А. Фадеева «Разгром».

В литературной жизни второй половины двадцатых годов бурная полемика с «Новым ЛЕФом» других основных изданий («Нового мира», «Красной нови», «На литературном посту»), их устные диспуты составляют, пожалуй, самую яркую страницу. О чём можно судить уже по названиям полемических статей: «Леф или блеф», «Блеф продолжается» В. Полонского, «Дело о трупе» А. Лежнёва, «Венера Милосская и Вячеслав Полонский» В. Маяковского, «Поход твёрдолобых» и «Собственные поминки» Н. Асеева. А на устных диспутах равных не было Маяковскому. Тем не менее, отдельные серьёзные замечания своих оппонентов лефовцы не смогли опровергнуть.

В. Маяковский, Н. Асеев, Б. Пастернак, С. Кирсанов – наиболее талантливые в группировке Левого фронта искусств. Их поэтическая работа с точки зрения теоретика Брика «вычерчивает ломаную, значительная часть которой расположена в эстетической зоне». Критик А. Лежнёв подчёркивал: «Если лефовцам удавалось создавать действительно революционные вещи, то только вопреки своей теории» («Красная новь», 1927, № 5).

Вообще-то авторитет и вес «Новому ЛЕФу» давало имя и творчество его редактора. Уставший от групповщины и журнальных потасовок, Маяковский в августе 1928 года покидает и редакторство, и со-

трудничество в «Новом ЛЕФе», объяснив свой шаг так: «Мелкие литературные дробления изжили себя, и вместо групповых объединений литературе необходимо сплотиться... Необходимо раскрепостить писателя от литературных группировок и высосанных из пальца деклараций» (из доклада «Левей ЛЕФа», 1928).

После ухода Маяковского и Асеева публика потеряла к журналу Левого фронта всякий интерес. Оставшиеся в нём за главных сотрудников С. Третьяков и Н. Чужак продолжали пропаганду «литературы факта», «искусства-жизнестроения» – самым ходом литературного процесса развенчанных идей и теорий. И «Новый ЛЕФ» скончался в 1929 году естественной смертью.

1910–1920 гг. в истории литературной критики отмечены первыми попытками, после революции и гражданской войны, теоретической разработки эстетических проблем нового пролетарского искусства, новой методологии критики на философской базе марксизма. Предпринимались они в довольно благоприятной обстановке эстетической поливариантности творческих поисков, плюрализма мнений в их оценке. Но скудная художественная продукция тех лет и слабая теоретическая подготовка критиков в области новой философии творчества не позволили достигнуть каких-то реальных результатов в «движении эстетики». Сказывались также раздробленность литературных сил и неизбежная при этом групповщина, не способствующая объективности критических оценок.

Автор новейшего исследования по истории русской литературной критики послеоктябрьского периода М.М. Голубков не без оснований определяет литературно-критический процесс 20-х годов как полифонический. Для этого десятилетия характерны активные стилевые поиски, ознаменованные как дальнейшим развитием традиционного типа повествования, так и внедрением новых (фольклорный сказ, орнаментальная проза, интенсивное взаимодействие, равноправное соперничество традиционалистов и модернистов).

6.3. Социологическая школа в эстетике и критике

Второй этап истории русской литературной критики советского периода (30–50-е годы) в целом характеризуется художественно-эстетическим единомыслием, закреплённым в названии нового творческого метода советской литературы. Хотя дискуссии и споры спорадически возникали по частным вопросам метода и в эти десятилетия. Образованы отделы критики во всех толстых литературных журналах, начато издание специального теоретического журнала «Литературный критик».

Рассмотренные выше журналы в истории русской литературной критики советского периода объективно не могли сыграть серьёзной

теоретической роли в разработке её методологии. Поскольку в условиях существования различных группировок слишком увлекались вопросами идейно-политической борьбы за право идти в авангарде новой, пролетарской, культуры. Специфические проблемы творчества, эстетические вопросы оставались на периферии их внимания, естественно.

После постановления ЦК ВКП(б) «О пролеткультах» и прекращения издания пролеткультовских журналов и газеты футуристов «Искусство коммуны» была предпринята попытка преодоления групповщины в литературной жизни через издание журнала, не связанного ни с каким литературным объединением и ориентированного на разработку новой методологии литературоведения и критики через призму материалистической философии истории. Учитывая, конечно, небольшой пока практический опыт, ещё дореволюционный, русских критиков-марксистов В. Плеханова, В. Воровского, М. Ольминского, А. Луначарского.

В июле 1921 года начал свою по тем временам довольно долгую жизнь (10 лет) новый журнал **«Печать и революция»**. Задуманный вначале как журнал информационно-библиографический, равно освещающий творчество представителей всех многочисленных литературных группировок, он быстро перерос начальные рамки, стал печатать большие статьи, обзоры, посвящённые проблемам литературы и искусства. Его редколлегия состояла из крупных партийных работников, в течение многих лет соединявших деятельность профессиональных революционеров с литературной работой: А. Луначарский, Н. Мещеряков, М. Покровский, И. Скворцов-Степанов, В. Полонский. В этом отношении журнал позиционировал себя несомненно как официальное издание. В числе его ведущих авторов значились поэты, прозаики и учёные-филологи ещё дореволюционной формации – В. Брюсов, В. Переверзев, П. Сакулин, Б. Эйхенбаум, П. Лебедев-Полянский, А. Воронский. Их критические статьи и обзоры задавали высокие критерии оценок в журнале, академическую сдержанность в дискуссиях.

Поэт В. Брюсов в течение двух лет вёл в журнале обзор всей стихотворной продукции за первые годы революционного строительства под рубрикой «Среди стихов». Воюя против банальности мысли и стёртости образов, против поэтических штампов, Брюсов помогал журналу выработать высокий уровень требований к художественной литературе. Критические обзоры современной прозы писал В. Переверзев – «На фронтах текущей беллетристики», «Новинки беллетристики» и др. Ценность русской прозы начала 20-х годов для критика в том, что она стремится «изваять образ человека в огне революции, эта тема у авторов доминирует». По его мнению, у новой беллетристики есть «своё лицо», новое и более интересное, чем таковое дореволюционной беллетристики. «У той оно было с прозеленью, какое-то пани-

хидное, ушедшее в себя, необщительное; у этой – с любопытными, может быть, порой и наивными, но жадно впитывающими реальную жизнь глазами... Она интересуется общественной жизнью – и в этом залог её интересности для общества, без чего самое утончённое мастерство не спасает искусство от вырождения». Так оценивал критик первые литературные опыты М. Зощенко, Б. Пильняка, А. Малышкина, Н. Никитина, Л. Леонова.

С первых же номеров журнал печатал и историко-литературные статьи; авторами наиболее интересных из них и теоретически значимых были В. Переверзев, В. Евгеньев-Максимов, Б. Горев («Белинский и социализм», «Достоевский и революция», «Н.А. Некрасов и М.Е. Салтыков-Щедрин», «Бр. Достоевские и прокламации «Молодая Россия»). Показательна и симптоматична самим подходом к фактам истории литературы через соотнесение их с революционной и общественной мыслью была напечатанная в первые месяцы существования журнала статья В. Переверзева «Достоевский и революция». В год столетнего юбилея писателя в печати развернулась дискуссия именно на эту тему; её участники называли Фёдора Михайловича в духе размашистых односторонних оценок кто реакционером, кто революционером – в соответствии с набравшим тогда силу классовым подходом. Статья Переверзева акцентирует внимание на противоречивости, сложности и неоднозначности отношения Достоевского к революции: «Было бы ошибкой, несправедливостью называть его реакционером, ибо в нём есть несомненное понимание обаятельности революционной грозы, обаяние мятежа... Он и то и другое в одно и то же время». Эту двойственность Переверзев объяснял социальной природой мелкой буржуазии, которую подметил и выразил писатель («Печать и революция», 1921, № 3).

В годы, когда жив был пролеткультовский нигилизм по отношению к классической культуре, когда отрицалась необходимость какой бы то ни было связи с прошлым, публикация подобных материалов о классиках XIX века была убедительным свидетельством того, какова позиция журнала в этом затянувшемся на долгие годы споре о преемственности в культуре. Постепенно журнал сложился в специфическое издание, посвящённое исключительно проблемам методологии литературоведения и критики, чем и отличался от других «толстых журналов». Подобной его спецификой объясняется тот факт, что наиболее острые дискуссии 20-х годов развернулись именно в этой области и инициировались они редакцией «Печати и революции». Что это за дискуссии? О самой серьёзной из них – на стр. 117–118, о других – ниже.

Оттеснение формализма на литературоведческую периферию в советском литературоведении, начало которому положила дискуссия о нём в журнале «Печать и революция», во многом предопределило

противоположную крайность, а именно – активное и широкое внедрение социологического метода. Истоки которого обнаруживаются в последнем десятилетии XIX века в литературно-критических и историко-литературных работах Ф. Меринга в Германии, П. Лафарга во Франции и Г. Плеханова в России.

Первым теоретическим выступлением сторонников социологической школы на страницах журнала была статья П.Н. Сакулина «Методологические задачи истории литературы». В своей социологической концепции он придерживался того взгляда, что в историческом развитии каждого явления «следует различать два момента: развитие эволюционное и развитие каузальное». Под эволюционным он понимал развитие «по природе», в силу присущих каждому явлению только для него характерных, «имманентных», органических законов развития. Каузальное – это развитие под воздействием внешних факторов – исторических, социальных, географических, т.е. обусловленное социологически.

Значит, и при изучении литературных произведений неизбежны два этапа – имманентный и каузальный. Под имманентным подразумевается исследование его как самодовлеющего, сугубо художественного явления. На этом этапе Сакулин полностью принимал выработанные формалистами принципы анализа и считал его «наиболее ценной частью работы». И только пройдя этот этап, критик или историк литературы может переходить к каузальному, «получает право стать в позу социолога, ...чтобы литературные факты включить в общий процесс социальной жизни данного периода. Тут-то и вступает в силу социологический метод» («Печать и революция», 1925, № 1).

Эта статья вызвала не менее бурную дискуссию, на сей раз о социологическом методе. Независимо от весьма серьёзных теоретических расхождений между оппонентами Сакулина, все они дружно протестовали против бросающегося в глаза эклектического совмещения формального и социологического начал в исследовании литературы. По мнению не согласных с Сакулиным, последовательно сменяющие друг друга «имманентное» и «каузальное» (социологическое) исследования узаконивают разделение между формой и содержанием произведения, разрывают единое целое и утверждают за формой право на самостоятельное существование.

Среди активных участников дискуссий 20-х годов по проблемам методологии литературоведения особенно выделялся Валерьян Фёдорович Переверзев, известный филолог, начавший свою деятельность ещё до революции. Он в 20-е годы пытался создать стройную методологическую концепцию именно на базе социологической школы. Под его руководством работала группа молодых исследователей – Г.Н. Пospelов, У.Р. Фохт, А.И. Зонин, И.М. Беспалов. Как и учитель,

они часто выступали со статьями на страницах «Печати и революции».

Основные положения его концепции заявлены уже в историко-литературных статьях «Социальный генезис обломовщины» и «Эстетические взгляды Писарева». Это:

а) установление непосредственной зависимости содержания и формы литературного произведения от экономических отношений в обществе;

б) установление аналогичной зависимости от классовой принадлежности писателя; ни с какой другой стороны личность автора его не интересует;

в) выделение «стержневого образа», окрашивающего все элементы художественного произведения. Этот пункт наиболее приближен к собственно литературоведческому анализу.

Ученик Переверзева Фохт в развитие идеи «стержневого образа» рекомендовал исследователям в статье «Проблематика современной марксистской истории литературы» идти к «структурному центру» литературного произведения – к образу, характеру («Печать и революция», 1927, № 1–2). Концепцию Переверзева развивала и статья Пospelова «К вопросу о приёмах научной критики» в первом номере журнала за 1928 год. Этот «стержневой образ», с точки зрения Переверзева и его учеников, является непосредственным отражением «экономического бытия», «классовой природы» писателя. Крайне упрощённо понимая социальную детерминированность литературы, они считали: как бы далеко ни уносился на крыльях художественного вымысла писатель, всё равно он не сможет уйти от свойственного его творчеству образа-характера. «Стержневой тип», хотя бы в «переодетом виде», займёт господствующее положение в каждом его художественном произведении. Эту концепцию, в частности, применяли к анализу конкретных произведений И. Беспалов в статье «Логика образов раннего Горького» и А. Зонин – «О субъекте творчества К. Федина».

Хотя журнал позиционировал себя как издание дискуссионное, социологическая методология Переверзева и его учеников не получила такого отпора на страницах «Печати и революции», как формалисты-опоязовцы. Сказывались и объективные трудности становления новой методологии литературоведения вообще, и несомненная, по сравнению с учителем «социологистов» 20-х годов Плехановым, методологическая слабость редколлегии.

Теоретики и критики журнала в последние год–полтора его существования усилия свои направили на отрицание того направления в литературе, которое они называли «наивным реализмом». Оно было связано с лозунгом «живого человека» в литературе, выдвинутым рапповцами и усиленно пропагандируемым журналом «На литературном посту». В частности, в статьях Ю. Либединского и В. Ермилова,

призывавших пролетарских писателей учиться мастерству изображения «живого человека» у классиков XIX века. По мнению «Печати и революции», реалистический метод в духе Толстого и Достоевского был закономерен в прошлом и отчасти в годы нэпа. В конце же 20-х годов такой реализм стал «наивным изображением», «пассивно-созерцательным отношением к действительности», «непониманием нового этапа революции». Рапповцы с их «наивным реализмом» не вносят ничего нового в художественный метод. Журнал выдвигает свою программу развития литературы. «Мы за философскую поэзию, за образ-проблему! ... Мы за индустриальную, за производственную художественную литературу! ... Мы за политический роман... Если говорить о форме, доступной массам, то не противоречит ли большое полотно этому требованию?» («Печать и революция», 1929, № 9).

Основанный с целью развивать принципы и методологию нового литературоведения, противостоять групповщине в теории и практике литературной критики, журнал к концу двадцатых скатывается сам к групповщине с её нетерпимостью к инакомыслящим, поверхностностью и лозунговостью. Его система художественных ценностей и взглядов, на вульгарном социологизме основанная, его программа развития литературы стали платформой группы «Литфронт». Естественно, и сам журнал обрёл характер узко группового и с середины 1930 года прекратил своё существование.

К концу 20-х годов, после полемических битв между сторонниками формальной и социологической школ, в советском литературоведении вызревает новый этап в его развитии. Связан он, прежде всего, с довольно существенными изменениями позиций прежде враждовавших направлений.

В декабре 1928 года журнал «На литературном посту» публикует статью начинающего тогда литературоведа Л.И. Тимофеева «К проблематике марксистского литературоведения». Обозревая его развитие в 10–20-е годы, Тимофеев обозначил три периода. Первый (десять лет) он именует «периодом своеобразной экспансии марксизма в область литературы», когда «важно было показать возможность социологического и историко-материалистического подхода к литературному произведению». Автор связывает его с именем Плеханова и материалистической эстетикой. Пришедший ему на смену сосредоточил внимание при анализе произведений «на обнаружении его социологического эквивалента» и на «способах этого обнаружения» (двадцатые годы). Активно выступившие во второй половине двадцатых годов представители формальной школы «подтолкнули» сторонников социологического подхода в науке о литературе к поискам эстетического эквивалента. Интерес к эстетическому анализу усилился в связи с дискуссиями вокруг вопросов формы, которые подняла формальная

школа. В этих дискуссиях усилия сторонников социологической школы были направлены на то, чтобы «противопоставить чисто идеалистической трактовке этих вопросов формалистами последовательно социологическое объяснение литературного произведения во всей сложности его структуры». Так обозначился третий этап в развитии марксистского литературоведения в советской России, который характеризовался, по Тимофееву, «повышенным интересом к вопросам социологизации не только содержания, но и формы» («На литературном посту», 1928, № 22).

С другой стороны, и представители формальной школы начали «движение в сторону социологизма, опубликовав в журналах «На литературном посту» и «ЛЕФ» ряд статей, свидетельствующих о признании формалистами тезиса «зависимости литературы от вне её складывающихся условий» (Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов, В. Шкловский).

Словом, журнал «Печать и революция» уже не соответствовал общему состоянию марксистского литературоведения в тот период, новому этапу в его развитии, наметившемуся к концу двадцатых годов. Когда среди представителей разных группировок и школ усиливается внимание и к социологии искусства, и к конкретным эстетическим проблемам, когда в работах представителей академического литературоведения Переверзева, Фриче, Сакулина вопросы стиля, взаимодействия содержания и формы в творчестве были выдвинуты в качестве основной исследовательской проблемы.

Тенденция к углубленному решению литературоведческих проблем не могла быть реализована в рамках «толстого» журнала, рассчитанного на массового читателя, каким являлось тогда издание «Печать и революция». Учёным, разрабатывавшим проблемы литературоведения, требовался печатный орган, где могли бы публиковаться специальные статьи, вестись дискуссии в этой области на академическом уровне. Таковы предпосылки рождения нового теоретического журнала.

«Литература и марксизм» начал издаваться в 1928 году как орган Института языка и литературы Российской ассоциации научно-исследовательских институтов общественных наук (РАНИОН), руководителем которого был В.М. Фриче. Он стал ответственным редактором нового издания и в этом качестве сформулировал его программу и теоретические основы в статье первого номера «Наша первоочередная задача». Считая, что проблема стиля «должна занять чрезвычайно видное место» на страницах нового журнала, Владимир Максимович сначала уточняет это понятие в применении к литературе. Стиль в литературе, считает он, «представляет собою органическое единство всех составляющих литературного произведения компонен-

тов, как психоидеологических (тематика, образы и т.д.), так и технологических (жанр, язык и т.п.), или иначе – органическое единство формы и содержания». А поскольку литературный стиль, на взгляд Фриче, есть лишь часть стиля общественной формации, то очевидно, созидающим это стилевое единство принципом или базовым началом является экономика.

Конечно же, Фриче понимал, что нет и не может быть непосредственной и прямолинейной зависимости между экономикой и литературой. Поэтому в своих рассуждениях о базисных и надстроечных явлениях применительно к литературе он вводит передаточное звено, некий промежуточный «момент, производный от экономики, – момент психоидеологический». «Психоидеологию», формирующую единство литературного стиля, он связывает с «психоидеологией класса или внутриклассовой группы», которая неизбежно вовлекает в свою орбиту любого писателя и которая «с неотвратимой неизбежностью организует все компоненты литературных произведений – тематику, образы, композицию и т.д. в одно органическое целое» («Литература и марксизм», 1928, № 1). Такой вот подправленный в духе марксистского материализма Писарев вырисовывается под пером Владимира Максимовича: писатель просто обречён переводить в образы свою «психоидеологию», и его творчество, таким образом, оказывалось не просто связанным с судьбой какого-либо одного класса, но чаще всего – именно того, к которому принадлежит он по своему происхождению. Классовая принадлежность писателя априорно предопределяла и его идеологическую, и его эстетическую оценку. Так продолжалась начатая Переверзевым и его группой в «Печати и революции» вульгарно-социологическая примитивизация той бесспорной мысли, что искусство, в конечном счёте, вторично по отношению к общественному бытию.

Определившись с теоретико-методологической концепцией и терминологией, Фриче излагает далее первую насущную задачу литературоведения вообще и журнала «Литература и марксизм» в частности. Он видит её в том, чтобы «пересмотреть и заново изучить творчество почти всех писателей, русских и западных, как стилевые образования, закономерно обусловленные во всех своих частях психоидеологией класса на фоне определённых производственно-экономических формаций». Однако, по убеждению Фриче, история литературы, «рассмотренная история и социология стилей, является только основой для второй, более важной задачи: освещения законов литературной современности, решения вопроса о литературном стиле нового, господствующего, но ещё молодого класса», который после революции политической теперь совершает её продолжение – революцию культурную» («Литература и марксизм», 1928, № 1).

Решение первой задачи – «пересмотр» истории литературы – ограничилось публикацией нескольких историко-литературных исследований, выполненных молодыми критиками М. Добрыниным, Г. Пospelовым и др. в жанре то ли очерка творчества, то ли творческого портрета. А вообще с такими априорными схемами классового подхода этот проект журнала был обречён на провал: вульгарный социологизм оставался помехой в изучении историко-литературного процесса.

Не больше преуспел журнал и в решении второй задачи – в разработке теоретических основ «литературного стиля нового господствующего класса». На первых порах его теоретикам казалась весьма заманчивой идея соединить, слить воедино всё лучшее в социологической и формальной школах. Тем более, что сами формалисты после поражения в дискуссиях первой половины 20-х годов сделали шаг в сторону социологизма, так обрадовавший теоретиков и руководство журнала «Литература и марксизм». Но и тут вскоре выяснились разногласия, проявившиеся в том, что формалисты вкладывают иной смысл в понятие «вне литературы складывающихся условий». А журнал, очевидно, поначалу просто выдавал желаемое за действительность.

И Б. Эйхенбаум в статье «Литература и литературный быт», Ю. Тынянов в «Вопросах литературной эволюции», В. Шкловский в статье «В защиту социологического метода» признавали, что «литература есть явление не индивидуальное, а социальное». Но, тем не менее, отказывались искать объяснение литературных явлений в закономерностях общественно-политического развития и классовой борьбы. Эйхенбаум предложил взамен категорию «литературно-бытовых отношений», называя внелитературными факторами литературные кружки, салоны, журналы, профессиональное положение писателя и т.д. Такое понимание «социологических факторов литературного развития» не могло быть принято авторами нового журнала. Вполне логично У. Фохт писал по поводу предложения Эйхенбаума в статье «Под знаком социологии»: «Включение в круг своего изучения явлений литературного быта никакого намёка на социологическую позицию, даже в самом скромном смысле, не даёт, ... никакого социологического метода не обуславливает».

Ю. Тынянов предложил представлять «социальный процесс... как взаимодействие самостоятельно развивающихся рядов, среди которых помещается и литературный ряд». Ему и всем остальным формалистам на страницах журнала отвечал мэтр социологического метода Переверзев. Напомнив им, что «научная заслуга Маркса в том и заключается, что он возвысился над точкой зрения взаимодействия, открыл то основание, которым определяются все стороны, все ряды социального процесса со всеми их взаимодействиями... Условия произ-

водства, состояние производительных сил – вот базис исторического процесса..., творческое формирующее начало. И происхождение приёма и его выбор одинаково обусловлены базисом...» («Литература и марксизм», 1929, № 1).

За подобными декларациями стояла та система взглядов, которую журнал противопоставлял формализму и защищал как свою положительную программу в развитии литературоведения. Упрощённое выведение особенностей художественной литературы и «психоидеологии» писателя непосредственно из экономического базиса и производственного процесса распространялось на множество сугубо литературоведческих проблем, в частности, на столь важную для журнала теорию стиля.

Так же, как и Фриче, Переверзев считал стиль основной литературоведческой категорией и корни его видел «не в личности автора, а в социальной обусловленности характера». Естественно, при таком понимании истоков индивидуального стиля его анализ принимал сугубо социологический характер.

Некоторые разногласия возникают у ответственного редактора журнала Фриче с ведущим его теоретиком во взглядах на понятие «художественный образ». Фриче полагал в полном согласии с Переверзевым, что именно образ является средоточием специфики литературного произведения. Но в отличие от Переверзева, который рассматривал образ как воспроизведение социального характера и подходил к его анализу с психологической точки зрения, Фриче ставил в центр исследования проблему «образа-вещи», противопоставляя его «образу-характеру». И ссылаясь при этом на творчество Э. Золя: «В странице любви» человек и вещь ещё сосуществуют на началах равенства и параллелизма; в «Чреве Парижа» вещи уже решительно заслоняют людей». Эта черта, по мнению Фриче, характерна вообще для стиля промышленного капитализма и выступает в стиле Золя лишь наиболее отчётливо, знаменуя ещё начальный этап этого индустриального стиля и имея перспективу впереди. Психологическому образу-персонажу Фриче отводил в этом будущем стиле XX века «подчинённое и производное место». Вывод довольно-таки проницательный. М. Фуко и его «Слова и вещи», А. Роб-Грийе с его «новым» и «новейшим» романом, вообще структурализм как мировидение, вошедший в моду западноевропейского литературоведения второй половины XX века, на патент первопроходцев претендовать не могут во всяком случае.

Хотя Фриче и Переверзев разрабатывали разные проблемы литературоведения, хотя многое было действительно несовместимым в их взглядах, в их методологической концепции, социологическим подходом обусловленной, было и много общего. В ноябре 1929 года в Коммунистической академии состоялась дискуссия о социологиче-

ской системе Переверзева. Сменивший после этой дискуссии Фриче на посту ответственного редактора П. Лебедев-Полянский (В. Полянский) вспоминал позднее: «Многие шли на дискуссию громить противников профессора, а его венчать лаврами. Но всё пошло по-другому. Переверзев пал». Примечательно, что ниспровергатели социологизма воспользовались приёмами не литературной, а политической борьбы, поставив ему в вину связь с эстетическими и литературно-критическими работами Плеханова и недооценку, следовательно, философского и эстетического наследия В.И. Ленина. Но очевидно столь острым было недовольство вульгарным социологизмом, что каждое лыко ложилось в строку, в том числе и меньшевистский эпизод в биографии первого русского марксиста, на чьи работы ссылался, как правило, Переверзев. Так называемый вульгарный социологизм – это в первую очередь серьёзная литературоведческая школа, возникшая ещё до революции, утверждающая социально-классовый анализ любого художественного явления с точки зрения марксизма. В 1920-е годы, к моменту своего расцвета она воспринималась участниками литературного процесса как магистральное направление советского литературоведения. Поиски сторонниками этой школы социально-классового эквивалента художественного образа мыслились основной целью эстетического анализа.

Такой ортодоксально-классовый подход уже к началу тридцатых годов оказался неактуальным, а то и вредным. Поскольку выводы Переверзева объективно ставили под вопрос саму возможность воздействия на писателя со стороны государства, саму возможность перевоспитания «попутчиков», он оказался ещё и опасным для нового государственного курса – к политике национальной, к идее национально-государственного объединения, а не классового размежевания. Последняя, и самая веская, причина разгрома социологической школы в конце 20-х годов – именно классовая корысть. Дело в том, что любая школа, исследующая реальные классовые процессы в современном обществе, может обнаружить противоречие между социально-политическими представлениями о классовой структуре советского общества и подлинным положением вещей. Опасным стал классовый анализ любой сферы социальной жизни, в том числе и литературной. Социологическая школа Переверзева такой анализ осуществляла, пусть и с издержками, характерными для его концепции. Новая советская бюрократия препятствовала проявлению классового подхода к литературе. Ибо боялась обнаружить в научных исследованиях Переверзева и его учеников, готовых приступить к анализу современной литературы, т.е. к собственно литературной критике, факт своего социального существования. Потому под одиозными знамёнами вульгарного социологизма и произошёл её разгром.

Разумеется, литературоведение не может замыкаться лишь на социальном анализе литературы, это обедняет взгляд критика и не может исчерпать проблематику отдельного литературного произведения. Но и принципиально отказываться от такого взгляда, видя в нём один из возможных аспектов анализа, нет смысла даже с сегодняшней точки зрения на литературно-критические баталии 20–30-х годов.

После развенчания социологической школы освещение теоретических вопросов новой складывающейся литературы оказалось «ахиллесовой пятой» журнала. Отвлеченно-методологическая тематика, историко-материалистические подходы и узко профессиональная проблематика (стиль, жанры, язык) вытеснили анализ современного литературного процесса, что в сочетании со строгим академизмом не могло привлечь к нему широкий круг читателей. Издание его продолжалось скорее по инерции до 1931 года: он уже не соответствовал новому этапу, в который вступала советская литературоведческая наука в начале 30-х годов, особенно после роспуска литературных группировок и РАППа. В советской литературе складывалась качественно иная ситуация – начиналась консолидация литературных сил на базе единого художественно-эстетического метода.

В постановлении ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года говорилось о нецелесообразности сохранения многочисленных литературных группировок в новых условиях. После их роспуска в литературной критике образовался своеобразный вакуум. Несмотря на обилие толстых журналов, где публиковались критические статьи, в стране не осталось периодического издания, которое стало бы центром теоретической мысли в литературоведении и критике. Претендовавший на эту роль при своём рождении в 1928 году журнал «Литература и марксизм» не избежал сам групповщины и прекратил существование летом 1931 года. Необходим был журнал, который сумел бы объединить вокруг себя талантливых литературоведов и критиков и не был бы повторением как рапповских изданий, так и журнала «Литература и марксизм». Тем более в условиях подготовки к первому съезду писателей необходимо было периодическое издание, разрабатывающее проблемы теории и истории литературы, литературной критики. Таковым стал журнал **«Литературный критик»**, первый номер которого вышел в июне 1933 года.

Он по названию уже отличался от своих предшественников, обещая читателям заниматься вполне конкретной областью творчества – литературной критикой. Нужно было рассеять давние обиды писателей на схематизм, пристрастность и категоричность рапповской критики, преодолеть скептическое отношение читателей к критике и критикам вообще.

Как принято, в первом же номере была опубликована программная статья «Наши задачи», композиционно выстроенная необычно. Начиналась она с перечисления того, чему новый журнал не намерен предоставлять свои страницы, – своеобразным предостережением будущим авторам. Редколлегия включала в перечень нежелательных гостей «во-первых, чрезвычайно низкий теоретический уровень, абстрактно-схоластическое жонглирование философскими формулами, совмещаемое с идеалистической трактовкой ряда основных для литературной теории вопросов; во-вторых, предпочтение групповых интересов развитию литературы в целом; в-третьих, вульгаризацию, пренебрежение к специфике художественного творчества, упрощенческое отождествление фактов и людей в действительной жизни с фактами и людьми, перенесёнными в художественное произведение».

За что же будет ратовать новое издание? «На первый план выдвигнуть положительную разработку марксистско-ленинской теории искусства, создание социалистической эстетики». Главное состоит «не только в том, чтобы показать несостоятельность всяческих рапповских теорий, а в том, чтобы ... на первый план выдвинуть положительные задачи разработки социалистической эстетики, конкретизирующейся в проблемах социалистического реализма» («Литературный критик», 1933, № 1).

Поэтому среди нескольких отделов журнала главными были два – «Отдел критики» и «Теория и история литературы». В период подготовки к Первому съезду писателей журнал особенно много внимания уделял проблемам нового художественного метода, напечатав за год с небольшим свыше трёх десятков статей этой тематики. Подводила первые итоги обмена мнениями филологов-теоретиков статья А.В. Луначарского «Вместо заключительного слова». Едва ли не впервые в ней была озвучена мысль о многообразии стилей в пределах социалистического реализма, о необходимости «предоставить писателям в отношении стилистических исканий величайшую свободу и из их исканий, их неудач выводить потом нормы основных стилей нашего художественного творчества». По сути Луначарский призывал в теоретических поисках и обобщениях идти от конкретной художественной практики, а не выстраивать какие-то априорные схемы-шаблоны, чтобы потом по ним эту практику сверять.

Постепенно в журнале определились основные направления в разработке теории нового творческого метода. Необходимо было, во-первых, установить преемственную связь социалистического реализма с многовековой культурой прошлого, с одной стороны, и его обусловленность новым мировоззрением – с другой. Во-вторых, показать формы существования социалистического реализма в советской литературе; в-третьих, тщательнее разработать отдельные «узлы» нового метода (о связи авторского мировосприятия и художественного мышления, проблема нового героя и др.).

Что сделано журналом по этим трём позициям за семь лет его существования?

Рапповское положение о тождестве мировоззрения и метода было отвергнуто сразу и принципиально, но тем самым ещё не снимался вопрос об их сложном взаимодействии в процессе художественного творчества. Здесь наметились сразу разногласия между авторами журнала М. Розенталем и И. Нусиновым. Первый возражал против такого упрощённого понимания проблемы, при котором «мировоззренческие убеждения художника критики механически переселяют в художественные образы. Объективную же действительность, её воздействие и влияние на творчество художника оттесняют на задворки». Статья И. Нусинова несла на себе отпечаток упрощённого социологического подхода ввиду его утверждения, что классический реализм, классицизм, романтизм «были художественными направлениями весьма антагонистических классов». Он настаивал на ведущей роли мировоззрения, без которого «невозможна жизнь художественного произведения, невозможно его осуществление, ибо оно определяет выбор объектов действительности».

Но обе стороны были далеки от истины прежде всего потому, что неправильно толковалась сама природа мировоззрения. У обоих мировоззрение художника отождествлялось со взглядами художника на мир, и, в первую очередь, с его политическими убеждениями, идеями, высказываниями. И совершенно не учитывалась другая ипостась – художественное мышление. То есть по существу речь должна идти о соотношении образного и логического начал в сознании писателя; в противном случае, как совершенно правильно замечает С. Бочаров, возникает «мнимая» проблема о противоречии между мировоззрением и творчеством, поскольку механически разделяется диалектическое единство сознания в его образном и понятийном проявлениях.

Тем не менее, для начала 30-х годов плодотворна была даже такая постановка вопроса: она означала отказ от рапповского призыва к прямолинейному привнесению диалектического материализма в художественное творчество. А основной смысл лозунга социалистического реализма трактовался как призыв к тщательному и добросовестному изучению действительности.

Эта дискуссия, поднявшая вопросы действительно сложные и нуждавшиеся в решении, была вскоре свёрнута по причине отвлечённо-теоретического характера статей. Спорящие стороны совершенно не привлекали для аргументации конкретный литературный материал не только из современности, но даже из классического XIX века. Единственной фактографической опорой для их дискуссии была переписка Энгельса с английской писательницей Маргарет Гаркнесс по поводу её романа «Городская девушка», впервые тогда опубликован-

ного в переводе на русский. Словом, дискуссия прошла мимо молодой советской литературы, которая, к слову, ещё и не дала достаточно эмпирического материала конкретной художественной практики для обобщений на тему, заявленную в дискуссии. Хотя уже были опубликованы произведения её будущих классиков Л. Леонова, М. Шолохова, М. Булгакова, А. Платонова. К спорам о методе и мировоззрении литературоведы на страницах журнала вернутся вновь в 1939 году.

А пока на протяжении почти пяти лет акцент в работе журнала сместился на изучение истории отечественного реализма, интенсивное теоретическое осмысление историко-литературного материала. Это была теоретическая подготовка к изданию новой трехтомной истории русской литературы XIX–XX веков, закончить работу над которой предполагалось к двадцатилетию Октябрьской революции. В ходе этой подготовки авторы исследовали методологические принципы выдающихся представителей русской революционно-демократической критики Белинского, Чернышевского, Добролюбова и Плеханова, отдельные этапы истории русской литературы и творчество отдельных писателей.

Причём все эти исследования подавались на страницах журнала под углом зрения борьбы с вульгарным социологизмом, унаследованным от литературоведения 20-х годов и далеко не изжитым в критике ещё и в середине тридцатых. Так что он был главным противником, борьбу с которым журнал начал с пересмотра истории литературы, поскольку вульгарно-социологическая литературоведческая школа базировалась именно на материале классики.

Весьма кстати оказался и печальный юбилей – столетие гибели А.С. Пушкина, широко отмечавшееся в 1937 году. Творчеству поэта отводилось много места на страницах журнала в 1936–1937 годах. И принципиально новым было не столько разнообразие напечатанных статей, сколько новыми были подход и проблемы, выдвинутые исследователями-пушкинистами, – о реализме творчества поэта, о его гуманизме, связи с народным творчеством. Можно сказать, что в связи с обращением к исследованию творческого наследия Пушкина с новых позиций в советскую эстетику вместо понятий классовых, социологических вернулся ещё Белинским введённый в русскую теорию реализма такой критерий оценки, как народность. Хотя порою это понятие на журнальных страницах непомерно расширялось и становилось критическим штампом.

Ещё рапповские критики в 20-е годы ратовали за нового героя в литературе, призывали писателей видеть «живого человека», способствовать своим творчеством «рождению нового человека». Журнал «Литературный критик» в тридцатых годах продолжил эту работу немного под иным лозунгом – «борьбы за тип героя». И принципиально новыми подходами к видению этого типа и критериям его оценки.

Статья Ю. Юзовского «Освобождённый Прометей» достаточно чётко их сформулировала. Автор резко выступал против схематизма и резонёрства, пошлой сентиментальности, «подменяющей чувства чувствительностью, мужественное страдание и суровое движение страстей тем, что «рвут страсть в клочья». В центре внимания художника должен быть «герой мыслящий, полнокровный, которому была бы доступна вся сложная гамма человеческих чувств». Далее автор знакомит читателя с теми нравственными критериями, с теми эстетическими идеалами, которые журнал «Литературный критик» выдвигает в борьбе за новый «тип героя». И здесь на первом месте оказывается интеллектуальность: «Рядовой колхозник и рабочий у вас только борется, строит, только действует – от мысли вы его освобождаете» («Литературный критик», 1934, № 10).

Эта констатация Юзовского была развита и развёрнута в статье Г. Лукача «Интеллектуальный облик литературного героя». Ссылаясь на шедевры мировой литературы, он поставил вопрос о том, что для воспроизведения характера современного человека необходима тщательная разработка интеллектуального облика действующих лиц. Это предполагает, по мнению Лукача, анализ мировоззрения героя, но анализ, представленный не в виде готовых формул. «... Отражая общие проблемы эпохи, мировоззрение является глубоко личным переживанием каждого отдельного человека. И как неповторимое индивидуальное переживание оно и должно быть раскрыто художником» («Литературный критик», 1936, № 3).

Ещё один автор журнала, В. Гоффеншефер, в статье «О героизме и декламации» резко возражал против самого типа «аполитичного и замкнутого в своём физкультурном мирке молодого человека, у которого мускулатура развита в ущерб интеллекту». Он развенчивал и бутафорское изображение героизма: «Писатель должен дать читателю возможность ощутить и понять героизм как человеческое качество или поступок, имеющие глубокий психологический и социальный смысл» («Литературный критик», 1938, № 2).

Журналу приходилось напоминать критикам и о том, что новый человек имеет право не только на счастье, но и на печаль или даже горе, что никак не изолирует его от социума, оптимистично настроенного в общем и целом. Борьба с псевдооптимизмом проводилась редакцией последовательно и наиболее концентрированное выражение получила в статье Е. Усиевич «Разговор о герое». Критик характеризовала «облегчённое изображение человека» как одну из серьёзных опасностей, возникающих перед советской литературой. «Если мы станем на ту точку зрения, что социалистический человек никогда больше минуты не находится в нерешительности, никогда не остаётся одиноким, никогда не перестаёт испытывать ощущение счастья, мы

неизбежно сделаем мерилom коммунистической доброкачественности человека степень его спокойствия и душевного комфорта» («Литературный критик», 1938, № 8–10). Таковы основные плоды работы первого главного отдела издания «Теория и история литературы».

Вторым главным отделом редакция журнала называла «Отдел критики». Надо отдать должное художественному вкусу и проницательности авторов критических статей в журнале, доброжелательно оценивших поэму Твардовского «Страна Муравия», первые книги шолоховского «Тихого Дона», «Танкер Дербент» Ю. Крымова, «Мужество» В. Кетлинской, рассказы Зощенко, стихи Мартынова и др. Постоянно выступая против произведений, упрощающих и украшающих действительность, журнал нашёл оригинальный по тем временам способ пропаганды творчества авторов, не встречавших поддержки в силу «усложнённости воспроизведения жизни» в их произведениях. Вопреки своему критико-библиографическому профилю, журнал публикует два рассказа А. Платонова как иллюстрации к редакционной статье «О хороших рассказах и редакторской рутине». Констатируя тот факт, что «в редакторах слишком сильно опасение – «как бы чего не вышло», автор её с полным основанием утверждает далее: «Если произведение не шаблонно, тотчас начинаются уговоры сгладить острые углы, ... всё закруглить... В результате произведение получает отпечаток поверхностного, никого не убеждающего оптимизма, которым окрашены многие из выходящих в последнее время рассказов, романов и стихов» («Литературный критик», 1936, № 7).

Основным недостатком критики в журнале было отсутствие статей, обобщающих опыт по крайней мере полутора десятков лет развития советской литературы. Что справедливо отмечала «Литературная газета» – главный тогдашний оппонент журнала. В преддверии юбилея революции журнал начал публикацию материалов по истории современной литературы под рубрикой «Хроника советской литературы за 20 лет». Эта хроника, по замыслу редакции, делилась на четыре периода условно по пять лет каждый – революции и гражданской войны, нэпа, двух первых пятилеток индустриализации и коллективизации. Самой удачной оказалась хроника первого периода, наиболее полно и последовательно осуществившая первоначальные намерения редакции. Вступительная статья, предпосланная ей, оценивала литературный процесс 1917–1920 годов широко и непредвзято. Однако уже во второй хронике, в статьях о литературных группировках двадцатых годов почти все они расценены как контрреволюционные, за исключением, разумеется, РАППа. Третья хроника (1928–1932) вышла в первом номере за 1938 год; из неё уже исчезли многие имена репрессированных к тому времени авторов, четвёртый выпуск так и не появился.

К двадцатилетию Октябрьской революции вышел юбилейный номер «Литературного критика». В нём едва ли не впервые было введено понятие «классики» по отношению к советской литературе и опубликованы статьи о «лучших, по мнению редакции, книгах советской литературы». Открывали список советской классики М. Шолохов, Н. Островский, Д. Фурманов и А. Фадеев. Любопытна в этом номере и обобщающая статья «Борьба за реализм в советской литературе». Статья представляет собой негативный обзор «ошибок» и отрицательных явлений в ней, а борьба за реализм подается как непрерывный разгром, критика писателей, как борьба с замаскированным врагом. К концу тридцатых в критике и литературоведении начинает «работать» тезис об усилении классовой борьбы по мере успехов социалистического строительства. «У критиков появилась боязнь писать о советской литературе», – робко признавался один из авторов журнала критик М. Серебрянский, пытаясь объяснить причины перевеса в нём историко-литературных статей над статьями о текущем литературном процессе («Литературный критик», 1938, № 1).

Сталинский тезис об усилении классовой борьбы давал, казалось бы, определённую, высшую санкцию на создание остроконфликтных произведений вместо бездумно-оптимистических. Но оказалось, что и у писателей появились собственные фобии. В январе 1941 года на открытом партийном собрании в СП СССР секретарь партийной организации писателей П. Павленко в докладе пытался ответить на вопрос, почему нынче большинство книг занято «окраинными темами». «У нас стала формироваться даже особая теория о бесконфликтности, о жизни лёгкой, как дыхание, о пережиточности конфликта. Сложился взгляд, что конфликты присущи прошлым эпохам..., что в бесклассовом обществе, которое мы создали, конфликты исчезают и заменяются случайными или временными недоразумениями, легко выясняемыми авторами без всякого труда для них и действующих лиц и, признаться, без всякого интереса для читателя.

Откуда всё это? Из боязни сделать что-нибудь отрицательное, вредное, преступное... В подпочве этой боязни лежит неуверенность в своей правоте... Автор охотно написал бы о любом конфликте, но он не отдаёт себе отчёта, будет ли это на пользу стране и читателю или во вред. И в результате занимается смягчением конфликта и лакировкой действительности, полагая, что на этом пути ему будет гораздо легче».

В таких условиях борьба журнала за объективную, глубокую по содержанию литературу была затруднена не только сложностью общественно-политической жизни конца тридцатых, но и той атмосферой, которая сложилась в самой критике. Её усилия по расширению теоретического и эстетического диапазона литературно-критической работы да-

леко не всегда встречали поддержку в кругу самих мастеров слова. Очень часто резким оппонентом журнала выступала «Литературная газета». В статье «Догма и творчество» (декабрь 1937 года) газета пренебрежительно назвала журнал «литературной пифией», которая «один год занимается схоластическим разгромом своего теоретического противника из близлежащего журнала, второй год исследует эстетические взгляды деятелей прошлого, а на третий придумывает себе какое-нибудь другое, такое же безжизненное и безопасное занятие». Через год резкую отповедь со стороны «Литературной газеты» вызвала уже упоминавшаяся выше статья Е. Усиевич «Разговор о герое», которая была оценена автором В. Ермаковым как «пренебрежительное отношение к советской литературе и огульное обвинение её в иллюстративности».

Такое неуважительное и непрофессиональное отношение к критике со стороны главного периодического издания Союза писателей явно провоцировало редакцию журнала на полемику. Детонатором её стала статья Г. Лукача «Художник и критик (о нормальных и ненормальных отношениях между ними)». Концепция Лукача может быть проиллюстрирована двумя цитатами из неё. «Нормальные взаимоотношения между писателями и критиками установятся тогда, когда писатель приблизится к типу художника-критика, а критик преодолеет разрыв между философией, эстетикой, историей – с одной стороны и практикой – с другой». «Только один тип критика может соперничать с великим художником – критик-философ..., способный охватить совокупность общественных задач, исходить из неё и возвращаться к ней мыслью, обогащённой результатами конкретного анализа» («Литературный критик», 1939, № 7). Пусть абстрактно-академически, без изучения конкретного опыта литературной критики своего времени, но редакция определила требования, предъявляемые ею к литературно-критической работе: философское познание общих закономерностей действительности должно сочетаться в ней с высокой эстетической культурой и способностью проникать вглубь художественной структуры произведения, связанной с особенностями не логического, а образного мышления его автора.

Осенью 1939 года «Литературная газета» начала дискуссию о направлении журнала. Это была, пожалуй, самая долгая по времени (почти полгода), самая представительная по числу участников из многочисленных дискуссий по вопросам литературного творчества в 20–30 годы. Со статьями в рамках этой полемики выступили В. Гриб, В. Ермаков, Е. Книпович, В. Кирпотин, Г. Лукач, М. Лифшиц, Е. Усиевич, другие литературоведы и критики тех лет. В дискуссии были поставлены следующие проблемы: о сущности и истории реализма, о методе и мировоззрении, о преодолении вульгарного социологизма, о состоянии и задачах советской литературной критики. Об-

суждение их как-то само собой прекратилось 5 марта 1940 года, когда три главных участника споров – Лукач, Ермилов и Кирпотин – опубликовали в «Литературной газете» развёрнутые статьи («Победа реализма в освещении прогрессистов», «Г. Лукач и советская литература», «История и современность» соответственно).

Оставшаяся без завершения дискуссия показала, что и противники, и защитники позиций «Литературного критика» сами ещё не освободились от некоторых навыков вульгарного социологизма, допуская в споре и полемические крайности, и «запрещённые приёмы». Например, Лукач и его коллеги по журналу были объявлены оппонентами «группой, под флагом борьбы с вульгарно-социологическим упрощением протаскивающей свою теорию, согласно которой история литературы... стоит вне борьбы классов», «отрицает важнейшие творческие установки социалистического искусства».

С другой стороны, и авторы журнала, борясь за объективную нелицеприятную критику, сами впадали в грубый, дискредитирующий писателя тон разговора. Примером может быть статья Е. Усиевич «К спорам о политической поэзии». Справедливо протестуя против нетребовательности и снисходительного отношения к «газетным стихам», она сама говорила языком ярлыков и приговоров; резкость тона и хлесткость формулировок в оценках поэзии А. Жарова и А. Безыменского, М. Алигер и И. Уткина снижали вполне справедливые требования критика. Тот же «проработочный» стиль даёт о себе знать в статьях о пьесе А. Арбузова «Таня», о повести А. Макаренко «Флаги на башнях». Что, естественно, обостряло отношения журнала с писателями. Словом, рапповские методы полемики и приёмы литературной критики объективно возрождали преданную анафеме в начале тридцатых групповщину, давали снова о себе знать спустя десятилетие после их осуждения под сенью тезиса об усилении классовой борьбы по мере успехов в социалистическом строительстве.

В конце 1940 года ЦК ВКП(б) принял постановление «О литературной критике и библиографии», в котором констатировалось их «крайне запущенное состояние», говорилось о том, что «вопреки традиции русской литературы критики не работают в литературно-художественных журналах... А замкнулись в обособленную секцию критиков при Союзе писателей». Этим постановлением намечен ряд мер для изменения ситуации в литературной критике. В частности, в Союзе писателей автономная секция была ликвидирована, а критики рассредоточены по секциям прозы, поэзии и драматургии, чтобы работать вместе с писателями. Издание обособленного от писателей журнала «Литературный критик» признано нецелесообразным и прекращено. Редакция толстых литературно-художественных журналов было предложено создать постоянные отделы критики и библиографии.

Так закончилась история первого в советском периоде русской литературной критики издания, посвящённого теоретическим и практическим проблемам критики и литературоведения. Главным итогом семилетнего существования журнала было то, что он попытался говорить о литературе языком литературы, а не социологии, диалектического материализма или военной команды, как то было в 20-е годы, и тем нанёс серьёзный удар вульгарному социологическому подходу к ней. Авторы журнала в повестку дня поставили ряд теоретических проблем нового художественного метода, и в частности – народности, соотношения мировоззрения и метода в творчестве. В журнале накапливала практический опыт новая генерация авторов, во многом определившая развитие литературной критики и литературоведения в 40–50 годы.

В целом тридцатые годы в истории русской литературной критики можно охарактеризовать как время перехода от многовариантного литературного развития двадцатых к монистическому, когда в литературной критике восторжествовала единственная художественно-эстетическая система, получившая название социалистического реализма. Основные параметры которого – довольно жёсткая жанровая иерархия, декларированный единый стиль, поэтика жизнеподобия и чётко сформированный эстетический канон характеров. Кстати сказать, он очень многое, если не всё, взял от эстетики классицизма, приспособив её к новым историческим условиям и ценностям, естественно. Кто сейчас позволит себе предавать анафеме классицизм? А с его внуком можно почему-то не церемониться. Конечно, он не зародился в самых глубинных пластах литературы как саморазвивающейся системы. Он явился как ответ на требование времени и общества дать нового героя, активно действующего на ниве перестройки общества во имя более высокой цели, нежели личное стяжательство или удовлетворённое тщеславие, или, наконец, согласно Ницше, *der Wille zu Macht*. Он стал возможным в результате целенаправленной политики правящей партии в области художественной литературы. Как подчёркивает М.М. Голубков, главным средством реализации этой политики стала литературная критика. В «движении эстетики» социалистический реализм тяготел больше к её нормативной составляющей. К концу 1930-х годов сложилась ситуация, которая будет полностью определять характер литературного процесса и литературной критики вплоть до начала 1960-х.

Рубеж 1930–1940-х годов характеризуется серьёзными изменениями в литературной политике государства. В предвоенные, военные и первые послевоенные годы перед литературой и критикой ставятся задачи преимущественно агитационно-пропагандистского характера. Именно в эти годы окончательно закрепляется идеологический поворот от классового подхода к национальному, наметившийся ещё в на-

чале тридцатых годов, после разгрома школы «вульгарного социологизма» В. Переверзева и В. Фриче. Если в двадцатые годы критика была сферой саморефлексии литературы, ареной столкновения эстетических мнений, художественных и философских взглядов, то в тридцатые эта функция вытесняется другой. Критика в самых разных её формах становится орудием формирования монистической литературной концепции, то есть теории социалистического реализма. И эта роль критики оставалась единственной и неизменной почти до конца пятидесятих. А обращённость литературно-критического сознания в эти годы к военно-политической тематике предопределила постепенное угасание интереса к теоретическим проблемам литературоведения и литературной критики.

Но вскоре после Победы интерес к ним попытались возродить Г. Гуковский и Б. Эйхенбаум. Первый в статье «Заметки историка литературы» призывал «создать систему науки, общую концепцию истории литературы» («Литературная газета», 1945, 15 сент.). Видный представитель формальной школы Б. Эйхенбаум обращался к оппонентам в статье «Надо договориться» с предложением продолжить дискуссию о формализме (1936 года), которая закончилась как-то странно: все её участники в итоге высказались за «простоту и ясность формы», за реалистические принципы отражения действительности. По существу в той дискуссии речь шла не о формализме как литературоведческой школе, а о любом отступлении в творчестве от нормативной эстетики и поэтики соцреализма. А новая дискуссия, несмотря на приглашение одного из вождей русского формализма, так и не состоялась.

Призыв не был услышан, и критика сороковых-пятидесятих находилась по сути в теоретической стагнации. Разве что была актуализирована теория бесконфликтности, создававшаяся ещё в тридцатые годы. В новом обществе по определению нет места антагонистическим конфликтам... Художественное произведение вообще-то не может быть бесконфликтным, но это должен быть конфликт хорошего с лучшим, лучшего с отличным. В практическом плане литературная критика сводилась к формированию списков «новых достижений социалистического реализма». Или она выступала как ОТК, принимая произведения или бракуя и возвращая на переработку согласно сделанным замечаниям.

На общем сером литературно-критическом фоне тех лет как-то особняком стоит имя критика А. Тарасенкова. Его литературно-критические работы, хоть и не лишены соответствующей духу времени догматической риторики, отличаются высоким уровнем теоретических и эстетических критериев оценки конкретных произведений. Собранные в книге «Идеи и образы советской литературы», они стали событием в литературной жизни конца сороковых – начала пятидеся-

тых. И дело не только в таланте критика; здесь мы имеем тот случай, когда сама художественная практика креативно воздействует, стимулирует литературно-критическое творчество. В эти годы напечатаны высокохудожественные вещи о минувшей войне, о подвиге и жертвенности народа в ней. «В окопах Сталинграда» В. Некрасова, «Звезда» Э. Казакевича, «Дом у дороги» А. Твардовского, «Русский лес» Л. Леонова, повести Б. Полевого, В. Катаева – далеко не полный перечень произведений, дававших критической мысли материал для размышлений и обобщений.

Обращает на себя внимание в этот период обилие партийных документов, касающихся вопросов литературы и искусства. Приведём перечень постановлений ЦК ВКП(б) за 1946–1948 годы: «О журналах «Звезда» и «Ленинград», «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», «О кинофильме «Большая жизнь», «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели», «О журнале «Крокодил», «О журнале «Знамя». В них, как правило, содержались ссылки на эстетические принципы русской «реальной критики» XIX века, на её идеи демократизма и народности. Постановления эти не были лишь формой политического давления; они не столько обосновывали идеологические репрессии в области культуры, сколько формулировали чёткую идейно-эстетическую платформу послевоенного десятилетия. А именно: закрепляли идею приоритета народного, национального над классовым. Именно такой функцией литературы определялись и задачи критики в первое послевоенное десятилетие. Она часто «договаривала» за литературу то, что по каким-либо причинам не могли сказать сами художники. И подчас критическая мысль становилась более востребованной среди читающей публики, чем сама художественная словесность.

В 1950 году редакцию журнала **«Новый мир»** возглавил А. Твардовский, находившийся тогда в зените поэтической славы. Отдел критики журнала при Твардовском завоевал популярность у читателей большую, нежели отделы прозы и поэзии. С конца 1953 и до середины 1954 года в нём были опубликованы статьи, ставшие событием в истории русской послевоенной критики: «Об искренности в литературе» В. Померанцева (1953, № 12), «Люди колхозной деревни в послевоенной прозе» Ф. Абрамова (1954, № 4), М. Щеглова «Русский лес Л. Леонова» (1954, № 5). В самом общем виде значение этих статей определяется тем, что они настаивали на необходимости выхода из эстетической парадигмы социалистического реализма и обращения к художественным принципам русской реалистической эстетики. Если воспользоваться известной формулой её создателя Белинского, их авторы требовали от литературы «не идеала жизни, а самой жизни, как она есть». Они хотели видеть в литературе не некую

идеальную модель, но отражение действительности в её социальных конфликтах и исторически обусловленных острых противоречиях.

Ф. Абрамов, тогда преподаватель Ленинградского университета, яростно выступал против лакировки, требовал от авторов, пишущих о людях колхозной деревни, «только правды, прямой и нелицеприятной». Его первый роман «Братья и сёстры» появится через четыре года и положит начало тому направлению в литературе, которому в последующие десятилетия предстояло стать самым значимым в русской литературе второй половины века, – деревенской прозе. Так несколько уничижительно назвала критика это направление, особенно на фоне «лагерной» и «городской» прозы.

В статье В. Померанцева содержалась ссылка на идеи, высказанные «перевальцами» ещё в литературно-критической полемике 20-х годов, предложившими лозунг искренности в противовес теории социального заказа. «Выдвигая лозунг искренности, мы действуем именно против приспособленчества», – заявлял тогда теоретик «Перевала» А. Лежнев. Статья Померанцева была первой и вызвавшей неподдельный общественный интерес, и подвергшейся разному в печати.

Критик М. Щеглов не только отстаивал «правду жизни» против теории бесконфликтности и лакировочных тенденций. Он призывал писателей и критиков сделать доступным художественному зрению мир простых, самых обыденных отношений, мир людей, не отмеченных властью и не замеченных ею. Требовал внимания к обычному человеку, погруженному в повседневность, отнюдь не всегда героическую, то есть предложил литературе другой масштаб оценки личности. Впрочем, принципиально нового для русской литературы в этом предложении ничего нет; Марк Щеглов просто напомнил, актуализировал одну из прекраснейших традиций русского реализма – его подлинный демократизм. А что же действительно сделал для русской советской критики второй половины XX века М. Щеглов? «Мы долгое время были очень неправы, легко отдавая сложные, но пленительные явления культуры прошлого этому прошлому», – утверждал он, настаивая на литературной реабилитации А. Блока (статья «Спор о Блоке»), А. Грина (статья «Корабли Александра Грина»), С. Есенина (статья «Есенин в наши дни»).

Когда же речь заходила о современной литературе, Щеглов умел почти пророчески «угадывать в периферийных, казалось бы, явлениях художественный потенциал, который разовьётся, скажется в полную силу в будущем». Анализируя в статье «Что случилось в Пенькове?» очерки В. Овечкина «Районные будни», публикации о деревне Г. Тропольского и В. Тендрякова, повесть С. Антонова «Дело было в Пенькове», М. Щеглов размышляет о тенденции, которую они несут, а именно – о синтезе двух, казалось бы, несовместимых содержательно-

стилевых направлений: очеркового, практического, производственного, с одной стороны, и интимно-лирического – с другой. Именно из такого синтеза родится целое литературно-тематическое направление, которое станет во второй половине XX века наиболее значимым в русской литературе, – деревенская проза.

В статье «Любите людей» Щеглов ставил творческую задачу и писателям, и критикам: «сделать доступным нашему зрению драматизм и лиризм человеческих будней... Современная нормативная критика и эстетика всё ещё различает темы и сюжеты «высокие», так сказать, поучительные и «низкие», мелкие, недостойные нашей литературы». Ссылаясь на А.И. Герцена, впервые сказавшего о том, что «искусство не брезгливо», он настаивает на праве советской литературы обращаться к событиям, «которые могут явиться подлинным потрясением в жизни человека, но не влияют на ход планет в мировом пространстве».

Как ни странно, но Щеглов очень холодно, если не скептически, воспринял роман Л. Леонова «Русский лес». Он не принял чрезмерной символизации образа леса, когда существует лес реальный. «Прекрасен и громаден лес Леонова, но с какой-то минуты начинаешь тосковать по обыкновенному лесу, чувствуя, что тебя слишком глубоко завели в этот второй «лес», в глубокомысленно-символический план всего сущего». Многослойные смысловые пласты образа русского леса оказались недоступны начинающему критику. Полемический запал не дал Щеглову увидеть и оценить глубинный философский подтекст романа, правильно увидеть авторскую позицию. Настроенный на борьбу с «теорией бесконфликтности», которая, кстати сказать, в канонах соцреализма никогда и никем не обосновывалась, критик избирает «такой угол зрения, при котором видна не чистота и исключительная высота требований, избранных для себя Полей Вихровой» и другими героями – её ровесниками, «а нарочитость, измышленность и холодность её характера». И эта черта не вызывает, как кажется критику, авторского неприятия («Русский лес» Л. Леонова).

Из других событий, произошедших в первое послевоенное десятилетие и имевших отношение к истории литературной критики, следует назвать дискуссию о положительном герое. Газета «Комсомольская правда» в июле 1954 года опубликовала письмо школьной учительницы А. Протопоповой под заголовком «Сила положительного героя». Оно-то и стало детонатором дискуссии. Письмо было воспринято как возврат к якобы полностью преодолённой теории бесконфликтности и вызвало яростное неприятие писателей и критиков – В. Кетлинской, Г. Николаевой, Г. Медынского, Б. Рюрикова. Словом, разгорелась первая после войны дискуссия как форма обсуждения теоретических проблем литературы. По сути её участники воевали с

ветряными мельницами, ибо теория эта была отвергнута ещё в конце тридцатых, когда заговорили об усилении, обострении классовой борьбы по мере успехов в строительстве нового общества. Поэтому дискуссия 1954 года о положительном герое, о соотношении положительного и отрицательного в характере, сокрушение теории бесконфликтности и лакировки в лице безвестной школьной учительницы выглядели довольно комично. Но затевали её накануне II Всесоюзного съезда советских писателей в порядке постановки и обсуждения проблем, якобы инициированных общественностью.

Открылся он 15 декабря 1954 года, присутствовали на нём 609 делегатов с решающим и 111 – с совещательным голосом. Основной доклад делал А. Сурков, содокладчиками выступали К. Симонов – по прозе, А. Корнейчук – по драматургии и Б. Рюриков – по проблемам литературной критики. Как считает М.М. Голубков, этот съезд продемонстрировал, что прежняя тенденция литературно-критического сознания, основанная на своеобразном взаимодействии принципов конфронтационного мышления и теории бесконфликтности, медленно, постепенно вытесняется новой. В основе её – стремление максимально сблизить жизнь и литературу, требование отразить в литературе «правду жизни».

6.4. Классический реализм и неопочвенничество в критике

Третий период (60–90-е годы) в литературоведческом и эстетическом смысле характеризуется «постепенным ветшанием соцреалистического канона», как оценивает его М.М. Голубков, и возвращением к принципам классического реализма. Наряду с этим наблюдаются и модернистские тенденции, но они оказывались всё же на периферии литературного процесса. Изменившиеся политические и исторические условия требовали культурно-исторического самоопределения, переоценки недавнего прошлого, что вновь сделало литературу самой важной сферой общественного сознания. И естественно, что акцент в литературной критике с механизмов эстетического воздействия переносился на идейно-содержательные стороны произведений. Она чаще «договаривала» за литературу то, что по каким-либо причинам не могли сказать её авторы, и нередко критическая мысль становилась более востребованной, чем собственно литература. Основные «идейные» центры, формировавшие тематику и проблематику литературы, а следовательно, и критики, были следующие: судьба русской деревни (т.н. деревенская проза), городская проза, правда о минувшей войне (военная проза), о репрессиях 30–40-х годов (лагерная проза).

Годы после XX съезда партии, осудившего культ личности Сталина и все с ним связанные перекосы и деформации в общественно-

политической, культурной и особенно литературной жизни страны, принято называть оттепелью, вслед за всегда оперативно откликавшимся на события автором одноименной повести. Они отличаются определённой двойственностью. С одной стороны, для литературы и литературной критики открылись реальные возможности выйти из-под гнёта политической догматики и канонов соцреализма к новым эстетическим критериям и решениям. Возвращение к читателям творчества Есенина, Ахматовой, Бунина, других ранее пребывавших в опале авторов, поездки молодых поэтов (Вознесенский, Евтушенко) в страны буржуазного Запада с целью пропаганды советского искусства, развенчание культа личности Сталина. С другой – определённой частью литераторов и критиков эта возможность воспринята была как политическая всёдозволенность, чему государственная власть, естественно, не могла не противиться. Спустя десяток лет после съезда наметившийся было заинтересованный диалог между властью и творческой интеллигенцией уступил место традиционной оппозиции власти и художника. И любое проявление её вырастало, раздувалось заинтересованными сторонами до масштабов мирового скандала с апелляцией к «мировой прогрессивной общественности» (публикация за рубежом романа Б. Пастернака и последовавшее присуждение ему Нобелевской премии по литературе, критических статей А. Синявского и Ю. Даниэля, выход бесцензурного альманаха «Метрополь», акция с выставкой художников-авангардистов и др.).

В такой атмосфере акцент в литературной критике, естественно, переносился с аспектов эстетического воздействия на идейно-содержательные стороны произведения. Она становилась более идеологическим, чем эстетическим, институтом, что вообще-то характерно для всей истории русской литературно-художественной критики с момента её возникновения. Основные «идеологические центры» этого периода, формировавшие тематику и проблематику литератур и, следовательно, критики, следующие: судьба русской деревни (деревенская проза), правда о минувшей войне (военная проза), о ГУЛАГе (лагерная проза), городская проза. А поскольку литературная критика была сосредоточена в соответствующих отделах «толстых» литературных журналов, то оценка этих произведений зависела от позиций, занимаемых их редакторами (и редколлегиями).

Период оттепели, начало которой большинство исследователей связывает с публикацией в газете «Правда» рассказа М. Шолохова «Судьба человека», характеризуется относительной свободой высказывания мнений и оценок. Наиболее яркое и полное выражение этой свободы читатель находил на страницах журнала «Новый мир», редактором которого после перерыва в несколько лет был снова назначен Твардовский. Именно тогда складывается в критике понятие

«шестидесятничество», включающее в себя следующий комплекс политико-идеологических представлений: верность коммунистической идее, отстаивание «идеалов 1917 года», якобы попраных Сталиным, их мифологизация, вера в революцию как способ преобразования мира, резкая и бескомпромиссная критика культа личности Сталина.

До 1964 года в качестве наиболее значимого героя современности редколлегия «Нового мира» видела убеждённого большевика-ленинца, пережившего репрессии, но склонного рассматривать их как досадный зигзаг истории, а сейчас отдающего на строительство общества будущего все силы. Здесь несомненно сказывался фактор субъективный: Твардовскому в высшей степени присущ был исторический оптимизм, что и предопределяло редакционную политику.

В ситуации второй половины 1960-х годов, после смещения Н. Хрущёва, оснований для исторического оптимизма становилось вроде меньше. Но не настолько, чтобы изменять столь кардинально идеологию журнала и его эстетическую направленность, как это случилось с «Новым миром». Уже через полгода после отставки Хрущёва в журнале напечатана статья В. Лакшина «Писатель. Читатель. Критик». Автор ратует за возвращение к принципам «реальной критики» Добролюбова, видя суть её в том, что она в принципе чужда нормативности, столь характерной для соцреализма, что она является, дескать, формой публицистического исследования действительности на материале художественной литературы.

Появляется новая концепция личности героя современности: критики «Нового мира» теперь обращают взоры свои в сторону «маленького человека» советского общества. На щит журнал поднимает героя заурядного, приземлённого и обосновывает нравственное право и даже долг писателя сделать его жизнь и его судьбу достоянием литературы. Лакшин так формулирует теперь моральный кодекс критики: «Мы всё ещё не можем выучиться достаточно ценить на практике способность реалистической литературы показать нам такие стороны жизни, о которых иначе мы вовсе бы не знали или знали бы понаслышке... Именно поэтому художественная литература превращается в своего рода средство всеобщей связи между людьми или в надёжнейший источник социально-психологической информации» («Новый мир», 1966, № 8, стр. 241). Всё предшествующее искусство социалистического реализма отвергалось критиками журнала как «неправдивое». Они не видели или не хотели видеть, что это искусство изображает не правду жизни, а некий её идеал. Это искусство не было лживо; просто та «правда», которой оно обладало, была другой: это была правда идеала, пусть и не достижимого в условиях того времени, но от этого не менее притягательного.

Под предлогом возвращения к извечной добродетели русской литературы – демократизму – литературе навязывался нравственный долг: свидетельствовать о правде, быть равнодушным спутником «маленького человека» и сочувственным бытописателем его действительно нелёгкой жизни.

Этот комплекс взглядов, последовательно проводившийся критиками «Нового мира» (Лакшиным, Буртиным, Сацем, Виноградовым) вызвал ответную реакцию. Причём оппонентами «Нового мира» были и критики, группировавшиеся вокруг журнала «Октябрь», и учёные-литературоведы В. Оскоцкий, П. Пустовойт, А. Метченко. Последние смогли провести аргументированную с идейно-эстетических позиций критику новомировских взглядов. Они указывали критикам «Нового мира» на азы эстетики реализма, напоминая им, что в основе реалистического метода лежит не просто субъективное стремление автора показать жизнь, как она есть, рассказать «правду», дать источник социальной информации. Но в первую очередь процесс обобщения, художественной типизации, в результате чего факт реальной жизни становится фактом художественным. Так в критике 60-х годов был дан старт дискуссии о «литературе факта». Особенно яростной она была вокруг произведений о минувшей войне, которыми так богата была советская литература в 60–70-е годы. Приверженцы «литературы факта» в сущности выдавали свою склонность к эстетике натурализма, ратующего за фотографическое копирование действительности, а не реализма.

Оппоненты в этой дискуссии не могли понять друг друга, ибо говорили на разных языках. Лакшин и его сторонники воспринимали аргументы учёных-филологов как околонучную демагогию, нацеленную на то, чтобы ослабить познавательную функцию той литературы, которая интересуется непарадной и негероической стороной жизни. Их полемические визави полагали, что выдвигать Акакия Акакиевича на роль главного героя современности – значит очень серьёзно исказить её. И несомненно прав М.М. Голубков, считая, что «главным мотивом спора был мотив не эстетический, а идеологический и политический, и обе стороны были в равной степени искренни, отстаивая свои позиции». Правда, насчёт искренности одной из сторон в этом споре, назвавшей себя позже «шестидесятниками», можно и усомниться, помня, какие взгляды и какого героя они поднимали на щит до октября 1964 года.

В атмосфере политизированных споров и идейных разногласий богатая и противоречивая литературная продукция 60–70-х годов получала и соответствующую, зачастую прямо противоположную, оценку. А поскольку критика сосредоточена была в толстых журналах, то в них наблюдается тенденция к возрождению печальной памяти

20-х годов групповщины. В 60–70 годы приверженность к разделению на «наших» и «не наших» наиболее последовательно демонстрировали редакции **«Нового мира»** (редактор А. Твардовский) и **«Октября»** (редактор В. Кочетов). Эти журналы вели ожесточённую бескомпромиссную борьбу на литературно-критическом фронте; в рецензиях и статьях по поводу отдельных произведений, публиковавшихся в те годы, довольно чётко прослеживается и разница методологических подходов к литературной критике. Наиболее последовательны в этом отношении были два замечательных критика, чьи статьи становились событием в литературной жизни тех десятилетий.

Л. Аннинский, сторонник творческого равноправия писателя и критика, утверждал право последнего на «эмансипацию» от литературы, право самовыражения, которое намного важнее, чем попытка выявить истинный смысл произведения. И. Дедков выступал именно как судья, отвергал идею «эмансипации» и был уверен в зависимости критики от литературы, видел свой долг в служении ей, в правдивом и честном разговоре с читателем, не испытывал ни малейшей потребности в «самовыражении». Он принципиально дистанцировался от литературных группировок, страстей и пристрастий, ему было не до самовыражения, когда слишком серьёзные проблемы национальной жизни поднимала современная ему литература.

А «групповые» страсти разгорались всё жарче. И, как всегда в истории русской литературной жизни советского периода, вынуждена была вмешаться «руководящая и направляющая сила». В конце января 1967 года в газете «Правда» была опубликована статья «Когда отстают от времени». Она предупреждала оппонентов («Новый мир» и «Октябрь»), что «групповая борьба двух журналов, всё более активизирующаяся в последнее время, не способствует развитию литературы». Оппоненты не вняли вежливому предупреждению, особенно «Новый мир»; и тогда появилось коллективное письмо в редакцию журнала «Огонёк» (1969, № 30). В котором его подписанты, одиннадцать известных писателей и критиков, публично выразили несогласие с курсом «Нового мира».

Затем последовала, хоть немного и запоздалая, реакция на схватку двух журналов – постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», вышедшее в 1972 году. Самое важное в нём для истории критики то, что оно указывало на нехватку квалифицированных кадров: в университетах и гуманитарных вузах не созданы условия для специализации студентов и аспирантов в области критики. После этого постановления были введены курсы по истории и теории литературной критики на филологических факультетах, вновь открыты журналы «Литературное обозрение» и «Литературная учёба».

Ещё в пору, когда «Новый мир» был «безоговорочным властителем умов», журнал «**Молодая гвардия**» (редактор А. Иванов) в 1968 году опубликовал несколько статей критика В.А. Чалмаева. Это была первая в советской печати попытка легально озвучить комплекс идей, связанных с реабилитацией русской национальной мысли, национального взгляда на мир, представить литературу как воплощение национального русского самосознания. В них, пусть ещё не чётко сформулированные, нашли отражение попытки по-новому посмотреть на литературную историю XIX века, воздав должное не только представителям революционно-демократического лагеря, но и славянофилам и тем писателям, которые интересовались духовным и религиозным опытом русской национальной мысли. Попытки усомниться в верности любой мысли, высказанной в полемических статьях некрасовского «Современника», попытки реабилитировать т.н. серебряный век.

По мысли критика, в литературе, как и в жизни, сталкиваются два начала: рациональное и иррациональное, стихийное, отождествляемое с русским национальным характером. Поиски критика были устремлены к «исконным началам русской души, неподвластным головному знанию, развивающимся по своим внутренним законам». Естественно, что отвечал Чалмаеву либерально настроенный «Новый мир», дав слово для ответа профессору-литературоведу А. Дементьеву. Который, словно забыв о репутации журнала, полемику начал с уничижительных оценок оппонента и навешивания политических ярлыков. Новое направление и его представителей профессор пренебрежительно окрестил «мужиковствующими»; главную его опасность он видел «в проникновении к нам идеологических извращений (вульгарно-материалистических, ревизионистских, догматических) марксизма-ленинизма».

Так начиналась (продолжающаяся и сейчас) полемика между национально мыслящей и космополитической школами в русской литературной критике. Конечно, это не общепринятые научные определения; они отражают лишь тот бесспорный факт, что и в последней четверти двадцатого века литературная критика стала более политизированной, нежели эстетической. Как, впрочем, это всегда случалось в бурные периоды русской истории, начиная с середины XIX века.

Тенденция, которую условно можно определить как неославянофильскую, неопочвенническую, развивалась достаточно активно по всем направлениям литературоведения. Одна из задач, которую ставили перед собой её представители, – это пересмотр сложившихся в 1930-е годы «представлений об истории русской литературы XIX века». То была концепция двухпоточности развития – прогрессивное и консервативное направления. Та же концепция была использована и в истории русской литературно-критической мысли. Теоретики и критики неопочвеннического лагеря отвергли её, так как смысл

истории в таком случае – непрерывное усиление классовой борьбы, неизбежно ведущей к революции и внутринациональному расколу. Они видели этот смысл в обретении национального единства, в поисках тех ценностей, которые способны не разъединять общество по классовому признаку, а, напротив, сплотить его на основе православной соборности и других национальных форм жизни, гармонизирующих общественные отношения.

Примечательная особенность литературного процесса 1970–1990 годов (и литературно-критического в том числе) – его полемическая заострённость, концептуальность дискуссий и споров, участники которых шли в драку с открытым забралом. В. Кожин в них, например, смело и открыто противопоставлял советскому, интернациональному началу русское, национальное. А его оппоненты с оттенком презрения называли эти пассажи патриархальщиной. Нередко в этой пропитанной духом полемики обстановке самые обычные произведения, ничем не выдающиеся, становились событием литературной жизни. И давала им статус бестселлера именно литературная критика.

В 1981 году вышел из печати роман М. Алексеева «Драчуны». Сама его тема – коллективизация в деревне – была взрывоопасной; в романе она представлена не как величайшее достижение социализма, а как национальная трагедия разрушения устоев. Разумеется, в этих событиях писателя интересовал не столько их социально-политический аспект, сколько онтологический. Он старался показать, как подобные революционные преобразования крушат социальный уклад русской деревни, разрушают деревенский дом, который на протяжении столетий был основанием русской жизни в целом. Почти через год в провинциальном журнале печатается статья критика М. Лобанова по его поводу, озаглавленная «Освобождение» («Волга», 1982, № 10). В ней разбирались параллельно и «Владимирские просёлки» В. Солоухина, которым Лобанов вообще отказал в «понимании народной жизни и интересе к ней»: они названы критиком «записками туриста». Но основная проблематика статьи – в поставленном ею вопросе: как извечная традиция русской литературы – утверждение положительной, созидательной основы крестьянства – отразилась в литературе советской?

Реакция на статью была неадекватна провинциальному статусу журнала: с оргвыводами, как водится, но и с обострившейся полемикой в центральной периодике. Особенно наглядно идейное преимущество неопочвенничества 80–90 годов проявилось в открытой полемике на страницах «Литературной газеты» в рубрике «Диалоги недели». Газета давала слово на одной полосе непримиримым оппонентам – дело, доселе невиданное в советской печати. От имени почвеннического лагеря выступал В. Кожин, демократического – Б. Сарнов, их

диалог-дуэль растянулся на несколько номеров. И «демократ» потерпел в нем поражение, ибо многолетней полемикой отточенные аргументы «почвенника» выглядели гораздо убедительнее. Ещё одной заметной фигурой среди литературоведов этого направления становится в те годы А.Ю. Большакова. Она написала монографии о деревенской прозе, о русском самосознании и его воплощении в литературе («Нация и менталитет: феномен деревенской прозы XX в.» и «Судьбы крестьянства в русской литературе»), опубликованные лишь в начале нового столетия.

Отличительным признаком общественного, а значит, и литературно-критического сознания последних двух десятилетий существования СССР становится всё усиливающийся скептицизм по отношению к официальной идеологии. Обозначился полный разрыв между реальной жизнью погруженного в повседневность рядового советского человека и мало соответствующей реальной действительности пропагандой. Она вызывала только недоумение, апатию или раздражение, способствовала окончательному отчуждению власти и общества, создавала идеологический и нравственный вакуум, катастрофический по своим последствиям.

В эти годы формируется поколение, не соотносившее свою судьбу ни с подвигами отцов в Великую Отечественную, ни с деревенским укладом быта – вообще не ощущавшее себя в контексте национальной жизни. Оно равнодушно относилось к идеологическим и литературным спорам предшественников и современников – своеобразное «потерянное поколение» в советской истории. Его характеризуют социальная апатия, демонстративный отказ от любых форм общественной активности либо циничная эксплуатация традиционных советских лозунгов для целей сугубо карьерных. Это поколение обрело в 80-е годы своих адептов в литературе и критике, способных выразить его специфическое мировосприятие и понимание жизненных ценностей. Ими стали писатели «поколения сорокалетних» В. Макин, В. Гусев, А. Ким, А. Курчаткин, А. Киреев, А. Проханов, которых критик В. Бондаренко свёл под одним брэндом «московской школы».

Оно заявило о себе впервые в конце 1980 года, когда в считавшемся самым престижным журнале «Литературное обозрение» была напечатана статья А. Курчаткина «Бремя штиля». Автор пытался обосновать мировоззрение этой генерации писателей тем противоречием, с которым она столкнулась и которое разрешить было не под силу думающему человеку: «повсюдное разрушение прежних ценностей начал и жадное стремление к их обретению». Ответ на эту статью дал критик И. Дедков в том же журнале под заглавием «Когда рассеялся лирический туман» («Литературное обозрение», 1981, № 8). «Сорокалетние» обрели тогда в его лице непримиримого оппонента,

а в лице В. Бондаренко – своего критика-истолкователя, который сумел объяснить истоки мироощущения «московской школы», обусловленного, по его мнению, конкретно-исторической ситуацией.

Всплеск надежд на скорое улучшение жизни, связанных с оттепелью конца 50-х, окрашивал в радужные тона их детство и юность; вступление во взрослую жизнь ознаменовано крахом этих упований в начале 60-х и новыми ожиданиями, вызванными сменой руководства, но увядшими уже к концу 70-х – всё это не могло не породить у них всеобъемлющего скепсиса. Так что шестидесятнические надежды вызвали у «сорокалетних» лишь ироническую улыбку – с одной стороны. С другой стороны, и опыт неопочвеннического направления для них, выросших на городском асфальте и в иной культурной атмосфере, был абсолютно чужд. Именно это поколение лучше какого-либо другого познало на себе, что такое застой в экономической, общественно-политической и социальной сферах, каковым отмечены последние годы брежневского правления. Как считает М.М. Голубков, «это была тяжесть жизни без идеалов, жизни, лишённой социально-исторической, культурной или онтологической, религиозной опоры».

Будучи невостребованными со своей энергией и жаждой перемен, не имея иных сфер самореализации, они нашли себя в сфере личного бытия. Частная жизнь стала той крепостью, за стенами которой только и можно было остаться самим собой; они принципиально замыкаются в ней – и это общественная позиция «сорокалетних». Такой вот позднесоветский вариант эскепизма – бегства от действительности. Исповедующих эту позицию критик И. Дедков назвал людьми с «остриженными социальными связями» в статье «Когда рассеялся лирический туман». Такая жизненная позиция не могла быть продуктивной, так как человек, сознательно ставящий себя вне социума, как правило, обречён.

Появившиеся к середине 80-х годов повести А. Курносенко «Сентябрь», А. Кима «Белка», повести и рассказы В. Маканина «Река с быстрым течением», «Человек свиты», «Отдушина», «Антилидер», «Гражданин убегающий», «Где сходилась небо с холмами» свидетельствовали, что поколение «сорокалетних» авторов обретает духовную опору в экзистенциалистской мифе о «вечном уделе» индивидуума, способном дать бытию современного человека хоть какое-то объяснение и целевое назначение. Критика И. Дедкова не устраивал ни герой, пришедший в литературу с этим поколением, ни авторская позиция. Он точно определил главный онтологический изъян поколения «сорокалетних» – отсутствие соотнесённости частной жизни человека с современной ему социальной действительностью. «Это самое большое моё разочарование в нашей литературе, испытанное за последние годы», – запишет он в дневнике.

В статье о «московской» прозе «Наше живое время» он выразится более конкретно на сей счёт. «Человек у Макарина актёрствует легко: здесь он – один, там – другой, в третьем месте – третий; здесь – чист, там – грязен, тут опять чист; **личность ничем единым не связана, тем более ничему высшему, постоянному не подчинена** (выделено нами. – В.З.). Предполагается, что всё сосуществует и попеременно берёт верх: ложь, жестокость, правда, доброта, принципы, беспринципные сделки» («Новый мир», 1985, № 3). Критик не принял предложенного писателями поколения «сорокалетних» масштаба критериев оценки личности литературного персонажа, когда он соотносится не с явлениями национальной жизни прошлого и настоящего, а погружён исключительно в частно-интимную сферу. Истоки его конфликта с новой генерацией писателей в том, что они ориентируются не на извечный христианский, соборный кодекс нравственности, а на релятивистскую этику экзистенциализма, суть которой в убеждённости, что нет вечных принципов, есть лишь изменяющиеся обстоятельства. Кроме того, ещё в первой статье о «московской» школе («Когда рассеялся лирический туман») Дедков в упрёк им поставил забвение лучших традиций отечественной словесности: «Многое должно смениться в понимании первооснов жизни, чтобы искать и находить героя там и среди тех, где русская литература героев никогда не искала».

Художественная практика русской литературы 70–80-х годов прошлого века ещё давала критикам пищу для размышлений, теоретических обобщений и выводов. После развала СССР, смены общественно-социального строя, этических и аксиологических ориентиров в начале 90-х новая генерация авторов ориентируется на коммерческий успех, вкусы невзыскательных читателей, размываются границы между качественной и бульварной, массовой, литературой. Большинство толстых литературных журналов влачат жалкое существование, литературная критика свелась в них к жанру библиографических обзоров и аннотаций, выполняющих не оценочную, а исключительно информационную функцию.

На этом фоне выгодно смотрится журнал «Наш современник», заявивший о себе ещё в семидесятые годы. Писатели и критики, группирующиеся вокруг его редакции, стоят на позиции сохранения и развития традиционных ценностей православия, русской национальной жизни и русской литературы. Следуя линии редакции журнала на концептуальный пересмотр сложившейся за советские годы истории русской литературы и оценок авторов прошлого, они издали в серии ЖЗЛ ряд книг о русских писателях: «Державин» О. Михайлова, «Тютчев» В. Кожина, «Гоголь» И. Золотусского, «Островский», «Аксаков» М. Лобанова, «Гончаров» Ю. Лощица, «Сергей Есенин» Ст. и С. Куняевых.

В одиннадцатом номере за 1981 год журнал опубликовал статью В. Кожина «И назовёт меня всяк сущий в ней язык», в которой ав-

тор поставил глубокие философские вопросы о природе русского самосознания и о его отражении в русской литературе. Для журнала, выдвинувшегося на передовые рубежи общественной мысли 90 годов, она стала программной. В ней аргументированно выстроен ряд бинарных оппозиций, противопоставляющих западный и русский типы художественного мировидения и литературного творчества:

- 1) диалогичность русской литературы и монологичность западной;
- 2) восприятие «другого» как субъекта, достойного диалогических отношений, – в русском сознании и как объекта приложения сил в целях его преобразования, использования или уничтожения – в западном;
- 3) самоотречение и беспощадный самосуд русской литературы – и самодовольство, характерное для Запада;
- 4) всечеловечность русского сознания противопоставлена космополитизму и национализму западного.

Заканчивал Кожинов свою статью своеобразным советом-напутствием художникам слова: «Всецеловечность живёт в самой глубине русского национального характера. И чтобы сохранить свою подлинность и плодотворность, чтобы не выродиться в конечном счёте в космополитизм, русская литература не может не погружаться вновь и вновь в свою глубочайшую народную основу». Эти выводы, на основе анализа русской словесности от Киевской Руси и до наших дней сделанные, были непривычны, почти ересью на фоне тогдашней официальной критики. Но и возразить-то было нечего: принцип народности литературы, последовательно проводимый автором, всегда был идеей-фикс официальной советской критики, воспринявшей её от русской революционно-демократической критики XIX века. Статья Кожинова заложила основы той национальной позиции, которую в последние два десятилетия XX века и позже занимает журнал «Наш современник» в общественной жизни страны, в оценке текущего литературного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белая Г. Дон-Кихоты революции – опыт побед и поражений. – М., 2004.
2. Голубков М.М. История русской литературной критики XX века (1920–1990-е годы). – М.: «Академия», 2008.
3. История русской литературной критики / под ред. В.В. Прохорова. – М., 2002.
4. Кормилов С.И., Скорospelова Е.Б. Литературная критика в России XX века (после 1917 года): материалы к курсу. – М., 1996.
5. Корниенко Н.В. Нэповская оттепель: становление института советской литературной критики. – М.: ИМЛИ РАН, 2010.

6. Воронский А.К. Искусство видеть мир. Портреты. Статьи. – М., 1987.
7. Русская советская художественная критика. 1917–1941: хрестоматия. – М., 1982.
8. Шешуков С. Неистовые ревнители. – М., 1984.
9. Бухарин Н.И. Революция и культура: статьи и выступления. – М., 1993.
10. Тынянов Ю. Литературный факт. – М., 1993.
11. Очерки истории русской советской журналистики. – М.: Наука. – Т. 1 (1966), т. 2 (1968).
12. Лежнев А. О литературе. – М., 1987.
13. Переверзев В.Ф. У истоков русского реализма. – М., 1989.
14. Полонский В. О литературе. Избранные работы. – М., 1988.
15. Блок А. Собр. соч.: в 6 т. – М., 1971. – Т. 5.
16. Муромский В.П. Русская советская литературная критика. Вопросы истории, теории, методологии. – Л., 1985.
17. Очерки истории русской советской журналистики. – М.: Наука. – Т. 1 (1966), т. 2 (1968).
18. Абрамов Ф. Статьи о литературе. – М., 1979.
19. Казаркин А.П. Русская литературная критика XX века. – Томск, 2004.
20. Мирский (Святополк) Д. Статьи о литературе. – М., 1987.
21. Фадеев А. За тридцать лет. – М., 1959.
22. Шкловский В. Гамбургский счёт. – М., 1990.
23. Щеглов М.А. Литературная критика. – М., 1971.
24. Из истории советской эстетической мысли. 1917–1932: сб. материалов. – М., 1980.
25. Социалистический канон: сб. статей. – СПб., 2000.
26. Взгляд: Критика. Полемика. Публицистика: сб. статей. – М., 1988.
27. Дедков И. Дневник. 1953–1994. – М., 2005.
28. Дедков И. Живое лицо времени. Очерки прозы семидесятых–восьмидесятых. – М., 1986.
29. Чупринин С.И. Критика – это критики. Проблемы и портреты. – М., 1988.
30. Адамович А.М. Мы – шестидесятники. Статьи. – М., 1991.
31. Лакшин В.Я. Пути журнальные: из литературной полемики 60-х. – М., 1990.
32. Кожинов В.В. Статьи о современной литературе. – М., 1990.
33. Бондаренко В.Г. «Московская школа», или Эпоха безвременья. – М., 1990.
34. Большакова А.Ю. Нация и менталитет: феномен деревенской прозы XX века. – М., 2000.

35. История русской литературы XX века (20–50-е годы): литературный процесс. – М., 2006.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Какие литературные группировки 20-х годов ставили себе задачей создание новой культуры?
2. В чём вы видите совпадение эстетических позиций пролеткультовцев и футуристов?
3. Какова оценка творчества С. Есенина рапповским журналом «На литературном посту»?
4. Какие лозунги выдвигал журнал «На литературном посту» во второй половине 20-х годов?
5. В чём суть и смысл полемики журнала «На литературном посту» с группой «Перевал»?
6. Основные положения эстетической программы Левого фронта искусств, её отражение на страницах журналов «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ»?
7. Как понимали лефовцы формально-социологический метод в критике?
8. Лефовская теория «литературы факта» в контексте преемственности литературной традиции как выглядит?
9. Каковы роль и функция журнала «Печать и революция» в литературной жизни 20-х годов?
10. Позиция журнала в дискуссии о формальной школе в литературоведении, её итоги.
11. Причины, вызвавшие дискуссию о социологическом методе в критике на страницах журнала.
12. Назовите основные положения социологической концепции В.Ф. Переверзева.
13. В чём особенность третьего этапа развития марксистского литературоведения в советской России (по Л.И. Тимофееву)?
14. Каковы предпосылки рождения нового литературно-теоретического журнала «Литература и марксизм»?
15. В чём причины развенчания социологической школы литературоведения в начале 30-х годов?
16. Причины, обусловившие появление журнала «Литературный критик». Какова программа нового журнала?
17. Суть дискуссии о методе и мировоззрении на страницах журнала в 1933 году. В чём разница между авторским мировосприятием и его художественным мышлением?
18. Какие ещё проблемы нового художественного метода обсуждались в статьях отдела «Теория и история литературы»?

19. Дискуссия о «новом типе героя»: её участники, обсуждаемые вопросы.
20. «Хроника советской литературы за двадцать лет» в журнале, её замысел и воплощение.
21. Кого из писателей журнал причислял к классикам советской литературы?
22. Почему историко-литературные статьи преобладали в отделе критики журнала над статьями о текущем литературном процессе?
23. В чём суть идеологического поворота конца тридцатых – сороковых годов в идейно-эстетической области?
24. Как вы понимаете утверждающий пафос статей отдела критики журнала «Новый мир» в первой половине 50-х годов?
25. Каковы основные теоретические проблемы дискуссии о положительном герое, прошедшей в 1954 году?
26. В чём заслуга М. Щеглова как критика журнала «Новый мир»?
27. II съезд советских писателей и его роль в дальнейшем развитии литературной критики.
28. Какова основная тематика и проблематика литературы и критики после XX съезда?
29. В чём идейная суть «шестидесятничества» в литературе и критике 60–70-х годов?
30. Концепция героя современности у «шестидесятников» периода «оттепели» и после неё.
31. Какова эстетическая позиция сторон в дискуссии о «литературе факта» в 60-е годы?
32. Чем разнятся методологические подходы к критике в журналах «Новый мир» и «Октябрь» (Л. Аннинский и И. Дедков)?
33. Философские и онтологические принципы «неопочвенничества» в критике журнала «Наш современник» (по статье В. Кожина «И назовёт меня всяк сущий в ней язык...»).
34. Основная проблематика статьи М. Лобанова «Освобождение», написанной по поводу романа М. Алексеева «Драчуны».
35. Диалог-дуэль «Кожин – Сарнов» в «Литературной газете» как новый полемический жанр в литературной критике.
36. Что представляет собой «поколение сорокалетних» в русской литературе и критике 80–90 годов прошлого века?
37. Дискуссия о так называемой «московской школе» писателей между критиками И. Дедковым и В. Бондаренко.

ГЛАВА VII. «АНТИЭСТЕТИКА» ПОСТМОДЕРНИЗМА

Под знаком доминирующего господства так называемой постмодернистской литературы начинается пятый (постсоветский) период истории русской литературной критики рубежа XX–XXI веков. По сути своей массовая, бульварная и низкопробная, она не может стать креативным стимулом для литературной критики, которой остаётся только с неизменной долей иронии разоблачать её нелепости, штампы и эстетическую безвкусицу. Катастрофически упали тиражи толстых литературных журналов, отделы критики в них влечат жалкое существование.

На развалинах СССР и советской идеологии в 90-е годы ни многочисленные политические партии, ни общественные организации, ни «модная» литература и критика не смогли предложить обществу общезначимую позитивную альтернативу. В ситуации такого вакуума и расцвёл постмодернизм, превратившийся из литературного маргинала в доминирующее направление (Д. Пригов, Л. Рубинштейн, В. Сорокин, В. Пелевин), намеренно эпатирующее читателей.

Произведения названных авторов и их многочисленных эпигонов отличают следующие «особенности»:

- 1) нарочитое нарушение литературного речевого этикета (употребление нецензурной лексики, воспроизведение уголовного жаргона);
- 2) игнорирование всех этических табу;
- 3) принципиальный отказ от рациональной мотивации поведения персонажей;
- 4) сомнение (искреннее или кажущееся) авторов в самом существовании действительности;
- 5) сознательное разрушение классических литературных моделей повествования.

В своей эстетической основе литература постмодернизма не просто выступает оппонентом реалистической. Она имеет принципиально иную художественную природу; постмодернизм – это не столько эстетика, сколько философия, тип мышления, нашедшие своё выражение в литературе. Это – «другая проза», по определению критика С. Чуприна. Традиционные литературные направления (классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм) так или иначе ориентированы на реальность, которая является для них объектом изображения, хотя отношения представителей этих направлений к действительности могут быть самыми разными. Но в любом случае принципиальная соотносённость литературы и действительности для них не подлежит сомнению. Именно поэтому некоторые учёные предлагают характеризо-

вать подобные литературные направления или творческие методы как первичные эстетические системы (Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий).

Сущность постмодернистской литературы совершенно иная. Она вовсе не ставит своей задачей исследование реальности; предметом или объектом литературы оказывается не подлинная социальная действительность, не индивидуальное бытие человека, а предшествующая культура, отразившая в себе реальность и отношение человека к ней. Иначе говоря, литературные и нелитературные тексты других эпох, несовместимые дискурсы, высокое и низменное, сакральное и профанное, переосмысленные судьбы литературных и фольклорных персонажей, бытовые клише и стереотипы, существующие на уровне коллективного бессознательного.

Принципиальное отличие постмодернизма от реализма, например, состоит в том, что он являет собой вторичную художественную систему (по оценке Лейдермана и Липовецкого), исследующую не реальность, но прошлые представления о ней, причудливо и бессистемно их перемешивая и переосмысляя.

Теоретические основы постмодернизма заложены в 60-е годы прошлого века французской структурно-семиотической школой и освящены авторитетом Р. Барта, Ж. Дерриды, Ю. Кристевой, Ж. Делеза, Ж. Лиотара. Терминологическая база постмодернизма была создана именно тогда; и прежде чем обратиться к недолгой истории русского постмодернизма, остановимся на его основных терминах и понятиях, выработанных почти полвека тому назад.

В работах Р. Барта («Смерть Автора», 1968) и Ю. Кристевой («Бахтин, слово, диалог и роман», 1967) обоснованы и развиты основные понятия постмодернизма: мир как текст, смерть Автора и рождение читателя, скриптор, интертекст и интертекстуальность, симулякр, деконструкция, дискурс.

В основе постмодернистского сознания лежит мысль об исчерпанности творческих потенциалов человеческой культуры, о завершённости её круга развития. То же происходит и с литературой: всё уже написано, нового создать невозможно, современный писатель просто обречён на повторение текстов своих далёких и близких предшественников.

Подобное восприятие культуры и мотивирует идею смерти Автора. Современный писатель не является автором своих книг, так как всё, что он может написать, написано до него, значительно раньше. В сущности, современный автор является лишь компилятором созданных ранее текстов. А литературные тексты нынешние создаёт скриптор, беззастенчиво компилирующий тексты предыдущих эпох. Как пишет Р. Барт, скриптор «может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые» (Барт Р. Избранные работы: семиотика, поэтика. – М., 1994). Этот тезис является исходным,

в свою очередь, для такого понятия постмодернизма, как интертекстуальность. «Скриптор, пришедший на смену Автору, несёт в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает своё письмо».

Почему же тогда, читая произведение, мы пребываем в убеждённости, что оно всё же обладает смыслом? Потому что смысл в текст вкладывает не автор, а читатель. Поэтому одним из постулатов постмодернистской эстетики, а вернее – антиэстетики, является идея множественности трактовок произведения, при этом каждая из них имеет право на существование. Читатель, вкладывающий смысл в произведение, вроде как становится на место автора; смерть Автора – это плата литературы за рождение читателя. На этих теоретических положениях базируются и прочие понятия постмодернизма – постмодернистская чувствительность, симулякр, деконструкция.

Целевой мотивировкой постмодернистского отношения к предшествующей культуре является её деконструкция (термин ввёл Ж. Деррида). Он включает в себя две противоположные по смыслу приставки: де – разрушение, кон – созидание, что свидетельствует о его амбивалентности. То есть операция деконструкции подразумевает разрушение исходного смысла и одновременно создание нового. «Смысл деконструкции заключается в выявлении внутренней противоречивости текста, в обнаружении в нём скрытых и не замечаемых не только «наивным» читателем, но и ускользающих от самого автора остаточных смыслов (доставшихся в наследие от речевых, иначе – дискурсивных, практик прошлого), закреплённых в языке в форме неосознаваемых мыслительных стереотипов»

Русский постмодернизм начинает свою родословную с маргинальных, подпольных явлений литературы конца 60-х годов – «Прогулки с Пушкиным» А. Терца (А. Синявского), «Пушкинский дом» А. Битова, поэмы Вен. Ерофеева «Москва–Петушки». Битов свой роман писал, по его собственному признанию, как «антиучебник русской литературы», в книге Терца постмодернистской деконструкции подвергается сам образ Пушкина, сложившийся в русском дореволюционном и советском литературоведении. А поэма «Москва–Петушки» показывает, что русский постмодернизм не всегда соотносим с канонами западного. Ерофеев принципиально отказывается от бартовского концепта смерти Автора. Именно взгляд автора-повествователя формирует в поэме единую точку зрения на мир, а состояние опьянения, в котором он (автор) находится, объясняет (или санкционирует) отсутствие культурной иерархии включённых в неё смысловых пластов.

Русский постмодернизм, в отличие от западноевропейского, не развивал и не варьировал на разные лады идею хаоса всего сущего в этом мире – он двигался в русле более позитивного концептуализма.

Одним из создателей этой школы был Вс. Некрасов, наиболее яркие представители её – Д. Пригов, Л. Рубинштейн, чуть позже Т. Кибиров. Русским постмодернистам суть концептуализма виделась как коренное изменение объекта эстетической деятельности, а именно: ориентация не на изображение реальности, но на познание языка в его метаморфозах. При этом объектом поэтической деконструкции оказывались речевые и ментальные клише советской эпохи. Они-то и мыслились как «концепты», пародийное или сатирическое развенчание которых и совершалось концептуалистами. В сущности, тотальной деконструкции подвергался язык советской эпохи.

Стратегия концептуализма наиболее полно проявилась в творческой практике Д. Пригова, создателя множества мифов, пародирующих советские представления о мире, литературе, быте, любви, отношении человека к власти. По сути все советские мифологемы и идеологемы трансформировались и профанировались в его «квазижанровой» поэзии – философемах, псевдостихах, псевдонекрологах, опусах. Т. Кибиров, напротив, используя технические приёмы концептуалистов, приходит всё же к иной, чем у его более старших коллег по поэтическому цеху, интерпретации советского прошлого. У него не ирония, не сарказм, не профанация в стихах – скорее своеобразный сентиментализм слышится. Здесь вообще невозможно говорить о смерти Автора: активность авторского «Я» проявляется в таком вот лиризме, в трагикомической окрашенности стихотворений и поэм Кибирова. В его поэзии – мироощущение человека, находящегося в ситуации культурного вакуума и страдающего от этого.

Центральной, знаковой фигурой русского постмодернизма всё-таки является В. Сорокин. И в силу несомненного таланта стилизатора, и по причине творческой плодовитости. В 90-е годы один за одним выходят его романы «Очередь», «Норма», «Тридцатая любовь Марины», «Роман», «Голубое сало». Уже в новом веке печатаются сборник рассказов «Пир», романы «Лёд», «Путь Бро», «23000».

Стратегия Сорокина-концептуалиста состоит в безжалостном столкновении двух дискурсов, двух языков, двух культурных слоёв. В этом смысле наиболее репрезентативными книгами писателя стали «Роман» и «Пир». Большая часть текста «Романа» стилистически воспроизводит русскую реалистическую литературную традицию с её вниманием к пейзажу, предметно-бытовой детализации, к подробному описанию психологического состояния героя. Все персонажи романа – милые, доброжелательные люди, гармонично включённые в условный социум русской деревенской жизни конца XIX века, как её представляет себе по литературе современный человек. Конечно же, наблюдательный читатель заметит, что мир, созданный писателем, носит весьма условный характер из-за отсутствия социального и историче-

ского контекста, всегда бывшего для русского реализма предметом осмысления на страницах романа.

Как и всякий постмодернистский текст, «Роман» несёт в себе множественность ходов и допускает множественность трактовок. Они будут связаны преимущественно с поисками мотивировок, причин странного и необъяснимого превращения героя в маньяка, серийного убийцу своих земляков.

На первые роли в русском постмодернизме претендует и В. Пелевин, который придерживается другой стратегии деконструкции. В его романах «Чапаев и Пустота» (1996) и «Generation П» (1999) размыты границы между сущим и несущим, они построены на утверждении тождества между действительностью и виртуальной реальностью, настоящей жизнью и компьютерной игрой. Образы Чапаева и Петьки – это образы-симулякры, ставшие таковыми ещё задолго до Пелевина (роман Фурманова, фильм братьев Александровых, переосмысление их в фольклоре). Они вошли в коллективное бессознательное советского периода истории, о них и пишет Пелевин, придавая им принципиально новые смыслы.

Постмодернистской деконструкции подвергается в романе один из персонажей советской мифологии, а затем творится новый миф. Автор разрушает связи персонажей (Чапаев, Петька, Анка-пулемётчица) с конкретно-историческими событиями, герои перенесены из реального исторического времени гражданской войны в иную действительность, где их статус оказывается весьма сомнительным, чаще всего пародийным.

Пелевин, опираясь на философские и эстетические принципы постмодернизма, намеренно лишая смысла свой текст, смешивая несовместимое, воспроизводит, может, и сам не сознавая этого, трагическое мироощущение целого поколения, утратившего прежние идеологические ориентиры и не обретшего новых. Это было поколение 90-х годов, дезориентированное в культурном и историческом пространстве. Как считает М.М. Голубков, только «постмодернизм с его всеядностью и толерантностью и мог стать философией поколения, выбирающего пепси», вернее, суррогатом таковой. Мнимость, вытесняющая сущее – таков итог художественного развития русского постмодернизма, ярче всего выраженный Пелевиным в «Generation «П».

К концу 1990-х годов русский постмодернизм творчески «устаёт», мельчает, вырождается в банальное эпигонство. Объяснение подобной, слишком быстрой, трансформации можно свести к двум причинам. Во-первых, постмодерн как искусство, основанное на принципе деконструкции, антиэстетичен, разрушителен по сути своей. Когда разрушению подвергались советские идеологемы и мифологемы, хоть обветшавшие, но ещё живые для коллективного бессознательного, литература постмодернизма имела какую-то почву и оправдание своему существованию. На

рубеже веков эта почва истощилась, ибо выросло целое поколение, чьё восприятие действительности никак не связано с советскими реалиями, не имеющее никакого мировосприятия, кроме виртуального. Разрушать было нечего; создавать же новое, мнимое и абсурдное, не могло быть долгосрочной задачей для литературы, её перспективой, во-вторых.

Вслед за разрушением с неизбежностью вставляли новые, более сложные, задачи – созидательные. Но прежде чем приступить к их решению, художественное сознание просто обязано было разрушить постмодернистский канон – срабатывал неотменимый философский закон «отрицание отрицания». Необходимо было развенчать новый миф – об универсальности постмодернистского мировосприятия, необходима была деконструкция самой идеи постмодернистского разрушения стереотипов. Литературной критике, базирующейся на законах традиционной эстетики, делать здесь было нечего. Она не могла, как когда-то в XIX веке, «реабилитировать» эстетику, анализируя принципиально антиэстетичные произведения литературы конца двадцатого. Задачу эту, возможно, и не сознавая того, решала автор романа «Кысь» Т. Толстая. Опубликованный в 2000-м году, он символизирует разрушение постмодернизма изнутри, средствами самой постмодернистской «эстетики».

Его действие происходит через триста лет после Взрыва, вернувшего общество если не в доисторические времена, то в эпоху раннего Средневековья точно. Главный герой его Бенедикт работает писарем в Рабочей Избе, где «перебеляют» произведения, созданные Фёдором Кузьмичом, ибо книгопечатания ещё нет. По роду своей деятельности Бенедикт «погружен» в постмодернистскую ситуацию интертекста: в его сознании сталкиваются обломки прежних текстов, лишённые смысла: «про баб, про природу, про свободы пишут». Литература кончилась, всё, что можно было написать, уже было написано – до Взрыва. После него в качестве единственного автора выступает Фёдор Кузьмич, который выполняет функцию скриптора. Сознание Бенедикта – это сознание читателя, рождение которого, по Барту, оплачивается смертью Автора. Именно он, Бенедикт, старается придать созданному скриптором Фёдором Кузьмичом свой смысл.

Построив роман по всем прописным принципам постмодернистской «эстетики», Толстая произвела неожиданную подмену: объектом её деконструкции стали базисные «эстетические» принципы самого постмодернизма. От концепта смерти Автора не осталось и следа; скриптор, приходящий, по мысли Барта, на смену автору, стал персонажем романа под именем Фёдора Кузьмича и предстал во всём своём убожестве. Читатель, якобы имеющий право на любую интерпретацию текста, оказался наивным и беспомощным Бенедиктом, который не может сообщить никакого смысла прочитанным строчкам, осознать ту культуру, откуда они пришли в тексты скриптора.

Разрушение постмодернистского канона изнутри в романе Толстой и обнаружило исчерпанность его, и обозначило новые перспективы. Оказалось, что, используя художественные приёмы постмодернизма, можно преследовать совершенно иные цели – не разрушительные. Обращение к ним не всегда приводит к смерти Автора, к тотальной потере смысла; более того, подобные приёмы могут быть продуктивными для реалистической эстетики. Неслучайно Н. Лейдерман и М. Липовецкий выдвинули гипотезу о новом качестве литературного сознания рубежа XX–XXI столетий, назвав его **постреализмом**. И относят они к этому лагерю, в частности, Л. Петрушевскую и В. Маканина.

Явление это (постреализм) в литературе рубежа веков присутствует скорее как реакция на постмодернистский тезис о смерти литературы. Суть этой реакции амбивалентна: активное заимствование художественных приёмов постмодернизма, с одной стороны; с другой – столь же активное и деятельное разрушение постмодернистского канона прозаиками нового поколения (Д. Липскеров «Последний сон разума», П. Крусанов «Ночь внутри», «Укус ангела») Но начало подобной эстетической тенденции положено было романом Т. Толстой. Делая предметом изображения культурные явления (в том числе и литературные произведения), созданные до него, постмодернизм не мог не подойти и к самому себе как предмету деконструкции. В итоге, применив к собственным текстам те же принципы, пришёл к самоуничтожению.

Но какие бы там изменения ни переживало художественное мышление в постсоветскую эпоху, и как бы ни осмысляло их академическое литературоведение, литературная критика 90-х прошлого и 10-х настоящего веков находится в состоянии депрессии или даже стагнации на том убогом художественном пайке, который предоставляет в её распоряжение современный литературный процесс. На развалинах, созданных постмодернистской деконструкцией великих традиций русской классической литературы (в том числе и советского её периода), этому роду эстетической и общественной деятельности ничего не остаётся, как впадать в сарказм или, мягче, в тотальную иронию. Что талантливо демонстрируют читателям известные критики А. Латынина и И. Роднянская. А множественность, поливариантность путей литературных, рассчитанных на вкусы невзыскательных читателей эстетических предпочтений и соответствующих им литературных премий вызывает ощущение пира во время чумы. Что делать на таком художественном поле серьёзной критике? Вот она, игнорируя собственный предмет, и вторгается в историко-литературную область. Что же касается текущего литературного процесса – то либо молчит, либо с ироническим подтекстом исполняет самую элементарную функцию критики – информационно-библиографическую, судя по соответствующим отделам современных толстых журналов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голубков М.М. История русской литературной критики XX века (1920–1990-е годы) – М.: «Академия», 2008.
2. История русской литературной критики / под ред. В.В. Прокурова. – М., 2002.
3. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М., 2001.
4. Казаркин А.П. Русская литературная критика XX века. – Томск, 2004.
5. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. 1950–1990-е годы: в 2 т. – М., 2003.
6. Барт Р. Избранные работы: семиотика, поэтика. – М., 1994.
7. Соколов Б.В. Моя книга о Владимире Сорокине. – М., 2005.
8. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. – СПб., 2002.
9. Структурализм: «за» и «против». – М., 1975.
10. Чупринин С. Русская литература сегодня: большой путеводитель. – М., 2007.
11. Павлов Ю.М. Критика XX–XXI веков: литературные портреты, статьи, рецензии. – М.: Литературная Россия, 2010.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Назовите и охарактеризуйте основные творческие принципы постмодернизма. Какова теоретическая и методологическая база его?
2. Каков главный объект изображения в литературе постмодернизма?
3. Основные терминологические понятия постмодернизма, их краткая характеристика.
4. В чём отличие художественного мировидения постмодернистов от предшествующих ему литературных школ и направлений?
5. Что означает принцип деконструкции в художественном мышлении постмодернистов?
6. Как вы понимаете концептуализм русского постмодернизма?
7. Роман Т. Толстой «Кысь» как попытка художественной самокритики русского постмодернизма.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. КРИТИКА И ЭСТЕТИКА: ПРЕДМЕТ, ЗАДАЧИ, ШКОЛЫ ...	5
ГЛАВА II. ЭСТЕТИКА КЛАССИЦИЗМА И КРИТИКА XVIII ВЕКА ...	11
ГЛАВА III. «ДВИЖЕНИЕ ЭСТЕТИКИ»	18
3.1. Романтическая критика	20
3.2. Философская критика	27
3.3. Эстетика и критика русского реализма	35
3.4. «Эстетический триумvirат» и литературная критика	44
ГЛАВА IV. «РАЗРУШЕНИЕ» ЭСТЕТИКИ	53
4.1. «Реальная критика»	53
4.2. Славянофильство и литературная критика	63
4.3. Литературная критика народничества	71
4.4. Интуитивистская критика	78
ГЛАВА V. «РЕАБИЛИТАЦИЯ» ЭСТЕТИКИ	83
5.1. Неославянофильство и почвенничество в литературной критике	83
5.2. Символистская критика	90
5.3. Марксистская эстетика и литературная критика	99
ГЛАВА VI. ЭСТЕТИКА «НЕОКЛАССИЦИЗМА»	106
6.1. Ревнители пролетарского искусства (1910–1920 годы)	108
6.2. Эстетика и критика формальной школы	117
6.3. Социологическая школа в эстетике и критике	124
6.4. Классический реализм и неопочвенничество в критике	149
ГЛАВА VII. «АНТИЭСТЕТИКА» ПОСТМОДЕРНИЗМА	163

Учебное издание

ЗДОЛЬНИКОВ Виктор Викторович

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

(XVIII–XX вв.)

Учебное пособие

Технический редактор

Г.В. Разбоева

Корректор

Ф.И. Сивко

Компьютерный дизайн

И.В. Волкова

Подписано в печать 3.12.2012. Формат 60х84¹/₁₆. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 10,11. Уч.-изд. л. 10,61. Тираж 150. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

ЛИ № 02330/0494385 от 16.03.2009.

Отпечатано на ризографе учреждения образования

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

210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.