ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
Костромской государственный университет имени Н. А. Некрасова

В. В. Тихомиров

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, МЕТОДОЛОГИЯ

Кострома
2010

ББК 83.3(2Рос=Рус)5
Т462

Печатается по решению редакционно-издательского совета
КГУ им. Н. А. Некрасова

Рецензенты:
И. А. Едошина, кандидат филологических наук, доктор культурологии, профессор;
П. М. Тамаев, доктор филологических наук, профессор

Научный редактор
Ю. В. Лебедев, доктор филологических наук, профессор

Тихомиров В. В.

Т462 Русская литературная критика середины XIX века: теория, история, методология / В. В. Тихомиров. – Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2010. – 376 с.

ISBN 978-5-7591-1066-8

В предлагаемом читателям научном исследовании русская литературная критика середины XIX века характеризуется сквозь призму ее метода, с точки зрения его истоков, становления, развития и функционирования в литературном процессе. Особое внимание автор уделяет анализу программных заявлений и манифестов самих критиков, нередко открыто пропагандировавших свои критические принципы и приемы. Тем самым прослеживается самосознание русской литературной критики того периода ее развития, который можно назвать золотым. Пересматриваются традиционные представления о достоинствах основных направлений русской критики, о ее методологических особенностях и роли в осмыслении русской классической литературы.

Книга адресована литературоведам, студентам-филологам, аспирантам, всем, интересующимся историей русской литературы и литературной критики.

ББК 83.3(2Рос=Рус)5

ISBN 978-5-7591-1066-8

© В. В. Тихомиров, 2010
© КГУ им. Н. А. Некрасова, 2010

О Г Л А В Л Е Н И Е

Лебедев Ю. В. Книга о «золотом веке» русской критики 4

Введение 8

Эстетические основания литературной критики В. Г. Белинского 34

В. П. Боткин: поиски критического метода 73

Своеобразие эстетической критики П. В. Анненкова 90

Артистическая критика А. В. Дружинина 128

Методологические основы литературной критики Н. Г. Чернышевского 168

Гуманистический пафос реальной критики Н. А. Добролюбова 187

Этическая эстетика и критика Д. И. Писарева 223

Литературная критика журнала «Современник» в 1863–1866 годах 248

Литературно-критическая позиция журнала «Дело» (1866–1888) 260

Органическая литературная критика А. А. Григорьева 282

Почвенническая литературная критика Н. Н. Страхова 321

Заключение 362

Списки цитируемых источников 366

КНИГА О «ЗОЛОТОМ ВЕКЕ» РУССКОЙ КРИТИКИ

Предлагаемая вниманию читателей монография доктора филологических наук профессора В. В. Тихомирова – итог длительной работы автора по изучению своеобразия русской литературной критики. Ей предшествуют две книги автора – «Русская литература 60–80-х годов XIX века в свете историко-функционального изучения» (Иваново, 1988), «Становление и развитие метода русской литературной критики в первой половине XIX века» (Иваново, 1991) – и большой цикл историко-литературных статей. По существу, перед нами закрепленный многочисленными публикациями фундаментальный опыт создания новаторской истории русской литературно-критической мысли середины XIX века.

В. В. Тихомиров характеризует литературную критику «золотого века» (так он называет период расцвета разных направлений критики – примерно 1840 – 1870-е годы) главным образом сквозь призму формирования и развития методологических оснований анализа художественных текстов и всего литературного процесса. В свою очередь критические методы соотносятся в его книге с философско-эстетическими представлениями авторов о природе художественного творчества.

В советский период исследования на эту тему страдали односторонностью, апологетикой одной критической ветви, связанной с творчеством русских революционеров-демократов. Вспомним хотя бы распространенный в советское время жанр популярных хрестоматий – «писатель в русской критике», – в которых вся русская литературно-критическая мысль сводилась к статьям В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, Д. И. Писарева, Н. А. Добролюбова.

В монографии В. В. Тихомирова представлена полная картина развития русской критики указанного периода, поражающая читателя своим «цветущим многообразием». Автор книги сосредоточивает внимание на собственно художественном, эстетическом зерне в деятельности соответствующего литературного критика, на его критическом методе. Освобождая эту отрасль науки о литературе от вульгарной социо-

логии, ученый создает свою концепцию становления и развития отечественной критической мысли.

Подобно Пушкину в литературе, Белинский в критике был, по убеждению В. В. Тихомирова, своеобразным универсалом: он совмещал в оценке произведения и социальные, и эстетические, и стилистические подходы, охватывая взором литературное движение в целом. Впрочем, это относится преимущественно к тому этапу деятельности критика, когда он опирался в критических оценках на авторитетную для первой половины XIX века эстетику Г. Гегеля. Позднее, в период формирования натуральной школы в русской литературе, критическая позиция Белинского становится более жесткой и социологичной.

К середине XIX века универсализм Белинского оказался неповторимым и для самого его создателя. Критическая мысль, как показывает В. В. Тихомиров, специализировалась по отдельным направлениям и школам. Даже критики наиболее разносторонние, обладавшие широтой общественного взгляда и художественного чутья, уже не могли претендовать не только на охват литературного движения во всей его полноте, но и на целостную интерпретацию отдельного произведения. А. А. Григорьев, например, споря с добролюбовскими оценками творчества А. Н. Островского, подмечал в творчестве драматурга такие грани, которые ускользали от Добролюбова в связи с различием их общественных взглядов и эстетических позиций. Критическое осмысление творчества И. С. Тургенева или Льва Толстого нельзя свести к оценкам Чернышевского, Добролюбова или Писарева. Работы Н. Н. Страхова об «Отцах и детях» и «Войне и миру» существенно углубляют и уточняют их. Глубина понимания романа И. А. Гончарова «Обломов» не исчерпывается классической статьей Добролюбова «Что такое обломовщина?» А. В. Дружинин внес в осмысление характера Ильи Ильича Обломова значительные уточнения.

В. В. Тихомиров доказывает, что при изучении отечественной литературы XIX века необходимо учитывать весь спектр разноречивых критических ее оценок современниками. Без совокупности этих оценок в их диалогическом противостоянии наше восприятие классики окажется антиисторичным, субъективным, искаженным.

Сам объект научного исследования – русская литературная критика середины XIX века – рассматривается в монографии в типологическом ракурсе: анализируются три основных направления русской литературной критики указанного периода, развивавших традиции ее признанного главы В. Г. Белинского – критика эстетическая, реальная и органическая.

Критический метод В. Г. Белинского характеризуется в работе в соответствии с его эволюцией и изменениями теоретической базы критики. В. В. Тихомиров предлагает выделять четыре этапа в развитии метода критического анализа и соответственно в деятельности самого критика. Особое внимание автор монографии уделил последнему этапу – периоду формирования программы натуральной школы, которая, по его мнению, из-за ее утилитарного отношения к литературе нуждается в более строгой оценке, чем это принято в большинстве современных исследований.

Как справедливо замечает В. В. Тихомиров, Белинский в конце 1840-х годов уже откровенно подчеркивает «близость целей, стоящих перед искусством и наукой: "... их различие вовсе не в содержании, а только в способе обрабатывать данное содержание. Философ говорит силлогизмами, поэт – образами и картинами, а говорят оба они одно и то же... Один доказывает, другой показывает, и оба убеждают, только один логическими доводами, другой – картинами, а говорят оба они одно и то же... сознанию искусство может способствовать не меньше науки". Очевидна антиромантическая направленность подобной идеи, как и всей программы натуральной школы. Искусство, литература явно сближаются с социологией – наукой молодой, но все более приобретавшей авторитет в Европе и в России в середине XIX века. Социология и антропологизм – вот, очевидно, та философская основа, которая определяла эстетику Белинского конца 1840-х годов и в значительной мере повлияла на последующую программу русской литературы в демократической критике и публицистике "шестидесятников", да и в дальнейшей радикальной критике».

В характеристике блока эстетической критики большое внимание автор монографии уделяет принципу содержательности художественной формы, в соответствии с которым сторонники этого метода анализа литературных произведений сквозь призму художественности открывали содержательный смысл текста. При всем разнообразии конкретных критических характеристик В. П. Боткин, П. В. Анненков, А. В. Дружинин поддерживали нравственную составляющую художественных ценностей. Бесспорным достоинством эстетической критики В. В. Тихомиров считает пристальное внимание ее к специфике литературы, к отличию художественного языка от языка науки, публицистики. Характерен также ее интерес к непреходящему, вечному в произведениях классической литературы, к тому, что определяет их неувядающую жизнь во времени.

В оценке метода русской реальной критики (Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова, Д. И. Писарева) В. В. Тихомиров сосредоточился

главным образом на социальном и антропологическом аспекте анализа, когда на первом плане оказывалась защита интересов личности человека, а литературное произведение чаще всего становилось лишь поводом для актуализации общественных целей. Пользуясь методом реальной критики, Добролюбов, например, часто перетолковывал художественное произведение писателя на свой революционно-демократический лад. Анализ произведения не только перерастал в осмысление острых проблем современности, превращаясь в разговор «по поводу», но и приводил Добролюбова к выводам, которые никак не предполагал сам автор. В результате литературная критика превращалась в социальную публицистику, что подтверждается в монографии характеристикой литературно-критической позиции журнала «Современник» последних лет его существования (1863–1866) и достаточно авторитетного в 1870-х годах журнала «Дело». Констатируется неизбежный упадок критики, основывавшейся на позитивистском принципе утилитарного отношения к произведениям искусства.

Наконец, третье из основных направлений русской литературной критики, представленное именами А. А. Григорьева и Н. Н. Страхова, отличается, по мнению В. В. Тихомирова, стремлением найти альтернативный путь развития литературы и литературной критики, отличающийся от двух других (эстетической и реальной критики). Опираясь на почвенническую идеологию и на романтический принцип творчества как самовыражение личности художника, создатель органической критики А. А. Григорьев, а вслед за ним и Н. Н. Страхов пришли к выводу о неотвратимости возрождения религиозного искусства, в котором сакрализована духовная красота личности.

В работе убедительно показаны как расцвет, так и исчерпанность всех основных существовавших в XIX веке методов литературной критики и необходимость формирования новых представлений о художественном творчестве и новых принципов анализа произведений искусства. Этим в значительной степени было обусловлено возникновение в России на рубеже XIX – XX столетий религиозно-философской критики.

Книга В. В. Тихомирова обретает таким образом научную концептуальность и освобождается от эмпиризма и описательности – характерного недостатка, свойственного большинству современных трудов по истории русской критической мысли. Отрадно сознавать, что свой 70-летний юбилей В. В. Тихомиров встречает полным творческих сил, в расцвете научного дарования.

Ю. В. Лебедев

ВВЕДЕНИЕ

Критика в русском литературном процессе XIX века

Середину XIX века (1830–1870-е годы) по праву можно считать своего рода «золотым веком» развития и функционирования русской литературной критики, периодом ее расцвета и самого высокого авторитета среди читателей и профессиональных литераторов. Сосредоточившись преимущественно в периодических изданиях, именно литературная критика во многом определяла направление того или иного печатного органа (журнала или газеты), его общественное лицо. В критических статьях больше, чем в каких-либо других литературных жанрах, обсуждались философские, социально-экономические, исторические, психологические, политические и, конечно, художественные и эстетические проблемы. Именно в эту историческую эпоху определились основные методы и приемы литературной критики, сформировались соответствующие этим методам направления. Сама литературная критика стала полем полемики различных литературных групп и постепенно приобрела своего рода партийный характер.

В отечественном литературоведении русскую литературную критику принято изучать преимущественно с точки зрения ее содержательного смысла и направленности конкретных оценок произведений и писателей или ее мастерства (например, жанры, стиль). Настоящая работа не является историей литературной критики как таковой, она посвящена анализу движения критических методов и конкретных приемов интерпретации художественных текстов и характеризует самоопределение русской критики середины XIX века в ее основных разновидностях и направлениях.

При значительном количестве научных исследований, посвященных литературной критике интересующего нас исторического периода, очень мало работ, в которых анализируется процесс становления и развития критической методологии, ее философско-эстетических

и исторических основ, дается сравнительная характеристика различных критических программ, их разногласий в прочтении литературных произведений и понимании специфики русского литературного процесса. Между тем именно посредством критического метода, направляющего и определяющего конкретные принципы и приемы анализа художественного текста и литературного процесса в целом, литературная критика реализует свою функцию в качестве самосознания литературы.

Изучение типологических разновидностей литературной критики в связи с особенностями того или иного критического метода позволяет глубже осмыслить своеобразие каждого из методов и закономерности их общественного существования. Именно понятие метода как самосознания критики помогает увидеть ее отличие от литературы, с одной стороны, и от науки – с другой, то есть уточнить представление о самой литературной критике.

Поскольку анализ критических суждений в методологическом аспекте дает возможность оценивать конкретные явления в критике не столько с точки зрения их идейной направленности, сколько в герменевтическом плане как примеры соответствующего, в зависимости от того или иного философско-эстетического принципа, толкования и интерпретации, появляется большая возможность отойти от еще не преодоленного в науке приоритета идеологических и содержательных категорий в качественном определении ценности названных явлений. В этой связи представляется актуальной характеристика «на равных» явно зависящих от критического метода достоинств и недостатков, достижений и неудач как доминировавшей до недавнего времени в нашем научном и общественном сознании социологической в своей основе реальной критики в ее эволюции, так и во многом противостоявших ей в методологическом и общественном плане критики эстетической (тоже в разных проявлениях и вариантах) и органической. Такой подход помогает более подробно, чем это делалось ранее, и более объективно оценить таких критиков, как П. В. Анненков и А. А. Григорьев, А. В. Дружинин и Н. Н. Страхов.

Характеристика альтернативных методологий основных противостоявших друг другу направлений в русской критике середины XIX века позволяет выявить не только их антиномичность, но и своеобразную взаимную дополнительность и даже некоторое взаимовлияние, глубинное ощущение односторонности каждой их них, исчерпанности их потенциальных возможностей к концу названного периода, – и понимание необходимости новых методологических основ критического анализа.

Основным объектом научного анализа в настоящей работе является русская литературная критика середины XIX века, периода ее окончательного самоопределения и наиболее активного воздействия на литературу и общественное сознание. В отдельных случаях используются факты развития критики предшествующего и последующего периодов. Непосредственно в сферу анализа включаются достаточно известные науке явления в истории русской критики – от Белинского, с именем которого связано представление о начале русской критической классики, до типологических разновидностей в критике конца 1870 – начала 1880-х годов. Углубленное знание о состоянии и развитии различных методов критического анализа литературных явлений, разработанных русской литературной критикой, несомненно, полезно для лучшего понимания как самих этих явлений, так и всего литературного процесса. Уместно сослаться на мнение В. Г. Белинского: «Свидетельство современников, как всегда пристрастное, не может служить доказательством *истины* и последним *ответом* на вопрос; но оно всегда должно приниматься в соображение при суждении о писателях, ибо в нем всегда есть своя часть истины, часто невозможная для потомства» (1, т. 7, с. 111).

Обращение к исследованию критических материалов, казалось бы хорошо известных и изученных, объясняется стремлением рассмотреть их под новым углом зрения, сквозь призму становления, развития, социальной и эстетической значимости, взаимодействия различных критических методов, а также объективно оценить на конкретных примерах результаты этого процесса. С целью понять философско-эстетические истоки того или иного метода в критике привлекаются некоторые, преимущественно пользовавшиеся известностью в России и важные в методологическом плане работы европейских философов и теоретиков искусства. Особое внимание в нашей работе уделяется анализу программных заявлений и манифестов самих критиков, нередко открыто пропагандировавших свои критические принципы.

В нашем литературоведении накоплен немалый опыт изучения не только истории русской литературной критики, но и ее специфики в нахождении различных приемов интерпретации художественных текстов. Имеются интересные и глубокие теоретические исследования, в которых чаще всего попутно затрагиваются и проблемы критического метода. Своеобразный бум методологических штудий о русской критике наблюдался в 70 – 80-е годы XX века, когда были опубликованы сборники статей «Методологические проблемы современной литературной критики» (М., 1976), «Современная

литературная критика. Вопросы теории и методологии» (М., 1977), «Актуальные проблемы методологии литературной критики» (М., 1980), «Методологические проблемы художественной критики» (М., 1987), другие коллективные и монографические работы с интересующей нас проблематикой. Вопросам специфики критического анализа, места критики в сфере филологии, проблемам критического метода посвящены исследования Ю. Б. Борева, А. И. Гуторова, Г. Дьяконова, В. В. Кожинова, В. Н. Коновалова, М. П.Стафецкой, В. Е. Хализева и других ученых.

Назовем лишь некоторых авторов монографий, докторских и кандидатских диссертаций, непосредственно посвященных проблемам методологии литературной критики или касающихся их попутно и представляющих интерес для нашей темы: Н. Б. Алдонина, В. С. Брюховецкий, Н. В. Володина, Р. Т. Громяк, А. А. Демченко, М. Г. Зельдович, Б. Ф. Егоров, Г. Г. Елизаветина, В. В. Ильин, А. М. Корокотина, Ю. В. Манн, В. А. Недзвецкий, П. А. Николаев, В. В. Прозоров, В. П. Раков, Г. И. Романова, Н. Н. Скатов, А. А. Слинько, Г. А. Соловьев, Л. И. Шевцова, В. И. Ширинкин.

Таким образом, для изучения специфики литературно-критического метода сделано немало. Однако в избранном нами аспекте – исследовании методологии русской литературной критики в историческом развитии – материал освоен явно недостаточно. Большая часть названных работ посвящена общим вопросам критического метода и его современному пониманию. Мы же стремимся проследить самосознание критики середины XIX века, истоки и сущность ее различных методов в их движении и действии. Поэтому нас интересуют прежде всего работы о специфике конкретных критических методов. Почти все они посвящены критике, называемой обычно революционно-демократической, или реальной.

Одним из первых исследователей, обратившихся к основательному анализу критического метода, был Ю. В. Манн, автор кандидатской диссертации «Критический метод В. Г. Белинского» (М., 1964). Метод Белинского рассматривается ученым в его становлении и развитии: от философского (по терминологии Ю. В. Манна) во второй половине 1830-х годов, рассматривавшего художественное произведение как особую форму чувственного познания целостности бытия, и до «реально-художественного», призванного синтезировать существовавшие порознь эстетическую и историческую критику. Подобный метод предполагает движение критической мысли по двум основным стадиям: раскрытие пафоса писателя как его художественного мира и на этой основе – историко-литературная (социальная)

оценка произведений. Критерием оценки становится проверка «вымысла» жизнью: в художественной основе произведения вскрывается жизненная логика. Ю. В. Манн считает, что «реально-художественный метод критики» – это «подход к литературе со стороны ее реального содержания, но прокорректированный пониманием ее художественности» (21, с. 18). По мнению ученого, подобный метод критики сохранился у Белинского до конца его деятельности, включая период «натуральной школы» (с некоторыми изменениями). Этот вывод представляется по меньшей мере спорным.

Пожалуй, никому из русских критиков не повезло так, как Н. А. Добролюбову: о разработанном им методе реальной критики написано большое количество работ, однако преимущественное внимание в них уделяется функциональной направленности и конкретным приемам этого метода. Философско-эстетические основы названной критики изучены слабее, так же как, кстати, принципы эстетического анализа. Нашей проблемы ближе всего касается монография М. Г. Зельдовича «Уроки критической классики. Вопросы теории и методологии критики» (1976). Критика 1860-х годов здесь характеризуется в сложном противостоянии различных ее направлений именно с точки зрения критического метода, причем автор справедливо замечает, что эта категория – «одна из наименее изученных», в то время как «направление критики становится неотделимым от определенного метода и в методе... выражает свою общественно-литературную природу, свою специфику, как исторически конкретной разновидности критики» (11, с. 6, 10).

Подробное изложение дискуссий между различными критическими направлениями, касавшихся, в частности, и проблемы метода, интересно привлечением большого количества фактического материала, однако интерпретация этого материала М. Г. Зельдовичем отличается понятным для времени написания книги идеологическим перекосом в пользу реальной критики. Необходимо более объективное осмысление сущности и результативности различных направлений критики, специфики того или иного критического метода.

Опыт изучения истории русской литературной критики под знаком смены или соперничества различных критических методов был предпринят В. А. Недзвецким в курсе лекций «Русская литературная критика XVIII–XIX веков» (1994). В этой работе акценты уже несколько смещены в сторону большей объективности оценок, однако в силу специфики самого жанра книги проблема рассматривается конспективно и подчас несколько упрощенно. Нельзя согласиться, например, с мыслью о том, что «с начала и до конца Белинский –

теоретик и пропагандист поэзии «жизни действительной», то есть реализма» (23, с. 59).

В процессе изучения критики середины XIX века сквозь призму ее метода, с точки зрения его истоков, становления, развития и функционирования по-новому высвечиваются уже известные факты критического анализа, появляется возможность проследить процесс самопознания критики как реализации философско-эстетических и мировоззренческих принципов и на конкретных примерах показать действенность разных критических методов. Устанавливается гносеологическая основа различных критических суждений, которая была сформулирована еще в рамках романтической герменевтики. Прослеживается не только противостояние ведущих критических методов реальной, эстетической и органической критики, но и процесс их взаимовлияния и диффузии самого метода. Это делает возможным переакцентировку конкретных характеристик литературных явлений. В подобном плане русская критика XIX века практически почти не изучалась. Одним из стимулов настоящего исследования было желание дать по возможности более объективную, основанную на конкретном анализе критического материала оценку различных направлений русской литературной критики середины XIX века. Это представляется необходимым хотя бы потому, что до сих пор в отечественном литературоведении наблюдается явный перекос в сторону завышенной оценки позитивистской методологии русской реальной критики, продолжавшей традиции программы натуральной школы В. Г. Белинского.

Наша работа предполагает определение понятия и особенностей критического метода вообще, закономерностей его формирования, его отличия от научного и художественного методов. Следует также проследить процесс становления и развития различных методов в русской критике XIX века. В анализе философско-эстетических истоков критических направлений необходимо привлечь методологию европейских философов и филологов, сыгравших определенную роль в становлении и развитии русской эстетической мысли, следовательно, и русской критики. Характеристика во многом противоположных критических методов в их движении и действии позволяет выявить такие факты толкования и интерпретации произведений, которые прежде оставались вне поля зрения исследователей.

Поскольку работа имеет преимущественно историко-литературный характер, проблема критического метода в ней рассматривается главным образом в аксиологическом плане – плане результативности критических установок. Анализ конкретных примеров различных,

зависящих от метода критики интерпретаций многих литературных явлений позволяет скорректировать представления о сущности соответствующих артефактов. Прослеживается также логическая завершенность, исчерпанность основных критических методов к 1880-м годам, что неминуемо повлекло за собой необходимость формирования качественно иных методологических основ в критике конца XIX века.

Методология исследования в нашей работе предполагает применение герменевтической системы толкования текста как основы теории восприятия, понимания и интерпретации художественного произведения в зависимости от контекста, который понимается как совокупность национальных, социально-исторических, идеологических, философско-эстетических, наконец, субъективных особенностей, накладывающих отпечаток на конкретное суждение критика, как и всякого реципиента. Герменевтика как гносеологическая основа критического метода позволяет отличить метод анализа и суждения от творческого метода.

Несколько слов о структуре монографии. После введения и изложения теоретических аспектов развития критического метода в историческом плане закономерно следует глава о центральной фигуре в истории русской критики XIX века – В. Г. Белинском. Поскольку о его литературно-критической деятельности существует немало исследований, в которых проанализированы конкретные суждения критика о разных явлениях русской литературы, мы сочли возможным ограничиться характеристикой эстетических и теоретических основ его критики. Далее материал располагается по трем блокам, соответствующим основным направлениям в русской критике, развивавшимся после Белинского и в той или иной степени под его влиянием. Первым идет блок эстетической критики, так как по времени ее представители были ближе других к жизни и деятельности Белинского. Затем следует характеристика реальной критики – самой авторитетной для своего времени. Этот блок завершается разделом о литературно-критической позиции журнала «Современник» последних лет его существования и журнала «Дело» как показателе сравнительно мало изученного явного кризиса позитивистской эстетики и критики (в отличие от журналов «Русское слово» и «Отечественные записки», не говоря уже о «Современнике» 1847–1862 годов, о литературно-критических позициях которых имеются основательные исследования).

Последним блоком, представляющим развитие литературной критики в России середины и второй половины XIX века, в нашей работе оказывается характеристика критики, определяемой в идеологическом плане как почвенническая. Сторонники этого направления

не были создателями единого критического метода (органическая критика А. А. Григорьева и несколько эклектичная, совмещавшая разные критерии анализа критика Н. Н. Страхова по методу сильно разнятся), но они близки по мировоззрению, по явно проявлявшейся тенденции к возрождению религиозного искусства. Критическая деятельность Н. Н. Страхова продолжалась вплоть до 1890-х годов и поэтому естественно завершает рассматриваемый нами период развития русской литературно-критической классики XIX века.

Настоящее исследование не претендует на полноту характеристики всего объема русской критики рассматриваемого исторического периода. За пределами анализа остаются такие значительные ее явления, как, например, критика В. Н. Майкова и С. С. Дудышкина, целые литературно-критические группировки (например, славянофильская критика 1840–1860-х годов и более изученная народническая критика 1870–1880-х годов). Мы оставляем за пределами исследования писательскую критику, требующую, на наш взгляд, особой методологии изучения. Представленные в монографии направления в русской критической классике являются, по нашему мнению, наиболее репрезентативными и авторитетными, сыгравшими существенную роль в русском литературном процессе XIX века.

Понятие о критическом методе в его развитии

Более чем двухтысячелетняя история герменевтического способа осмысления литературных текстов предопределила актуальность герменевтики для XIX века: ее методология оставалась основой теории понимания и интерпретации, следовательно, гносеологической базой критических суждений (не имеет значения, осознавался ли этот факт самими критиками).

Уже в древнегреческой и древнеримской литературной критике были сформулированы два основных принципа критического анализа, определившие разнообразие и систему методов в критике:

1. Нормативный, по существу имманентный, имеющий дело лишь с текстом произведения и включающий в себя грамматический, стилистический, эстетический и прочие приемы, основанные на представлении об идеальной норме и правилах художественного творчества как критерии и точке отсчета в критике (при этом критерий может быть общеизвестным и заранее названным или подразумеваемым и содержащимся лишь в представлении самого

критика). Подобный критический метод не предполагал выход анализа в социокультурную сферу, имеющую отношение к художественному произведению.

2. Принцип анализа «по поводу» произведения, имеющий в виду его воздействие на социум, на духовный мир реципиента, на его миросозерцание. Этот принцип лежит в основе критики социологической, психологической, публицистической, наконец, исторической.

Названные способы критического анализа соответствуют определившимся в античности филологическому и философскому методам критики и обладают по отношению к другим, конкретным видовым приемам признаками рода. В то же время между филологическим и философским методами критики нет и не может быть абсолютной грани, более того, вся история европейской эстетической и критической мысли начиная с Платона, выдвинувшего идею совмещения красоты и блага, демонстрирует стремление к тому, чтобы на основе этих принципов создать универсальный критический метод целостного анализа художественного произведения. Два вида критики различали и теоретики немецкого романтизма(32, с. 5–8). Мысль о существовании и соперничестве двух основных векторных направлений, тенденций в развитии литературной критики поддерживалась многими зарубежными и отечественными учеными и в XX веке (Н. Фрай, Д. Фрэнк, Р. Барт, Г. Хок, Л. Е. Пинский, Г. И. Романова и другие).

История литературной критики в Европе с античности до XVIII века включительно мало что дала для углубления ее методологии, поскольку длительное время господствовала исключительно критика нормативная. До романтизма критика оставалась преимущественно комментарием к художественному произведению. У романтиков она становится активной, направленной и на художника, и на воспринимающих текст реципиентов. Критик начинает претендовать на со-авторство, со-творчество с писателем, в то же время критика принимает форму рефлексии по отношению к тексту.

Метод критического анализа художественного произведения у романтиков основывается на теории познания И. Канта («Критика способности суждения», 1790), на его представлении о том, что в процессе восприятия «вещь в себе» становится явлением (явленной кому-либо, феноменом), «вещью для нас». Подобная «явленность», определение сущностного начала, смыслового наполнения художественного образа – лишь начальная стадия понимания смысла, которую можно назвать толкованием, растолковыванием, и в основе ее – вживание в авторский замысел, обнаружение авторской позиции, за чем следует собственно интерпретация, субъективное объяснение соответствующего

текста. Кант как будто демонстративно развел ценности эстетические и этические. Он утверждал, что природа красоты заключается во внешней упорядоченности, пропорциях, форме и ничего общего не имеет с нравственными принципами. По сути, это эстетика формы, в дальнейшем породившая теорию «чистого» искусства. Моральные категории, равно как и моральное воспитание, Кант целиком относит к сфере религии. Таким образом, утверждается принцип секуляризованного, неангажированного искусства. Аксиологический (ценностный) характер художественные произведения, по мнению философа, приобретают лишь в процессе восприятия, через эстетические эмоции. Тем самым Кант оказался у истоков осознания многозначности художественных произведений и возможности различной их интерпретации.

Подобное представление о механизме критического суждения было сформулировано близким к романтикам основателем филологической герменевтики XIX века Ф. Шлейермахером. Он рассматривал понимание как процесс сопереживания в сознании интерпретатора мыслей, чувств, мотиваций, намерений другого человека. Процесс понимания – своего рода диалог между говорящим и слушающим, пишущим и читающим, автором и интерпретатором. «В ходе этого диалога интерпретатор осуществляет реконструкцию текста или речи, то есть раскрывает, какой смысл в них вложен, и тем самым стремится понять их» (29, с. 172).

Герменевтика в эпоху романтизма дала критике методологическую базу, она помогла найти способы глубинного и многопланового анализа текста. По мнению Ю. Б. Борева, «герменевтика – это та сфера духовной деятельности, пройдя через которую критика только и может осмыслить свои задачи» (3, с. 449). Однако это положение относится в равной степени к критике и литературоведению. Необходимо найти критерии их дифференциации. Напомним авторитетное суждение И. Канта: критик оценивает произведение искусства в зависимости лишь «от рефлексии субъекта о своем собственном состоянии... с отказом от всех предписаний и правил», наука же свои положения в отношении искусства «выводит из природы... способностей как познавательных способностей вообще» (13, с. 298), следовательно, отличается объективностью самого способа анализа.

Романтическая эстетика и герменевтика выдвинули идею о возможности иного, чем у автора, понимания его текста интерпретатором. «Для Канта, – пишет Р. М. Габитова, – лучшее понимание автора возможно благодаря соответствующей корректировке понятий, используемых автором, то есть внесения в них большей четкости

и ясности. Кант... исходит из некоторого превосходства интерпретатора над автором... Ф. Шлегель определяет принцип лучшего понимания исходя из методического требования разделения (в процессе литературной критики) автора (его замыслов) и произведения (реализации этих замыслов)» (6, с. 75). Интерпретатор , по мнению В. Г. Кузнецова, «может понимать автора и его текст лучше, чем сам автор понимал себя и свое творение», поскольку «у конкретного выражения может быть одно значение и множество смыслов... так как бесконечно множество контекстов употребления данного выражения» (17, с. 140, 117). Каждый критик (реципиент, интерпретатор) рассматривает соответствующий текст (произведение) в контексте своего видения, своего метода.

По мысли Ф. Шеллинга, любое подлинное произведение искусства, «словно автору было присуще бесконечное количество замыслов, допускает бесконечное количество толкований, причем никогда нельзя сказать, вложена ли эта бесконечность самим художником или раскрывается в произведении как таковом» (38, с. 136). Шеллинг рассматривал «весь мир, природу и человека как вечное творчество» (2, с. 373), органическое творение органического бытия, и эта идея искусства как творения нового мира была положена в основу критического метода молодого Белинского и позднее – А. А. Григорьева. Шеллинг утверждал также ставшую актуальной и для русских критиков, близких к романтической эстетике, мысль, что «добро, которое не есть красота, не есть также и абсолютное добро» (39, с. 84).

Разрабатывавшийся романтиками творческий метод, романтическая эстетика и герменевтика оказываются у истоков методологии различных направлений последующей европейской и русской литературной критики XIX века, включая и антиромантические, поскольку они руководствовались принципом множественности вариативных прочтений художественных текстов в зависимости от позиции критика, возможности иного, по сравнению с авторским, понимания смысла произведения.

Для русской критики середины XIX века наиболее актуальными оказались методологические основы эстетики Г. Гегеля и его последователей, с одной стороны, и, в противовес ей, варианты просветительской, антропологической, позитивистской теорий искусства, близких между собой по принципу социальной ангажированности литературы и приоритетности ее гносеологической функции.

Гегель обновил и развил мысли Платона о неразрывной связи эстетического и этического начал в искусстве. По мнению немецкого философа, прекрасное по самой своей природе проникнуто духовными ценностями. Симфоническое единство диады «эстетическое и этическое», по сути, утверждает сакральную природу творчества: в ан-

тичности красота обожествлялась, иное осмысление она приобрела в христианской концепции искусства, тоже предполагающей сакрализацию красоты, преимущественно духовной (36, с. 19, 20, 28, 29).

Чтобы осознать специфику метода литературной критики, необходимо определить его отличие от понятия литературного метода и направления. В отечественном литературоведении нередко эти понятия отождествляются – отсюда названия методов критики: классицистический, сентименталистский, романтический, реалистический (именно с этим последним определением больше всего путаницы, поскольку оно фактически ничего не дает для осознания специфики критического метода), символистский. В рамках одного и того же литературного направления возможны различные методы, в то время как понятие направления в критике, в отличие от понятия метода, может быть признано тождественным с понятием литературного направления. Подобное уточнение терминологии поможет избежать путаницы и глубже определить сами понятия.

Теория критического метода в современной науке представлена достаточно авторитетными работами, в которых предлагаются различные подходы и критерии определения и оценки этого явления. Популярным является понимание критического метода как системы, руководствующейся, по мнению Ю. Б. Борева, «выработанными на основе познанных закономерностей искусства установками, принципами, приемами, процедурами, которые в своей совокупности и составляют метод критического анализа» (3, с. 450). Подобное осмысление метода может быть отнесено не только к критике, но и к науке о литературе. Различие же между ними исследователи видят в оценочном подходе критики, в ее способности к «первоначальному» обоснованию оценки – в отличие от процесса «дообосновывания» первичных оценочных суждений в научных исследованиях (35, с. 79). В этом случае мы имеем дело с дифференциацией по функциональному, а не методологическому признаку.

Метод «как система... как целое, состоящее из взаимосвязанных между собой элементов», как «взаимосвязь методологических принципов, идейно-эстетических установок и приемов анализа, обусловленная предметом, спецификой и функционированием литературной критики и проявляющаяся в системе оценок литературно-общественных явлений», подчеркивает В. Н. Коновалов, содержит «два взаимосвязанных структурных элемента: общетеоретический и результативный» (16, с. 132, 133).

Предлагаемое В. Н. Коноваловым определение критического метода может быть признано универсальным, в то же время здесь речь идет скорее не о методе собственно, а, если воспользоваться терминологией

некоторых исследователей (В. Е. Хализев, А. М. Гуторов), о методологии, применимой, в частности, и к выявлению «типологии направлений в литературной критике» (16, с. 139). Нам представляется плодотворной мысль А. М. Гуторова о том, что «представление о критическом методе нуждается в исторической конкретизации» (8, с. 142).

Почти во всех названных работах, касающихся специфики критического метода, эта проблема рассматривается в сугубо теоретическом плане, нас же интересует ее исторический аспект: истоки, сущность и функция разных методов критики в их взаимосвязи. По нашему мнению, метод литературной критики – это наиболее общий принцип, подход к характеристике художественного произведения, творческого пути писателя или литературного процесса в целом, определяющийся совокупностью идейно-эстетических взглядов критика, его мировоззрением и проявляющийся в конкретных приемах и способах критического анализа. От науки о литературе критика отличается большей степенью субъективности, сопричастности творческому акту, большей социальной и нравственной активностью, аксиологичностью. Метод критики, как и литературоведения, предполагает характеристику произведения на уровне толкования смысла и его интерпретации. В таком случае существует ли возможность определить критический метод как нечто объективное, не зависящее от конкретных приемов анализа, которые исторически меняются и усложняются?

Ответ на этот вопрос представляется небезынтересным искать в истории самой критики, в становлении ее самосознания, в процессе вычленения и самоопределения в филологии, в обретении ею специфики собственного метода, потому что, по словам В. Я. Лакшина «не столько материал, сколько сам подход, продиктованный современными общественным задачами и живым восприятием читателя, отличает литературную критику» (19, с. 254). Кроме того, в каждом конкретном случае критического анализа его автор устанавливает уровень требований к произведению, основываясь на своих представлениях о норме, определяющей метод.

Становление метода критического анализа в русской критике

В истории русской литературы и критики представление о разнообразии принципов критического анализа впервые проявилось у А. С. Пушкина, в сочинениях которого имели место обоснования и эстетического, и исторического, и даже публицистического

приемов критики. Так, в заметке «О критике» он, ссылаясь на И. Винкельмана и одновременно преодолевая нормативность просветительской эстетики, определил критику прежде всего как науку: «Она основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений» (26, с. 111). Здесь как будто утверждается нормативность критического анализа («знание правил»), но норма как критерий оценки подразумевается не абсолютно, а применительно к авторской позиции («коими руководствуется художник»). Подобное понимание методологии критики близко романтическому принципу сотворчества критики и литературы: критик познает произведение «согласно его собственной природе» (31, с. 153). Уместно напомнить высказывание известного теоретика романтизма Ф. Шлегеля: «Критика должна судить о произведениях не на основании общего идеала, а отыскивать индивидуальный идеал каждого отдельного произведения» (40, с. 66).

В примечаниях Пушкина к восьмой главе «Евгения Онегина» читаем: «Самый ничтожный предмет может быть избран стихотворцем; критике нет нужды разбирать, что стихотворец описывает, но как описывает» (26, с. 459). Кажется, эта мысль близка пониманию критики как применения эстетики к художественному произведению. Но вот еще одно высказывание Пушкина: «Скажут, что критика должна единственно заниматься произведениями, имеющими видимое достоинство; не думаю. Иное сочинение само по себе ничтожно, но замечательно по своему успеху или влиянию, и в сем отношении нравственные наблюдения важнее наблюдений литературных» (26, с. 70). Это сказано явно в духе исторического метода анализа.

Все упомянутые нами суждения Пушкина о критике относятся к 1830 году – времени формирования его реалистической эстетики. Различия в определении критических принципов – свидетельство необходимости использовать в разных случаях разные способы анализа или выработать единый универсальный метод критики, что вряд ли возможно.

Исследователь литературно-критической деятельности Пушкина В. И. Ширинкин утверждает: «Пушкину такой подход позволял непредвзято оценивать произведения, принадлежавшие различным художественным направлениям, лишь бы в них было выдержано жанровое и стилевое единство... Отсюда и универсальность пушкинского определения критики... результат слияния в критике поэта... критики-“науки” и критики-“полемики”» (41, с. 14–16). Мы бы добавили: и критики-творчества.

Итак, задачу критики Пушкин видел в «интерпретации текста, согласно с сущностью анализируемого создания», при этом «пушкинский органический подход нацеливал литературу на решение общественных проблем» (41, с. 16, 17). Однако русская критика 1830-х годов не могла усвоить и закрепить принципы, предложенные Пушкиным, его критическая программа оставалась недостижимой. Правда, философская критика (Д. В. Веневитинов, И. В. Киреевский, Н. И. Надеждин) стремилась к синкретизму, к общему философскому осмыслению художественной культуры в общественной жизни – но в ущерб специальному анализу текстов и изучению «литературных фактов» (7, с. 121).

Историческое направление в критике и литературоведении (Н. И. Греч, П. А. Вяземский, А. В. Никитенко) сосредоточилось на конкретном изучении произведений. Уже к началу 1840-х годов А. В. Никитенко различает в качестве основных типов критику аналитическую, которая, «обращаясь к самому произведению... рассматривает его содержание, разлагает образы на их элементы, обнажает пружины, коими автор действует для достижения своей цели», и художественную – «при свете ее разбираемое творение, без всякого влияния лиц, без ухищрений, само собою займет приличное ему место в литературе» (24, с. 20, 21, 23). Для Никитенко два вида критики (трудно назвать их методами без четкого определении социальных и эстетических основ) иерархически неравноценны: художественная критика явно предпочтительнее.

Литературно-критический метод В. Г. Белинского невозможно определить однозначно: он не поддается четкой дефиниции, поскольку сам критик был в постоянных поисках истины и испытал влияние разных философско-эстетических концепций как русских, так и зарубежных. В его ранних критических работах ощущается влияние и исторической критики (Н. А. Полевой), и философской (И. В. Киреевский, Н. И. Надеждин). Критика Белинского с самого начала отличалась повышенной эмоциональностью и лиризмом, соответствующим романтическому художественному сознанию. Пропуская через собственную «душу живу» (выражение Гоголя) впечатления и мысли, вызванные художественными произведениями, Белинский, несомненно, обогащался духовно и делился этими впечатлениями и мыслями с читателями. Подобное самовыражение посредством критической характеристики, свойственное молодому Белинскому в ранний период его деятельности, условно называемый шеллингианским, в дальнейшем оказалось близким создателю органической критики в России А. А. Григорьеву.

Более строгой и объективной критика Белинского стала после его знакомства с философией и эстетикой Г. Гегеля в конце 1830-х годов. Преимущественное внимание с этого времени критик уделяет художественной стороне литературных произведений. Это способствовало более глубокому проникновению критического анализа в смысл художественных текстов, выраженный в специфической образной форме. Неприятие субъективного начала в творчестве, открытого присутствия авторского начала в тексте литературного произведения приводило к тому, что Белинский в это время достаточно строго относился к произведениям, в которых он обнаруживал это непосредственно выраженное авторское начало (например, к комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», к роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»).

Отрицание субъективного фактора в художественном творчестве не помешало критику на основе гегелевской концепции противопоставления действительных и призрачных жизненных явлений высоко оценить комедию Н. В. Гоголя «Ревизор» и дать ее глубокий анализ. Белинский стремился преодолеть некоторую односторонность двух разных критических методов – исторического и эстетического, понимая необходимость целостного анализа литературного произведения в единстве формы и содержания. Однако анализ пока получался не целостный, а раздельный, что признавал и сам критик: «...эстетика, окончив рассмотрение художественной стороны искусства, обращается к другой стороне, столько же присущей искусству, как и сторона художественная, – к стороне его содержания...» (1, т. 6, с. 12).

Увлечение идеями утопического социализма, а затем знакомство с разными проявлениями философии позитивизма способствовали тому, что к середине 1840-х годов Белинский все большее внимание начинает уделять социальному смыслу художественных произведений и его критика становится преимущественно социально-исторической. Вскоре это привело к формированию новой эстетической и литературно-критической программы особого направления в русской литературе, позднее названного натуральной школой. В ее основе – эстетизация непосредственно, эмпирически воспринимаемой действительности, установка на преимущественно познавательную функцию искусства. Литература явно сближается с социологическим исследованием, искусство и наука объявляются близкими и равноценными средствами, необходимыми для изучения действительной жизни с целью ее улучшения. Гуманистический пафос пронизывает все последние литературно-критические статьи Белинского, и это было одним из тех факторов творческого наследия критика, который был поддержан последующими поколениями русских литераторов.

В то же время преимущественная ориентация на эмпирическое «изображение жизни в формах самой жизни» явно приводила к ограниченному пониманию искусства как художественного преображения действительности.

В последние годы жизни Белинский продолжал находиться в поисках истинного понимания как творческого метода литературы, так и критического метода. Он явно начал преодолевать характерный для первоначального представления о натуральной школе фактографический принцип и снова обратил внимание на то, что художественное творчество – это «выражение натуры поэта» (1, т. 8, с. 361). Продолжить эти поиски ему было не суждено, однако Белинский во многом предопределил дальнейшее развитие русской литературной критики XIX века по трем основным направлениям: эстетической, реальной и органической критики.

Концепция поздней критики Белинского, несколько односторонняя, хотя исторически объяснимая стремлением сосредоточиться на актуальных социальных проблемах, вызвала оппозицию – стремление, с одной стороны, возродить критику имманентную, эстетическую (А. В. Дружинин и его единомышленники), с другой – создать критику принципиально новую – органическую (А. А. Григорьев). Еще ранее с идеей создания критики научной (точнее – естественнонаучной) выступил один из первых последователей философии позитивизма в России, основатель психологического метода в литературной критике В. Н. Майков.

Антропологический, основанный на преимущественном интересе к человеческой личности метод критики В. Н. Майкова был попыткой соединить «общественный» анализ литературы с «художественным» посредством сформированного критиком «закона симпатии» как основного критерия оценки (22, с. 294). Это одновременно признание значимости художественного образа и отрицание принципа незаинтересованного творчества. Эстетика Гегеля представлялась Майкову сухой, формализованной, теорию и особенно критику литературы нужно было, по его мнению, обогатить осознанным отношением к объекту изображения, что и стало основой «закона симпатии». Так зарождавшаяся в России психологическая критика призвана была синтезировать приемы эстетической и исторической оценки. Но поскольку художественная идея, по мнению В. Майкова, «рождается в форме любви или живого отвращения» от предмета изображения, а «художественные формы всегда останутся тожественными с формами действительности» (20, с. 105, 100), первая, то есть идея, оказывается более активной по сравнению с формой, следовательно, более

значимой в процессе критического анализа. В одной из своих последних статей – рецензии на «Курс теории словесности» М. Чистякова (1846) – В. Майков выдвинул идею о том, что «истинную критическую мерку» словесных произведений можно определить лишь в историко-литературном контексте, то есть по сути дела поставил вопрос о необходимости создания исторической поэтики, исследования «движения родов и видов красноречия и поэзии», необходимого для формирования глубокой теории как творчества, так и анализа (20, с. 332, 333). Совершенно справедливая мысль, подтвержденная последующим развитием русской критики.

В обстановке противостояния различных направлений и методов в русской критике после Белинского большой интерес представляет группа критиков, традиционно определяемых как сторонники чистого искусства (В. П. Боткин, П. В. Анненков, А. В. Дружинин). О сколько-нибудь последовательной верности этой теории можно говорить лишь по отношению к Дружинину, и то с оговорками, поскольку критик чаще всего лишь декларировал свою приверженность чистому искусству в полемическом задоре, противопоставляя свою «артистическую» критику «дидактической», то есть реальной, социальной в своей основе. Сторонники эстетической критики опирались на традиции Белинского так называемого «гегельянского» периода (конец 1830 – начало 1840-х годов), когда он был сторонником объективного творчества и чисто художественной (эстетической) критики. Они не отрицали возможности «произвести много полезного для современников» не только поэтом-дидактиком, но и поэтом-олимпийцем: такие поэты, по словам Дружинина, «удалявшиеся от житейских тревог и не мыслящие поучать человека, делаются его вожатаями, его наставниками, его учителями, его прорицателями» (10, с. 201, 203). Следовательно, функционально искусство для искусства невозможно, о нем можно говорить лишь как о своеобразном эстетическом и творческом полюсе, противоположном в общей системе координат другому – дидактическому.

К концу 1860-х годов эстетическая критика в чистом виде в России почти не проявляла себя. Даже бывший горячий поклонник эстетики Гегеля М. Н. Катков, а также его сотрудники по «Русскому вестнику» в это время все чаще превращали литературную критику в политическую публицистику. Однако традиции художественного анализа (во всяком случае, стремление им следовать) сохранились. Имели место попытки отстоять интерес и уважение к художественным ценностям, которые зачастую отрицались сторонниками позитивизма,

причем и самим защитникам художественности было ясно, что современные общественные интересы неминуемо вторгаются в творческий процесс и критический анализ, что игнорировать их ни один литератор не способен. Показательна в этом отношении позиция известного ученого-филолога Ф. И. Буслаева, выступившего в 1868 году в «Русском вестнике» с программной статьей «Задачи современной эстетической критики».

По мнению Буслаева, «первая задача современной эстетической критики – это точная поверка, в какой степени правдиво художник передает то, что дают ему природа и жизнь». Но этого недостаточно для создания настоящего художественного произведения: «...направление политическое, философское или какое другое составляет необходимую принадлежность современного искусства. Чем разнообразнее будут его направления, тем больше исчерпает оно действительность, потому что тем более точек зрения изберет оно для наблюдения...» (4, с. 297). Итак, критериями оценки в современном критическом анализе, считает автор статьи, являются и художественное совершенство, и четкая авторская позиция.

Заветы Белинского – вдохновителя натуральной школы, его литературно-критическая программа последних лет жизни оказались достаточно жизнестойкими и актуальными для последующего периода развития русской литературы и критики. Стремление Чернышевского поддержать и продолжить традиции натуральной школы («гоголевского направления», как не совсем верно – вслед за Белинским – называет его новый идеолог прежнего метода) объясняется не только политическими причинами, но и близостью методологии и эстетики.

Философские взгляды Чернышевского, как известно, были ориентированы на антропологизм Л. Фейербаха. В основе этой философии отрицание религии и реабилитация человека как высшей жизненной ценности. В соответствии с этим в искусстве приветствуется все то, что полезно для человеческого существования. Эстетика Чернышевского, как и позднего Белинского, близка социологии: она видит в художественном воспроизведении жизни преимущественно материал для ее объяснения и для суждения о ней, поэтому истина воспроизведения чрезвычайно важна (25, с. 324).

Эмпирические в своей основе представления об искусстве как воспроизведении жизни в формах самой жизни предполагали и соответствующий метод критического анализа, основы которого разрабатывались Чернышевским, прямо ориентировавшимся на традиции «критики гоголевского периода», то есть на Белинского последнего периода его деятельности. Формирование этого критического метода

было завершено Добролюбовым, назвавшим свою литературную критику «реальной», поскольку она имеет дело не только с художественным материалом: по поводу литературного произведения, по существу, подвергаются социальному и этическому анализу жизненные реалии. Тем самым ликвидируется грань между действительной жизнью и ее условным, образным воплощением, каковым является литературное произведение.

Чернышевский в начале своей критической деятельности последовательно требовал от писателя исполнения позитивной общественной роли и осмысленного, идейного отражения действительности. Добролюбов же сразу понял, что более перспективным и надежным способом критического анализа будет собственное прочтение художественного произведения и его интерпретация в соответствии со своим видением проблемы. Чуть позже так же стал поступать и Чернышевский. Сторонники утилитарной эстетики и реальной критики актуализируют не только произведения современных им писателей (творчество Тургенева, Гончарова, Щедрина, Островского), но и писателей прошлого, да и в целом историю русской литературы. В известных спорах о пушкинском и гоголевском направлениях в русской литературе, имевших место в середине 1850-х годов, Чернышевского явно интересовало не только творчество Пушкина и Гоголя как таковое, а тенденции современного литературного процесса, стремление видеть в литературе серьезную общественную силу.

Гуманистическим пафосом защиты человека, стремлением подчеркнуть необходимость его активной жизненной позиции по существу проникнуты все критические статьи Чернышевского и Добролюбова. Все, что, по мнению сторонников реальной критики, вредит социальному прогрессу и интересам человека, безоговорочно осуждается. Таким образом, литературная критическая статья превращается в форму политической прокламации. Поэтому закономерна мысль Добролюбова, суть которой в том, что литература и пропаганда – одно и то же (9, т. 6, с. 309). Один из примеров сознательной актуализации Чернышевским произведений современной русской литературы – характеристика крестьянских очерков Н. В. Успенского. Установка на изображение писателями «правды без прикрас» с целью ее идеологической интерпретации критиком – факт своеобразного творческого развития метода реальной критики шестидесятниками по сравнению с Белинским. В то же время некоторые признания самого Чернышевского и даже примеры критического анализа произведений литературы свидетельствуют о том, что он прекрасно сознавал их художественные достоинства и лишь

в силу исторических обстоятельств фактически заставлял себя оставлять их вне сферы внимания.

Н. А. Добролюбов оказался более последовательным (может быть, и более прямолинейным) сторонником эстетической ценности факта, его преимущества перед творческой фантазией и авторской субъективностью. По словам Г. А. Соловьева, «Добролюбов верен черте реальной критики, найденной уже Белинским, отделять от правдивого изображения неоправданные субъективные идеи и прогнозы художника» (30, с. 85). Для него непреложна мысль о познавательном, рациональном аспекте художественного творчества, близком программе натуральной школы. Неслучайно Добролюбов подчеркивал: «многие из истин, на которых теперь опираются наши рассуждения, утверждены им», то есть Белинским (9, т. 4, с. 277). Однако Добролюбов не всегда опирался только на объективный, независимый от авторской позиции, как ему казалось, смысл литературного произведения. В самом начале 1860-х годов они с Чернышевским как будто поменялись ролями: если Чернышевский в статье «Не начало ли перемены?» последовательно использовал принципы реальной критики, по-своему интерпретируя смысл творчества Н. Успенского, то Добролюбов, напротив, в последней своей статье «Забитые люди» основное внимание уделял именно авторской позиции Ф. М. Достоевского, ее связям с гуманистическими традициями натуральной школы.

Это свидетельствует о том, что приемы реальной критики варьировались в зависимости от ее конкретных целей и задач, в целом сохраняя ориентацию на философию антропологизма: «В критических работах Белинского, Герцена, Добролюбова и Чернышевского, хотя и возникает необходимость эстетической систематизации наиболее существенных понятий, накопившихся в поэтическом и типологическом подходе к литературным явлениям, тем не менее преобладает анализ семантического и прагматического уровня литературного ряда», – констатируют известные венгерские литературоведы Д. Кирай и А. Ковач (14, с. 13).

Итак, методологической основой реальной критики шестидесятников, как и натуральной школы Белинского, была эстетизация действительной жизни, ориентация на значимость факта для познания социальных закономерностей бытия человека и общества. Преобладание познавательного интереса, гносеологически восходящего к антропологизму и позитивизму, во многом предопределило дальнейшее развитие метода реальной критики, подчас в еще более утилитарной форме.

Если реальная критика Чернышевского и Добролюбова в качестве основного объекта анализа сохраняла литературные произведения, то развивавшая ее традиции критика Д. И. Писарева превратилась в реализм как жизненную философию явно позитивистского характера. Принцип характеристики «по поводу» того или иного произведения настолько утвердился, что об учете авторской позиции уже не могло быть и речи. В то же время Писарев постоянно подчеркивал этическое начало и общественную значимость искусства. Быстрая эволюция философских и эстетических взглядов Писарева – от традиционных, в духе свободного творчества, воспринятых в студенческие годы, – до крайне радикальных и утилитарных, отрицающих все, что не несет непосредственной общественной пользы, свидетельствовала о большой популярности в России середины XIX века позитивистских идей, которые тогда ассоциировались с социальным прогрессом и защитой интересов человека. В то же время по отношению к искусству и всей жизненной сфере, связанной с духовными ценностями, позитивизм объективно выполнял разрушительную роль.

Показательна в этом плане литературная критика последних лет существования «Современника» (1863–1866), демонстрирующая явный кризис метода, совпавший с общим падением авторитета журнала в эти годы. Самый верный последователь Чернышевского и Добролюбова М. А. Антонович свел литературную критику к позитивистскому комментированию общественной позиции писателя. Один из руководителей «Современника» А. Н. Пыпин приветствовал литературу этнографической ориентации, опирающуюся на «науку положительную», верящую «только фактам и наблюдениям, цифре и строгому выводу»(27, с. 65). Другой ведущий сотрудник журнала Г. З. Елисеев, напротив, ориентировался на преобладание в критике публицистического элемента, искал в литературе общественный смысл. В целом литературно-критическая позиция «Современника» в 1863–1866 годах, когда ориентация его сотрудников на утилитарную программу искусства углубилась, представляется по ряду факторов переходной от демократической критики 1860-х годов к народнической 1870-х.

Методологические основы русской реальной критики и в 1870-е годы во многом определялись популярностью позитивизма, который в то время ассоциировался не только с научным, но и социальным прогрессом. Словно стремясь преодолеть явный кризис метода и всей радикальной идеологии, ведущие критики и публицисты демократической ориентации уже в начале новой эпохи выступили с эстетическими и литературно-критическими программами. П. Л. Лавров

в статье «О задачах современной критики» («Отечественные записки», 1868, № 3) излагает принципы критики публицистической и социологической: по его мнению, необходимо «шаг за шагом разогнать ту тяжелую мглу, которая лежит на современной мысли, разъяснить требования науки и жизни... и идти в избранном направлении, осуществляя свою программу, борясь за прогресс, за истину, за жизнь» (18, с. 786). Обсуждение вопросов развития литературной критики Лавров совмещает с анализом современного состояния европейской философии (преимущественно позитивизма), рабочего движения, борьбы за женскую эмансипацию.

Другой видный народнический публицист и критик П. Н. Ткачев, сотрудник радикального журнала «Дело», в стремлении утвердить новые задачи реальной критики пошел дальше Лаврова. Он явно недооценивает искусство, открыто провозглашая: «Образное выражение мыслей всегда соответствует низшей ступени умственного развития...» (34, с. 25).

В 1870-е годы Ткачев написал серию статей о критике: «Принципы и задачи современной критики» (1872), «Принципы и задачи реальной критики» (1878), «Ликвидация эстетической критики» (1879). Уже сам факт появления этих статей свидетельствует о том, что их автор отводит критике большое место в литературно-общественной жизни, считает ее важнейшим средством в деле «содействия общественному прогрессу». Его явно не устраивает публицистическая критика, зависящая от внешних, привходящих обстоятельств и от личности критика. Ткачев стремится превратить критику в науку, подвести под нее прочную философскую (позитивистскую) базу. Современная реальная критика, по его мнению, еще не порвала с эстетикой, в оценке явлений искусства еще сохраняется принцип личного вкуса, а творческий акт трактуется как бессознательное, «таинственное ясновидение».

Добролюбов и Писарев, по мнению Ткачева, подорвали авторитет эстетической критики, но они оценивали каждое произведение с точки зрения идеала, следовательно, их метод оставался идеалистическим. Необходим принципиально иной метод литературной критики, другая исходная точка ее. И Ткачев предлагает такой метод – метод естествоиспытателя, «простой и естественный способ отношения к изучаемому предмету», когда к каждому явлению искусства подходят с вопросом: «что оно есть?»

Позитивистская литературно-критическая программа Ткачева включала новое важное положение – требование уяснить законы психологии творчества, знание которых, по его мнению, и делает критику научной.

Основой критического анализа становилось, как он утверждает в статье «Принципы и задачи современной критики», «знание общественной жизни... которое открывает скрытый смысл ее явлений и дает верные разумные критерии для их оценки, знание психологии, которая усвоила себе объективный метод естественных наук» (33, с. 47, 51).

Ткачев был в известной мере прав, когда отмечал, что никто из современных критиков не решится больше открыто отрицать связь литературы и искусства с общественной жизнью. Преимущественная сосредоточенность на разного рода социологических вопросах, принципиальная антиэстетичность радикальных критических методов семидесятников, проявлявшаяся и в программных установках различных периодических изданий, стала логическим продолжением тех тенденций в развитии русской литературы и критики, которые обозначились еще в программе натуральной школы и были развиты в 1860-е годы. В. Н. Коновалов, характеризуя своеобразие критического метода народников, делает следующий вывод: «Правда факта, его осмысление с позиции крестьянской демократии усиливали реалистическое содержание их критики» (15, с. 31).Для оценки конкретных подходов реальной критики 1870-х годов и характеристики литературных явлений показательна литературно-критическая позиция журнала «Дело», последовательно отстаивавшего необходимость откровенно общественной функции искусства.

П. Н. Ткачев, как и другой ведущий критик журнала «Дело» Н. В. Шелгунов, принципиально использовали художественную литературу в откровенно утилитарных целях. И хотя их общественные и литературные программы в чем-то различны (установка на социальную психологию у Ткачева и теория «народного реализма» у Шелгунова), их объединяет, так же как Н. К. Михайловского, А. М. Скабичевского и других критиков-народников, фактическое профанирование самих представлений о природе искусства как образной формы отражения действительности, увлечение методами позитивистской философии и социологии. Особенно рельефно подобная методология проявилась в оценке критиками «Дела» поэзии, от которой требовали «реального», практического характера, четкой и полезной мысли, популяризации идеи прогресса в обществе, следования фактам действительной жизни, наконец, явного сближения с прозой в осуществлении общественных целей. И хотя большинство критиков-радикалов 1870-х годов иногда упрекали своих предшественников, создателей реальной критики, за уступки эстетике и некоторую снисходительность к дворянской литературе, они прекрасно понимали истоки своей литературной позиции и своего

критического метода. Н. В. Шелгунов, например, посвятил значительную часть статьи «Сочинения Д. И. Писарева» (1870) доказательству мысли о преемственности собственных представлений о задачах литературы и литературной критики с традициями Белинского, Добролюбова, Писарева (37, с. 253–287).

Самой универсальной из критических программ, претендовавших на то, чтобы противостоять традициям поздней критики Белинского, должна быть признана органическая теория А. А. Григорьева как попытка найти возможность восприятия художественного произведения через сопереживание, со-чувствие, в «терминах собственной души», и тем самым преодолеть «заданность, внешнее целеполагание, тиранию... точки зрения» (5, с. 155), то есть интерпретации, неприемлемой для критика из-за некоторой ее рассудочности и заданности. Это скорее не критика как суждение, а сотворчество, испытание художественного образа собственным духовным опытом, «исповедь чужим текстом» (5, с. 158).

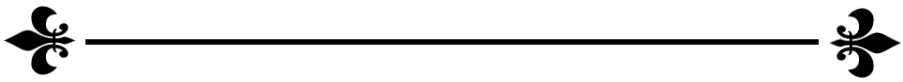
Именно в силу глубокой субъективности органической системы Григорьева, требовавшей от критика (а зачастую и от читателя) конгениальной сопричастности творчеству и отрицавшей анализ, критическая методология Григорьева не имела непосредственного продолжения в русской литературной критике. Органическая критика А. А. Григорьева по существу являлась отрицанием критики в собственном, гносеологическом смысле этого понятия – как перевода художественного образа в возможный логический его эквивалент.

Опираясь на традиции русской философской критики, основы которой были заложены в конце 1820-х годов в рамках романтической эстетики, А. А. Григорьев попытался создать метод критики, которая, по замыслу ее создателя, должна была преодолеть односторонность и эстетического метода (исключительно художественного), и социологического метода реальной критики. При этом он опирался на опыт молодого Белинского, который вслед за своим наставником Н. И. Надеждиным в понимании специфики искусства во многом следовал эстетике Шеллинга. Органическая критика Григорьева возрождала интерес к национальным культурным и духовным ценностям и рассматривала художественное произведение в единстве эстетических и этических факторов. Основным фактором, определяющим ее своеобразие, как отмечает В. П. Раков, «является научно-мифологический или мифотворческий метод мышления. А мышление такого типа отождествляет *слово* с означаемым им *предметом*. В эстетике Григорьева искусство предстает как материальный, пластический или скульптурный феномен...» (28, с. 5). В то же время приверженность создателя органической критики почвеннической идео-

логии диктовала свои подходы в характеристике художественных произведений. Порицая «реалистов» и «эстетиков» за их приверженность к заранее сформулированным теориям («мысли головной») и отстаивая в творчестве и его понимании «мысль сердечную», Григорьев вольно или невольно в критике становился носителем своей общественной позиции. Органическая критика, таким образом, несмотря на свою несомненную оригинальность, тоже оказалась обусловленной в идеологическом отношении.

Провозгласивший себя приверженцем и последователем А. А. Григорьева Н. Н. Страхов был таковым лишь в том, что разделял и развивал почвеннические взгляды. Методология его литературно-критического анализа оказалась несколько неопределенной, даже эклектичной. В его мировоззрении парадоксально сочетались следование основным эстетическим принципам Гегеля, интерес к пессимистической философии Шопенгауэра, к работам некоторых философов-позитивистов, особенно к французскому историку и теоретику литературы И. Тэну, и объявленное, но не осуществленное стремление продолжить традиции органической критики Григорьева. Все это наслаивалось у Страхова на твердую религиозную почву: неслучайно именно он провозгласил начало возрождения в России к концу века религиозного «художества», то есть творческого метода. Впрочем, мировоззренческий эклектизм был характерен не только для Страхова, но и для значительной части российской интеллигенции второй половины XIX века, эпохи переоценки многих ценностей, разрушения иллюзий, поисков новых истины. Литературную критику Н. Н. Страхова, в которой явственно проявлялись отзвуки и исторического метода Белинского, и органической критики Григорьева, и уважение к идеям вечной красоты в искусстве, характерным для эстетической критики, и близкая реальной критике публицистичность, и политическая тенденциозность, можно считать своеобразным итогом развития русской критики во второй половине века, когда оказалось невозможным с помощью какого-то одного, пусть даже самого совершенного способа критического анализа осмыслить сложную картину русского литературного процесса.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ В. Г. БЕЛИНСКОГО



В. Г. Белинский (1811–1848), несомненно, является центральной фигурой в истории русской литературной критики XIX века. Его ведущая роль заключается не только и не столько в конкретных суждениях о литературных произведениях или их персонажах (здесь он был не всегда прав), а в искренней и глубокой любви к русской литературе, в понимании ее глубокой нравственной и общественной роли, в пафосе неустанных поисков истины и смысла художественных творений. Эстетическая теория В. Г. Белинского – проблема обширная и многоплановая. Мы коснемся ее в том аспекте, который представляется наиболее актуальным для выяснения специфики критического метода, поскольку всякий метод базируется на определенной теоретической, прежде всего философско-эстетической, основе. Принципиально важно также понимание природы искусства и законов художественного творчества, формы соотношения искусства и действительности, функционирования искусства.

«Поэзией критической мысли» назвал свою изданную более сорока лет назад книгу о мастерстве Белинского-критика М. Я. Поляков. Им были высказаны интересные суждения о соотношении художественной литературы и литературной критики, в частности о родовой и жанровой близости критической статьи и повествовательных жанров. Критическая статья всегда имеет в виду адресата, на которого направлена мысль ее автора, и по своей сущности должна обладать качеством суггестивности. В то же время «в основе монологической формы статьи... лежит внутренняя диалогичность критических жанров» (6, с. 26). В «диалогизации монолога» (термин

В. В. Виноградова) проявляется «функциональная природа» критики, которая «находит выражение в фигуре молчаливого слушателя и в специфической природе личности критика, организующего идейное и эмоциональное напряжение критического высказывания» (6, с. 27). «Эстетические достоинства критической статьи заключаются... в самом способе освоения материала... Жизнь самой мысли, идеи, тончайшие и изящные ходы и переливы этой мысли, идейная и эстетическая обоснованность – вот в чем состоит писательское мастерство критика» (6, с. 42–43).

Имея много общего с публицистикой, с различными типами очерка, эссе, критическая статья вполне может быть включена в жанровую парадигму художественной литературы как пограничный жанр, обладающий свойствами художественного или научного текста. При этом «в критическом тексте мы имеем дело с суждениями описательными, интерпретационными и оценочными» (6, с. 50). Субъект всех этих суждений – автор, организующий сюжетную линию повествования в соответствии со своим сознанием, которое «формируется под давлением исследованных и изображенных фактов» (6, с. 56).

В критике Белинского М. Я. Поляков находит «яркое выражение и специфической природы критики как особого жанра художественной литературы, и особых принципов воссоздания действительности, литературной и общественной» (6, с. 62). Авторская позиция критика, равно как и писателя-художника, естественным образом предполагает этическую составляющую и учитывает ее при характеристике художественного текста. Вообще соотношение категорий эстетики и этики можно считать определяющим в понимании специфики искусства. К началу литературно-критической деятельности В. Г. Белинского вЕвропе сосуществовали разные философско-эстетические концепции, сменившие устаревшую просветительскую эстетику XVIII века, которая, как оказалось, еще долго сохраняла актуальность для русских деятелей культуры.

Критический метод Белинского по аналогии с творческим методом литературы нередко определяют как реалистический (Б. Ф. Егоров, Л. М. Крупчанов, Н. И. Якушин и Л. В. Овчинникова и другие). Между тем это определение без необходимых разъяснений не дает возможности понять специфику его критических взглядов и принципов, тем более если учесть сложную эволюцию философско-эстетической и политической позиции критика. Попытки дать более конкретное определение критического метода Белинского вряд ли можно считать вполне доказательными. Г. А. Соловьев предложил термин «художественная критика» применительно к раннему периоду деятельности

Белинского – в противовес определениям «философская» и «эстетическая» критика, которые не устраивают ученого: первая своей субъективно-идеалистической природой, вторая – близостью программе «чистого искусства» (8, с. 110). Это противопоставление выглядит явно обусловленным прежде всего идеологическими соображениями. Другие попытки дать универсальное определение критического метода Белинского тоже недостаточно убедительны (9, с. 124–133).

Знание особенностей критического метода представляется важным для понимания общественно-эстетической позиции критика, приемов анализа и характеристики литературных явлений, представлений о перспективах развития литературы. Метод – наиболее емкий показатель соотношения объективных принципов и индивидуальных особенностей критического анализа. Что касается метода литературной критики Белинского, то он явно не поддается однозначной дефиниции и должен изучаться с учетом сложной динамики литературно-критических и эстетических взглядов ее создателя.

Известные определения критики, сформулированные Белинским в 1830-е годы («движущаяся эстетика», «приложение теории к практике... наука, созданная искусством» – 2, т. 1, с. 258, 274) дают понятие о доминанте возможных представлений относительно сущности критического метода. Прежде всего это наличие у критика определенных суждений о литературе как искусстве, о ее функциональности, наличие эстетического вкуса. Понятно, что абсолютных, неизменных представлений о природе творчества, равно как и о критериях оценки художественных произведений, быть не может, они исторически изменяемы м вариативны, хотя у критика могут быть иллюзии на этот счет (были они на разных этапах деятельности и у Белинского).

Невозможно говорить о критическом методе Белинского без учета эволюции его эстетических взглядов. И хотя об этом написано довольно много, большинство исследований грешат идеологической зашоренностью и не дают объективной картины названной проблемы. Наивно было бы полагать, что молодой критик сразу смог определить собственные критические принципы, свою методологию. Довольно долго Белинский ориентировался на существовавшие в Европе и России философские учения и направления в критике, естественно, применительно к его представлениям о специфике русской литературы.

Самого Белинского в первые годы его литературно-критической деятельности привлекала концепция художественного творчества, основанная на романтической эстетике Ф. Шеллинга с ее пафосом самовыражения художника (а у Белинского – и личности критика) в произведении искусства и соответственно в критической статье.

Позднее его внимание, как и его друзей-единомышленников, привлекла эстетика Г. Гегеля с ее установкой на объективность творчества и приоритет художественного анализа литературных произведений. С начала 1840-х годов в России вслед за Европой стали вновь распространяться традиции общественного служения искусства, связанные с учением утопического социализма и позитивистской философией. Сторонники этих учений стремились реабилитировать принцип идейной направленности художественных произведений, причем соотношение эстетических и этических ценностей понималось ими достаточно прямолинейно.

Белинский, будучи человеком глубокой духовной организации и высоких нравственных принципов, постоянно интересовался проблемой функциональности литературы. Хорошо знавший критика П. В. Анненков отмечал: «Очерк его моральной проповеди, длившейся всю жизнь его, был бы и настоящей его биографией». Он же в другом месте своих «Воспоминаний» пишет: «Работа Белинского и его одушевленной мысли, искавшей постоянно идеалов нравственности и высокого, философского разрешения задач жизни, – эта работа не умолкала» (1, с. 179, 126).

Уже в «Литературных мечтаниях» (1834) Белинский выразил программу объективного творчества, отражающего «дыхание единой, вечной идеи», нравственная жизнь которой проявляется в борьбе добра со злом, любви с эгоизмом. Беспристрастие в творчестве – «высочайший зенит художественного совершенства». Если автор заставляет нас смотреть на мир с его субъективной точки зрения, он не художник, а мыслитель, а «поэзия не имеет цели вне себя» (2, т. 1, с. 56, 58, 59, 60). Нравственное творчество безотчетно, а имеющее цель – морализтично и философично. Здесь и далее критик принципиально разводит нравственность как высшую форму проявления духовности и мораль как установку на бытовые правила поведения.

Первоначальные представления Белинского о природе литературной критики и ее задачах предполагали в качестве критерия оценки художественных произведений эстетическую норму. В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» автор утверждает, что главная задача критики – удостовериться, что «произведение изящно» и что «автор поэт» (2, т. 1, с. 163). Некоторая нормативность критического анализа оказалась необходимой для того, чтобы избежать субъективных суждений о литературных явлениях. Объективность творчества не предполагает индифферентности или равнодушия автора к изображаемому. Соотношение образа и его осмысления сложнее, оно диалектично: «Творчество бесцельно с целию, бессознательно

с сознанием, свободно с зависимостью», – утверждает Белинский в той же статье (2, т. 1, с. 163). Эта мысль немецких романтиков исходит из понимания творчества как «таинственного ясновидения», «поэтического сомнамбулизма» (2, т. 1, с. 164). Художник творит «как бы наитием какой-то высшей, таинственной силы, в нем самом и вне его и находившейся» (2, т. 1, с. 165).

Подлинное искусство не терпит расчета, потому что «где расчет и работа, там нет творчества, там все ложно и неверно при самой тщательной и верной копировке с действительности» (2, т. 1, с. 167). В настоящем художественном произведении представлена действительность, являющаяся конечным (материальным) проявлением бесконечной Божественной идеи, и эта идея, помимо авторского сознания, реализует духовный, нравственный смысл изображаемого. Художник же становится своего рода медиатором между Божественной сущностью вечной идеи добра и реципиентом, поэтому его действие бесцельно и бессознательно. Чтобы выполнить эту роль, художнику требуется не просто объективность творческой позиции, он должен быть «чист и девствен душою» (2, т. 1, с. 59). Поэтому этическое начало присутствует в самом акте творчества.

Пример истинной нравственности, проявляющейся в художественном изображении действительности, Белинский находит у Гоголя: «Нравственность в сочинении должна состоять в совершенном отсутствии притязаний со стороны автора на нравственную или безнравственную цель... верное изображение нравственного безобразия могущественнее всех выходок против него... такие изображения только тогда верны, когда бесцельны... только один талант может быть нравственным» (2, т. 1, с. 176).

Критик уверен в великой облагораживающей функции искусства. По его мнению, цивилизация без любви к искусству невозможна, «ее благоденствие искусственно... нравственность подозрительна. <...> Где нет владычества искусства, там люди не добродетельны, а только благоразумны, не нравственны, а только осторожны» (2, т. 1, с. 255).

Идея независимого, «безотчетного» творчества и возможности достижения «нравственной цели» художественными средствами утверждалась и развивалась Белинским в разных статьях 1835–1836 годов, периода сотрудничества в «Телескопе» Н. И. Надеждина. И в это время, и позднее, в период «примирения с действительностью», у Белинского преобладала характерная для философской критики норма художественного совершенства и объективности творчества.

Этическая направленность прекрасного в искусстве для Белинского – сторонника философии Шеллинга (философии тождества духа

и материи) – связана с верой. Служение искусству, утверждает критик, равно служению «религии, выражающейся тройственно: в истине, добре и красоте, соответствующих трем элементам духа нашего: разуму, воле и чувству. Всякое убеждение есть религия» (2, т. 1, с. 324).

Сформулированная в статье «О русской повести...» концепция «реальной» и «идеальной» поэзии тоже имеет отношение к критическому методу. Большинство исследователей критической деятельности Белинского считают эту оппозицию тождественной сопоставлению реализма и романтизма, а активную защиту реальной поэзии Белинским – первым манифестом реализма в русской критике. Эта традиционная точка зрения сомнительна и может быть объяснена лишь тем, что в нашем литературоведении до недавнего времени наблюдалась тенденция явного преувеличения роли и значения реалистического метода в искусстве, а все другие методы оценивались по степени их близости к реализму. На самом же деле дихотомия «реальной» и «идеальной» поэзии ближе дуалистической картине мира, характерной для романтизма. Согласно философии тождества Шеллинга, реальное и идеальное начала бытия должны слиться в абсолюте (в абсолютной идее мира), что отнюдь не равнозначно реализму как творческому методу. К тому же Белинский в названной статье категорически возражает против «копировки с действительности» в процессе творчества (2, т. 1, с. 167) и нормой художественности считает именно синтез реальной и идеальной поэзии, причем в качестве образцов называет творчество романтиков Байрона, Мицкевича, Пушкина (до 1830-х годов), раннего Гоголя. Истину жизни критик находит, например, в явно романтической повести «Тарас Бульба» (2, т. 1, с. 175). Задача реальной поэзии, по мнению автора статьи, заключается в том, чтобы «извлекать поэзию из прозы жизни» (2, т. 1, с. 169). Уместно напомнить мысль романтика Ф. Шлегеля: «Поэзия должна покоиться на гармонии реального и идеального» (11, с. 64). Представляется верным суждение Г. А. Соловьева о том, что «далеко не везде, где говорится о реальности или действительности, – там реализм или элементы и зачатки реализма» (8, с. 86).

Теоретические положения о сущности поэзии, которые Белинский формулировал в 1835–1836-м годах, были основанием и для его критических оценок. Первым признаком «истинно художественного произведения» у Гоголя критик считает «поэтическое представление» «жизни действительной» (2, т. 1, с. 166): «И все это не придумано, не списано с рассказов или с действительности, а угадано чувством, в минуту поэтического откровения! <...> Гоголь уловил идею описываемой жизни и верно воспроизвел ее» (2, т. 1, с. 172). Основным

критерием достоинства литературного произведения становится отражение в нем абсолютной идеи – «огромного пульса всей жизни» (2, т. 1, с. 181), что соответствовало требованиям философской критики, опиравшейся не на живую ткань художественных творений, а на заранее определенную программу творчества.

Эта заданность критических приемов помешала Белинскому, как и его наставнику Н. И. Надеждину, понять и оценить творчество Пушкина 1830-х годов, его «фламандской школы пестрый сор» как новый эстетический принцип. По мнению Ю. В. Манна, в философской критике «содержательность понималась как прямая проекция в поэтический текст определенных философских идей – существенно важных, с точки зрения критика» (2, т. 1, с. 624).

Впрочем, уже к 1836 году Белинский, очевидно, понял некоторую ограниченность сугубо философского подхода к анализу литературы. Он допускает не только «критическое рассмотрение» собственно «изящного» в произведении искусства, но и всего лишь «имеющего к нему отношение» (постороннего поэтике) – но тогда это будет «не критика, а полемика», «рецензия», «простое выражение мнения», которое основано «на здравом смысле», в то время как критика – «на умозрении», то есть на теории (2, т. 1, с. 259). В то же время, утверждает Белинский, «наша критика должна быть гувернером общества», способствовать его образованию и по возможности совмещать достоинства немецкой философской критики и французской – исторической (2, т. 1, с. 260).

Основательные суждения о критическом методе были высказаны Белинским в 1838 году в связи с публикацией в «Московском наблюдателе» статьи гегельянца Г. Рётшера «О философской критике художественного произведения» в перевода М. Н. Каткова. Сочувственно излагая основные положения статьи, Белинский в рецензии на нее противопоставил французской критике, интересующейся в основном биографией писателя и внешними факторами возникновения и бытования художественного произведения, немецкую критику, выискивающую «невидимый, сокровенный дух» произведения. Высшим, абсолютным типом критики по-прежнему признается философская, задача которой – «найти в частном и конечном проявление общего, абсолютного». Метод этой критики вначале предполагает анализ идей, выраженных в образной форме, затем «органическое сочленение разорванного произведения... в котором бы все части его, будучи живо соединены, представляли бы собой единое целое...» (2, т. 2, с. 97, 104, 103).

Более частный, ограниченный характер имеет, как считает вслед за Рётшером Белинский, психологическая критика; еще менее

значительна историческая, применяемая для анализа произведений не вполне художественных, но имеющих свое «историческое значение». Однако «полное и совершенное понимание произведений искусства возможно только через философскую критику» (2, т. 2, с. 106, 105). Исторический метод анализа возможен, но его применение допустимо лишь после определения художественной ценности произведения как «комментарий на него» «гражданского и политического характера» (2, т. 2, с. 107).

Признаваемый Белинским метод философской критики отличался нормативностью, поскольку опирался на представление об абсолютном, неизменном законе художественного творчества. Подобная критика «обнаруживает постоянное стремление из общего объяснять частное и фактами подтверждать действительность своих начал, а не из фактов выводить свои начала и доказательства» (2, т. 2, с. 108). Налицо явная схематизация метода критического анализа: критерием оценки является заранее сформулированный теоретический постулат, а не присущие самому произведению достоинства. Подобный умозрительный характер критического метода не мог надолго сохранять свою привлекательность для Белинского, хотя и обладал достаточно четкими теоретическими основаниями, и критик вскоре от него отказался.

Движение эстетической мысли Белинского несколько позже, в период увлечения философией и эстетикой Гегеля, не могло не затронуть забытую на некоторое время проблему нравственного смысла искусства. Прежде всего Белинский актуализировал роль и значение рационального начала в процессе творчества и восприятия художественных произведений. Он исходит из того, что «всякое художественное произведение есть конкретная идея, конкретно выраженная в изящной форме, и представляет особый, в самом себе замкнутый мир». После непосредственного эстетического восприятия произведения мы мысленно его обдумываем, «чтобы понятие было тождественно с пониманием». Посредство мысли необходимо, так как «всякое явление есть мысль в форме» (2, т. 2, с. 99, 100). Человек «не может и не должен оставаться при одном чувственном, инстинктивном понимании: он должен понимать сознательно... тогда... чувство будет бессознательным разумом, а разум сознательным чувством» (2, т. 2, с. 101).

Что касается осознания смысла художественного образа, то у Гегеля сохраняется традиционное для немецкого идеализма представление о неразрывности идеи с формой: «Мысль, в художественном произведении, должна быть конкретно слита с формою, то есть составлять с ней одно, теряться, исчезать в ней, проникать ее всю» (2, т. 2, с. 103). Эти принципы даже абсолютизируются: «Законы творчества вечны,

как законы разума» (2, т. 2, с. 107) – что мешало Белинскому быть объективным и историчным по отношению к тем направлениям в искусстве, которые руководствовались другими эстетическими нормами. В то же время именно в «гегельянский» период критической деятельности он глубоко проникся уверенностью в необходимости анализа художественного произведения в единстве формы и содержания, о нахождении смысла произведения сквозь «магический кристалл» его поэтических достоинств. Справедливо пишет Б. Ф. Егоров, что «гегелевское учение приобщило Белинского к *объективной методологии*, к *комплексному анализу* художественного произведения во взаимосвязи его элементов, а затем – к пониманию *закономерной динамики* любого процесса, к пониманию *историзма* и *прогресса*» (3, с. 61). Под влиянием эстетики Гегеля Белинским были написаны, пожалуй, лучшие критические разборы: о комедии Гоголя «Ревизор» в статье «Горе от ума», о романе Лермонтова «Герой нашего времени», о «Мертвых душах» (первая статья), о поэзии Пушкина – в первых статьях посвященного его творчеству критического цикла.

Наиболее последовательно и четко положения эстетики Гегеля были изложены Белинским в статье «Менцель, критик Гете» (1840). Исходное положение ее гласит, что искусство «служит обществу, выражая его же собственное сознание и питая дух составляющих его индивидуумов возвышенными впечатлениями и благородными помыслами благого и истинного». Нельзя «на поэта смотреть, как на подрядчика» (2, т. 2, с. 160). Творчество писателя, стремящегося утверждать какие-то важные для него идеи (например, Ж. Санд) похоже на «декламаторское резонерство» (2, т. 2, с. 161). Белинский утверждает, что не стоит «по политике судить об искусстве, ни по искусству о политике, но каждое должно судиться на основании своих собственных законов. <...> Отделить вопрос о нравственности от вопроса об искусстве так же невозможно, как и разложить огонь на свет, тепло и силу горенья» (2: т. 2, 168). Далее: «...что художественно, то уже и нравственно; что не художественно, то может быть не безнравственно, но не может быть нравственно» (2, т. 2, с. 169).

Уточняется роль автора произведения: он уже не просто орудие некой высшей идеи, как представлялось Белинскому в период признания романтических законов искусства. При сохранении принципа объективности творческого процесса критик подчеркивает: «Поэту нужно... показать, а не доказать, – в искусстве что показано, то уже и доказано. Поэту не нужно... излагать своего мнения, которое читатель и без того чувствует в себе по впечатлению» (2, т. 2, с. 174).

Итак, за художником признается право иметь собственное мнение, выраженное имплицитно, посредством творческого акта. Именно в гегельянский период критической деятельности у Белинского обнаруживаются признаки реалистической программы творчества: «Искусство есть воспроизведение действительности; следовательно, его задача не поправлять и не прикрашивать жизнь, а показывать ее так, как она есть в самом деле. Только при этом условии поэзия и нравственность тождественны». Образцом такого художника назван Шекспир, в изображении которого даже непривлекательные стороны жизни «не оскорбляют ни эстетического, ни нравственного чувства, потому что, вместе с ними, у него являются и противоположные им, а главное, потому что он не думает ничего развивать и доказывать, а изображает жизнь, как она есть» (2, т. 2, с. 177).

В противоположность Шекспиру у Шиллера, по мнению Белинского, пьесы, казалось бы, «нравственны; но в отношении к безусловной истине и высшей нравственности они решительно безнравственны»: «Так как он в них задал себе задачу и назначил цель вне искусства, то в них и вышли поэтические недоноски... совершенно ничтожные в области искусства, хотя и великие в сфере феноменологии духа» (2, т. 2, с. 178, 179). Поскольку искусство «служит обществу не как что-нибудь для него существуюшее, а как нечто существующее по себе и для себя» (2, т. 2, с. 160), литературная критика соответственно должна опираться на обширное и глубокое созерцание, или внутреннее ясновидение всего, что составляет содержание искусства» (2, т. 2, с. 180). Критерий объективного творчества и соответствия его абсолютной идее остается неизменным.

Белинский неоднократно подчеркивал, что истоки духовно-нравственных ценностей, сохраняющихся в европейской и русской культуре, коренятся в христианстве. В статье «Горе от ума» (1840) он утверждал, что «христианская религия... дала обновленному миру такое богатое содержание жизни, которого не изжить ему в вечность» (2, т. 2, с. 187). Критик уверен, что «уважение к внутреннему человеку вышло из Евангелия, из идеи равенства людей перед судом Божиим, из идеи равенства права на отеческую любовь и милость Божию. В Евангелии ничего не говорится об искусстве, но Божественный спаситель называл себя сыном царственного певца и пророка Давида» (2, т. 2, с. 188).

В то же время Белинский констатировал, что романтическое искусство, обогащенное христианскими духовными ценностями, «утратило свою самостоятельность, потому что религия – сознание истины в непосредственном откровении, как высшее, всеобщее средство

знания, – подчинила себе искусство, которое поэтому перестало уже быть высшею всеобщею формою всеобщей истины». Это принципиально отличает романтизм от классического искусства античности, в котором сохранялось «полное и гармоническое уравновешение идеи с формою», в то время как в романтизме присутствует «перевес идеи над формою» (2, т. 2, с. 189). Современному искусству необходимо примирить «богатство романтического содержания с пластицизмом классической формы» (2, т. 2, с. 190), то есть уравновесить этическое и эстетическое начало художественного образа, чтобы не превращать произведение в проповедь.

Существенным для понимания специфики искусства, его функциональности является вопрос о соотношении поэзии и науки. В 1840 году, в период «примирения с действительностью», Белинский решает его следующим образом: «Поэзия есть истина в форме созерцания; ее создания... видимые, *созерцаемые* идеи. Следовательно, поэзия есть та же философия, то же мышление, потому что имеет то же содержание – абсолютную истину, но только... в форме непосредственного явления идеи в образе. Поэт мыслит образами: он не *доказывает* истины, а *показывает* ее». В отличие от философа, мыслителя «поэт никогда не предполагает себе развить ту или другую идею... без ведома и без воли его возникают в фантазии его образы, и... он стремится... видимое одному ему сделать видимым для всех» (2, т. 2, с. 192, 193).

Активность авторской идеи проявляется в процессе творчества в дифференциации всего в мире, в соответствии с гегелевской идеей, на положительную и призрачную действительность, вторая достойна отрицания, но в художественной форме (как в «Ревизоре» Гоголя). Если раньше Белинский отрицал всякую возможность проявления субъективной позиции личности и поведение человека объяснял в духе прямолинейно понятого гегельянства как следование объективной необходимости, то уже в статье о «Горе от ума» он признает, что человек живет в сферах субъективной и объективной, и что «нравственность выходит из гармонии субъективного человека с объективным миром», и что «в собственной душе его корни нравственного закона» (2, т. 2, с. 205).

Критик стал более терпимо относиться к исторической критике, хотя предпочтение отдает по-прежнему критике, основанной на «науке изящного». Он предлагает использовать разные подходы к оценке произведений литературы в зависимости от их художественных достоинств (2, т. 2, с. 231). В статье о романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» (1840) Белинский, с одной стороны, признает

активность художника в творческом процессе, утверждая, что содержание произведения определяется «замыслом художника», его «творческой концепцией» (2, т. 3, с. 102). В то же время принцип объективного творчества остается незыблемым: критик уверен, что «польза и нравственность только в одной истине, а истина – в сущем, то есть в том, что есть. Потому и искусство нашего века есть воспроизведение разумной действительности» – без «предположенной заранее цели». В этом случае «нравственная цель достигается сама собою» (2, т. 3, с. 120).

По поводу романа Лермонтова Белинский рассуждает о наличии собственно художественной литературы, достойной эстетической критики, и беллетристики, имеющей относительные художественные, но значительные социальные достоинства. Ее и нужно оценивать с точки зрения исторической. Сам же лермонтовский роман характеризуется с позиций сначала эстетических достоинств, а затем общественной значимости, причем с различными результатами. Целостного анализа художественного произведения еще нет.

Представления Белинского об этической направленности искусства углубились с начала 1840-х годов в связи с увлеченностью критика идеями утопического социализма, программой свободы личности. Он все больше внимания уделяет поискам нравственной идеи в литературном произведении – пока еще при условии его художественности. В рецензии, условно названной «О детских книгах» (1840) Белинский подчеркивает, что все положительные этические ценности нужно внушать детям «не в истертых сентенциях, не в холодных нравоучениях... а в повествованиях и картинах, полных жизни и движения, проникнутых одушевлением, согретых теплотою чувства» (2, т. 3, с. 60). Главная цель детского чтения – «знакомство не с фактами, а с тем... букетом жизни и духа, который скрывается в них и составляет их сущность и значение» (2, т. 3, с. 65).

Искусство по своей природе нравственно, но оно не должно иметь нарочитой, дидактической, назидательной цели, навязываемой автором. В статье «Русская литература в 1840 году» (1841) Белинский утверждает: «Литература должна быть выражением жизни общества, и общество ей, а не она обществу дает жизнь» (2, т. 3, с. 203). Это уже явно историческое осмысление литературных явлений. Однако практически в то же время в статье «Стихотворения М. Лермонтова» читаем: «Постижение поэзии есть откровение духа, а таинство откровения сокрывается в натуре человека» (2, т. 3, с. 218). «Нигде жизнь не является столько жизнию, как в сфере духовных интересов и разумного сознания» (2, т. 3, с. 221).

Исторический и духовный аспекты понимания искусства у Белинского в это время соседствуют, но не сливаются в единый комплексный философско-эстетический и общественно-исторический метод восприятия художественных произведений и литературного процесса в целом. Снова критик поднимает вопрос о соотношении науки и искусства как разных форм освоения духовных ценностей, причем в обоих случаях отрицается эмпирическая основа познания: «В науке и искусстве действительность больше похожа на действительность, чем в самой действительности... Наука отвлекает от фактов действительности их сущность – идею, а искусство, заимствуя у действительности материалы, возводит их до общего... типического значения, создает из них стройное целое. <...> ...Списывания с натуры... во всей их неопрятной естественности... возмутительны для души, неизящны и бессмысленны» (2, т. 3, с. 228).

Ссылаясь на «божественного Платона», Белинский вновь утверждает вечные законы художественной литературы: «Если она возвышает душу человека к небесному, настроивает ее к благим действиям и чистым помыслам, – это уже не цель ее, а прямое действие, свойство ее сущности; это делается... без всякого предначертания со стороны поэта. Поэт есть живописец, а не философ» (2, т. 3, с. 233). В то же время критик оговаривается, что поэт может, созерцая мир, «вносить в него свой идеал... лиру песнопения... менять на громы благородного негодования и даже на свисток сатиры... мировое и вечное забывать... для современности и общества», – однако это не должно становиться «целью» или «долгом» (2, т. 3, с. 234). Здесь явный компромисс между вечными и преходящими интересами искусства. Эстетическая и критическая мысль Белинского находится в постоянном поиске истины, его представления о природе художественности меняются, но обнаруживаются и переходные, промежуточные суждения, в частности о функциональности искусства. Отсюда признание исторической закономерности субъективной поэзии Лермонтова, «не безусловного художника»: «В созданиях поэта, выражающих скорби и недуги общества, общество находит облегчение от своих скорбей и недугов», потому что постигается «сознание причины болезни чрез представление болезни» (2, т. 3, с. 251). «В наше время едва ли возможна поэзия... созерцающая явление жизни без всякого отношения к личности (поэзия объективная)». Однако это «только болезненный кризис, за которым должно последовать здоровое состояние, лучше и выше прежнего» (2, т. 3, с. 253).

Идеалом, нормой остается поэт-художник и его объективное творчество, но признается этическая значимость не только автора текста,

но и просто человека, вносящего в искусство «признак гуманности», который, говоря от своего имени, «говорит об общем» (2, т. 3, с. 254). Появляется представление о пафосе поэта, который Белинский понимает как «бурное одушевление» творческим актом, как проявление авторской позиции (2, т. 3, с. 256). Однако по-прежнему художественная истина провозглашается как «высочайшая нравственность» (2, т. 3, с. 260).

Отказ от эстетических принципов Платона и Гегеля проявился у Белинского в теоретической статье «Идея искусства» (1841), где искусство впервые получило определение как «мышление в образах». Белинский констатирует диалектическую связь названных способов познания мира, отмечая, что «в самой сущности искусства и мышления заключается и их враждебная противоположность и их тесное, единокровное родство друг с другом», причем все существующее определяется как «формы и факты мышления», потому что «кроме мышления, ничего не существует» (2, т. 3, с. 279).

Белинского с начала 1840-х годов все больше волнует проблема творческого совмещения объективного и субъективного факторов в художественном произведении, допускающего более активное проявление авторской позиции при сохранении эстетических ценностей. Возможность подобного сочетания он находит в сближении мышления и творчества, причем все большая роль отводится именно мышлению, в котором находят «примирение, единство и тожество» две противоположные «стороны духа»: «дух субъективный (внутренний, мыслящий) и дух объективный (внешний первому, мыслимый, предмет мышления)». «Мыслимое с мыслящим – однородно, единосущно и тождественно» (2, т. 3, с. 280, 281). В то же время, по мнению критика, созданное «творческою силою духа человеческого... должно называться откровением» – «в противоположность изобретению» разума (2, т. 3, с. 289). Мы видим, что концы с концами в решении сложнейших теоретических вопросов у Белинского не всегда сходятся; может быть, именно поэтому теоретические его работы остались незавершенными.

Дальнейший шаг к признанию социальной функции литературы – реабилитация дидактической поэзии в статье «Разделение поэзии на роды и виды» (1841). На примере комедии «Горе от ума», которую критик год назад оценил очень сурово, назвав ее нехудожественной, он констатирует, что дидактические произведения «отличаются от... художественной поэзии тем, что сознание их основной идеи может предшествовать в душе художника самому акту творчества, и тем еще, что мысль в них есть главное, а форма только как бы средство для ее

выражения. Общего же с произведениями художественной поэзии они имеют то, что выходят из живого и пламенного вдохновения, а не мертвого и холодного рассудка». В дидактической поэзии «цель чисто нравственная» (2, т. 3, с. 347, 348).

На протяжении нескольких лет Белинский от философского понимания единства эстетических и этических начал в художественном произведении дошел до признания, хотя и с некоторыми оговорками, закономерности более открытого проявления авторской позиции. Способствует ли это более глубокому пониманию духовной ценности произведений искусства – другой вопрос. Неслучайно критик предложил четко различать собственно художественные произведения и беллетристику. Поиски возможного синтеза или единства формы и содержания в творческом акте продолжались у Белинского вплоть до создания программы натуральной школы.

До середины 1840-х годов эстетические взгляды Белинского находились в движении, в поисках. В рецензии на «Римские элегии» Гете (1841) критик утверждает: «Красота – не истина, не нравственность; но красота родная сестра истины и нравственности. <...> Идеал новейшей поэзии – классический пластицизм формы при романтической эфирности, летучести и богатстве философского содержания» (2, т. 4, с. 103, 112). Он по-прежнему категорически против нравоучительных, дидактических тенденций в творчестве. Установка на единство формы и содержания в художественном произведении здесь явно продолжает традицию философской критики.

Искусство «самоцельное» сейчас признается лишь «первым моментом» его развития и осмысления, без которого творчество невозможно. «Но с одною красотою искусство еще недалеко уйдет, особенно в наше время», – подчеркивает критик (2, т. 5, с. 71). «Наш век... решительно отрицает искусство для искусства, красоту для красоты» (2, т. 5, с. 72). Эти суждения служат основанием для реабилитации исторической критики – но не за счет «собственно эстетических требований искусства». Белинский убежден, что «определение степени эстетического достоинства произведения должно быть первым делом критики. Когда произведение не выдержит эстетического разбора, оно уже не стоит исторической критики» (2, т. 5, с. 78). Это явно уже не тот критический критерий, который несколько ранее применялся, например, по отношению к роману «Герой нашего времени».

Чтобы преодолеть границы и различие критериев художественного и исторического методов, Белинский вводит для осмысления специфики критического анализа понятие «пафоса» как «художественной идеи». Термином, предложенным еще Гегелем в «Эстетике»,

Белинский начинает активно пользоваться в 1842 году в статьях о «Мертвых душах», в «Речи о критике», в рецензии на сборник стихотворений Е. А. Баратынского. Понятие пафоса означало для критика необходимость усвоить авторскую осердеченную, эстетизированную идею, воплощенную в произведении, поэзию авторской мысли, форму, в которой проявляется «момент развития общечеловеческой истины» (2, т. 5, с. 79). Именно в пафосе творца, который критику необходимо разгадать, Белинский находит подлинную гармонию содержания и формы художественного произведения.

По мнению К. И. Тюнькина, если в 1830-е годы Белинский разрабатывал на примере анализа русской литературы «учение о художественности», то в 1840-е критика интересовал преимущественно историко-литературный процесс с его закономерностями (2, т. 6, с. 556). Исследователь полагает, что Белинский надеялся на слияние разных аспектов художественного творчества в будущем, на основе законов диалектики: то, что для древних греков было дано «в его простом, нерасчлененном “синкретическом” бытии», человечество «еще должно обрести – как итог своего социального и художественного развития и вместе с тем как фундамент развития последующего» (2, т. 6, с. 559).

Идея развития форм и приемов творчества постоянно присутствует в представлениях Белинского об искусстве. В традициях философской критики он считает, что в примирении двух сторон «одного и того же понятия» об искусстве – классицизма и романтизма – «заключается истинная идея искусства нашего времени» («Статьи о народной поэзии» – 2, т. 4, с. 130). Вообще роль романтизма в становлении современного искусства очень велика. В. Скотт «создал совершенно новую поэзию – поэзию прозы жизни, поэзию действительной жизни» (2, т. 4, с. 128). Немецкие романтики смотрят на искусство, «как на воспроизведение действительности, как на творчество новой, высшей действительности» (2, т. 4, с. 131–132). Следовательно, понятие «поэзия действительности», которое отечественные литературоведы традиционно отождествляют с реализмом, вполне сочеталось у Белинского с романтической эстетикой. Критик в то же время признает, что в «новом французском романтизме действительность... явилась нагою и цинически естественною» (2, т. 4, с. 132). Имеется в виду так называемая «неистовая словесность» Франции, со временем повлиявшая на русскую натуральную школу. На этом литературном фоне только Шекспир выглядит «поэтом полной действительности» (2, т. 4, с. 132). Оппозиция «романтизм» – «поэзия действительности» для Белинского пока неактуальна.

Искусство имеет дело с «природою облагороженною, идеализированною» на основании «вечной и неизменной субстанции идеи» (2, т. 4, с. 135). «В искусстве только идея сама себе цель, а идея просветляет и облагораживает самые возмущающие душу явления действительности; проникая их собою, она идеализирует их» (2, т. 4, с. 136).

Формулируя законы нового искусства, Белинский мыслит диалектически, утверждая, что «живая полнота искусства состоит в примирении двух крайностей – искусственности и естественности... <...> ...Взаимно проникаясь одна другою, они образуют собою истину. <...> Та и другая были необходимы в процессе исторического развития понятия об искусстве» (2, т. 4, с. 137). Очевидно, новое искусство представляется критику синтезом специфических качеств классицизма и романтизма, в понимании механизма этого синтеза критик идет дальше своих предшественников, в частности Н. И. Надеждина, который лишь декларировал необходимость такого единства. Истинное искусство, по Белинскому, заключает и примиряет «в своей органической полноте все свои противоположности» (2, т. 4, с. 137).

Проблема функциональности искусства мыслится Белинским в это время дифференцированно: «В беллетристике внешняя цель может иметь и большую пользу и важное значение, тогда как в искусстве одна цель – само искусство» (2, т. 4, с. 138), специфика которого определяется художественной формой: «В искусстве форма прежде всего, потому что все в ней; она не должна быть внешним средством для выражения идеи, но самою идеею в чувственном проявлении». Поэтому «ни ложная идея не может осуществиться в прекрасной форме, ни прекрасная форма быть выражением ложной идеи» (2, т. 4, с. 150). «Если в искусстве преобладает идея над формою, тогда идея теряет свое чистое, первоначальное значение... делаясь... как бы средством и через то приобретая не менее важное, но уже новое значение» (2, т. 4, с. 151). Культ искусства чистого, неангажированного уступает место признанию возможности двух типов творчества, поскольку «художественное произведение и конечно и бесконечно вместе» (2, т. 4, с. 153).

Теоретическая и критическая мысль Белинского сосредоточена на проблеме соотношения в художественном творчестве философских и исторических начал, внутреннего и внешнего мира, которые «равно нуждаются один в другом» (2, т. 4, с. 302). Критик высоко ценит роль романтизма не столько в историческом плане (как этап в развитии мирового искусства), сколько в эстетическом – в раскрытии мира «внутреннего человека... души и сердца... ощущений и верований... порываний к бесконечному» (2, т. 4, с. 301). И в этом абсолютное значение романтизма, который в той или иной степени всегда присутствует

в искусстве, но в настоящее время приобретает особенную роль, поскольку, по мнению критика, «развитие романтических элементов есть первое условие нашей человечности» (2, т. 4, с. 302).

Белинского интересует проблема творческого метода в современной литературе. В статье «Русская литература в 1841 году», еще до появления «Мертвых душ», он сформулировал новое по сравнению с 1835 годом (в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя») мнение о гоголевском творчестве, сосредоточившись на значении «миросозерцания поэта», которое определяет «жизнь и сюжет», то есть содержание сочинения (2, т. 4, с. 304, 305). Гоголь не списывает с натуры, а «творит верно природе» (2, т. 4, с. 319). Сближение литературы «с обществом, с действительностию» означает, что литература «хочет быть сознанием общества, его выражением» (2, т. 4, с. 337). Процесс творчества и процесс понимания невозможны с помощью одного «непосредственного чувства», необходимо его «наукообразное развитие» (2, т. 4, с. 338). Творческий метод мыслится Белинским как сочетание чувственного и духовного, природного и интеллектуального. Не предлагая никакой соответствующей терминологии, Белинский в это время подходит к пониманию сложной природы реалистического творческого метода, который далек от натурализма. Он обнаруживается у некоторых современных писателей, русских и европейских. Так, в стихотворении А. Н. Майкова «Сон», по мнению критика, «пластицизм формы прозрачно дышит живою идеею» (2, т. 4, с. 343). Романы В. Скотта – «не прикрашенное... а действительное, хотя и идеальное, изображение жизни, как она есть» (2, т. 4, с. 365). У Белинского не все сходится в разных определениях природы искусства: он утверждает, что «поэзия есть идеализирование действительной жизни» (2, т. 4, с. 417), но в то же время защищает «современных французских романистов за исключительно мрачный взгляд на жизнь» (2, т. 4, с. 365), поскольку именно такой эта жизнь представляется писателям.

Идеалы свободной поэзии сохраняются, однако они уже не абсолютны: «... поэт имеет право и поучать... в таком случае... он выходит из сферы безусловной поэзии на межевую черту, отделяющую сферу поэзии от сферы религиозного чувства... он и поучает средствами самой же поэзии – мыслию... образною...». Поэт, становясь провозвестником «высоких истин... поэтом уже перестает быть» (2, т. 4, с. 427).

В 1841 году Белинский достаточно прохладно встретил появившиеся в России первые опыты физиологических очерков. В рецензии на сборник А. П. Башуцкого «Наши, списанные с натуры русскими» он констатирует художественное несовершенство произведений, претендующих «быть зеркалом современной русской действительности»,

неубедительность характеров. В рецензируемом сборнике критик находит лишь исключительные жизненные ситуации, в то время как «сущность типа состоит в том, чтоб... изображать *всех... в одном*» (2, т. 4, с. 502). В дальнейшем, в период становления натуральной школы, Белинский не будет столь требователен к художественным достоинствам физиологий.

Ю. В. Манн справедливо отмечает «развитие идей социальной критики и общественной функции искусства» у Белинского в 1841 – начале 1842 года (2, т. 4, с. 524). Увлечение социальными идеями действительно повлияло на представление критика о природе и значении искусства – но пока со значительными оговорками, с некоторыми противопоставлениями социальных и эстетических начал в художественном произведении.

Новый этап развития эстетических взглядов Белинского и его представлений о творческом методе связан с восприятием поэмы «Мертвые души» на протяжении нескольких месяцев 1842 года. Прежде всего критик обратил внимание на способность Гоголя «действовать в пользу общественной нравственности, не резонерствуя... но только “возводя в перл создания” типические явления действительности» (2, т. 5, с. 45). Художественность оказывается условием общественной функции искусства: «Мертвые души» – произведение, «беспощадно сдергивающее покров с действительности и дышащее страстною... любовию к плодовитому зерну русской жизни» (2, т. 5, с. 51). Сочетание «пафоса субъективности» (или лирического пафоса) с «пафосом действительности» определяет авторскую позицию Гоголя, особенность его творческого метода. В этом отношении Гоголь, по мнению Белинского, «более поэт в духе времени», чем Пушкин, он «более дает чувствовать присутствие своего субъективного духа, который должен быть солнцем, освещающим создания поэта нашего времени» (2, т. 5, с. 62). Субъективность творчества, его идейность, таким образом, неразрывна с художественностью.

В процессе полемики вокруг «Мертвых душ» Белинский неоднократно менял определения гоголевского пафоса в зависимости от изменения собственного отношения к поэме Гоголя, а в дальнейшем, в рецензии на второе издание поэмы в 1846 году, полностью отказался от первоначального мнения о ней, как, впрочем, и от понятия пафоса. Опять художественная ценность оказывается для Белинского величиной релятивной, зависящей от идеологического и социального фона.

Наблюдения над художественными произведениями Белинский обобщает и подкрепляет в теоретических работах. Существенное развитие его критический метод получил в статье «Речь о критике» (1842),

где уже явно проявились новые общественные настроения автора, отразившие широко распространившиеся идеи французского утопического социализма. Принципиально важным здесь оказалось суждение о том, что критика не только «сознание философское», но и «сознание действительности». Подлинная критика должна быть научной: «Критиковать – значит искать и открывать в частном явлении общие законы разума... и определять степень живого органического соотношения частного явления с его идеалом» (2, т. 5, с. 66). Современная критика выражает «интеллектуальное сознание нашего общества»: «Что такое само искусство нашего времени? – Суждение, анализ общества; следовательно, критика» (2, т. 5, с. 67). «Критика историческая без эстетической, и наоборот, эстетическая без исторической будет односторонняя, а следовательно, и ложна. Критика должна быть одна, и разносторонность взглядов должна выходить у нее из одного общего источника... Это и будет критикою нашего времени, в котором многосложность элементов ведет... к единству и общности» (2, т. 5, с. 67, 79). Белинский определяет и национальное своеобразие русской критики: «Мы уже и теперь не можем удовлетворяться ни одною из европейских критик, замечая в каждой из них какую-то односторонность и исключительность. И мы уже имеем некоторое право думать, что в нашей сольются и примирятся эти односторонности в многостороннее, органическое (а не пошлое *эклектическое*) единство» (2, т. 5, с. 90).

Однако эта несомненно привлекательная программа критики оставалась у Белинского и в 1840-е годы лишь благим пожеланием. На практике художественный и исторический методы анализа нередко объединялись именно эклектически, даже механически, в чем признавался сам критик: «... эстетика, окончив рассмотрение художественной стороны искусства, обращается к другой стороне, столько же присущей искусству, как и сторона художественная, – к стороне его содержания...» (2, т. 6, с. 12). Не только о «Герое нашего времени», но и о сочинениях Державина Белинский рассуждает отдельно относительно их эстетических и исторических достоинств. В полемике с К. С. Аксаковым о «Мертвых душах» в 1842 году критик упомянул о замысле цикла статей («критического сочинения») о творчестве Гоголя и Лермонтова, в основу которых будет положена «историческая и социальная точка зрения» (2, т. 5, 156). Там же он утверждает, что «мерилом для великих художников» являются «идея, содержание, творческий разум» (2, т. 5, с. 157).

В статье «Речь о критике» он отмечает как особенность современной художественной мысли анализ и исследование действительности

«в фактах, в знании, убеждениях чувства, в заключениях ума». Поэтому «ничто не есть более само себе цель, но все должно получать утверждение своей самостоятельности и действительности» (2, т. 5, с. 64, 65). Это относится и к искусству. Эмпирически существующие явления лишены разумности и в первую очередь разлагаются критическим разумом. Искусство, становясь «суждением, анализом общества», само становится равным критике: «Мыслительный элемент теперь слился... с художественным» (2, т. 5, с. 67). «Сознательное творчество не может не быть выше бессознательного» (2, т. 5, с. 70). Эти два способа творчества рассматриваются Белинским не типологически, а исторически: «Самоцельность искусства бывает всегда первым моментом» его, «с одною красотою искусство еще не далеко уйдет, особенно в наше время. Красота есть необходимое условие всякого чувственного проявления идеи» (2, т. 5, с. 71). «Самое точное копирование природы» без идеального, разумного элемента – это лишь ремесло. Красота является «скорее средством, чем целью искусства», причем средство – не «что-то внешнее искусству», но форма проявления, «без которой искусство невозможно» (2, т. 5, с. 72). Тем самым Белинский опровергает саму возможность существования чистого искусства как самостоятельного вида. Чистое искусство, по его мнению, – «опоэтизированный эгоизм». Настоящее же «искусство подчинено, как и все живое и абсолютное, процессу исторического развития». При этом «свобода творчества легко согласуется с служением современности: для этого не нужно принуждать себя... нужна симпатия, любовь, здоровое практическое чувство истины». «В наше время талант... должен быть добродетелью или гибнуть в себе самом и через себя самого» (2, т. 5, с. 80, 81).

Новое понимание творческого метода Белинским проявилось в антропологическом объяснении характера литературных персонажей. В 1842 году он в статье «Литературный разговор, подслушанный в книжной лавке» заметил, что герои Гоголя «дурны по воспитанию, по невежественности, а не по натуре» (2, т. 5, с. 133). Вообще «Мертвые души», как и все гоголевское творчество, дали критику большую возможность осмыслить современный литературный процесс. Это и теория романа как эпоса, представляющего «прозу жизни», и проблема соотношения комического, патетического и сатирического элементов в художественном произведении. Главное достоинство Гоголя-художника в том, что он «своим артистическим инстинктом верен действительности и... хочет... объектировать современную действительность, внеся свет в мрак ее» (2, т. 5, с. 153).

Однако сочетание объективных и субъективных элементов в творчестве Гоголя уже не устраивает критика, поскольку, по его мнению,

писатель изменяет себе там, «где в нем поэт сталкивается с мыслителем... где дело... касается идей», которые «требуют эрудиции, интеллектуального развития» (2, т. 5, с. 153). «Удивительная сила непосредственного творчества... много вредит Гоголю. Она... *отводит ему глаза* от идей и нравственных вопросов» (2, т. 5, с. 156). Упреки в адрес Гоголя в увлечении «ложно понятой народностью», «фантастическими картинами», «призрачной действительностью» сопровождаются призывами к усилению художественной рефлексии, «творческого разума» (2, т. 5, с. 154, 157). На примере творчества Е. А. Баратынского Белинский продемонстрировал, как отсутствие «жизненного содержания», связи со своей эпохой приводит к «безвременному упадку таланта» поэта (2, т. 5, с. 169). Критик не устает повторять, что истинная поэзия рождается только из единства разума и чувства. «Раздор мысли с чувством» губителен для творчества, а мысль, идея определяет его достоинство: «Вера в идею спасает, вера в факты губит» (2, т. 5, с. 180). Эти суждения еще достаточно далеки от будущей программы натуральной школы.

Требование сознательного «разумения» фактов в сочетании с фактическим знанием – лейтмотив критической программы в статье «Русская литература в 1842 году». Появляется тенденция противопоставления поэзии и прозы, причем в стихах Белинский сейчас находит лишь «неземную деву, идеальную любовь», а в прозе – «богатство внутреннего поэтического содержания, мужественную зрелость и крепость мысли» (2, т. 5, с. 201). Вообще к середине 1840-х годов под влиянием приобретавших все больший авторитет утилитарных представлений об искусстве Белинский все более сдержанно относится к поэзии, особенно лирической, предпочитая ей «дельное», то есть полезное направление. С этим связано положительное отношение критика к демократической тенденции в поэзии Н. А. Некрасова. Усиливающиеся антиромантические настроения Белинского укрепляют его новые представления о субъективном факторе творчества: «Теперь под “идеалом” разумеют не преувеличение, не ложь... а факт действительности... не списанный... а проведенный через фантазию поэта... и потому... более верный самому себе, нежели самая рабская копия с действительности верна своему оригиналу» (2, т. 5, с. 203). В это время у Белинского возникает интерес к физиологическим очеркам, о которых он еще недавно отзывался сдержанно, почти пренебрежительно. В очередном выпуске «Наших...» Башуцкого критик находит стремление «быть выражением действительности, а не пустых фантазий» (2, т. 5, с. 214) – в отличие от многочисленных очерковых сборников писателей круга

Булгарина – Кукольника, которых позднее критик отнесет к риторическому направлению в литературе.

Ссылаясь на «левую сторону нынешнего гегелианизма», то есть в сущности на Л. Фейербаха, Белинский обращает внимание на все большую связь искусства с наукой: искусство «вносит в свои изображения живую личную мысль, которая дает им цель и смысл. Поэт нашего времени есть в то же время и мыслитель» (2, т. 5, с. 228). Он по существу предваряет будущую формулу искусства Чернышевского: «Поэзия прежде всего есть жизнь, а потом уже искусство» (2, т. 5, с. 230). Углубляется представление о типизации как важнейшем творческом принципе, основанном на том, что в «поэтическом произведении устраняется все случайное и постороннее и представляется одно необходимое и знаменательное» (2, т. 5, с. 232).

Белинский как теоретик, историк и критик литературы ощущал потребность буквально внушать читателям истинность своих мнений, которыми он сам проникался в тот или иной период времени. В первой половине 1840-х годов его волновала проблема творческого метода, прежде всего соотношение идеи и образа в художественном произведении. По разным поводам критик не уставал повторять о значимости авторской мысли: «Мысль в поэтических созданиях – это их пафос... страстное проникновение и увлечение какою-нибудь идеею» (2, т. 5, с. 252). В это время Белинский как будто в очередной раз оказывается на распутье в поисках истинного художественного слова, порой он даже противоречит сам себе. Например, в 1842 году он то защищает «идеальную истину», «которая одна только истина, ибо всякая эмпирическая истина – ложь» (2, т. 5, с. 321), то одобряет очерковую литературу за ее познавательную, «фактическую достоверность» (2, т. 5, с. 370).

Осмысливая историческое значение искусства формы, критик проводит аналогию роли и значения Пушкина для русской литературы с местом греческой поэзии в мировом литературном процессе. В обоих случаях это лишь начало истинного творчества, его основа, которая нуждается в обогащении мыслью: «Несмотря на глубоко национальные мотивы поэзии Пушкина, эта поэзия исполнена духа космополитизма, именно потому, что она сознавала самое себя только как поэзию и чуждалась всяких интересов вне сферы искусства» (2, т. 5, с. 428, 429). После Пушкина нельзя оставаться лишь художником. Подтверждение этому – Лермонтов, «поэт беспощадной мысли», в то время как Пушкин – «поэт внутреннего чувства души» (2, т. 5, с. 430). Подобное противопоставление двух поэтов представляется слишком категоричным, однако оно, очевидно,

было необходимо Белинскому для утверждения новой эстетической программы, предполагавшей активную роль искусства.

«Поэзии воображения», которая «ничего общего с действительностью не имеет», критик противопоставляет другую поэзию, имеющую «своим источником глубокое чувство действительности, сердечную симпатию ко всему живому» (2, т. 5, с. 441). Дается новое определение поэзии как искусства: «*Поэзия есть творческое воспроизведение действительности, как возможности*... чего не может быть в действительности, то не может быть и поэтическим»; кроме того, нужен «разум, чтоб понимать действительность» и уметь «видеть действительность с ее поэтической стороны» (2, т. 5, с. 454). Казалось бы, суждения Белинского о природе искусства убедительны, однако обращает на себя внимание появившаяся тенденция жестко детерминировать творчество реалиями жизни, ограничить возможности художественного вымысла: по существу, из творческого процесса исключается фантастика, утопия. Подобные представления об искусстве далее проявятся в более категоричной форме в программе натуральной школы.

В то же время существенным фактором творчества Белинский считает авторскую идею, помогающую «отрешиться от непосредственного, эмпирического способа понимать предмет», причем «всякая идея осуществляется как факт – как предмет или как действие» (2, т. 6, с. 7). Следовательно, идея реализуется не как назидание или откровение, а через художественные образы.

Большой проблемой для Белинского остается соотношение художественного и социально-исторического аспектов в произведении искусства. Он убеждается в трудности органически сочетать эти факторы в процессе анализа и признает, что «прежде чем определить историческое значение поэта, должно определить его чисто художественное значение. <...> Вот здесь эстетика имеет право основываться на одном философском начале искусства, не относясь ни к истории, ни к другим сферам сознания» (2, т. 6, с. 11). Далее «эстетика, окончив рассмотрение художественной стороны искусства, обращается... к стороне его содержания и... вступает в союз с... сферою истории» (2, т. 6, с. 12). «Умозрительное» и «эмпирическое» понятия об искусстве – крайности, «истина же состоит в свободном примирении... этих крайностей», потому что «живая истина состоит в единстве противоположностей» (2, т. 6, с. 13).

Белинский ссылается на закон диалектики для обоснования своего тезиса о соотношении эстетических и социально-исторических качеств художественных произведений. В критической же практике этого

«свободного примирения» крайностей не получалось – и в двух частях обширной статьи «Сочинения Державина» (1843) критик отдельно оценивает его поэзию с точки зрения художественной (преимущественно отрицательно) и исторической (более позитивно). Очевидно, он все еще считает, в традициях аристотелевско-гегелевской эстетики, законы искусства вечными и неизменными и не принимает эстетическую позицию самого Державина, отмечая в ней «нравственные сентенции» и риторику, философский рационализм, полагая, что во времена Державина в России вообще не было истинного понятия об искусстве (2, т. 6, с. 27). «Поэзия и мышление» не должны быть одним и тем же, «они резко отделяются друг от друга своею формою, которая и составляет существенное свойство каждого». Поэзия «бесплотной идее дает живой, чувственный и прекрасный образ» (2, т. 6, с. 15, 16).

Выдвигая тезис о том, что условие «всякого художественного произведения есть гармоническая соответственность идеи с формою и формы с идеею» (2, т. 6, с. 16), критик в то же время утверждает, что поэзия – «самостоятельная сфера сознания, которой нельзя... смешивать с философиею, хотя у них обеих одно и то же содержание» (2, т. 6, с. 26). Здесь явное противоречие, поскольку содержание и в поэзии, и в философии оказывается как будто вне формы. Вообще представление Белинского о литературном процессе в это время заключается в том, что он признает поступательное развитие литературы, но не учитывает, что каждая эпоха в ее развитии имеет свои законы и правила творчества, по которым, по замечательной мысли Пушкина, и нужно судить художника.

Гегелевская идея развития искусства проявляется у Белинского в цикле статей «Сочинения Александра Пушкина» (1843–1846). Пушкин – поэт, «в котором есть достоинства безусловные и... временные, который имеет значение артистическое и... историческое»; его значение определяется на основе «исторического движения общества» (2, т. 6, с. 76). Хотя совершенство формы для критика остается главным показателем художественного достоинства литературных произведений, оно уже представляется исторически ограниченным, поскольку дальнейшее развитие искусства требует наполнения прекрасной формы актуальным смыслом.

Эстетика словесного творчества у Белинского в середине 1840-х годов опирается на принцип самовыражения художника: «... источник творческой деятельности поэта есть его дух, выражающийся в его личности, и первого объяснения духа и характера его произведений должно искать в его личности». Отсюда и критерии ана-

лиза художественных произведений: «Вы требуете от поэта, чтоб он был верен не вами предписанному ему направлению, но своему собственному» (2, т. 6, с. 254, 255). Это уже явный шаг вперед в понимании критического метода по сравнению с требованиями, которые ранее предъявлялись, например к поэзии Державина. По мнению критика, «истинный поэт... облекает в живые формы общечеловеческое», найденная им поэтическая идея – это «живая страсть... пафос», выявляющийся «всею полнотою и целостью своего нравственного бытия» (2, т. 6, с. 256, 258). Гармония «между идеею и формою» в художественном произведении, по Белинскому, обусловлена одновременно и наличием в нем религиозно-нравственного, духовного, личностного начала, и верностью действительности. Так продолжаются поиски совершенного творческого метода, основанные на художественных достижениях Пушкина.

Первоначально в основу критического анализа пушкинского творчества в цикле статей «Сочинения Александра Пушкина» была положена концепция авторского пафоса. В пятой статье цикла критик на основании учения о пафосе демонстрирует возможность разработать конкретные критические приемы в зависимости от особенностей творчества писателя. Теория пафоса помогла Белинскому преодолеть присущую более ранней его критике некоторую категоричность оценок. Он пишет: «Вы требуете от поэта, чтоб он был верен не вами предписанному ему направлению, но своему собственному, чтоб он не противоречил себе самому... не уклонялся от своего призвания (ибо вы поняли его призвание из его же собственных творений, а не навязали ему его от себя)» (2, т. 6, с. 255). Понятие о пафосе углубляется: «В пафосе поэт является влюбленным в идею, как в прекрасное, живое существо... он созерцает ее... всю полнотою и целостью своего нравственного бытия, – и потому идея является, в его произведении... живым созданием, в котором... нет границы между идеею и формою, но та и другая являются целым... органическим созданием» (2, т. 6, с. 258). Соответственно «первою задачею критика должна быть разгадка, в чем состоит пафос произведений поэта» (2, т. 6, с. 260).

«Преобладающим пафосом поэзии Пушкина» Белинский считает ее «художественность» (2, т. 6, с. 280), и основным критерием оценки его творчества в цикле статей о Пушкине является именно художественное совершенство, хотя критик к этому времени уже не был сторонником исключительно эстетического анализа литературного произведения. Он обоснованно применяет критический метод, соответствующий объекту, и раскрывает суть художественной идеи поэта: «Общий колорит поэзии Пушкина... внутренняя красота человека

и лелеющая душу гуманность» (2, т. 6, с. 282). Следовательно, художественность как творческий пафос предполагает и нравственное достоинство. В этом признании единства этических и эстетических начал в произведении искусства прослеживается возврат к гегелевской эстетике, к принципам объективного творчества. Белинский, очевидно, полагает, что творчество Пушкина иначе объяснить невозможно, хотя и признает, что у него могло быть «более нравственных и философских вопросов» (2, т. 6, с. 289). Присутствующее в произведениях Пушкина гуманное начало как некая составляющая его художественности ставит под сомнение само определение его творчества в качестве «чистого» искусства.

В последних статьях цикла анализ эпических и драматических произведений Пушкина проведен преимущественно в историческом и этическом плане. Мысль о художественности и гуманности как преобладающих качествах пушкинского творчества прослеживается во всех посвященных ему статьях. В седьмой статье цикла (1844) критик по-своему прочитывает поэму «Цыганы», явно опираясь на этику и эстетику Л. Фейербаха, которая способствовала формированию новых представлений о природе искусства, переросших затем в программу натуральной школы. Осуждая Алеко за «чудовищный эгоизм», критик ратует за права свободной личности, «естественные стремления ее сердца»: человек «может реализоваться только в существе сознательно разумном» (2, т. 6, с. 329, 334).

Интерес к преимущественно гносеологической функции искусства проявился у Белинского в подчеркнутом понимании художественного произведения как картины общественной жизни, как факта истории. Именно так осмыслил критик роман «Евгений Онегин» и его героев, характеры которых объясняются социально-исторически. Целью автора романа Белинский считает желание «представить нравственную физиономию наиболее оевропеившегося в России сословия». В «Онегине» перед нами уже не поэтизация жизни, а ее правда «со всею ее прозою и пошлостью» (2, т. 6, с. 370). Все это демонстрирует особенности новой эстетики Белинского, формирующейся в середине 1840-х годов, – эстетики познавательного, равно как и нового критического метода, опирающегося на социально-историческое понимание литературного процесса. Неслучайно рассуждения критика о романе «Евгений Онегин», о его персонажах по сути представляют собой очерки дворянского быта России соответствующей эпохи, а само художественное произведение оказывается иллюстрацией и подтверждением выводов автора. Детерминированность характеров заявлена достаточно категорически: «Создает человека природа, но развивает

и образует его общество» (2, т. 6, с. 410). Художественные достоинства произведения, по существу, лишь прокламируются, их анализ отсутствует, за исключением характеристики психологического состояния героев, но и оно мотивировано исключительно бытом и бытием.

Неслучайно критик подчеркивает, что его цель – «раскрыть по возможности отношение поэмы к обществу, которое она изображает» (2, т. 6, с. 420). Знаменитое определение романа как «энциклопедии русской жизни» (2, т. 6, с. 425) вряд ли можно считать комплиментом автору и самому произведению, поскольку, в сущности, сводит его смысл к справочному пособию, полезному для понимания соответствующей эпохи и среды. И здесь мы видим признаки будущей программы натуральной школы, для которой познавательная функция литературы станет основной.

Критерий художественности в критическом анализе Белинского в это время не исчез, он появляется вновь по мере необходимости осмыслить то или иное литературное явление. В десятой статье цикла при анализе драмы «Борис Годунов» основой оценки становится жанровый принцип, позволяющий критику вынести достаточно суровый приговор пушкинскому творению: это «совсем не драма, а... эпическая поэма в разговорной форме», герои ее «только говорят... но они не живут, не действуют» (2, т. 6, с. 427). Белинский прозорливо отметил особенности русской истории и документальных свидетельств о ней, по его мнению недостаточно учтенные Пушкиным, а в дальнейшем положенные в основу русской исторической драматургии, в частности А. Н. Островским: «До Петра Великого в России развивалось начало семейственное и родовое; но не было и признаков развития личного: а может ли существовать драма без сильного влияния индивидуальностей и личностей?» (2, т. 6, с. 427). На этом основаны шекспировские хроники, однако создать нечто подобное на российском историческом материале невозможно, потому что «в древней России личность никогда и ничего не значила, но все значил род» (2, т. 6, с. 428). Критик отметил противоречие «превосходной формы» драмы, проявившейся в языке, строгости стиля, простоте описаний, национальном духе, что сближает ее с шекспировской драматургией, и «дурной идеи», которая породила характер «мелодраматического злодея» – Годунова (2, т. 6, с. 446, 430).

В последней, одиннадцатой, статье цикла «Сочинения Александра Пушкина» (1846) творчество поэта, наряду с Гоголем, впервые открыто сближается с натуральной школой. Критик положительно оценивает иронические повести в стихах «Домик в Коломне», «Граф Нулин», «Родословная моего героя», отличающиеся очерковым характером

и своеобразным художественным колоритом. Белинский уверен, что это «по преимуществу поэмы нашего времени» (2, т. 6, с. 454), и пользуется случаем перевести разговор в социальную плоскость, в анализ нравов и сословных предрассудков, то есть в познавательную сферу.

Критик не отрицает значимости вечных художественных ценностей: он понимает не только их достоинство, но и преимущества перед так называемой «дельной» литературой, которой был увлечен в последние годы жизни. «Лучшим и высшим в художественном отношении созданием Пушкина» Белинский провозглашает «Каменного гостя», в котором находит «дивную гармонию между идеею и формою». Это образец «искусства как искусства, в его идеале», за исключением фантастического финала, который, по мнению критика, «производит неприятный эффект» (2, т. 6, с. 483, 488). Соотношение эстетических и этических задач, художественного и социально-историчского в произведениях искусства остается главной проблемой творческого процесса. Русская литература сейчас имеет «великое значение не в одном эстетическом, но еще более в историческом значении» (2, т. 6, с. 521), и для ее критической оценки необходимы равно и эстетические, и исторические критерии в зависимости от самого предмета анализа и его задач.

И все-таки с середины 1840-х годов в критике Белинского преобладают исторические и социальные основания анализа. «Эстетическая критика решительно переходила в реальную, пользуясь терминологией, утвердившейся под несомненным воздействием опыта последних лет критической деятельности Белинского полтора десятилетия спустя», – справедливо отмечает Ю. С. Сорокин, добавляя, что критику не всегда удавалось диалектически сочетать принципы художественности и социальности, точнее, по нашему мнению, так и не удалось это сделать (2, т. 7, с. 623). Критик и в это время признает, что эталоном, нормой подлинной оценки произведения остается его художественность, однако утверждает, что «теперь посредственно художественное произведение, но которое дает толчок общественному сознанию... гораздо важнее самого художественного произведения, ничего не дающего сознанию вне сферы художества», и объясняет это исторически: «Как во все критические эпохи, эпохи разложения жизни, отрицания старого при одном предчувствии нового, – теперь искусство – не господин, а раб: оно служит посторонним для него целям». Таким образом, гражданское служение искусства, признает Белинский, является временным, вынужденным фактором. И в то же время «чисто художественная критика,

не допускающая исторического взгляда, теперь никуда не годится, как односторонняя, пристрастная и неблагодарная» (2, т. 7, с. 303).

Как некий не совсем понятный парадокс критического осмысления Белинским пушкинского творчества можно воспринимать явную недооценку критиком прозы Пушкина, причем на протяжении всей критической деятельности. Если негативное отношение к «Повестям Белкина» в 1830-е годы можно объяснить сохранявшейся у критика симпатией к романтическому стилю, в частности ранней прозы Гоголя, по отношению к которой проза Пушкина явно звучала, в силу своей необыкновенной простоты, стилистическим диссонансом, то в 1840-е годы пушкинская проза не могла вызвать интерес Белинского из-за отсутствия в ней общественного содержания. Критик признает художественное мастерство прозаических произведений Пушкина и его превосходство в этом отношении, в особенности перед историческими романистами, но, подчеркивает Белинский, «великому небольшая честь быть выше пигмеев» (2, т. 6, с. 490).

Общепризнанным можно считать мнение, что программа натуральной школы, ее эстетическая основа начали складываться у Белинского в 1844 году (2, т. 7, с. 639). Одним из явных признаков формирования новых творческих принципов стала тенденция сближения искусства с наукой, проявившаяся у Белинского вскоре после знакомства с философией Л. Фейербаха. В свое время Г. В. Плеханов объяснил новую философскую и эстетическую позицию критика именно знакомством с этим новым учением. Еще П. В. Анненков в своих воспоминаниях отмечал «потрясающее впечатление», произведенное в кругу Герцена и Белинского книгой Фейербаха «Сущность христианства», которую они с интересом изучали в 1842 году (1, с. 264). Пафос учения Фейербаха – принятие «истинной сущности предмета, не искаженного фантазией», в качестве основы познания: «Философия есть изучение того, что есть. Думать о вещах и сущностях, познавать их такими, каковы они суть – в этом... величайшая задача философии» (7, с. 165, 220).

По мнению Фейербаха, «объект искусства есть видимый, слышимый, осязаемый предмет... спекулятивная философия усвоила и изобразила искусство... не в свете реальности, но в сумерках рефлексии... свела чувственность только к определенности ее формы... чувственного созерцания. <...> В действительности же сущность есть как раз то, что рефлексии представляется лишь формой. <...> ...Что искусство изображает в чувственной форме, есть не что иное, как собственная сущность чувственности, неотделимая от этой формы» (10, с. 131, 132). То, что у Фейербаха высказано в наукообразном, типично немецком

гелертерском стиле, Чернышевский позднее определил кратко: прекрасное есть жизнь. Явный эмпиризм как основа новой эстетики Белинского стал проявляться в том, критик делает упор на «изображении жизни в формах самой жизни», отрицает утопическое и фантастическое в произведениях искусства, вообще все то, что выходит за пределы естественного.

Содержание произведения и его форма перестают быть взаимно обусловленными, функция первого в критических характеристиках усиливается. Современная литература приобретает качества «дельного направления», как сформулировал ее новые особенности критик в обзорной статье за 1843 год (2, т. 7, с. 7). Это название постепенно заменяет прежнюю формулу «поэзия действительности» и, по существу, означает установку на общественную пользу искусства. Соответственно переосмысливается роль беллетристики в литературном процессе и общественном сознании. Этот слой литературы, не претендующий на высокие художественные достоинства, однако актуальный в содержательном плане, оценивается более высоко, чем прежде.

И в программных выступлениях Белинского, и в оценках новых литературных явлений почти не встречаются новые, по существу утилитарные представления о художественном творчестве в чистом виде. Пожалуй, лишь в самых первых манифестах натуральной школы в 1845–1846 годах ее руководитель и идеолог склонен был удовлетворяться физиологиями и дагерротипными изображениями жизни как эстетической нормой. Со свойственной ему увлеченностью признав истинной новую методологию творчества и познания действительности, критик разрушает присущий его прежней концепции литературного процесса историзм: он сближает литературные явления исторически и типологически несопоставимые (например, в литературе XVIII века, основанной на рационалистической поэтике, видит начало эмпирического метода натуральной школы).

Все более активную поддержку Белинского получают писатели, хорошо знающие и умело описывающие повседневный быт. Кроме творческих способностей, новая литература предполагает наличие «образованного, умного взгляда на жизнь» (2, т. 7, с. 25). Одновременно Белинский все активнее пропагандирует роль и значение творчества Гоголя, в котором он видит такого же реформатора русской прозы, как Пушкин – поэзии. По мнению критика, «Гоголь убил два ложные направления в русской литературе: натянутый, на ходулях стоящий идеализм и... сатирический дидактизм» (2, т. 7, с. 40). Предметом художественного изображения стала действительная жизнь

людей в обществе, жизнь социальная. Но этого недостаточно: литература должна стать «сознанием общества», «верным зеркалом общества, и не только верным отголоском общественного мнения, но и его ревизором и контролером» (2, т. 7, с. 46). Здесь явно прослеживается будущая эстетическая программа Н. Г. Чернышевского.

Задача искусства – «изображать верно, а не карикатурно», «не смешить, не поучать, а развивать истину творчески верным изображением действительности», показывать «осуществление возможности, скрывавшейся в самой действительности»: истина воздействует лучше всяких поучений. Белинский считает, что содержание произведений нужно брать из самой жизни, но призывает писателей: «не украшайте ее, не перестроивайте ее, а изображайте такою, какова она есть... смотрите на нее глазами живой современности». «Идеалы скрываются в действительности», это «угаданная умом и воспроизведенная фантазиею возможность того или другого явления». Творчество – сочетание фантазии и ума, способного открыть «идею в факте, общее значение в частном явлении» (2, т. 7, с. 47, 48).

Защита социальной функции литературы – прямая цель вступления к сборнику «Физиология Петербурга» (1845). Белинский повторяет, что беллетристика важнее «художественных творений», но не принимает откровенно риторические нравоописательные произведения, не дающие верных знаний об обществе (2, т. 7, с. 128, 130). Бытовая беллетристика – основное содержание творчества таких писателей, как В. Ф. Одоевский, В. А. Соллогуб, В. И. Даль, И. И. Панаев и другие, развивающие традиции Гоголя. В их произведениях, полагает Белинский, «поэтическая мысль» «открывается в развитии события и характеров» без особых претензий на художественность, но с «более или менее верным взглядом на предмет» (2, т. 7, с. 135). Критик неоднократно повторяет выражения «определенный взгляд», «единая мысль», не расшифровывая их, но, видимо, имея в виду гуманистические идеи, которые необходимо внушать читателям, поскольку книги «теперь читают *корыстно*, то есть хотят видеть в книге... мысль, направление, мнение, истину, выражение действительности» (2, т. 7, с. 216).

Тенденция к утверждению преимущества мысли над образом в художественном произведении проявляется у Белинского во все более настойчивом сближении искусства и науки. В рецензии на «Опыт истории русской литературы» А. В. Никитенко (1845) критик утверждает: «Содержание науки и литературы одно и то же – истина; следовательно, вся разница между ними состоит только в форме, в методе, в пути, в способе, которыми каждая из них выражает

истину» (2, т. 7, с. 354). И хотя Белинский признает различие между наукой как «областью спекулятивного... развития истины» и искусством, которое есть «*непосредственное* развитие истины», он констатирует «непрямое», но явное «влияние на искусство... положительных наук», то есть позитивизма (2, т. 7, с. 355, 358).

До конца жизни критик оставался в поисках истинных представлений об искусстве. Увлеченный идеями социальной значимости литературы, он пытался разными способами примирить их с традиционной системой художественных ценностей – то в историческом плане как этапы поступательного движения искусства (от предпочтения формальной стороны произведения к приоритету его содержания), то стараясь найти универсальный принцип осмысления искусства с точки зрения его природы и функциональности. Однако все эти намерения зачастую оставались декларативными. На практике в критике Белинского периода натуральной школы преобладало социальное, прагматическое, позитивистское начало. Он утверждает: «Литература, в которой нельзя видеть верного зеркала общества, не стоит внимания людей мыслящих» (2, т. 7, с. 509). В идеале писателей следует судить «и по историческому и художественному значению» «и влиянию их на свою эпоху», однако можно оценивать и только «по историческому достоинству их произведений» (2, т. 7, с. 571).

В процессе формирования программы натуральной школы критик уверовал в эстетические ценности непосредственно, эмпирически воспринимаемой действительности. Такая литература, по его мнению, имеет преимущество познания, граничащее с научным. Эстетика познавательного – вот что привлекает Белинского в физиологических очерках, ставших своего рода визитной карточкой натуральной школы на раннем ее этапе. Литература становилась в буквальном смысле зеркалом русского общества, определилась в ней «действительность дельного направления» (2, т. 8, с. 17). Обращение именно к «дельной» литературе неоднократно будет повторяться в статьях Белинского последних лет жизни.

Преобладание познавательной функции литературы снова подчеркивается ролью беллетристики, которая в России, по мнению критика, пока заменяет науку для значительной части публики. Веский аргумент в пользу гносеологической роли искусства: обратившись к «русской действительности», литература «сделалась более одностороннею и даже однообразною, зато и более оригинальною, самобытною» (2, т. 8, с. 41). Идея национального своеобразия литературы, таким образом, сводится к содержательной ее стороне. Белинский считает, что именно в изображении действи-

тельности «выражается стремление русского общества к самосознанию» (2, т. 8, с. 190). Отсюда определение задач, стоящих перед русской литературой, прежде всего перед натуральной школой: «У себя, в себе, вокруг себя, вот где должны мы искать и вопросов и их решения» (2, т. 8, с. 206).

Интерес к «дельной» литературе определяет отрицательное отношение критика ко всему, что не является творческим «воспроизведением действительности во всей ее нагой истине» (2, т. 8, с. 244), хотя в то же время Белинский утверждает, что «одно изучение фактов, без философского взгляда на них, ведет только к их знанию, но не к их уразумению» (2, т. 8, с. 264). Первое высказывание напоминает полемику по поводу произведений Ф. М. Достоевского, написанных после «Бедных людей»; в них идеолога натуральной школы раздражал фантастический элемент. Второе как будто противоречит постулату о «нагой истине» как основе творчества «натуралистов» и подкреплено другим требованием, гласящим, что необходима «симпатия к человеку во всяком состоянии и звании» (2, т. 8, с. 334).

Противоречие между различными творческими установками Белинский решал довольно просто исходя из тактических соображений: он приветствует авторскую позицию в произведении лишь в том случае, если она ему близка. Поэтому критик предпочитает видеть в творчестве Гоголя изображение «действительности как она есть» и игнорировать его авторскую мысль, так же как и осмысление литературных явлений в славянофильской критике, что проявилось в рецензии 1847 года на «Московский сборник». В «Ответе “Москвитянину”» Белинский иронизирует по поводу наблюдений Ю. Ф. Самарина о мотивации творчества Гоголя. Самарин утверждал, что писателю «нужно было породниться душою с тою жизнию и с теми людьми, от которых отворачиваются с презрением... чтобы в них же почувствовать присутствие человеческого» (2, т. 8, с. 320). По мнению Белинского, это «мистицизмом отзывается». Между тем он еще в 1842 году в первой статье о «Мертвых душах» признавал, что Гоголь изображает действительность, как бы пропуская ее «сквозь душу живу». Мысль Самарина о творческом самовыражении и исповедальности Гоголя-художника близка признаниям самого писателя в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Подобные суждения были уже неприемлемы для позднего Белинского – сторонника эстетизации факта и преимущественно гносеологической функции литературы. Для него в это время важнее именно функция литературного произведения, чем его художественность. В последней обзорной статье критик даже утверждает, что «исключительное обращение искусства

к действительности» у Гоголя «могло совершиться... помимо всяких идеалов», что Гоголь избежал «всякого влияния какой бы то ни было теории» (2, т. 8, с. 351, 352). Утверждение по меньшей мере странное.

В то же время в статье «Мысли и заметки о русской литературе» (1846) Белинский не отрицает возможность субъективной авторской позиции в творческом процессе. Эмпирическая верность действительности для него – базис, которым определяется и с которого начинается творческий процесс. Естественность и натуральность в литературе отнюдь не исключают авторской мысли: необходимость идеалов не отрицается, но углубляется понимание самой природы идеала: «всякое отрицание, чтоб быть живым и поэтичным, должно делаться во имя идеала» (2, т. 8, с. 351).

Мысль о преимущественно познавательной функции литературы находит у Белинского завершение в его последнем обозрении русской литературы за 1847 год, когда критик открыто сблизил задачи, стоящие перед искусством и наукой об обществе. Он отмечает, что и в современной науке определилось «стремление к действительности, реальности, истине, то же отвращение от фантазий и призраков», которые «уступают место направлению практическому, основанному на знании фактов» (2, т. 8, с. 370–371). Неслучайно самую высокую оценку критика получают мемуары, составляющие «последнюю грань в области романа, замыкая ее собою» (2, т. 8, с. 372). Общее же между фактом и фантазией – «художественность изложения», следовательно, за литературным творчеством остается искусство формы, мастерство писателя, а единство содержания и формы опять потеряно.

Известная формула Белинского, гласящая, что «искусство может быть органом известных идей и направлений, но только тогда, когда оно – прежде всего искусство» (2, т. 8, с. 324), во многих случаях в конкретном литературно-критическом анализе не находила подтверждения и выглядит скорее манифестом, пожеланием. По справедливому суждению Ю. В. Манна, «физиологизм выражал... интерес к депоэтизированной действительности, доводя эту тенденцию до самых резких, граничащих с натурализмом форм» (4, с. 282). Натуральную школу неправомерно вслед за Белинским отождествлять с гоголевским направлением в русской литературе – слишком различны эстетические основы творчества Гоголя и утверждавшихся Белинским творческих принципов. Его программа основана на позитивистской установке изучения и познания действительности с помощью искусства при некотором пренебрежении художественными ценностями произведения. Вряд ли для Гоголя характерна подобная,

преимущественно гносеологическая направленность творчества. Белинский же в письме В. П. Боткину от 2–6 декабря 1847 года признается: «А мне поэзии и художественности нужно не больше, как настолько, чтобы повесть была истинна, то есть не впадала в аллегорию... Для меня дело – в деле...» (2, т. 9, с. 694).

Критик и сам прекрасно сознавал односторонность программы натуральной школы и неубедительность сближения ее с творчеством Гоголя. Об этом свидетельствует, например, признание Белинского в письме К. Д. Кавелину от 22 ноября 1847 года, из которого явствует, что его стремление усилить авторитет натуральной школы ссылками на Гоголя было продиктовано не столько поисками истины, сколько требованиями литературной политики и полемики с идейными противниками: «Насчет Вашего несогласия... касательно Гоголя и натуральной школы я вполне с Вами согласен, да и прежде думал таким же образом. <...> Все, что Вы говорите о различии натуральной школы от Гоголя, по-моему совершенно справедливо; но сказать этого печатно я не решусь: это значило бы наводить волков на овчарню, вместо того чтобы отводить их от нее» (2, т. 9, с. 682). П. В. Анненков справедливо указывал, что натуральная школа «созрела под влиянием Гоголя, объясняемого тем способом, каким объяснял его Белинский» (1, с. 234).

Определенные им самим узкие рамки натуральной школы, живые явления литературы сопротивлялись теории. Критик, например, хотел видеть в И. С. Тургеневе единомышленника, однако заметил, что художественный материал не вполне соответствует программе нового литературного направления, и констатировал некоторое преодоление Тургеневым эмпиризма. Принцип «литературы факта», оставаясь основой поэтики натуральной школы, не исключал возможности обогащения подобных творческих явлений художественными находками. Неслучайно критик отдавал предпочтение «поэзии мысли» («Кто виноват?» Герцена) перед объективным творчеством («Обыкновенная история» Гончарова). Наиболее проницательные противники натуральной школы (например, С. П. Шевырев) понимали неосновательность обвинений в ее адрес в копировании «голой правды». Ясно, что для Белинского очерковый характер герценовского романа, интеллектуализм его художественной системы близок социологии – науке, с которой критик склонен был в конце жизни сближать литературу.

«Физиологический метод», утверждавшийся в новом литературном направлении, как отмечает Е. К. Созина, разработан «в классификационной науке (главным образом биологии)» (7, с. 22). По мнению

исследовательницы, в соответствии с этой методологией, «на первое место в искусстве выходят чисто познавательные задачи литературного дискурса: объяснить, объять разумом незапрограммированную, неясную в своих истоках и следствиях реальность, установить в ней логические (знаковые) связи, помогающие разумной деятельности и организации социальной жизни согласно общечеловеческим нормам» (7, с. 23).

Необыкновенная увлеченность Белинского новой литературной программой, стремление оправдать ее всеми возможными способами и утвердить как магистральное направление в развитии русской литературы привели критика к противоречащим присущим ему прежде историзму и эстетическому чутью суждениям. Он ставит в один художественный ряд совершенно разные явления литературы, например, неоднократно утверждает, что Кантемир, поэзия которого основана на рационалистической поэтике и риторике, «был верен натуре и писал с нее» (2, т. 7, с. 300; т. 8, с. 346) и тем самым якобы положил начало натуральной школе, в основе которой совершенно другая эстетика – эмпирическая верность действительности. Само деление русской поэзии начиная с того же Кантемира и Ломоносова на два направления: риторическое (идеальное) и действительное (натуральное) – искусственно и продиктовано у Белинского явно полемическими и тактическими причинами.

В то же время в последней обзорной (и одновременно программной) статье, написанной уже находившимся при смерти критиком, имеются гениальные прозрения в области настоящего художественного творчества. Словно забыв о требованиях «дельного», социально ангажированного искусства, Белинский утверждает, что подлинно художественное «воспроизведение действительности» возможно, когда авторский «идеал» «понимается... как отношения, в которые становит друг другу автор созданные им типы, сообразно с мыслию, которую он хочет развить» (2, т. 8, с. 352). Эта формула как будто содержит решение проблемы творческого метода, над которой раздумывал критик со времени преодоления романтизма: органическое единство объективного и субъективного факторов творчества как его норма. Теоретически это звучит убедительно и может быть воспринято как открытие одного из основополагающих принципов реализма. Однако в критической практике, как это нередко случалось у Белинского в последние годы его деятельности, этот принцип не всегда выдерживался.

Интересным и бесспорным представляется следующее суждение критика: «Искусство есть воспроизведение действительности,

повторенный, как бы вновь созданный мир. <...> Самая способность изображать явления действительности без всякого отношения к самому себе – есть... выражение натуры поэта. <...> Единственным верным указателем... может быть его инстинкт, темное, бессознательное чувство, часто составляющее всю силу гениальной натуры» (2, т. 8, с. 361, 362). Более того, преобладание общественных вопросов в искусстве может навредить. Пример – некоторые романы Ж. Санд с явно утопическими картинами и фантастическими лицами, «Парижские тайны» Э. Сю, где много «неестественного, ненатурального» (2, т. 8, с. 363). Казалось бы, Белинский утверждает необходимость художественного равновесия мысли и образа, однако он тут же замечает, что «характер нового искусства – перевес важности содержания над важностию формы» (2, т. 8, с. 366), потому что новое искусство служит интересам человека и человечества и в этом качестве сближается с наукой – не устает повторять критик. Различие между искусством и наукой не в содержании, а «в способе обработывать данное содержание. <...> Говорят оба они одно и то же» (2, т. 8, с. 367). Художественной форме, следовательно, остается второстепенная, вспомогательная роль. Концепция творчества в духе натуральной школы и представления о развитии современной науки, по логике Белинского, в равной степени подчинены философии позитивизма: в русской литературе утверждается «стремление к действительности, реальности, истине... отвращение от фантазий и призраков». Подобно этому и в науке «отвлеченные теории... уступают место направлению практическому, основанному на знании фактов» (2, т. 8, с. 370, 371).

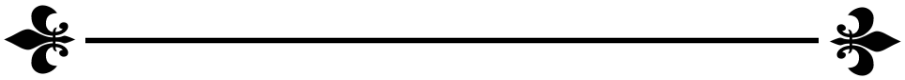
Если до 1847 года Белинский поддерживал физиологические очерки как наиболее соответствующие новой литературной программе жанры, то в последнем обозрении на первом плане оказались роман и повесть, в которых «вымысел сливается с действительностью, художественное изобретение смешивается с простым, лишь бы верным, списыванием с натуры» (2, т. 8, с. 371). Голая правда физиологий, видимо, уже не устраивает критика, хотя остается основой творчества, даже романного: Белинский утверждает, что «мемуары, если они мастерски написаны, составляют как бы последнюю грань в области романа, замыкая ее собою» (2, т. 8, с. 372). Верность действительности и авторская мысль – основные требования к литературному произведению, в котором должен быть «поэтический анализ общественной жизни» (2, т. 8, с. 373).

Первоначальный творческий принцип натуральной школы, заключавшийся в «эстетизации факта», в последних статьях Белинского

дополняется и обогащается установкой на «эстетику познавательного», предполагающую сознательную (социальную и гуманистическую) авторскую тенденцию. Этому требованию в наибольшей степени соответствовали крупные эпические формы, прежде всего роман. Вообще эстетические принципы литературной критики Белинского последних лет его жизни отличаются некоторой релятивностью: и теоретические установки, и конкретные критические оценки во многом зависели от ситуации, от предмета анализа или полемики, объяснялись тактическими соображениями автора. Белинский явно находился в поисках новой, более основательной и целостной программы художественного творчества, создать которую ему было уже не суждено.

Очевидно, не только литературные, но и общественные интересы заставляли Белинского на последнем этапе его деятельности руководствоваться в критическом анализе преимущественно тактическими и публицистическими соображениями. Борьба за натуральную школу была одновременно проявлением литературно-критической и гражданской позиции критика. Характеристики конкретных литературных явлений у него постоянно сопровождались теоретическими и историческими экскурсами, необходимыми для аргументации критических оценок. Кроме того, эти экскурсы преследовали и просветительские цели, образовывали, воспитывали читателей в эстетическом и гражданском направлении. Этой же цели служила и откровенная публицистичность критики Белинского, которая, правда, по-разному проявлялась на разных этапах его деятельности, но не покидала его статей никогда: слишком эмоционален и страстен был «неистовый Виссарион», как он сам называл себя, чтобы писать статьи спокойно и бесстрастно. И в этом отношении его критика – настоящая литература, достойная часть русского литературного процесса. Критика Белинского синкретична, она еще не вполне отпочковалась от теории и истории литературы, она в равной мере способствовала дальнейшему развитию всех этих способов осмысления русской литературы и прежде всего становлению различных направлений литературной критики в XIX веке.

В. П. БОТКИН: ПОИСКИ КРИТИЧЕСКОГО МЕТОДА



В. П. Боткина (1811–1869) нередко упрекали в неустойчивости его общественной и литературной позиции. Действительно, в его статьях и письмах можно встретить самые разные мысли относительно творческого и критического методов – от культа красоты и эстетики до прямого утверждения гражданственности в искусстве. Противоречивость критической позиции Боткина объясняется не только его способностью увлекаться тем или иным новым философским или политическим течением и подпадать под чье-либо влияние, но и, если учесть необыкновенную эстетическую чуткость критика, пониманием сложности проблемы творческого и критического методов и необходимости преодолеть некоторую односторонность существовавших в русской и европейской критике методов анализа художественных произведений.

Боткин пытался решить проблему критического метода не механическим слиянием различных способов оценки, а путем размежевания характеристики творческого акта, который должен быть абсолютно свободным, и последующего функционирования произведения, которое, при условии художественного совершенства, оказывает «благотворное действие... на общество» (2, с. 233). Но в этом случае остается вне сферы внимания критика или вообще отрицается возможность сознательного творчества, авторской идеи в произведении. Это положение было по сути дела декларировано Боткиным в его ранней (1842) статье о Шекспире: «В сфере критики не в том дело, что было причиною того или иного произведения, но в том, чтоб произведение было истинно в самом себе, в идее и в форме этой идеи, и раскрывало

бы собою в частном явлении общечеловеческое» (2, с. 58). Исторический, социальный критерий оценки здесь отвергается, остается философский, эстетический. И эта тенденция, несмотря на некоторые колебания и оговорки, преобладала в критике Боткина, которая была по преимуществу эстетической.

Воспитанный на германской философии и эстетике, Боткин с молодых лет проявлял свои суждения о специфической природе искусства. Он мало выступал в качестве литературного критика, но его обширные познания не только в области литературы, но и в сфере других искусств (музыки и живописи) способствовали тому, что Боткин нередко формулировал интересные и достаточно глубокие теоретические и литературно-критические мысли. На протяжении нескольких лет он был близким приятелем и конфидентом Белинского и помогал ему своими знаниями и суждениями о конкретных литературных явлениях. К его оценкам прислушивались русские писатели (Тургенев, Некрасов, Л. Толстой и другие), он помогал Некрасову в издании «Современника» после смерти Белинского.

К искусству Боткин относился преимущественно как к источнику эстетического и духовного наслаждения, но прекрасно понимал и принимал и его этическую роль. В увлечении новыми и даже модными европейскими учениями Боткин, как и Белинский, допускал иногда излишне категоричные суждения, например в позитивистском духе. Однако если для Белинского это были не просто увлечения, а драматические, подчас мучительные поиски истины, то Боткин, по природе обладавший уклончивым характером и не склонный к устойчивому мировоззрению, сравнительно легко отказывался от былых увлечений. За некоторое легкомыслие во взглядах и поступках его справедливо упрекал Белинский. «Ты, Васенька, сибарит, сластена – тебе, вишь, давай поэзии да художества – тогда ты будешь смаковать и чмокать губами. А мне поэзии и художественности нужно не больше, как настолько, чтобы повесть была истинна, то есть не впадала в аллегорию», – писал он приятелю в декабре 1847 года (1, т. 9, с. 694).

Боткин прекрасно понимал и четко формулировал положение о специфике художественного произведения, в котором «мысль поэтическая заключена в своей форме, в своих художественных образах, без этой формы мысли уже не будет, или мысль будет не та...» (2, с. 27). Он уверен, что задача искусства – следовать «неизменным законам... высших идей нравственного духа...» (2, с. 38). В начале 1840-х годов Боткин, как и Белинский, был сторонником философской критики, объективного творчества. Он уверен, что если мы, читатели или критики, «углубимся в художественное создание, то всегда почувствуем

в нем нравственную идею, которая подкрепляет нас в противоречиях жизни, указуя на высшее примирение». И наоборот, «чем более хочет он (художник. – *В. Т.*) *научить* уважать нравственность, тем дальше отходит его произведение от искусства, которое пребывает само в себе и для себя, не заботясь об улучшении людей...». Настоящая, философская критика «должна не разбирать отдельные места, похваляя или порицая, а открыть и понять идею, в них присутствующую...» (2, с. 59).

Интересны рассуждения Боткина о современной литературной критике в Германии, на которую так или иначе ориентировалась в то время русская критика. В цикле статей «Германская литература» (1843) он прежде всего обращает внимание на сосуществование в Германии двух основных направлений в критике – исторического и философского. Историческую критику культивируют младогегельянцы, опирающиеся в отношении к литературе на традиции просветителей XVIII века. Это прежде всего Л. Фейербах, Б. Бауэр, Д. Штраус. Правое крыло последователей Гегеля, а также шеллингианцы представляют философскую критику. Наиболее авторитетным из них был Г. Ретшер, работами которого еще в конце 1830-х годов увлекался Белинский. Сейчас же (в 1843 году) Боткин оценивает это направление в литературной критике более сдержанно, и Белинский, судя по их переписке, согласен с ним. Боткин пишет: «Главный недостаток (Ретшера. – *В. Т.*) состоит преимущественно в том, что он смотрит на искусство, отвлекая его от всех других сфер человеческой и общественной деятельности. <...> Поражая глубочайшею проницательностию и эстетическим тактом в анализе отдельных характеров, он делает самые странные промахи в общем построении разбираемого им произведения», поскольку у него в критических оценках много «запоздалого антисоциального морализма» (2, с. 112, 113).

Теоретически Боткин, как, кстати, и Белинский в это время, ратует за сочетание в критике исторического и эстетического факторов. На практике же все оказывается сложнее, и у Боткина, в сущности, нет примеров подобного целостного критического анализа.

Интерес к социальным аспектам художественного творчества и – одновременно – к проблеме эмансипации личности у Боткина возрастает к середине 1840-х годов и сохраняется достаточно долго. В марте 1842 года в письме Белинскому он высказал несколько интересных мыслей о Пушкине, которые тот использовал в своих статьях о поэте, кстати высоко оцененных Боткиным. В этих суждениях присутствуют элементы и эстетического, и социального анализа. Например, по поводу Пушкина он утверждает, что «общий колорит его – внутренняя красота человека и лелеющая душу гуманность»,

что «внимательное чтение Пушкина может быть превосходным воспитанием в себе *человека*» (2, с. 243). Эти мысли были буквально повторены Белинским в пятой статье цикла «Сочинения Александра Пушкина», в которой дается общая характеристика его лирики (1, т. 6, с. 282). Близки Белинскому оказались и суждения Боткина о пушкинском умении поэтизировать действительность: «Пушкин для того, чтоб разрешить трагические явления жизни, не улетучивает их в идеальный мир, не отвлекает от действительной жизни в мир духовности... он всегда *здесь*... всегда с разительным, глубочайшим чувством действительности» (2, с. 243).

Затронул Боткин и отношения Пушкина к общественной жизни: «Это чисто художническая натура: он принимает общественную организацию как она есть – его не раздражает ее аномалия. Он человек предания и авторитета» (2, с. 245). Что касается произведений молодости, его так называемой вольнолюбивой лирики, то, по мнению Боткина, они «принадлежат не более, как к эпохе формирования его гения, к эпохе душевного движения...» (2, с. 245).

Еще одна важная мысль Боткина о пушкинском творчестве оказалась близка Белинскому. Будущий сторонник эстетической критики актуализирует популярную в то время проблему свободы проявления любовного чувства, особенно женского, в оценке поведения Татьяны в романе «Евгений Онегин». Он пишет: «... не могу я примириться с положением Татьяны, добровольно осуждающей себя на проституцию с своим старым генералом...» Боткин сознает, что его взгляды на эту проблему расходятся с теми, что были прежде, и даже видит в этом «трагическое положение», в котором оказался роман Пушкина – на «всемирно-исторических рубежах враждующих миросозерцаний» (2, с. 248).

Белинский, использовавший мысль о безнравственном поведении пушкинской Татьяны, оставшейся верной мужу, не любя его, в девятой статье пушкинского цикла уже не остановился на отмеченном Боткиным противоречии «нравственных понятий и принципов» разных эпох и просто осудил поведение героини романа с высоты своего миросозерцания.

Одновременно Боткин делится с Белинским своими впечатлениями от разрушительного воздействия на европейскую религиозную мысль философии Фейербаха, который заменил «теологию антропологиею» (2, с. 249). Он осуждает себя за прежние мистико-романтические настроения и признается: «Может быть, я впал теперь в другую крайность, но эта крайность пока дает какое-то горькое наслаждение душе» (2, с. 249).

Подобные мысли, очевидно, продолжали волновать Боткина и через три года, поскольку он в феврале 1845 года пишет Н. П. Огареву: «Разрушение всего прежнего миросозерцания, полное, искреннее отрицание так называемого бога, жалкий жребий человека, преданного произволу силы и случайности... расстройство большей части прежних моральных и мнимо нравственных законов... выбили из нормальной колеи. Я чувствовал, что я потерялся, ибо не чувствовал под собой никакой основы...» (20, с. 251). И далее: «Одна только ненависть не умирала в душе – ненависть к христианству и деспотизму; в чувствах были только желчь и сарказм» (2, с. 253). «Осталась положительная религия», – делает вывод Боткин, подчеркивая, что в Германии Л. Фейербах, во Франции О. Конт способствовали тому, что человек становится наедине с собой и хозяином своей судьбы, «выступает из фантастического царства своего в свою тяжкую человеческую сферу...» (2, с. 255). Следовательно, Боткин становится явным сторонником позитивизма.

Все эти, казалось бы, отвлеченные рассуждения Боткина на социальные и философские темы показательны для понимания той теоретической атмосферы, в которой развивалась эстетическая и литературно-критическая мысль Белинского и круга близких ему людей в 1840-е годы. Тот же Боткин в письме П. В. Анненкову от 20–26 ноября 1846 года одобрительно оценивает «большую перемену» «к лучшему» в критике Белинского, ставшей более социальной и публицистической. Он признается: «...я теперь еще больше убедился в истине того, что понятия, идеи совершенно обусловливаются общественностию, в которой поставлен человек... <...> ...Сила русской литературы теперь главное состоит в идеологии...» (2, с. 255). Идеология «начала обращать... внимание на практический мир. <...> Остается только литературной критике освободиться от своего Молоха – художественности. Это, к сожалению, пока единственное убежище ее. Но с этой стороны разбор Белинского “Онегина” и особенно Татьяны, есть уже большой прогресс», – делает вывод критик, явно имея в виду собственную более раннюю оценку этого эпизода пушкинского романа (2, с. 256).

Как ни странно, Боткин даже склонен упрекнуть Белинского в том, что он, «почти освободясь от гегелианских теорий, еще крепко сидит в *художественности*, и от этого его критика еще далеко не имеет той свободы, оригинальности, того простого и дельного взгляда, к которым он способен по своей природе». Боткин уверен, что русской литературе и критике нужен «практический смысл», что в настоящее время всем нужно «задавить червяка» – «позыв к художественности» (2, с. 261).

В нескольких письмах, относящихся к 1847 году и адресованных Белинскому и Анненкову, Боткин высказал интересные суждения о разных фактах современной русской литературы. И опять его конкретные оценки оказались близки мыслям Белинского, высказанных, в частности, в его последних больших статьях «Ответ "Москвитянину"» и «Взгляд на русскую литературу 1847 года». В письме Белинскому 27 марта 1847 года Боткин высоко оценивает «Обыкновенную историю» Гончарова «за свежесть и простоту» (2, с. 268), но, в отличие от более поздней характеристики, данной этому роману Белинским, находит в нем авторскую мысль, которая «бьет обе... крайности» (романтизм и практицизм). В оценке таланта Тургенева – автора «Записок охотника» – их мнения близки: оба пока не видят в молодом писателе настоящего художника. Для Белинского Тургенев – очеркист типа Даля, Боткин более строг: по его мнению, «в рассказе "Хорь и Калиныч" явно видна придуманность; это идиллия, а не характеристика двух русских мужиков» (2, с. 269). Интересно, что в оценках творчества и Гончарова, и Тургенева критик как будто снова использует принципы художественного анализа, которые он сравнительно недавно отвергал.

В письме Анненкову 14 мая 1847 года Боткин дал достаточно объективную характеристику роли славянофильской партии в русской литературе и обществе, опять-таки близкую мнению Белинского, который, как известно, в последний период жизни несколько смягчил свое прежнее негативное отношение к славянофилам. Боткин считает, что «славянофилы выговорили одно истинное слово: народность, национальность. В этом их великая заслуга; они первые почувствовали, что наш космополитизм ведет нас только к пустомыслию и пустословию». Но, «оторванные своим воспитанием от нравов и обычаев народа, они делают над собою насилие, чтоб приблизиться к ним, хотят слиться с народом искусственно...» (2, с. 271, 272). А уже в августе того же года Боткин пишет Анненкову, имея в виду некоторую односторонность и нетерпимость, доктринерство критического отношения к литературе в 1840-е годы: «Чтобы понять артистическое и *"бесцельное"* (в искусстве. – *В. Т.*), надобно иметь большую свободу в чувствах и мыслях... широко и без предрассудков смотреть на жизнь... надобно иметь большую терпимость» (2, с. 277).

После смерти Белинского и вообще в годы «мрачного семилетия» (1848–1855) Боткин почти не выступал в роли литературного критика. Исключением можно считать его статью о Н. П. Огареве (1850), являвшуюся второй из инициированного тогда же Некрасовым в «Современнике» цикла статей «Русские второстепенные поэты» (первой

была статья самого Некрасова о Ф. И. Тютчеве в №1 за 1850 год, третьей – статья П. Н. Кудрявцева о А. А. Фете в № 3 журнала. На этом упомянутый цикл прервался).

Основой характеристики поэзии Огарева у Боткина является романтический принцип субъективного самовыражения поэта в его творчестве, что определяет наличие «внутреннего содержания» в поэтическом произведении, которое в свою очередь обусловливает его художественную форму (2, с. 153).

Одной из оригинальных особенностей лирики Огарева Боткин считает наличие «музыкальности в ощущениях» поэта, характеризуя ее как «беззвучную музыкальность чувства» – «то состояние души, когда она, вся погруженная в свои внутренние явления, отдается им вполне. <...> Никогда не встречается... присочиненного выражения или искусственного оборота...» Лирика Огарева – лирика «поэтической вдумчивости», а не мысли, его поэтическое слово – «сердечное слово». «Это не анализ сердечных движений или старание отыскать их значение и определить его; нет, это то же сосредоточенное в себе чувство, которое не дает себе отчета в своих движениях, а только... погружается в них более и более...» (2, с. 160). Меланхолические мотивы поэзии Огарева «не могли быть замечены большинством публики», они доступны «лишь весьма тонкому эстетическому чувству». Боткин находит немало комплиментарных определений для характеристики лирики Огарева: «...эта грациозная простота, эта задушевность выражения, эта постоянная искренность чувства... эта внутренняя правда. <...> Качества редкие... особенно в современных поэтах, у которых воображение и отвлеченные идеи беспрестанно становятся на место чувства, которые наперерыв стараются принять на себя то ту, то другую роль...» (2, с. 163).

По существу, Боткин противопоставляет Огарева гражданским поэтам и выше всего ценит его способность поэтизировать психологическое и духовное состояние человека. Когда критик подчеркивает, что Огарев «так умеет уловлять самые тонкие, мгновенно улетучивающиеся движения чувства, на всякое явление природы и жизни поэзия его отзывается с такою трогательною нежностию, в его задумчивости и грусти столько сердечной теплоты... даже в этом внешнем однообразии содержания такое богатство мотивов и тонов...» (2, с. 163), то в этих оценках явственно ощущается будущая характеристика поэзии Фета, которая представлялась чуть ли не эталоном чистого искусства.

И все-таки Боткин до середины 1850-х годов еще не порвал с позитивистскими представлениями об общественной функции искусства. Видимо, он выбирал тот или иной критический прием по отношению

к конкретному художественному материалу в зависимости от самого материала, его доминирующих качеств. Неслучайно некоторые исследователи характеризовали русскую литературную критику после смерти Белинского следующим образом: «Произошло расслоение, даже раздробление эстетических позиций... компоненты несхожих литературно-критических теорий свободно сочетались в контексте одной и той же статьи. <...> Критика на рубеже 40–50-х годов предстает – особенно ретроспективному взору – эклектичной, "измельчавшей". Однако сугубо негативная оценка ее вряд ли оправдана, так как множественность эстетических пристрастий в то же время обостряла восприимчивость» к новым явлениям и обретениям литературы (4, с. 32–33). Естественно, подобная характеристика вряд ли может быть отнесена ко всем русским критикам указанного исторического периода, но позицию Боткина она объясняет достаточно верно. Были в истории русской критики второй половины XIX века и другие характерные примеры эклектического сочетания различных эстетических систем (например, у Н. Н. Страхова в 1870–1880-е годы).

Боткин вел обширную переписку с русскими писателями и в 1850-е годы. В его письмах немало интересных и глубоких, хотя и кратких характеристик различных литературных произведений, в частности А. Н. Островского. Обладавший хорошим эстетическим чутьем и вкусом, Боткин живо реагировал на проявления в литературном произведении неприемлемого для него дидактизма и морализаторства. Этим объясняется достаточно строгая оценка критиком пьес Островского 1850-х годов – до «Грозы». В письме И. С. Тургеневу 27 февраля 1852 года он отметил, что «Бедная невеста» – «замечательное литературное произведение», но в ней «какой-то холодный и сухой колорит и, несмотря на дагерротипическую меткость и верность языка... чувствуется бедность фантазии». Везде проявляются «намерения автора», «пьеса очень умно задумана», но «для комедии – одни прекрасные намерения мало имеют цены» (3, с. 30).

В то же время театральное исполнение пьес Островского произвело хорошее впечатление на Боткина. Он писал Тургеневу 17 февраля 1853 года, что «Не в свои сани не садись» «действительно превосходная комедия» и что он «видел ее три раза – и каждый раз не выходил из театра без слезы на глазах» (3, с. 34). Строгая оценка «москвитянинских» пьес Островского прозвучала в письме Боткина А. В. Дружинину 4 сентября 1855 года: «Островский выписался скорее: после первой его пьесы «Банкрут» все последующие его произведения воняют дидактизмом и от этого так слабо значение их в сфере искусства. Впрочем, Островский принадлежит к числу талантов,

лишенных поэзии» (7, с. 40). Характерно также высказывание Боткина в письме Тургеневу от 10 ноября 1856 года: «Я провел с Островским как-то вечер, – как необыкновенно умен этот человек! И какая точность и твердость в этом уме, какая меткость взгляда. Ограниченность сферы и некоторая исключительность воззрения – много связывают его талант. Но зато как глубоко он видит в своей ограниченной сфере» (6, с. 371).

Мнение Боткина об Островском-драматурге смягчилось с появлением «Грозы», в которой критик увидел истинно художественное произведение. 16 марта 1860 года он писал Островскому: «...во всех Ваших произведениях поражает удивительная яркость изобразительности, рельефность, определенность характеров, изумительная верность действительности, глубочайшее знание среды людей, которых Вы изображаете. <...> Никогда Вы не раскрывали так своих поэтических сил, как в этой пьесе. <...> В «Грозе» Вы взяли такой сюжет, который насквозь исполнен поэзии. <...> Он так деликатен, так идеально-религиозен и так внутренно правдив сам по себе, что каждое слово в нем надобно брать из самой скрытой глубины души, ибо малейшая не продуманная и не прочувствованная фраза могла расстроить впечатление всего характера и погубить его правдивость. Но этого не случилось, и «Гроза» всею своею стихийною силою ложится на душу читателя... ибо любовь Катерины принадлежит к тем же явлениям нравственной природы, к каким принадлежат мировые катаклизмы в природе физической. <...> Простота, естественность и какой-то кроткий горизонт, облекающий всю эту драму, по которому время от времени проходят тяжкие и зловещие облака, еще более усиливают впечатление неминуемой катастрофы. <...> В «Грозе» есть творчество того, что не представляется ежедневно в действительности и что надо отыскать только на дне собственной души. Из таких Катерин, при других условиях и в другой обстановке – выходят Св. Терезы и поят мир своей религиозно-страстною поэзиею» (5, с. 42–43). А в письме Дружинину от 20 марта того же года читаем (о «Грозе»): «...рисуя эти ужасные нравы – он тем не менее всегда найдет в них какую-нибудь примирительную сторону. Уж в одном этом виден поэт» (7, с. 60). Критерий художественности помог Боткину оценить высокие достоинства «Грозы» как произведения искусства. Остается пожалеть, что Боткин не написал большой статьи об Островском – как, впрочем, и о других русских писателях.

Вообще миросозерцание Боткина и его литературно-критическая позиция поддавались влиянию настроения, воздействию жизненных обстоятельств и дружеского окружения. Летом 1855 года (кстати, уже

в обстановке наметившихся политических перемен в России после смерти Николая I) Боткин на какое-то время сблизился с Некрасовым и, видимо, не без его влияния написал в «Заметках о журналах за июль месяц 1855 года» в № 8 «Современника» за тот же год, которые они сочинили вместе, следующую мысль: «...наука не пренебрегает уже литературным журналом. Нет науки для науки, нет искусства для искусства, – все они существуют для общества, для облагорожения, для возвышения человека, для его обогащения знанием и материальными удобствами жизни...» (2, с. 173). Он даже считает справедливыми упреки «черни» поэту в известном стихотворении Пушкина «Поэт и чернь». Впрочем, напомним, что никто из сторонников «искусства для искусства» в то время (Анненков, Дружинин, Катков и другие) не считали его абсолютно нейтральным или бесполезным для интересов человека и человечества – другое дело, что эти интересы понимались по-разному. Кстати, и здесь Боткин пишет отнюдь не о социальной функции искусства.

Еще в одном фрагменте из «Заметок о журналах. Декабрь 1855 и январь 1856 года» («Современник», 1856, № 2) – вступлении к публикации сделанного Боткиным перевода английского философа и историка Т. Карлейля «О героях, культе героев и героическом в истории» – критик упрекает современную европейскую литературу в том, что «не в состоянии уловить в ней ее нравственных идеалов, в которых обыкновенно отражаются высшие стремления... каждой эпохи» (2, с. 188), что в Европе наблюдается «упадок эстетического вкуса и эстетических понятий, что «направление политическое и дидактическое стало теперь господствующим в... иностранной словесности» (2, с. 189). Этот критический пассаж Боткина снова приближает его к защите эстетического способа анализа литературных произведений, хотя он достаточно четко формулирует связь критического метода с идеологией: «Критика есть не более, как оборотная сторона идеалов каждого времени» (2, с. 189).

Своеобразной «лебединой песней» Боткина-критика, окончательным исповеданием его эстетической и общественной программы стала обширная статья «Стихотворения А. А. Фета», опубликованная в № 1 «Современника» в 1857 года – можно сказать, под занавес участия в этом журнале. Статья вызвала самые разные отклики и произвела большое впечатление на читателей. Одну точку зрения представлял Добролюбов. Он был так раздосадован появлением этой статьи в «Современнике», что задумал написать контррецензию – и на поэтический сборник Фета, и на статью Боткина – и предложить опубликовать ее в конкурировавшем с «Современником»

журнале «Отечественные записки». Сохранился небольшой фрагмент статьи Добролюбова, но и по нему можно судить о негативной реакции ее автора.

Другую точку зрения выразил в письме Боткину от 20 января 1857 года Л. Н. Толстой: «Ежели Вы не приметесь серьезно за критику, то Вы не любите литературы. Есть тут некоторые господа читатели, которые говорили мне, что это не критика, а теория поэзии, в которой им говорят в первый раз то, что они давно чувствовали, не умея выразить. Действительно, это поэтический катехизис поэзии, и Вам в этом смысле сказать еще очень много» (8, с. 205–206). Кстати, именно в этом письме Л. Толстой назвал Боткина, Анненкова и Дружинина «бесценным триумвиратом» русской литературной критики.

В статье Боткина о Фете действительно много внимания уделено размышлениям о природе лирической поэзии, причем эти размышления нередко воспринимаются как манифест чистого искусства, а позиция Боткина – как окончательный отказ от проявлявшихся прежде, пусть эпизодически, симпатий к общественной функции искусства и сближение с направлением в литературной критике, представленным Дружининым. Усиление влияния Чернышевского в «Современнике», а с 1857 года и Добролюбова в конечном счете привели к уходу Боткина из журнала. Последняя его публикация в «Современнике» (№ 3 за 1858 год) – отрывок из письма о картине А. А. Иванова «Явление Христа народу» – была анонимной (2, с. 296–297).

Изложенные в статье о Фете мысли Боткина о поэзии не опираются на какой-либо один философско-исторический источник. Успехи в развитии искусства Боткин связывает и с успехом материальных основ цивилизации, и с неизбежным в связи с этим, как ему кажется, прогрессом человеческой нравственности. Он исходит из того, что современное «общественное мнение... ценит только людей практических... деятельность которых проявляется в сфере видимых, осязаемых приложений к общественным потребностям» (2, с. 193). В связи с этим «увеличившееся благосостояние народов непременно поведет за собою и возвышение нравственных потребностей их. Никогда дух человеческий не может удовлетвориться одним материальным довольством» (2, с. 194). Эта явно позитивистская концепция прогресса человеческой цивилизации совмещается у Боткина с романтическими представлениями о природе художественного творчества. Он считает, что в «движении и развитии нравственных идей» «везде главным и самым сильным орудием

и выражением их служит искусство... в самом общем его значении. Жизнь души и мир внутренних явлений только в искусстве имеют прямое, правдивейшее свое выражение». В произведениях искусства человек «читает... тайные движения и явления своей задушевной, внутренней жизни», которые не зависят от «различных стремлений и интересов времени» (2, с. 194), поскольку «основные свойства человеческой природы постоянно одинаковы во все времена» (2, с. 194). Итак, «экономические отношения», «практическая деятельность» – это фактор временный, исторически изменчивый, а духовные ценности, в том числе искусство, относятся к вечным категориям существования человечества. Однако они не противопоставлены друг другу, как нередко заявляли теоретики искусства, а взаимно обусловлены и дополняемы, поскольку одни без других существовать не могут. При этом действенность искусства ничуть не уступает практической деятельности: «...произведение искусства, если оно, волнуя или трогая наши сердца, приносит нам духовные наслаждения, – то тем самым, именно фактическою действительностию производимых им ощущений, входит оно в практику нашей жизни, становится действующим ее элементом и часто оказывает несравненно большее и глубочайшее практическое действие, нежели тысячи явлений... называемых практическими» (2, с. 195).

Утверждая принцип действенности художественных произведений, Боткин, по сути дела, касается проблемы онтологичности искусства. Он стремится примирить крайности, условно говоря, «слова и дела», подчеркнуть их неразрывное единство. Критик исходит из того, что «практическое направление нашего века должно радовать всякого, кому лежат к сердцу судьбы европейского общества. <...> Искусство не должно ожидать себе ущерба от этого направления: всегда и везде было оно выражением душевной, внутренней жизни человека, а через то и общества; и пока будет в обществе духовное содержание – непременно будет и выражение его, то есть искусство» (2, с. 196).

Представления Боткина о природе искусства и его специфической исторической функции явно опираются на эстетическую программу Ф. Шеллинга, на его концепцию происхождения искусства из древних религиозных культов, из мифологии. Известно, что Боткин именно в это время изучал «Философию мифологии» Шеллинга и познакомил с ней А. Григорьева, который под влиянием этого философа сформулировал свои принципы органической поэтики и критики. Связь статьи Боткина «Стихотворения А. А. Фета» с органической критикой Григорьева уже давно замечена исследователями (2, с. 16, 17), однако,

в отличие от последнего, категорически не принимавшего идей позитивизма в их любом проявлении и опиравшегося на христианские основы творчества, Боткин стремился найти точки соприкосновения позитивистской философии с романтической эстетикой, при этом отдавая первенство романтическому творческому началу, поскольку, по его мнению, «одна политическая история не в состоянии передать так жизнь народов, как передает ее поэзия и вообще искусство» (2, с. 196). Искусство, таким образом, приобретает и гносеологический смысл, опять-таки в соответствии с философией Шеллинга, который считал искусство более высокой формой познания по сравнению с наукой.

Проявляются у Боткина и близкие Шеллингу пантеистические идеи, когда он утверждает, что «все явления духа человеческого совершаются по присущим ему законам, глубоко родственным с общей жизнию вселенной. Мы живем тем же духом, которым живет природа... Немая поэзия природы есть наша сознательная поэзия...» (2, с. 198). Впервые это гармоническое единство человека с природой в сфере прекрасного осознали древние греки, «назвав мир *красотою* (космос)» (2, с. 198). «Великое откровение явилось человеку в чувстве красоты: откровение гармонического единства между понятием и формою, между внутренним чувством и внешним образом. <...> Только с чувством красоты стали впервые возможны свободные отношения человека к природе» (2, с. 199). Это не отвлеченные размышления Боткина об искусстве вообще: по его мнению, эстетические представления древних греков заложили «основу нашей теперешней цивилизации» (2, с. 199), поскольку она базируется на духовных ценностях, включающих в себя и искусство. Жизнь – своего рода творчество, потому что «жизнь каждого человека есть практическое проявление свойств души его, его мыслей, воззрений, чувств. <...> Жизнь человека может представлять собой иногда такое художественное произведение, которому подобного не найдется в искусстве всех народов» (2, с. 201).

Художественное творчество, как утверждает В. П. Боткин, «безотчетный, невольный акт», который принципиально отличается от произведений с «положительною, житейскою, практическою целью», то есть несущих какую-то сознательную идею (2, с. 202). Боткин повторяет мысли Дружинина о противостоянии свободного и утилитарного творчества и считает истинным лишь первое. Вновь подтверждается представление об онтологической сущности искусства: «Поэтическое чувство... преображает наши душевные ощущения, мысли, созерцания в живые образы, и каждый образ в его представлении

становится одушевленною индивидуальностию» (2, с. 203). Поэтическое, творческое начало Боткин называет шестым, высшим человеческим чувством, представляющим собой «таинственный факт нашей духовной природы» (2, с. 203).

Критик согласен с мыслью Шеллинга о сочетании сознательного и бессознательного начал в творческом процессе, но с преобладающей ролью второго: «Все великое, все исполненное жизненной силы в сущности своей всегда таинственно, и понимать в нем можем мы лишь одну поверхность и внешность. <...> За пределом логических доказательств и сознательного выражения мысли лежит сфера созерцания» (2, с. 205). Искусство по своей природе призвано улавливать органику жизни, «открывать, обнаруживать... высшее содержание, скрывающееся под мелкою прозою жизни...» По мнению Боткина, поэзия «заключается в самой основе жизни, поэтический дар состоит... в уловлении поэтического элемента, присущего в глубине нашей души» (2, с. 206). «Поэт только высказывает то, что непосредственно, независимо от его воли возникло в душе его... *сочинительство* участвует тут только как обработка внутренне данного, готового материала» (2, с. 207).

Ссылаясь на признания Пушкина, Боткин утверждает, что «поэт только тогда производит истинно поэтические вещи, когда к тому влечет его внутренняя, самому ему неведомая сила». Далее естественно следует упрек тем сторонникам поэзии, которые считают поэта «карателем общественных пороков, исправителем нравов, проводником так называемых современных идей. <...> Всем этим может быть поэт, но только тогда, когда не думает о поучении и исправлении, когда не задает себе задачи проводить те или другие отвлеченные идеи» (2, с. 207). В качестве примера Боткин называет Гоголя, который, по его мнению, своей комедий «Ревизор» «имел в виду не исправление нравов», его «восхищала комическая сторона его героев» (2, с. 207). В результате «умиляющий душу юмор» Гоголя помогает раскрыть «нравственный смысл» художественного произведения, являющийся отражением «того высокого нравственного идеала, который великий художник носил в душе своей...» (2, с. 208).

Рассуждения Боткина о природе художественного творчества, о соотношении произведений искусства с «основой жизни», как и суждения об особенностях гоголевского юмора (не сатиры!) явно, хотя и косвенно, направлены против эстетической теории и критической практики Чернышевского и его сторонников. Боткин определяет и задачи литературной критики, которая призвана «усмотреть существенное достоинство писателя, не увлечься временною настроенностью

и не ошибиться в своей оценке» (2, с. 209). Все эти его размышления, занимающие почти половину объема статьи о Фете, являются своеобразным вступлением к характеристике поэзии, соответствующей той эстетической программе, которую он изложил.

Боткин подчеркивает, что Фет «не поэт отвлеченных мыслей» или «глубокомысленного воззрения». У него «поэтическое чувство является в... простой, домашней одежде... сфера мыслей его весьма необширна...» (2, с. 209). Он противостоит миру, который «исполнен исключительно заботами о своих матерьяльных интересах...» Это поэт, существующий в противовес дидактикам, «имеющий неотъемлемое право быть самим собою... не справляясь с мимолетными требованиями современности» (2, с. 210). Достоинство и особенность поэзии Фета в «глубине, силе и ясности чувства», качествах, присущих настоящей лирической поэзии, в которой мыслительный элемент должен стать «личным чувством». Те «стихотворцы», которые «удовлетворяются одною только головною мыслью» (2, с. 213) (выражение, явно заимствованное из суждений А. А. Григорьева), не могут быть названы истинными поэтами.

Боткин определяет, по его формулировке, «стечение качеств», которые необходимы лирическому поэту: «глубокая душа», «глубокомысленный ум», «всесторонняя симпатичность и чуткость души», «художественное чувство формы», «глубокое нравственное чувство» и, наконец, «обширное образование» (2, с. 214). Однако «эти отдельные качества получают жизнь и действительность только от поэтического чувства: в нем одном заключается творческое начало» (2, с. 214).

В отличие от Дружинина, Боткин не подводит лирическую поэзию Фета под существующую художественную норму, а стремится выяснить характерную именно для этого поэта содержательную форму творчества Он отмечает, что «мотивы г. Фета заключают в себе иногда такие тонкие... можно сказать, эфирные оттенки чувства, что нет возможности уловить их в определенных отчетливых чертах...» (2, с. 216). Подобное «истинно поэтическое произведение... пробуждает в душе нашей» «отзыв», «эхо», «внутреннюю перспективу» и «действует во все времена» (2, с. 216). В стихотворениях Фета Боткин находит философский смысл: «Все действительно, а не призрачно совершающееся сливается с вечно живою, вечно деятельною вселенной. <...> Истинное никогда не пропадает... ничто благое никогда не умирает. <...> В обществе все переходит только из одной формы в другую...» (2, с. 216). Здесь у Боткина какой-то симбиоз диалектики Гегеля (соотношение действительного

и призрачного в существующем мире) с повторенной Григорьевым шеллингианской идеей об историческом чувстве, сближающем и соединяющем исторические времена – в противовес гегелевской идее смены эпох по принципу отрицания отрицания. Свои впечатления от фетовской лирики критик подтверждает конкретными поэтическими примерами, тем самым подчеркивая, что его суждения не выдуманы, а опираются на поэтический материал. Поэзия Фета для Боткина оказывается подтверждением того, что «под смертной внешностью заключается вечная сущность, бессмертная, постоянно воплощающаяся в высшем, в лучшем откровении» (2, с. 216–217).

Тот факт, что у Фета встречаются стихотворения, смысл которых темен (хотя их сравнительно мало), критик объясняет недостаточностью «критического такта» поэта к самому себе: как «импровизатор, он большею частию предоставляет их (стихи. – *В. Т.*) собственной судьбе» (2, с. 218), но когда «ему удается уловить свое душевное состояние, то стихотворение выходит у него превосходным» (2, с. 218). В лирике Фета преобладают два мотива «из всех сложных и разнообразных сторон внутренней человеческой жизни»: любовь, «большею частию в виде чувственного ощущения... в самом... первобытном, наивном своем проявлении», и впечатления природы, причем не «картина природы» как таковая интересует поэта, она лишь «повод, средство» «для выражения поэтического ощущения» – это «внутреннее созерцание природы» (2, с. 219). В целом в поэзии Фета Боткин обнаруживает «какое-то простодушие чувства... первобытный, праздничный взгляд на явления жизни, свойственный первоначальной эпохе человеческого сознания» (2, с. 220).

«Поэзия ощущений» (2, с. 224) Фета, подчас не имеющая «строгой художественной обработки» (2, с. 228), для своего восприятия требует «романтического расположения духа» (2, с. 229). Его «лирическая манера... состоит в стремительном полете фантазии, воспроизводящей не столько самые предметы... сколько их идеальное отражение». Фет «преображает» предмет, превращая его в «неуловимый для осязания образ» (2, с. 231). Идея поэтического «преображения» действительности используется Боткиным для противопоставления истинных художественных произведений «мертворожденным», лишенным подлинной духовности и поэтичности. Критик признает, что в литературе «отражается нравственное состояние общества», но «прямое действие искусства есть прежде всего не достижение тех или других полезных целей, а духовное *наслаждение*, которое оно дает человеку. <...> Всякий, почувствовавший наслаждение от какого-нибудь произведения

искусства, непременно... делается лучше. Вот в чем заключается благотворное действие литературы на общество» (2, с. 233). У Боткина, как и у других сторонников эстетической критики, свои представления об общественной функции искусства. В этом отношении значение поэзии Фета он видит в том, что поэт звуками «светлого, праздничного чувства» заставляет радоваться жизни (2, с. 234).

Статья Боткина о Фете воспринимается как своеобразный итог поисков его представлений о природе искусства и о методе критического анализа. В этом отношении он явно приблизился к романтической концепции художественного творчества. Несколько позже Боткин еще раз попытался воздействовать на современную ему русскую литературу. В 1862 году они вместе с А. Фетом написали статью о романе Чернышевского «Что делать?», настолько одиозную, настолько негативно оценивавшую роман, что ни один печатный орган не взял на себя ответственность ее напечатать. Статью сочли несвоевременной и неэтичной в связи с тем, что автор романа в это время находился под судом и вскоре был сослан на каторгу. Эта статья была опубликована в 1936 году в «Литературном наследстве» (т. 25–26) и представляет некоторый интерес лишь для историков литературы.

СВОЕОБРАЗИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КРИТИКИ П. В. АННЕНКОВА

П. В. Анненков (1812–1887) – автор основательных и авторитетных критических статей о творчестве многих русских писателей XIX века, один из первых русских ученых-пушкинистов, редактор и издатель первого научного собрания сочинений А. С. Пушкина (1855–1857 годы), известный мемуарист. Придерживался преимущественно эстетических принципов анализа художественных произведений.

Литературно-критические и эстетические взгляды П. В. Анненкова значительно сложнее, чем отстаивание идей чистого искусства и противостояние искусству социальному. Критик никогда не противопоставлял литературу действительности, речь шла лишь о формах и способах ее отражения в художественном творчестве, о необходимости учета специфики образного видения мира. Анненков открыто декларировал, что «призвание искусства» – «споспешествовать развитию и укреплению общественной мысли» (9, с. 24).

С 1849 по 1859 год Анненков находился в гуще литературно-журнальной жизни России, по-своему, без резких полемических выпадов, с помощью обстоятельных, обдуманных критических выступлений участвовал в обсуждении важнейших проблем развития литературы и критики. Большой практический вклад в это развитие он внес также своим изданием сочинений Пушкина и написанием его биографии.

Анненков в сущности первым из сторонников эстетического анализа художественных произведений выдвинул конкретную программу литературной критики и обосновал свой метод. Начало этому было положено еще в 1855 году, когда практически одновременно с известной диссертацией Чернышевского появилась статья Анненкова

«О мысли в произведениях изящной словесности» («Современник», 1855, № 1), позднее получившая более нейтральное название «Характеристики: И. С. Тургенев и гр. Л. Н. Толстой». Посвященная, казалось бы, обсуждению чисто формального вопроса: что лучше, повествование от первого лица или объективное повествование, статья, тем не менее, оказывается глубже по проблематике. Автор рассматривает способы проявления авторской мысли в художественном произведении вообще. Подлинным критерием творчества объявляется такое повествование, «где поэзия участвует вместе с передачей жизненных явлений», где «жесткость наблюдения исчезает в... поэтическом одушевлении» (2, с. 89).

Единство объекта (предмет повествования) и субъекта (позиция повествователя) в художественном творчестве – вот эстетическая норма, к которой, по мнению критика, призван стремиться художник. Подобная творческая установка не допускает ни приоритета самого жизненного материала в произведении, ни открытого проявления авторской тенденции: «Произведение должно носить в самом себе все, что нужно, и не допускать вмешательства автора. Указания последнего всегда делают неприятное впечатление, напоминая вывеску с изображением вытянутого перста» (2, с. 91).

Не менее значительной в утверждении принципов эстетической критики была статья «О значении художественных произведений для общества» (при переиздании в 1879 году озаглавлена более нейтрально – «Старая и новая критика»), появившаяся в начале 1856 года в «Русском вестнике» (№ 2).

Почти одновременно в «Русском вестника» была опубликована обширная статья М. Н. Каткова о Пушкине. Обе статьи – и Анненкова, и Каткова – представляли собой по существу скрытый (без ссылки) отклик на развернувшуюся в 1855–1856 годах полемику между Чернышевским и Дружининым о перспективах развития русской литературы, причем Катков ставил в противовес Чернышевскому преимущественно общеэстетические проблемы, а Анненков – литературно-критические.

В своей статье Анненков прослеживает эволюцию представлений в русской литературной критике о соотношении творчества и идеи в искусстве с конца 1830-х годов («гегельянский» период критики Белинского) до середины 1850-х, от культа художественности до преимущественного внимания к общественной роли произведения. Сравнивая с эстетической (старой) критикой критику социальную (реальную) и органическую, культивировавшую главным образом идею народности, Анненков показывает односторонность каждой

из них и вполне убедительно отмечает, что «одно из первых условий художественности» – «полнота и жизненность содержания, которые иначе и не приобретаются как посредством соединения творческого таланта с обширным... пониманием выбранной темы», без чего «предмет не исчерпан, цель произведения не достигнута, и погрешность его организма отражается в самой форме» (2, с. 8). Автор статьи, по существу, впервые противопоставил свою эстетическую программу не только теории искусства Чернышевского, но и теории органического творчества и критики А. Григорьева, заметив в ней существенный изъян: «Художественность не может быть противопоставлена народности, так как последняя есть член второстепенный, подчиненный, и должна, при своем появлении в искусстве, находиться в зависимости от первой. Отдельно, без определяющей ее художественной формы, народность искусству не принадлежит, а принадлежит этнографии» (2, с. 12).

Известное высказывание Анненкова: «...стремление к чистой художественности в искусстве должно быть не только допущено у нас, но сильно возбуждено и проповедуемо, как правило...» (на него иногда ссылаются как на свидетельство увлеченности автора культом формы – 15, с. 234) – в тексте статьи имеет продолжение: «...без которого влияние литературы на общество совершенно невозможно» (2, с. 12). Мнение об исключительной близости представителей эстетической критики к идеям чистого искусства основано на традиции полемического и одностороннего восприятия их эстетики со стороны противников, приверженцев более активной социальной роли литературы и критики, будь то в публицистической форме (реальная критика Добролюбова) или духовно-нравственной, приближенной к народным традициям (повышенное внимание к авторскому идеалу в рамках органической критики Григорьева). Кстати, Катков, активно защищавший гегелевскую идею о специфической художественно-образной форме воплощения мысли в искусстве («Поэзия, в истинном смысле, есть познающая мысль, направленная на все то, что не подвластно отвлеченному мышлению» – 18, с. 165–166), считал выражение «искусство для искусства» крайне неудачным для определения его и его единомышленников эстетических принципов (18, с. 314–315). Он же утверждал: «Давая искусству независимое значение, мы не освобождаем художника от обязанности заботиться о содержании своих произведений... как бы ни было ничтожно явление, мысль должна стоять высоко, чтобы понимать его сущность...» (18, с. 317).

Анненков, оставаясь сторонником гегелевской эстетики, считал законы искусства вечными, неизменными и порой затруднялся в восприятии и осмыслении тех перемен эстетических принципов

и представлений о прекрасном, которые все шире распространялись в России. В этом отношении он несколько противоречит и Гегелю, признававшему, по словам ученика и в какой-то степени оппонента великого философа Ф. Фишера (от его эстетической теории в свою очередь отталкивался Чернышевский в своей диссертации), возможность в определенные исторические эпохи «искусства с политическим направлением» (21, с. 352). Другие русские гегельянцы этот факт учитывали. Тургенев, например, отмечал историческую необходимость и «пушкинского», и «гоголевского» (условно, разумеется) направлений в русской литературе. Об этом писал и редактор журнала «Атеней» Е. Ф. Корш: «... на многое в так называемой поэтической литературе и в искусстве нашего времени необходимо должно смотреть не с точки зрения художественности, а с точки зрения меткости, уместности и сноровки». Он же продолжает: «Но все же этот уместный и своевременный взгляд не заставит нас забыть и окончательно сдать в архив самобытную ценность художественной формы, не заменимой в поэзии и искусстве никаким достоинством содержания и притом неразрывной с последним до того, что нет средств придать ничтожному содержанию художественную форму» (16, с. 68).

Уместно напомнить высказывание Анненкова, касающееся сценического искусства, но имеющее отношение и к его эстетической позиции вообще: «...не можем довольствоваться мастерским изворотом... щегольством своими силами, кокетливой выставкой своих способов, где сама роль не есть существенное дело... а только средство... показать свои приемы» (8, с. 352).

Идею безусловного единства формы и содержания в художественном произведении утверждал и привлеченный сторонниками традиционной эстетики («старой критики», по терминологии Анненкова) в качестве союзника и авторитета, способного в какой-то степени помочь в противостоянии реальной критике, Ф. Фишер. По его мнению, форма не придается материи, «но лежит в ее собственной основе, в ее сущности... чистой материи точно так же нет, как и чистой формы... существует только единство той и другой. <...> Форма есть самовыражение внутреннего. <...> Новое содержание не проникает сквозь не соответствующую ему форму» (21, с. 354, 355, 356). Эта формула была близка Анненкову на протяжении всей его критической деятельности, даже и тогда, когда он, к концу 1850-х годов, перестал быть столь последовательным защитником принципов эстетической критики и использовал некоторые приемы критики реальной. Художественность для него всегда была одним из основных

критериев оценки произведения и предполагала глубокое овладение темой, присутствие мысли, но не отвлеченной, а образной.

Анненков был уверен, что воздействие литературы на человека, на общество проявляется прежде всего в духовной, нравственной сфере. Он предпочитал не использовать формул «искусство для искусства», «свободное творчество», но его критическая мысль развивалась в целом в направлении, близком эстетической критике, сторонники которой обращали внимание на то, что оставалось в сущности «за бортом» реальной критики, а именно на специфику искусства, на характер соотношения между формой и содержанием в художественном произведении. Анненков пойдет дальше своих единомышленников в признании тесной связи литературы с общественной мыслью, с историей. Поэтому не стоит спешить с упреками в его адрес в эстетизме, элитарности или говорить об абсолютизации им художественности (17, с. 25), поскольку абсолютизация здесь означала бы утверждение идеи чистого искусства, чего у Анненкова в буквальном смысле этого термина не было.

В эстетике Анненкова и в его критической практике можно обнаружить другой «грех» – некоторую нормативность оценки литературных явлений. Нормативность вообще свойственна критике как стремление к идеалу, норме, точке отсчета в анализе, но она должна быть подвижной, поскольку застывшая норма означает остановку в движении, следовательно, гибель. Это относится и к литературной критике. Стремление Анненкова отстоять близкие ему принципы эстетической критики приводило к тому, что нормативность нередко ощущалась у него при конкретном анализе литературных явлений, особенно если они в той или иной мере отличались от традиционных жанровых или иных художественных норм.

Отдельные «неверные звуки» анненковской критики свидетельствуют о честности и искренности его подхода к литературе и не должны зачеркивать достоинств как программных выступлений критика, так и практических характеристик ряда значительных литературных явлений, на что, кстати, обратил внимание А. И. Введенский в рецензии на публикацию сборника критических статей Анненкова в 1879 году: «На г. Анненкове яснее выразились все существенные свойства чисто художественного принципа литературной критики, – как свойства отрицательные, вводившие его в ошибки, так и свойства положительные, пренебрежение которыми со стороны новой критики искусства составляли ее слабую сторону и которые давали г. Анненкову возможность понять такие черты литературных направлений, которые другими в увлечении не замечались» (10, с. 147).

Постоянная ориентация Анненкова на жанровую природу и другие художественные критерии оценки произведения позволяли ему не просто выяснять, что хотел сказать автор, но что сказалось объективно в выбранной или устанавливаемой самим автором форме. Пожалуй, трудно назвать другого современного Анненкову критика, который бы так пристально и даже придирчиво следил, насколько положенный в основу творчества материал соответствует форме изложения – и наоборот.

Анненков спокоен, рассудителен, он как будто размышляет по поводу того или иного литературного явления и делится своими раздумьями с читателем, призывая того оценить позицию критика в его воображаемой беседе с оппонентами, демонстрирует образцы глубокого эстетического и психологического анализа, необязательно альтернативного иным критическим концепциям, а подчеркивающего смысловое богатство художественного произведения. Поэтому он избегает категоричности суждений, оговаривается, даже оправдывается в некоторых своих оценках, так что кажется порой уклончивым и противоречивым. Критик в сущности не претендует на окончательное решение поставленных вопросов, избегает безапелляционных приговоров и даже в случае негативной оценки того или иного произведения пытается найти в нем достоинства. И это не беспринципность, а особый критический принцип. Самой формой своих статей, стилем изложения Анненков возражает против распространившейся нетерпимости, категоричности суждений, утверждает диалектичность художественной идеи в литературном произведении. В одной из ранних статей («Романы и рассказы из простонародного быта») критик называет такие близкие ему эстетические критерии оценки, как соразмерность, гармония, естественность, органичность и даже математическая пропорция (2, с. 62).

Отказ от окончательного приговора в критическом анализе, нередкий у Анненкова, как будто свидетельствует о сомнениях критика в правомочности такового, о признании возможными других суждений, о допустимости читательских симпатий и к художественно несовершенному произведению. Подобная сознательная установка, даже можно сказать – программа, делает понятными те качества критики Анненкова, которые в свое время вызвали недоумение и порицание со стороны С. А. Венгерова, иронично определившего манеру критика формулой «нельзя не признаться, но должно сознаться» (12, с. 606), что, кстати, вызвало возражения уже у его современников (13, с. 349–351).

Почти постоянная ориентация на другие мнения и их учет придают статьям Анненкова диалогический и эссеистский характер.

Неслучайно в отдельном издании 1879 года его статьи были названы «критическими очерками». Действительно, работы Анненкова в большей степени, чем кого-либо из его современников, приближаются к типу очерка. Анненков не принимал критику, представлявшую собой «приговор, но не пособие, определение, а не указание, казнь, а не совет» (7, с. 497). Очерковость – особое качество и формы, и смысла его критических статей. Это не жанровое определение, а особенность, присущая разным жанрам – обзорной, проблемной статье, рецензии и так далее, в том числе статьям, в заглавии которых прямо был указан жанр: «заметки», «письмо».

Анненков был критиком-очеркистом и писателем-очеркистом. Его очерки, основанные на личных наблюдениях («Парижские письма»), на биографических и литературных фактах («Литературные воспоминания»), оказались очень удачны. Очерки эти – по сути дела художественные биографии, портреты, описания, размышления – конечно, имеют качественно иной характер, чем критические очерки-статьи, но близки им по принципам обработки материала, по открытости в отношении к объекту характеристики – к жизни, к литературе. Отсюда и стремление избежать догматизма в анализе литературных произведений, убеждение, что каждый образ, каждое произведение должны не замыкаться на какой-то одной идее, а вмещать сумму идей. Эту особенность критики Анненкова, видимо, понимал Тургенев, ценивший его «энциклопедически-панорамическое перо» (13, с. 356).

Середина XIX века в России – время отделения литературоведения как науки от литературной критики, в рамках которой она преимущественно и развивалась до этого времени. В деятельности Анненкова можно найти примеры того, как уже тогда проявлялись определенные отличия научного метода анализа от критического. Анненков-пушкинист в своих «Материалах для биографии А. С. Пушкина» (1855) создает классические образцы исследовательских приемов именно научного историко-литературного анализа: здесь и творческая история почти всех опубликованных произведений Пушкина, и духовная биография поэта, отраженная в творчестве, и анализ соотношения этого творчества с бытовыми и историческими фактами (выявление истоков художественных образов и мотивов), и опыт философского анализа творческого пути с вычленением его этапов, и характеристика творческого метода в его развитии. Такой глубины анализа в разнообразных направлениях не могла дать литературная критика, да это и не входило в ее функции: даже в известном цикле статей Белинского о Пушкине творчество поэта

преимущественно актуализировалось и выстраивалось (ретроспективно и перспективно) в историко-литературном плане с определением его места в этом ряду.

Первая критическая статья П. В. Анненкова «Заметки о русской литературе 1848 года» («Современник», 1849, № 1) во многом продолжала (но не повторяла!) традиции критических обозрений Белинского. Смысл и цель этой статьи – «указать самый путь, каким... должна проходить литературная деятельность, чтобы быть помощницей общественного образования, в чем состоит ее главное призвание»; наиболее интересен тот писатель, который прокладывает новую стезю в литературе или дает «полезный вывод для общества» (2, с. 45, 44). Эта «новая стезя» – реализм, и движение по этому пути русской литературы двух последующих десятилетий критик в дальнейшем будет прослеживать, выделяя самое важное, симптоматичное: народность, процесс становления личности литературного героя, историзм в крупных эпических и драматических жанрах.

В современной литературе наиболее перспективными, по мнению Анненкова, оказываются писатели, стремящиеся «пробить наружную оболочку жизни, на которой еще держится псевдореализм, и проникнуть в извилины ее...» (2, с. 37): Гончаров, Дружинин, Тургенев, Герцен. В конкретных оценках литературных явлений в названной статье Анненков во многом близок Белинскому, но с существенной оговоркой: он впервые в русской критике не только употребил термин «реализм» применительно к творческому методу писателя, но и попытался отделить его от «псевдо-реализма». Как отмечает немецкий литературовед К. Штедтке, Анненков «начинает определять дистанцию между натурализмом «натуральной школы» и поэтическим понятием реализма» (22, с. 201). Имея в виду механическое копирование жизни и сентиментально-фантастическую манеру творчества, критик констатирует: «Некоторая часть наших писателей поняла реализм в таком ограниченном смысле, какой не заключала ни одна статья, писанная по этому предмету в петербургских журналах» (2, с. 31) – прежде всего, видимо, Белинским. Лучшие писатели-реалисты уже вырастали из рамок «натуральной школы». Пример – «Записки охотника» Тургенева, реализм которых «часто достигает поэтического выражения... по глубокому проникновению в жизнь, по изучению ее» (2, с. 42).

Развитие народной темы в русской литературе 1850-х годов показало, что литература в ее реальном бытовании не укладывается в рамки художественных норм, и Анненков в статье «Романы и рассказы из простонародного быта в 1853 году» на примере творчества Григоровича, Потехина, Писемского показывает, что традиционные формы,

привычное «литературное понимание» материала применительно к народной жизни приводят к искусственности, фальши в изображении характеров, в постановке проблем. Новый жизненный материал требовал новой формы, которой литература еще не выработала. Пока наиболее удачными представляются критику очерки народной жизни, верные «подлинному типу», романы же выглядят «литературной выдумкой» (2, с. 49). «Вопрос, следовательно, не в принципиальной невозможности реалистического произведения из крестьянской жизни, а в том, чтобы найти для новых предметов и тем соответствующие им художественные формы. <...> Так обзор перерастает во второй статье Анненкова в проблемную статью, теоретический потенциал которой и сегодня не исчерпан. Занимавшая критика проблема встает перед литературой и критикой всякий раз, когда происходит расширение предмета искусства, освоение новых граней действительности», – справедливо отмечает современный исследователь И. Н. Сухих (20, с. 11).

В этой статье Анненков снова обращается к вопросу о реализме как творческом методе, который, по его мнению, обязательно должен сопровождаться некоторой «идеализацией» жизненного материала, то есть изображением действительности в свете авторского идеала: «Идеализация, правильно понятая и художественно выполненная, совпадает таким образом с реализмом, потому что тайный смысл, скрытое значение вещей и составляют сущность их; но она ничего не имеет общего с псевдореализмом, который занимается одной внешней стороной предметов и минует все, что только не попадает прямо глазу». Одновременно автор статьи констатирует факт «падения» в русской литературе «псевдореальной», то есть натуральной школы (3, с. 89, 88).

Дальнейшие наблюдения критика над развитием народной темы в русской литературе учитывают ее основные тенденции, отмеченные в ряде статей Добролюбовым и особенно Чернышевским («Не начало ли перемены?»). Рассматривая творчество Н. В. Успенского, Анненков пишет об изменении ориентации литературы: от «адвокатуры народа» – к «голой правде». Критик не отрицает достоинств и исторического значения новаторства молодого писателя, но сомневается в том, что его «способ» – «единственно правдивый», поскольку «юмор, без серьезной мысли в основании», вряд ли может дать «голую правду» явлений. Герои Н. Успенского не имеют «возможности развития», они — «не помнящие родства» (2, с. 264, 265) и нуждаются в большей полноте художественного выражения.

Своеобразным антагонистом Н. Успенского в изображении народа, с точки зрения Анненкова, становится Н. Кохановская, склонная видеть народный быт и характеры в эпических тонах. Характеризуя

писательницу, критик, как и в других случаях, стремится прежде всего указать своеобразие художественного видения, мастерства, жизненной позиции. Анненков – западник, но это не мешает ему по достоинству оценить творчество близкой к славянофилам Кохановской, которая, по его мнению, как «жаркий адвокат народно-провинциального быта», открывает «новую эру жизни и новый вид художественного воспроизведения в литературе» (2, с. 313, 314), хотя для истинной картины народной жизни необходима не только поэзия, но понимание сложностей бытия, предполагающее и конфликтные ситуации – внутренние и внешние. Этого у писательницы нет, преобладает мираж, но и «мираж становится истиной... как только способствует укреплению и развитию настоящих, коренных начал народного существования» (2, с. 311). И здесь нет категоричности критической оценки, сохраняется ориентация на исключительно объективное восприятие литературного явления.

В 1860-е годы позиция Анненкова-критика несколько меняется. Он устраняется от активной журнальной работы после 1863 года, когда в «Санкт-Петербургских ведомостях» печатался большой цикл его статей о современной литературе, в которых Анненков сосредоточивается преимущественно на проблемах историзма, на своеобразии разработки исторической темы русскими драматургами и романистами. Возможно, это было связано с тем, что Анненков стал тесно сотрудничать с журналом М. М. Стасюлевича «Вестник Европы», в соответствии с профессиональными интересами редактора-издателя отличавшимся преимущественным интересом к истории. После 1868 года Анненков вообще как критик умолкает, что можно понять как своеобразный «уход», демонстрацию неприятия того, что делались в русской литературе и критике в эпоху, охарактеризованную близким Анненкову по духу Тургеневым в известном стихотворении в прозе «Русский язык» как «дни сомнений... дни тягостных раздумий о судьбах... родины».

Два десятилетия достаточно активной критической деятельности Анненкова совпали с периодом окончательного становления русского романа, и критик, естественно, не мог пройти мимо этого процесса. В его статьях, письмах, воспоминаниях заключено немало характеристик крупных эпических произведений, прежде всего И. С. Тургенева, А. Ф. Писемского, Л. Н. Толстого, С. Т. Аксакова. Анненкова интересовали проблемы метода и жанра, проблемы становления характера, особенности героя современности в целом. На все эти вопросы он давал самостоятельные и достаточно аргументированные ответы, демонстрирующие большие возможности его критического метода,

глубокое понимание природы художественного произведения, прекрасный эстетический вкус, умение обнаружить способность того или иного произведения уловить своеобразие эпохи, социального быта, нравственного и психологического состояния человека своего времени.

Анализ эпической формы начат был Анненковым с характеристики малых жанров в творчестве Тургенева и Л. Толстого. В рассказах и повестях Тургенева начала 1850-х годов критик находит тенденцию преодоления свойственного ранее молодому писателю личностного начала и переход к более объективной повествовательной манере («Муму»), повлиявшей и на глубину проникновения в сущность человеческих характеров. Прямое и простое обращение к явлениям жизни, по мнению Анненкова, позволяет разнообразить содержание литературного произведения и больше соответствует творческому методу реализма.

Сосредоточение критического анализа на особенностях повествовательной манеры – не только Тургенева, но и Л. Толстого – принципиально важно для Анненкова, который в сущности демонстрирует возможности реалистического метода в художественном творчестве и даже в какой-то мере берет на себя роль наставника писателей в овладении этим методом. В повестях Л. Толстого «Детство» и «Отрочество» критик находит особую манеру повествования – с качествами «исследования», но без внешних его признаков. Анненков еще до появления знаменитой статьи Чернышевского о «диалектике души» как художественном открытии Л. Толстого обращает внимание на особенности психологической манеры в его повестях, граничащей с научным анализом. Цель писателя он видит в том, чтобы «показать сущность характеров и происшествий за внешними подробностями», пояснить «их же природными свойствами», поэтому «внутренняя история» и «внешняя обстановка» у Толстого гармонируют – отсюда «замечательная выпуклость как лиц, так и происшествий» (2, с. 104, 105, 106). Свой талант молодой писатель «особенно показал в сфере искреннего и глубокого разъяснения душевных оттенков» (2, с. 107).

Тургенев и как человек, и как писатель был, пожалуй, наиболее близок Анненкову, причем несомненным достоинством последний считал общественный характер творчества писателя: «Вы в литературе нашей представляете олицетворенное чутье современности», — писал критик своему приятелю (7, с. 469). Особый интерес Анненкова вызвал распространенный в творчестве Тургенева тип слабого героя, представлявшийся критику во многом характеризующим современного русского человека. Защите подобного персонажа Анненков посвятил статью «Литературный тип слабого человека. По поводу

тургеневской «Аси»» (1858), в которой полемизирует со статьей Чернышевского «Русский человек на rendez-vous». При этом Анненков фактически использует в целях защиты достоинства исторической и нравственной основы существования «типа слабого человека» метод своего оппонента – принципы реальной критики. Уже в заглавии статьи подчеркнуто, что она написана «по поводу». Критик рассуждает преимущественно о «типах эпохи», об особенностях русского характера, сформированного исторически и исторически же меняющегося. Эта статья, пожалуй, является первым и достаточно удачным примером того, как противник реальной критики пользуется ее методом для полемики с ее же программными установками. Литературные персонажи рассматриваются Анненковым на одном уровне с существующими в реальной бытовой обстановке людьми. В отличие от Чернышевского, Анненков отдает предпочтение характеру слабого, «лишнего» человека, имеющего за собой объективное достоинство критической нравственной самооценки, фактической оппозиционности, неучастия в официальной жизни.

Точка зрения Анненкова оказалась близкой к известной концепции «лишнего человека», неоднократно высказывавшейся А. И. Герценом в конце 1850-х годов в полемике с Чернышевским и Добролюбовым. И если на стороне революционных демократов была правда передовой социальной программы, пусть утопической, то их оппоненты были правы исторически, с точки зрения объективной реальности, бытования и функционирования определенного типа русского характера – характера времени. При этом Анненков отнюдь не идеализирует тип «лишнего» человека, он лишь предлагает отнестись к подобным героям объективно, без идеологической предвзятости (2, с. 163).

Особенности повествовательной манеры интересуют Анненкова в произведениях С. Т. Аксакова, творческий метод которого очень специфичен, основан на сплаве факта и художественного вымысла: Аксаков – мемуарист и художник одновременно, причем, что особенно важно для Анненкова, совершенно объективный, он «держится... только своей задачи – художественного рассказа и далек от выводов»; «заключения... являются неизбежно сами собой в уме читателя» (2, с. 114). Аксаков кажется всего лишь летописцем, верным преданию, но на деле «воспоминания являются... только материалами для творческого таланта его» (2, с. 116), наполненного гуманизмом, наблюдательностью, цельностью восприятия жизни. Своими произведениями писатель демонстрирует возможности «художнического способа представления жизни в нравственном воздействии на общество» и бесполезность всяких споров «о разных видах искусства, чисто художественном

и художественно-общественном... есть только один путь для искусства, и этим путем он высказывает все, что может, и все, что должно высказать» (2, с. 121).

Принимая и одобряя Аксакова как «чистого» художника, Анненков не преминул упрекнуть его в некоторой «охранительной», консервативной тенденции. Потребности критической оценки здесь явно начинали противоречить теоретической установке. Как прогрессист, критик не мог не отметить того, что для него было неприемлемо в позиции писателя: «Невольная или умышленная остановка при старых формах и представлениях неизбежно связана с ограничением мысли, со стеснением воли и выбора... и наконец с некоторой узкостью взгляда на искусство, природу и человека: новое направление всегда может понять и усвоить себе хорошую сторону прежнего...» (2, с. 127). Здесь начало будущей большей социальной заостренности критической позиции Анненкова: логика углубленного познания русского литературного процесса толкала критика в сторону обогащения эстетического анализа идейным, точнее, что было более характерным для него, историческим, но при непременном сохранении приоритета первого.

Статьи о раннем творчестве И. С. Тургенева и Л. Н. Толстого, о С. Т. Аксакове стали как бы подступом к критическому анализу крупных эпических форм, создававшихся в русской литературе, причем Анненков отмечает большое разнообразие и жанровых образований, и авторской манеры, и метода, и характеров персонажей в произведениях современных романистов. Критик стремится найти у писателя какую-нибудь «изюминку», что-то такое, что отличает его от других, создает неповторимую творческую индивидуальность. Роман А. Ф. Писемского «Тысяча душ» Анненков определил как «деловой», имея в виду, видимо, тот факт, что он посвящен изображению характера делового человека своего времени – Калиновича, истории его жизни и карьеры на фоне обширной картины провинциального и столичного быта. Человеческие качества главного героя романа Писемского для Анненкова оказываются своеобразным аргументом в споре о русском герое, начатом в статье об «Асе» Тургенева: Калинович, в сущности, подтверждает характеристику возможного варианта русской «сильной» личности, предсказанного критиком. Он добивается успеха в своей общественно-полезной деятельности, не останавливаясь при этом перед явно аморальными средствами и путями. Это роман о «ложном исправителе нравов и гражданских злоупотреблений наших, поддельном государственном человеке г. Калиновиче» (2, с. 173). Цель Писемского, по мнению критика, – не углубляться в рассуждения, не давать подробных описаний и характеристик,

а демонстрировать «целиком образы и фигуры», быть объективным летописцем, принявшим «роль бесстрастного судьи», что, впрочем, не мешает читателю понять героя романа: «Характер лица так полон жизни и правды, тип так ясно обрисован, что настоящая мысль романа является сама собой». Калинович – «произведение той самой почвы, от которой он хочет отделиться, которую хочет исправить» (2, с. 175).

Роман «Тысяча душ» дает возможность рецензенту поставить вопрос о своеобразии русского общественного романа. Он высказывает предположение, что в русской литературе, в отличие от европейской, создается традиция, «по которой частное событие и сфера отвлеченных вопросов права, психологическая история лица и деловые интересы могут быть примирены и безраздельно попадать в главные пружины романа, не нарушая тем законов свободного творчества». Так было в «эпоху эпическую», когда «отдельный человек и история народа шли дружно обнявшись, где мысли первого составляли содержание последней, где последняя говорила только то, что говорил первый» (2, с. 179). Это удивительное прозрение критика относится, конечно, не только к роману Писемского, но и вообще по меньшей мере к русскому роману 1860-х годов, вплоть до «Войны и мира».

В то же время роману Писемского, по мнению Анненкова, не хватает здорового нравственного начала, которое могло быть противовесом Калиновичу и которое постоянно присутствует, например, в социальных романах Диккенса и Жорж Санд. Без такого уравновешивающего фактора, в сущности, в той или иной форме проявляющегося авторского идеала, общественный роман может превратиться «в простой изобличительный роман». Но это не вина автора, давшего «нам все, что только способна была дать почва, на которой он установился» (2, с. 184). Символизирующий разгул административного, бюрократического всевластия Калинович оказывается побежденным средой, породившей его и в то же время противостоящей ему. Многозначительный итог!

Критерий художественности остается основным в анализе Анненковым другого романа Писемского – «Взбаламученное море». Произведение это представляется критику аморфным, лишенным целостности – из-за того, что автор захотел сделать «эпоху предметом своего рассказа». Ход романа оказывается как будто тождественным ходу самой истории, эпоха как таковая составляет интригу романа и оказывается главным его действующим лицом. В то же время, по мысли критика, роман как художественное целое должен иметь дело прежде всего с частным случаем, связывая его со временем, с духом эпохи. Писемский, таким образом, нарушил важнейший принцип

жанрообразования и, несмотря на очевидный талант и проявляющееся нередко мастерство, особенно там, где не нужен подробный анализ, «когда... дело говорит само за себя» (2, с. 314, 315), не добился успеха. Писатель задумал роман общественный, а не нравоописательный, в котором были бы более уместными юмористические сцены, эффектные бытовые эпизоды, да и персонажи обрисованы – без «нравственной перспективы», без «внутренней жизни», без «истории души».

Писемскому явно повредила, считает Анненков, откровенная тенденциозность его позиции по отношению к идее протеста, распространившейся среди русской передовой молодежи. Автор не учел, что протест всегда имеется во всяком обществе, он обязателен для исторического развития, и задача художника в том, чтобы его осмыслить художнически, а не полемически, как это сделал Писемский. Так у Анненкова – при сохранении полного уважения к художнику и стремлении объяснить причины его неудачи и указать его творческие возможности – сугубо эстетический анализ произведения оказывается убедительным средством опровержения предвзятого, субъективного подхода писателя к решению сложной общественной проблемы. Через несколько лет подобный жанровый принцип оценки Анненков применит в анализе романа Л. Н. Толстого «Война и мир» и тоже, хотя, конечно, не столь последовательно и убедительно, упрекнет автора в отсутствии художественной гармонии между частным и общественным жизненным материалом.

Все более явственно определявшийся в конце 1850 – начале 1860-х годов интерес русской критики к социальной направленности литературы затронул и Анненкова. Наряду с прежним пристальным вниманием к нравственно-этическим проблемам, к специфике писательской манеры, метода, жанровой природы произведения в его статьях углубляется анализ соотношения между общественными явлениями и их художественным преломлением в литературном произведении. В эпоху общественного подъема в России Анненков в своей критике как будто следовал известному положению Белинского, высказанному в 1847 году в статье «Ответ “Москвитянину”»: «Искусство может быть органом известных идей и направлений, но только тогда, когда оно – прежде всего искусство. Иначе его произведения будут мертвыми аллегориями, холодными диссертациями, а не живым воспроизведением действительности» (11, с. 324).

В статье «Наше общество в “Дворянском гнезде” Тургенева» (1859) Анненков уделяет главное внимание анализу характеров деятелей, представляющих это общество, что дало возможность проследить закономерности в формировании героя русской литературы после

Гоголя, когда литература получила, по мнению критика, «несколько настоящих типов»: «Тип широкой натуры, освободившей себя от всякой ответственности перед совестью, тип ничтожного характера с сильными претензиями и развитою головой, тип благонамеренного бюрократа, загоняющего людей к порядку и добродетели, как стадо, и т. д.» (2, с. 196–197). В «Дворянском гнезде» представлена истинная картина «так называемого образованного общества».

Нравственная чистота и цельность характера Лизы Калитиной напоминают критику пушкинскую Татьяну. Заметим, что это сопоставление было предпринято Анненковым задолго до знаменитой речи Достоевского о Пушкине (1880), в которой была подчеркнута близость двух героинь. Со свойственным его литературно-критическим взглядам историзмом Анненков сосредоточился на различиях между героинями: «Для того чтобы Татьяна Пушкина могла превратиться в знакомую нам Лизу, ей нужно было убедиться в бедности и тщете всего, что прежде так томило, волновало и занимало ее» (2, с. 211). Речь идет здесь об исключительной сосредоточенности пушкинской Татьяны на «истории своей любви» и в конечном счете о ее способности пойти на компромисс. Поведение Татьяны, любящей Онегина и остающейся верной мужу, Анненков осуждает по сути так же, как это сделал в свое время Белинский. Кстати, союзник Анненкова по эстетической критике А. В. Дружинин еще в 1856 году в статье «Критика гоголевского периода и наши к ней отношения» достаточно решительно не согласился с подобной трактовкой поведения Татьяны (14, с. 217). Анненков же актуализирует, осовременивает поведение пушкинской героини, когда подчеркивает, что оно «положительно дурно, если не с точки зрения тех годов, когда творил поэт, то с точки зрения нашей современности, когда многое уразумелось проще и правильнее» и возникла «необходимость возводить до героизма благородные побуждения и... добродетели» (2, с. 212, 213). Различия исторических условий, в которых жили героини Пушкина и Тургенева, Анненков, в отличие от Белинского, все-таки учитывает.

В судьбах Лизы и Лаврецкого критик проницательно заметил не только драму личностей, в нравственном отношении стоящих выше окружающей их среды и – объективно – отторгаемых ею, но и показатель «болезни общества» (2, с. 215). Так в понимании Анненкова нравственный анализ характеров и бытовой жизненный материал романа Тургенева смыкается с социальным.

Статья о «Дворянском гнезде» свидетельствует об известной эволюции взглядов Анненкова на героя русской литературы. Полемика о «лишних» людях здесь как будто продолжается, но приобретает

новый характер: критик соглашается с тем, что близкий ему нравственный тип исчерпал себя и должен сойти с исторической арены. Это не столько пересмотр позиции, сколько признание исторического факта, причем сопоставление Лаврецкого с его предшественниками в русской литературе – Чацким, Онегиным, Печориным – оставляет преимущество на стороне Лаврецкого «за обилие содержания, произведенное самим ходом жизни и времени» (2, с. 211). Главное в судьбе героев Тургенева даже не их драма, а то, что они способствуют созиданию идеалов жизни на развалинах других идеалов. В развитии общества и личности не должно быть перерыва постепенности, и неслучайно, по мнению Анненкова, «Дворянское гнездо» заканчивается «воззванием к молодому поколению, являющемуся на смену старого с новою жизнью и новыми понятиями» (2, с. 219), причем обновление необходимо «всем классам общества, без исключения» (2, с. 220), Утверждая, что Тургенев «Дворянским гнездом» завершил долголетнее обсуждение проблем, порождавших «безвыходные положения» литературного героя, критик как будто предсказывает (и подсказывает!) писателю его дальнейшее обращение к новому герою – в романе «Накануне».

Рассуждения Анненкова о герое русской литературы были продолжены в других статьях, причем художественное мастерство писателя обязательно принималось во внимание. Определяя характер творчества Н. Г. Помяловского как социальный, Анненков в то же время утверждает, что это достойное качество не нашло в его произведениях настоящего художественного решения прежде всего потому, что персонажи (имеется в виду повесть «Молотов») «выросли у самого автора не из поэтического или художнического созерцания жизни, а из головы»: это «олицетворенные понятия», лишенные «жизненности» и в лучшем случае проявляющие лишь «балетный блеск» (2, с. 246), и в этом отношении герои Помяловского разительно отличаются, например от Обломова и Базарова, которые, хотя тоже являются олицетворением идей, убедительны, поскольку «сама мысль, которой они обязаны своим происхождением, родилась из непосредственного созерцания общества, из проникновения... вглубь его психического настроения» (2, с. 249).

Вопрос о художественной правде в искусстве, о границах фактической достоверности положенного в основу творчества жизненного материала ставится Анненковым и при характеристике «Очерков бурсы» Помяловского, где, как в «Записках из Мертвого дома» Достоевского, сочетаются живая картина ужасного быта, созданная очевидцем, и художественный вымысел. У Достоевского изображение

каторги пронизано художественным и философским осмыслением ее, авторским нравственным идеалом, поэтому, хотя злодеи остались злодеями, «глубокий психологический анализ уже объяснил и частью смягчил их преступления» (2, с. 252). У Помяловского же – ничего светлого, никакого проблеска протеста против «свирепости и невежества». «И когда автор показывает нам поколение... обделенное всеми средствами защиты, – считает Анненков, – он... виновен или перед искусством... или перед самим поколением...» (2, с. 254). Потребность конечного светлого начала, положительного идеала для сторонника преимущественно художественного анализа произведений остается несомненной. Вместе с тем критик отмечает мужество и энергию, честность, с которыми молодой писатель вступает в литературное творчество, отказывается произносить ему окончательный приговор и надеется на дальнейшее развитие его таланта.

Специфический характер «деловой беллетристики» с обсуждением «явлений и вопросов общественного быта» выясняет Анненков на примере творчества Салтыкова-Щедрина, казалось бы, наиболее далекого от эстетических идеалов критика. Гражданское направление, которому верен сатирик, не удовлетворяется «одним... нравственным или художническим значением» изображаемых жизненных фактов, он близок к идеалу «делового беллетриста» (2, с. 276, 277). И оценивается его творчество Анненковым исходя из особенностей поэтики, «формы повествовательных размышлений», то есть сплава художественных зарисовок и публицистики, создающего «характеристический стиль» писателя (2, с. 278, 279). Художественно-эмоциональное воздействие очерков Щедрина велико, но «в основе его одушевления нет определенного, законченного, установившегося созерцания», и едва ли возможно связать происхождение его с каким-либо глубоко продуманным социальным учением (2, с. 280).

Это было первое по времени замечание о недостаточной идейной определенности автора «Сатир в прозе», из этого замечания впоследствии проросли обвинения, высказанные Д. И. Писаревым и его последователями в критике (Г. Е. Благосветловым, Н. В. Шелгуновым, П. Н. Ткачевым) в безыдейности, «безобидности» сатирического творчества Салтыкова, в котором якобы преобладает «невинный юмор» над истинным обличением. «Капризная игра юмора» Щедрина не удовлетворяет и Анненкова; сатира, по его мнению, вообще отличается односторонностью и не отвечает «многоразличным потребностям общественной мысли и настоящему ее содержанию» (2, с. 283). Критик испытывает заметное затруднение в анализе того, что выходит за пределы традиционной эстетической системы, приверженцем которой он оставался.

Гораздо ближе Анненкову Л. Н. Толстой – автор повести «Казаки», относящейся к тому периоду творчества писателя, когда он был достаточно близок к идеалу истинного художника, каким его представляла эстетическая критика. У Толстого тоже имеется «постоянная, предвзятая идея», «но способы проводить эту идею в литературу» совсем иные, нежели в «деловой беллетристике». К началу 1860-х годов определилась основная цель писателя, обладающего «даром чрезвычайно тонкого анализа помыслов и душевных движений человека» – «преследование всего того, что ему кажется искусственным, ложным и условным в цивилизованном обществе» (2, с. 287), причем определенного идеала, кроме «влечения к простоте, естественности», автор «Казаков» еще не выработал, хотя его повесть дает хороший нравственный урок русскому обществу, еще не нашедшему единства с народной культурой. В этом критик видит своеобразную актуальность «Казаков», достигаемую не только идеей, но и художественным мастерством – «удивительным сочетанием поэзии с самой жесткой, изобличающей правдой» (2, с. 300). Художественная правда, основанная на глубоком авторском анализе действительности, – такое представление о реализме сохранялось в литературно-критической концепции Анненкова всегда, даже если он в силу объективной необходимости, чаще всего с оговорками, признавал возможность иных творческих принципов, например в той же «деловой беллетристике».

Вопрос создания новой, соответствующей материалу художественной формы для реализации народной темы, по мнению критика, остается открытым, решение его – впереди. Анненков не раз еще будет возвращаться к этой проблеме и укажет позитивные сдвиги в ее решении, прежде всего в творчестве А. Н. Островского, который, по убеждению критика, является подлинным создателем русской национальной драмы и наиболее глубоким, народным писателем. Статья о «Грозе» продемонстрировала и возраставшую полемичность критики Анненкова, публицистичность и большую определенность в отстаивании собственной позиции.

Народная тема, воплощенная в драматургии Островского, отличается многоплановостью: почти во всех «безобразных типах» его пьес есть качество, достойное «весьма серьезного внимания», «часто моральная неблаговидность лица является результатом падения, извращения и обеднения коренной основы народного быта, переживающего эпоху своего разложения» (2, с. 230). Островский не обличает и не идеализирует, он художник, открывающий новые пути изображения народного быта.

Большое достижение Островского – художественное открытие народной культуры, представляющей лицо народа, его оригинальность – основу всякой культуры вообще. Главный оценочный критерий Анненкова в характеристике творчества Островского – достоверность, соответствие характеров, их поступков традициям, верованиям народа, этическому идеалу. С этой точки зрения не все в творчестве драматурга приемлемо для сторонника эстетического анализа: «Он иногда неожиданно превращался из ясного и глубокого художника-этнографа в учителя и пророка...» (2, с. 241). Однако основные выводы критика о специфике художественного изображения народного быта глубоки и справедливы. Островский, пишет Анненков, «исправляя беспощадно свою должность сатирика и комика, делает зараз два дела: он отдает на позор выродившееся понятие известного быта и в то же самое время чувствует и заставляет чувствовать это понятие в первоначальной его истине и блеске» (2, с. 239).

В литературно-критическом наследии П. В. Анненкова творчество А. Н. Островского занимает особое место. В 1860-е годы им были написаны четыре основательные статьи о драматурге, представлявшие собой не простые рецензии, а проблемные исследования с теоретическим и полемическим началом: 1) «О бурной рецензии на “Грозу” Островского, о народности, образованности и о прочем» («Библиотека для чтения», 1860, № 4); 2) «О “Минине” Островского и его критиках» («Русский вестник», 1862, № 9); 3) «Современная беллетристика: “Грех да беда на кого не живет”, драма Островского» («Санкт-Петербургские ведомости», 1863, № 43); 4) «О драме Островского “Воевода, или Сон на Волге”» («Санкт-Петербургские ведомости», 1865, № 107, 109).

Прежде всего рецензента интересует жанровая специфика драматического произведения, концепция характера, соотношение народности и цивилизованности в формировании личности персонажа, своеобразие историзма в драмах Островского.

Из четырех статей Анненкова об Островском две (первая и третья) посвящены главным образом обсуждению давно волновавшей критика (со статьи 1854 года «По поводу романов и рассказов из простонародного быта») проблемы художественного осмысления народной жизни, а две другие – своеобразию постановки исторической темы. Эта последняя проблема рассматривалась Анненковым в контексте всей русской литературы 1860-х годов: кроме драматургии Островского, привлекались исторические драмы А. К. Толстого и Н. А. Чаева, в этом же ключе характеризовались романы И. С. Тургенева «Дым» и Л. Н. Толстого «Война и мир».

Непосредственным поводом для статьи Анненкова о «Грозе» была отрицательная рецензия Н. Ф. Павлова на пьесу, напечатанная в нескольких номерах еженедельника «Наше время» в январе – феврале 1860 года. Анненковская статья не претендует на полноту анализа «Грозы», однако затронутые в ней вопросы принципиальны и актуальны. Это главным образом соотношение исторических и культурных понятий образованности и народности, характерное для всего творчества Островского и особенно для «Грозы».

Отправной точкой для полемики с Н. Ф. Павловым оказывается утверждение последнего о том, что Островский потерпел неудачу в стремлении «в грубой, смешной и невежественной сфере открыть инстинктивное понимание святых начал, которыми держатся общества, семена долга, религии, любви», потому что «неблагодарная почва досталась ему в удел» – среда глухая, непросвещенная. «Островский хотел поправить этот мир, внести в него необходимые улучшения. Картина показалась ему неестественна и следовательно мрачна. <...> Он хотел указать на полную независимость человеческой души и не подчинял ее глубоких основ влиянию внешних впечатлений: воспитанию, знаниям, просвещению». Мир, в котором живут герои Островского, – «царство безразличия, физической боли, материальных побуждений и ничего иного. Для драмы нужно, чтобы человек был все-таки человеком...». (19, с. 64, 63, 66). Все нравственные чувства и благородные страдания души оказались, по мнению рецензента журнала «Наше время», сочиненными, а не органично присущими персонажам «Грозы».

Анненков объясняет позицию Павлова по отношению к творчеству Островского неверием в духовные ценности русского народа, установкой на исключительную роль просвещения европейского типа в формировании современного русского общества. В свою очередь оппонент Павлова называет его критику «разрушительной», «критическим канцером», не достигающим, однако, поставленной цели: пересмотреть отношение к Островскому, отречься от него и всех прежних эстетических заблуждений по поводу его творчества.

Павлов назвал театр Островского балаганом; Анненков считает это не осуждением, а признанием достоинств, потому что из балагана выросли театры Шекспира и Мольера, а «русский театр приготовляется к акту рождения только теперь, на наших глазах», в том числе благодаря Островскому. До сих пор, начиная с театра Ф. Волкова, он был простым подражанием: «Мы призываем от всей души появление самостоятельного русского балагана как лучшего способа поддержать и укрепить возникающую драматическую литературу нашу» (3, с. 238, 239).

По мнению Павлова, народный быт «только тремя сторонами» соприкасается «с образованным миром: он обязан или возбуждать сострадание, или производить смех, пополам с отвращением, или выслушивать урок...». «Отыскивать и обретать в нем какие-либо качества, мысли и соображения, способные серьезно занять образованный ум (а это именно и делает г. Островский) – это уже преступление, если только не хилая выдумка...» (3, с. 240). Мнение Анненкова: «На стороне *бурной* рецензии есть одна доля правды, и вся беда в том, что она не подозревает существования другой и чуть ли не самой существенной ее половины. <...> У всего этого мира есть своего рода довольно обширная и весьма сложная цивилизация, которую надо знать даже для того, чтоб бороться с нею. Темным сторонам ее быта у г. Островского спуска нет. <...> Но кроме создания типов, энергически выражающих относительную бедность морального смысла в том кругу, где они вращаются, у г. Островского есть еще другая, художническая цель. Общим тоном, выражением и содержанием каждой своей комедии (за весьма малым исключением) он приводит читателя постоянно к вопросу о тайнах русской народности. <...> Под редким из безобразных выводимых г. Островским типов не подложена какая-либо этнографическая черта, заслуживающая полного весьма серьезного внимания, а как часто моральная неблаговидность лица является результатом падения, извращения и обеднения коренной основы народного быта, проживающей эпоху своего разложения!» (3, с. 241–242).

В этом Анненков видит принципиальное новаторство и отличие Островского и «еще двух-трех писателей наших» (критик не указывает, кого именно он имеет в виду, но, судя по дальнейшим его рассуждениям, возможно, Гончарова, Тургенева, Писемского) от Гоголя и его школы (видимо, имеется в виду натуральная школа). У современных писателей «яснее слышатся коренные основы русского быта... любимые мотивы из области поэзии, вместе с надеждами и стремлениями перерождающегося образованного общества», проявляется желание приблизиться к разным сословиям «с намерением открыть, из каких элементов слагается их внутренний мир. <...> Вот эту общность народных мыслей, убеждений и стремлений» Анненков предлагает назвать народной культурой, отмечая, что он впервые вводит в литературный оборот это заимствованное из немецкого языка выражение (3, с. 244). Задача образованных сословий в настоящее время заключается в том, чтобы «разобрать нравственные элементы, из которых состоит народная культура, очистить их от всего случайного, наносного, не выдерживающего поверки и под конец слиться с нею в одно общее психическое, умственное и духовное настроение» (3, с. 245).

«Тайную, бессознательную мысль» простонародья, его «психическую природу» и пытается понять и объяснить своим творчеством Островский. Одна из характерных особенностей мира, изображаемого драматургом, по мнению Анненкова, – «отсутствие выдержанных характеров, которые способны были бы довести до героизма как добродетель, так и порок, которые «не имеют резких очертаний, определенной и стоячей формы, способной разграничить их навек» (3, с. 245). Все суждения о «коренных основах русского быта», его недостатках, несоответствии «понятиям о добре, истине, морали» «почерпнуты тоже из идей какой-нибудь национальности, успевшей развиться до того, что по некоторым вопросам она уже выразила свою сущность... Понятия, которыми мы гордимся, принадлежат тоже народу, только чужому» (3, с. 247). Порицая быт, представленный Островским, не находя в нем истинных человеческих начал, рецензент «Нашего времени» показал «удивительный пример крайнего непонимания нравственных стихий, заключенных в русской народности» (3, с. 247).

Анненков не все принимает в народных характерах, в частности, отмечает «страшное равнодушие к моральной стороне дела и страшное непонимание его» (на примере поведения персонажей пьесы «Не в свои сани не садись»), но такова «психическая черта» русского народа (3, с. 251), легко прощающего нарушения нравственных принципов. Вывод, к которому приходит критик, характеризуя народную культуру с позиции образованности, убедителен: «...родство и одновременное развитие их (народности и образованности. – *В. Т.*) составляет единственный признак действительного существования общества. Везде, где повстречается чистая народность без примеси возвышающих и облагораживающих общечеловеческих идей, и везде, где повстречается образованность, довольствующаяся сама собою, без содействия и влияния народных элементов – там нет будущности для общества» (3, с. 252).

Выступая в защиту героинь Островского, Анненков оказался не чужд идее женской эмансипации, поскольку, по его мнению, унижение женщины не в меньшей степени характерно для образованного общества, чем для простонародья. Критик сознает, что Островский как художник не без недостатков, особенно когда он превращается в «учителя и пророка... предписывающего верить... внезапному изменению человеческих дел и человеческой природы» (3, с. 255). Однако подобные «самонадеянные объяснения», «произвольные догадки» (в пьесах «москвитянинского» периода. – *В. Т.)* наконец, начиная с «Воспитанницы», «уступили место роскошной поэтической

обстановке... в которой, как в лучезарной атмосфере, движется многообразный русский мир во всей своей простоте и во всей своей истине» (3, с. 255).

Анненков уверен, что соотношение образованности и народности представляет «жизненный вопрос всего нашего общества»: «Задача образованности одна только и может быть – *помогать* открытию и развитию всех нравственных сил народа для того, чтобы в нем и найти конец своему существованию, как отдельное и независимое понятие». В результате должна возникнуть «общая национальная цивилизация» (3, с. 256).

Так проявляется своеобразная общественная и одновременно литературно-эстетическая позиция критика. По отношению к творчеству Островского его суждения представляются более диалектичными и в то же время более объективными, чем явно односторонние и категоричные точки зрения А. А. Григорьева и Н. А. Добролюбова. Защита народной культуры, глубоко воплощенной Островским, по существу, противостоит у Анненкова концепции «темного царства», которой Добролюбов фактически ограничил смысл раннего творчества драматурга.

Важная для Анненкова проблема народности и образованности оказалась в центре его внимания в рецензии на драму «Грех да беда на кого не живет» (1863). Критик увидел в пьесе конкретный пример взаимоотношений (и взаимного непонимания) двух жизненных позиций: патриархальной, но стремящейся приобщиться к цивилизации (Краснов) и якобы цивилизованной, а на деле лишенной всякой духовности, сохраняющей лишь внешний лоск культуры (его жена). Главное внимание автор рецензии уделяет психологии персонажей, констатирует высокое художественное мастерство Островского, создавшего «образцовые сцены русской драмы». В сюжетной коллизии (мещанин Краснов убивает свою жену-дворянку из ревности, убедившись в ее неверности) нет абсолютно правых и абсолютно виновных. Герой драмы, простой, естественный, честный, любящий, тем не менее, в себе несет причины своего несчастья. Он хотел с помощью красивой, образованной жены «поправить, облагородить, осветить всю грубую обстановку его суровой, трудовой, материальной жизни... в жене он искал отдыха, недостающих ему эстетических наслаждений» (2, с. 271).

По мнению критика, автор пьесы сосредоточился на сложности проблемы взаимопонимания людей разного уровня культуры, образования, воспитания. В этом отношении драма «Грех да беда на кого не живет» объективно оказывается откликом на подобную проблему, поставленную в «Грозе», причем откликом в значительной мере

скептическим, потому что демонстрирует фатальную неизбежность нравственного и психологического конфликта носителей двух культур: Краснова с женой, которая просто не могла, не в состоянии была понять мужа, не уважала его и не сочувствовала ему. Анненков полагает, что «Краснов убил жену за собственную ошибку в выборе жены». Она такова, как ее воспитала жизнь, и он не имел права «требовать чего-либо от жены или взыскивать с нее за что-либо» (2, с. 271).

Естественно, бездуховность и безнравственность той якобы цивилизованной среды, в которой выросла жена Краснова, осуждаются автором драмы, но и Краснов при всей «тонкости чувств и благородстве помыслов» не свободен от традиций своего быта («от мужа дорога только в гроб» – один из мотивов его поведения), он далеко не идеален, что уравнивает его нравственно с женой: оба по-своему неправы (2, с. 270). Анненкову важно подчеркнуть, что в герое драмы проявляется двойственность: тесны связи с патриархальными традициями, но чувствуется и тяга к городской культуре: «Противоречивые черты двух различных воззрений на мир в нем смешаны, но не слились, не переработались в новую и цельную физиономию. В нем есть... внутренний разлад, а отсюда и все неверные шаги его в жизни, начиная со свадьбы и кончая убийством жены» (2, с. 273). В целом пьеса «художнического построения и глубокого жизненного содержания... открывает для мысли читателя бесчисленные пути во все стороны» (2, с. 276), а статья Анненкова, комментирующая эти мысли, приобретает проблемный характер.

Характеристику исторических хроник Островского и других русских драматургов Анненков, как это было свойственно его критическому методу, начинает с определения особенностей жанра, закономерностей его развития. Главную трудность он видит в соотношении исторического факта и предания, народной памяти. Предание предпочтительнее для художника, поскольку история, им освещенная, отвечает надеждам и стремлениям народа, хотя это не значит, что историю можно игнорировать. В подобной пьесе традиционный драматургический конфликт приобретает эпические признаки, нет и глубокой разработки характеров – они или идеализированы, или очернены. Островский «обратился к поэтическому воссозданию идеалов семейного и гражданского быта, некогда существовавших в стране» (4, с. 408). Это составляет и специфику историзма Островского, и достоинство, и недостаток его: эпическое величие преобладает над историческим конфликтом, что объясняется выбранным писателем жанром, который, в свою очередь, объявляется самым серьезным опытом русской исторической драмы после «Бориса Годунова» Пушкина.

Две рецензии П. В. Анненкова на исторические пьесы Островского «Козьма Минин» (первая редакция) и «Воевода, или Сон на Волге», очевидно, недооценивались современниками критика, поскольку в последующие прижизненные издания его сочинений не включались. Между тем в них тоже поставлены важные для развития русской драмы вопросы. На примере исторических хроник Островского, лишенных, по мнению некоторых рецензентов, подлинных драматических конфликтов, характеризуется специфика русской исторической драматургии. Анненков объясняет эту специфику тем, что история смутного времени в России XVII века сохранилась в народном предании в «идеальном виде», и художественное ее изображение должно отвечать надеждам, стремлениям, потребностям народа. В таком случае «не столько автор владеет своим предметом, сколько предмет владеет автором», который «следует за преданием» (4, с. 399, 400). Поэтому драма А. Н. Островского «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» имеет по преимуществу лирический характер. Историческая добросовестность увела бы автора в сторону, поставила в конфликт с преданием.

Идеализация истории породила идеализированные характеры, которые у Островского едва намечены, поскольку основная трудность в воспроизведении «святыни народных воспоминаний» – «однообразие в выражении всех лиц, участвовавших в событии» (4, с. 402). Отсюда претензии критиков к личности главного героя драмы Козьмы Минина, в котором обнаружили невообразимую смесь «вдохновения и плутовства, святости и добродушного коварства» (4, с. 402) при попытке предпринять традиционный художественно-психологический анализ характера персонажа.

В пьесах подобного типа, утверждает Анненков, нет и не может быть подлинного «драматического движения»: «борьба и столкновение интересов, составляющая жизнь драмы, поглощены здесь единодушием общего настроения. <...> Какая драма там, где с первого раза являются люди, имеющие все права на своей стороне, и противопоставляются людям, не имеющим сказать в свою пользу ничего разумного», – делает вывод критик. Вместо драмы тут «устраивается нечто похожее на триумфальное шествие, в котором одни владеют всеми правами на торжество, похвалу и сочувствие, а другие отданы на презрение» (4, с. 403).

Не ограничиваясь констатацией специфики исторической драмы Островского, Анненков находит ей некоторую аналогию в «религиозной испанской драме», которую, как известно, русский драматург хорошо знал и образцы которой переводил на русский язык. В подобной драме «чудо обязано стать в ряд действующих пружин события» (4, с. 404). Сила ее – в энтузиазме, чувстве благоговения. «Драма становится

раскрытием поэтической думы целой страны и выражает в одном мгновении всю ее нравственную жизнь. <...> Точно ту же цель мог иметь в виду и г. Островский, когда писал своего «Козьму Минина», и его произведение, по характеру и особенностям своим, носит признаки такого родства с отделом испанской религиозной драмы, что может быть признано... явлением совершенно аналогическим с нею» (4, с. 405).

Критик отмечает принципиальное отличие исторической драмы Островского от хроник Шекспира и даже от пушкинских традиций. Островский написал не хронику, а выбрал тот род, «который представлял гораздо более надежных оснований», рискуя однообразием и отсутствием действия» (4, с. 407). Взяв за основу предание, «автор оставил за собой замечательную *цельность* вдохновения, столь редкую в нашем искусстве» – отсюда стройность и живописность поэтической речи. Анненков не согласен с обвинениями в адрес драматурга в официозном патриотизме: почему нужно порицать писателя «за то только, что он обратился к поэтическому воссозданию идеалов семейного и гражданского быта, некогда существовавших в стране?». Предмет драмы Островского «составляют семейные и общественные представления древней Руси, возведенные до идеалов, вместе с поэтическим изображением тех нравственных сил, которые проявлялись у нее в минуты высшего напряжения». «История является... только в своем отражении на нравах, понятиях и верованиях эпохи» (4, с. 408).

В подобной исторической драме действующие лица нужны, «чтобы жизнью и действиями своими обнаружить поэтическую сторону и нравственный смысл современного быта». Анненков возражает критикам, упрекавшим Островского в том, что персонажи его драмы – не живые лица, а олицетворения (например, Минин – символ энтузиазма). Подобные претензии, по мнению рецензента, основаны на европейской традиции, где для историка имеется богатый материал, характеризующий личность. Русские же писатели-историки вынуждены многое выдумывать, так как наши исторические документы «дают величавый очерк фигуры, способный оживиться под кистью истинного художника, но материалов для подробного психологического анализа не представляют». Поэтому драматург превратил Минина в эпическую фигуру, «создал образ, после которого возможен только один вопрос: в какой степени соответствует это создание историческим свидетельствам и народному представлению» (4, с. 410).

Значительную роль в драме играет народ – «многосложное лицо», своего рода хор, показывающий, «какого рода интерес, исторический и поэтический, может быть достигнут хроникой “святого дела”, хотя бы драмы, в настоящем смысле слова, в ней не оказалось, или хотя бы

драма была к ней пристроена искусственно». Анненков признает, что с точки зрения законов жанра созданная Островским историческая хроника уязвима: «Коренные недостатки произведения состоят в том, что вся его перспектива вполне открывается зрителю с первых же сцен, что оно представляет сплошь одну лучезарную поверхность, где почти нет теней... что в нем дано слишком мало места и значения элементу противоборствующему, который существует при каждом историческом явлении». Поскольку русский исторический материал диктует свои условия для художественного его осмысления, эти недостатки были неизбежны, они «коренятся в условиях самого рода драмы, избранного автором» (4, с. 411). В целом «новое произведение г. Островского есть первый серьезный опыт русской *исторической* драмы после «Бориса Годунова» Пушкина – но, по логике жанровой характеристики «Козьмы Минина» Анненковым, не в соответствии с пушкинской (шекспировской) традицией, а по своим художественным правилам и собственным представлениям об историзме.

Жанровый аспект анализа первой исторической драмы Островского позволил критику высказать интересные наблюдения об особенности русских национальных исторических воззрений, в частности об осмыслении роли личности в истории, сравнить их с европейскими. Сам Анненков считает, что художественные произведения, подобные «Минину», способствуют «общественному развитию» России (4, с. 412).

Жанровый принцип доминирует и в характеристике пьесы «Воевода, или Сон на Волге» (1865) Автор назвал ее комедией, критик же настаивает на том, что это «драматическая хроника», «только не историко-политического содержания, а бытового и историко-юридического. Это просто юридическая хроника» (1, с. 107). Островский значительно раздвинул границы жанра, в пьесе присутствует не только «эпический элемент народной поэзии, народной души», но и русская природа, местный колорит, придающие художественному изображению особое качество: «Ныне г. Островский является с комедией, которая еще в большей степени, чем все предшествующие, употребляет в дело побочные эффекты и пользуется свободой, открытой автором для этого рода произведений вообще», но «главная идея комедии всегда господствует у г. Островского над всеми этими поэтическими добавками и безусловно подчиняет их себе» (1, с. 107).

Критик исходит из того, что «всякое замечательное произведение искусства» вместе с «новыми серьезными вопросами нравственного свойства» возбуждает и «новые серьезные вопросы искусства». Историческое содержание хроники у Островского не сводится к изображению преступлений власти, пьеса интересна изображением

«живых картин», «страстей, слабостей и пороков человеческого сердца» (1, с. 107). Драматург не стесняется «смешением художественных родов», употребляет в дело побочные эффекты и пользуется свободой» творческого вымысла, сохраняя при этом верность исторической правде. Чего стоит, например, «фигура воеводы», которая «нарисована во весь рост и наподобие зловещего колосса постоянно стоит впереди, в виду всех. <...> Нет ни слабости, ни потворства в этом типе, изображающем местных, областных властителей, как нам рисуют их многочисленные челобитные обывателей, сохранившиеся от того времени» (1, с. 107).

Подчас Островский даже с излишней точностью следует за историческими документами, нарушая правила художественной правды (например, использование приказной бумаги с уведомлением об отрешении от должности воеводы Шалыгина в качестве сюжетной развязки пьесы). Однако «необходимую правдоподобность» «сообщает хронике» не верность историческим документам, а художественный вымысел: «Не подлежит сомнению, что только примесью свободного изобретения и поэтического элемента он (автор. – *В. Т.*) сообщил своей драме незыблемость, поставил ее вне спора и сомнений. Поэзия и изобретение укрепили здесь археологические данные, спасли и защитили факты и сведения, добытые формальным изучением» (1, с. 107).

В противовес «безобразию гражданского быта, засвидетельствованному документами», Островский демонстрирует другую Русь, плод поэтического вымысла – «скорбящую, погруженную в темные надежды, в легенды, песни, детские верования, из которых она выходит для удальства за чарой и на просторе большой дороги. <...> Всего важнее то, что произвольная, фантастическая часть хроники служит оправданием ее историческому элементу и при случае с полным успехом и с полной достоверностью становится прямо на его место» (1, с. 107). Творческая фантазия автора придает «действительность и историческое значение» характеру воеводы: «Мы видим перед собой суевера и труса, с инстинктами кровожадного зверя, которые развиты благоприятствующими обстоятельствами», живое лицо, а не «собрание преступлений». Правда, «на подобном характере» не может быть «утвержден самый ход пьесы, она никогда не может достичь драмы в прямом значении слова: главное лицо не имеет достаточной силы» для этого (1, с. 107).

Анненков обсуждает очень важную теоретическую проблему соотношения факта и художественного вымысла и приходит к выводу, что «чистый вымысел способен в некоторых случаях на ту же самую услугу относительно понимания и представления эпохи, как и любой исторический факт» (1, с. 109). В качестве примера называется колыбель-

ная песня, которую поет старуха на постоялом дворе своему внуку, песня явно «*политического*» содержания, «невозможная для эпохи, сочиненная поэтом из нашей среды и только навязанная XVII столетию». Песня «передает факт народной жизни, не менее достоверный, чем любое историческое событие. <...> Автор собрал в ней, по поэтическому инстинкту и прозрению, все то, что смутно, в виде предчувствия, могло жить в душе каждого человека из простонародья» (1, с. 109). Колыбельная песня, таким образом, выразила « одну из сторон психической жизни народа» и приобрела поэтому «равноправность с любым историческим фактом, не теряя в то же время и своего характера свободного изобретения – словом, превратилась в *художническое* представление одной черты из прошлого быта». Подобное «гармоническое соединение независимого творчества с указаниями предания» вообще «составляет... отличие» исторической хроники Островского (1, с. 109).

В духе народных преданий, песен и легенд представлено в драме русское лихое разбойничество: автор «умолчал о грубых подробностях, долженствовавших сопровождать его в действительности». В то же время он «не изменил ни самой действительности... ни поэзии, возможной только при истине и верности представлений». У Островского «является нам разбойничество мирных граждан, *хороших* людей, которым только невыносимое состояние общества вложило в руки кистень, что сознавало и высшее центральное управление» (1, с. 109). Другое дело попытка персонифицировать «хорошего» разбойника: атаман шайки Дубравин (Худояр), примерный семьянин, богобоязненный человек «с высокоразвитым чувством правды и справедливости», оказался художественно неубедителен. Автор «не находит... верных красок ни у себя, ни в эпическом творчестве народа» для изображения личности, олицетворяющей «самые характеристические свои особенности. <...> Есть... весьма важные и многозначительные явления народного духа, которых нет возможности перевести на тип или живое лицо» (1, с. 109). Это относится к характерам, принадлежащим к разным сословиям (Воевода и Худояр): личностное, индивидуальное начало в русском человеке XVII века еще не выработалось. «Для подобного лица первым и необходимым условием должно быть *бессознательное* обладание всеми теми поэтическими и нравственными качествами, какие для него придуманы». Этим объясняет критик невозможность настоящего драматического характера в исторической драме Островского: «В нынешнем своем виде комедия-хроника не имеет ни одного пункта, на котором бы плотно сосредоточилось столько элементов, сколько нужно для зарождения и вспышки драмы, и комедия остается с главным, наиболее обаятельным и наиболее важным характером –

характером *домашней истории стародавней Руси*» (1, с. 109). Это не мешает тому, что у Островского «все характеры, типы и события, кроме общего дела и развития одной юридической темы, имеют еще каждый и каждое свою задушевную мысль, свою поэтическую душу, свою собственную, частную историю: отсюда разнообразие, полнота, чарующая прелесть его комедии-хроники» (1, с. 109).

Высоко оценивает Анненков стих новой пьесы Островского, отказавшегося от прежнего пышного стиха «Козьмы Минина». Стих приобрел «живость народного слова» и его «сдержанность», «лаконизм... способствующий *образному* выражению мысли. <...> Написанная таким стихом, комедия г. Островского... представляет еще пример безыскусного народного говора, помиренного с литературной, тщательно выработанной, художнической формой» (1, с. 109).

В целом метод Анненкова, сторонника эстетической критики, позволил ему высказать ряд оригинальных и важных суждений о своеобразной художественной форме и проблематике бытовых и исторических пьес Островского. Мы видим, что и в эстетической критике имеет место актуализация художественного произведения: критик не просто оценивает его достоинства, а наблюдает их функциональность в содержательном плане.

Статьи о творчестве А. Н. Островского свидетельствуют о том, что наряду с проблемами народности и характера героя современной ему русской литературы развитие исторической темы в различных жанровых формах у русских писателей – третья основная сфера литературно-критического интереса Анненкова, и в ее разработке ему не было равных среди критиков этого времени. Осмысление исторической темы в литературе Анненков продолжил статьями об исторической драматургии Н. А. Чаева и А. К. Толстого и завершил характеристикой двух романов, воспринятых критиком преимущественно в историческом плане – «Дыма» И. С. Тургенева и «Войны и мира» Л. Н. Толстого.

Основным критерием оценки исторических пьес, как, впрочем, и всех других литературных произведений, для Анненкова является художественная правда, достоверность — историческая, психологическая, бытовая, то есть реализм, предполагающий сочетание объективного и субъективного начал в творческом создании. Подобные требования критик выдвигает и по отношению к другому автору исторических хроник – Н. А. Чаеву, его пьесам «Князь А. М. Тверской» и «Димитрий Самозванец». Как и Островский, Чаев основное внимание уделяет художественному изображению народной жизни, но при этом, по мысли Анненкова, не всегда выдерживает историческую правду, конструирует и модернизирует характеры и ситуации.

Этнографическая достоверность произведения – еще не гарантия историзма художественной картины, к тому же картины чисто летописной, идиллической, лишенной живого разнообразия и борьбы страстей и характеров. Все это следствие «не совсем верного представления сущности и целей драматической хроники», понимаемой как народная историческая картина, предназначенная для «разъяснения и столкновения главной темы». Чистота и выдержанность жанра опять становится у Анненкова определяющим признаком художественного мастерства, неслучайно критик ссылается на Шекспира и Пушкина – мастеров сочетания «исторического рассказа» с «разнообразными соединениями своей фантазии» (2, с. 21, 22).

Художественного осмысления истории, правды искусства не хватает, по мнению критика, и в «Димитрии Самозванце» — это просто «иллюстрация летописи» и адвокатура по отношению к эпохе (2, с. 328), хотя, по своему обыкновению, Анненков стремится поддержать молодого драматурга, находит и достоинства в пьесе: обаяние этнографических подробностей, живописное рисование конфликта русской и польской культуры.

Поучительным для понимания сложного процесса освоения литературой исторической темы представляется сравнение драматических хроник Н. А. Чаева и А. К. Толстого, предпринятое Анненковым в статье «Чаев и гр. А. К. Толстой в 1866 г. “Димитрий Самозванец” и “Смерть Иоанна Грозного”» («Вестник Европы», 1866, июнь, № 3).

Драматургия А. К. Толстого противоположна сочинениям Чаева по соотношению документа и творческой фантазии: в хрониках Толстого имеет место явное господство второй в ущерб историзму. У этих драматургов, в отличие от Островского, не найдена необходимая гармония между вымыслом и летописью, нет меры и ритма между ними, который бы способствовал созданию стройности художественного произведения, близкого и науке, и искусству. В драме А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» критику бросается в глаза и заданность авторской идеи, так что сама пьеса становится как бы иллюстрацией к ней. Эстетический критерий анализа у Анненкова позволяет достаточно тонко определить и качества рецензируемых пьес, и необходимые пути достижения подлинного историзма в художественном творчестве. И опять критик, не ограничиваясь указаниями на недостатки произведения, находит и достоинства в нем: удивительную сценичность, зрелищность, сближающую пьесу А. К. Толстого с европейской драмой. Вывод критика: авторам исторических пьес нужно подчинять творческую фантазию законам искусства и истории, не забывать о нравственном уроке, который преподается со сцены, на основании

единичных фактов уметь предчувствовать «прошедшее и будущее» (2, с. 338), но ни в коем случае не увлекаться сочинительством того, что не подкреплено самой жизнью.

Следующая историческая драма А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» тоже лишена, по мнению Анненкова, настоящего историзма и дидактична, но она интересна более глубокой психологической разработкой характеров центральных героев, хотя сами характеры не базируются на историческом фундаменте, мелодраматичны. Основной причиной художественной неудачи драматурга Анненков считает попытку соединить несоединимое: природу европейской драмы, начиная с Шекспира базирующейся на глубоком внимании к личности, с русской историей и бытом, имеющими совсем другой характер. Таким образом, сама эстетика А. К. Толстого оказывается несостоятельной: «Шекспировский способ не только закончил... драму, но и упразднил ее, поставив себя на место многоразличных условий русской жизни и родовых ее отличий» (2, с. 397).

Сосредоточение внимания критика на художественных проблемах не мешает ему отметить важность основной мысли пьесы – это борьба за власть между консерваторами и реформаторами, однако недостаточная глубина характеров героев-антагонистов делает этот конфликт неубедительным. Анненков не уставал подчеркивать необходимость для исторической драматургии верности историческим реалиям, без чего пьеса будет напоминать оперу, как замечает он по поводу драмы А. Ф. Писемского «Самоуправцы» (6, с. 200).

Само заглавие статьи «Русская современная история и роман И. С. Тургенева “Дым”» (1867) показывает преобладающую направленность критической мысли Анненкова при характеристике названного произведения. Исторический роман на современном материале – явление в художественной литературе непривычное, по мнению критика, характерное именно для тургеневского творчества. «Как прежде в “Рудине”, “Дворянском гнезде”, “Отцах и детях”, так и ныне он выводит перед нами явления и характеры из современной русской жизни», – отмечает Анненков общую направленность Тургенева-романиста, ставящего перед собой задачу «олицетворить в искусстве известное историческое мгновение, переживаемое обществом» (2, с. 342). Критик склонен воспринимать тургеневский роман как своего рода исторический документ. В смысле картины современной истории этот роман «бойчее, резче, энергичнее» прежних, автор становится подчас более сатириком, чем художником, поскольку испытывает острую потребность более открыто выразить свое мнение (2, с. 343–344).

Смысл романа «Дым» Анненков видит в изображении упадка общественных идеалов в пореформенной России, что не могло не проявиться в характерах действующих лиц. Кризис коснулся и идеологии западничества, близкой и автору, и критику, но все-таки именно европейская ориентация, не противопоставляемая ценностям «народной мудрости» и «общечеловеческим началам» (2, с. 348), а сочетаемая с ними, остается своеобразным проблеском в «дыму» обесцененного общественного существования.

Значительная часть статьи о «Дыме» посвящена защите Тургенева от нападок со стороны идейных противников, в первую очередь почвенников (Ф. М. Достоевский, Н. Н. Страхов), обвинявших писателя в односторонности суждений, излишней полемичности и даже отсутствии патриотизма. Анненков в полном, казалось бы, противоречии со своими прежними эстетическими принципами, высказывавшимися в середине 1850-х годов, защищает право автора на односторонность суждений (беспристрастие «несовместно... ни с какой, мало-мальски серьезной задачей мысли. <...> Различные направления тем честнее и тем более приобретают значение, чем ярче отделяются от других, смежных с ними» – 2, с. 361). Более того, если бы писатель захотел уравновесить свои полемические выпады указанием на утешительные черты, сохраняющиеся в общественной жизни, – получился бы у него не роман, а менуэт с взаимными поклонами (2, с. 362). Движение общественной жизни и развитие литературы приводили сторонника эстетической критики к признанию возможности и даже необходимости проявления четкой авторской позиции в художественном произведении. Критический метод Анненкова в 1860-е годы явно сближается с реальной критикой, но, поскольку последняя все более склонялась к утилитаризму, остается для нее чуждым: «догнать» усиливающую свою радикальную критическую программу реальную критику человеку, сохранявшему верность, пусть даже не абсолютную, эстетическим принципам, было невозможно.

Устами Потугина, выполняющего в «Дыме», по выражению критика, роль древнего хора, Тургенев утверждает главное достижение европейской цивилизации — «устройство человеческой личности, ближайшей среды, ее окружающей, и возвышение духовной природы человека вообще» (2, с. 352). И неслучайно общественная история в романе изображается сквозь призму человеческих судеб и характеров, в которых и проявляется драма лишенных идеалов в принципе хороших людей: где нет идеалов, «там нет и светлых личностей», а «являются уродливые исчадия испорченной и сластолюбивой фантазии» (2, с. 355). Но в этих, как будто потерянных духовно, людях

критика привлекает «дух независимости», «протеста», «горького обличения» и «гнева» (Ирина), наличие «разнородных возможностей», пока без определенной позиции, но при сохранении способности сформироваться (Литвинов). И опять герои Тургенева для Анненкова и порождение своего времени, и показатель состояния общества, в критической характеристике которого явственно проявляется приложение принципов историзма к современности.

Специфика изображения истории и его эстетического преломления – в центре внимания критика в статье «Исторические и эстетические вопросы в романе графа Л. Н. Толстого “Война и мир”» (1868). Анализ романа в этой статье неполон, обещанное продолжение по неизвестным причинам не последовало, но и в существующем виде статья дает возможность понять позицию критика, обратившего внимание на то, что было ему более близким и интересным в романе Толстого.

Прежде всего Анненков подчеркивает, что роман «Война и мир» представляет собой «любопытное и редкое соединение... документов с поэзией и фантазией свободного вымысла». Это одновременно «история культуры» и «социальная история» (2, с. 365); «подобие действительности», «дух времени» достигаются связью частного быта и общего, исторического бытия – они одинаково важны, и «маленькая» история частного лица обогащает большую историю (2, с. 366). Своеобразие историзма Толстого в том, что он полностью погружает читателя в эпоху, превращает своих современников как бы в соучастников того времени и одновременно наследников, для которых в прошлом все становится ясным. С этой же целью сочетаются вымышленные персонажи с историческими лицами.

В то же время грандиозность постройки, по мнению критика, затрудняет понимание романа. «Огромная диорама» жизни еще не представляет собой роман, пока нет «развития частного происшествия», «фабулы» и «интриги»; «существенный недостаток всего создания, несмотря на его сложность, обилие картин, блеск и изящество – есть недостаток романического действия» (2, с. 369, 372, 373). Имеются у Анненкова претензии и к изображению характеров в романе, которые «сменяют друг друга, не развиваясь по существу, а лишь в воображении автора, так что читателю остается признание совершившегося факта» (2, с. 374).

Недостаточное развитие действия в романе, по мнению критика, мешает слиянию «большой» и «маленькой» истории. Одной из причин (может быть, решающей) неубедительности в показе единства исторической и частной жизни Анненков считает категоричность авторской позиции в романе и – как следствие – односторонность некоторых оценок исторических лиц, например Кутузова, Сперан-

ского, да и все светское общество изображено в таком пошлом виде явно нарочито, с определенной субъективной, находящейся вне художественных причин целью.

Анненков, по существу первый из писавших о «Войне и мире», заметил, что автор несколько осовременил лучших из персонажей своего романа, актуализировал их нравственные позиции и характеры. Так, Андрей Болконский, по мнению критика, «думает и судит разумно, но не разумом своей эпохи» (2, с. 385), настроения, подобные его рефлексии, появились лишь в послевоенное время. Итак, историзм в художественном осмыслении эпохи остается едва ли не основным критерием оценки. В то же время нормативный, жанровый подход к анализу романа Толстого здесь очевиден. И Анненков не одинок в этом отношении: известно, как долго и сложно приходил к признанию «Войны и мира» И. С. Тургенев. Критик сам сознавал нормативность своего метода анализа, отмечая, что его «требование развития (действия в романе. – *В. Т.*) принадлежит к числу орудий старой эстетической рутины, которая не в силах понять новых форм создания, возникающих у писателя вместе с новыми задачами» (2, с. 375). Эти требования косвенным образом показывают как необычную, новаторскую природу толстовского романа, так и особенности восприятия этого произведений современниками, обладавшими устойчивыми эстетическими вкусами и привычками.

Итак, в одной из последних своих критических статей Анненков как будто снова возвращается к традиционному для него эстетическому критерию оценки художественного произведения. Но категоричности в этих оценках нет, эстетический критерий («эстетическая рутина» – сама терминология критика характерна) выдвигается не как абсолют, а как объяснение и оправдание тех сомнений, которые возникают при вдумчивом чтении нового, необычного по форме и содержанию произведения. К тому же при всех оговорках Анненков признает, что художественная правда романа Толстого убедительна, что это «произведение, составляющее эпоху в истории русской беллетристики» (2, с. 386). Критик остается верен своему принципу: не выносить категорических оценок и приговоров, высказывать суждения-размышления, предполагать возможность других, альтернативных мнений. Естественно, что этот принцип мог соблюдаться при условии, что речь идет о произведении достаточно высокой пробы, позволяющем ставить на обсуждение существенные эстетические, нравственные, общественные проблемы.

Критическая деятельность Анненкова прекратилась в конце 1860-х годов. Последующие двадцать лет жизни он посвятил работе

над своими известными мемуарами и продолжением изучения биографии и творчества Пушкина. Непосредственные печатные отклики на современную литературу исчезли – может быть, потому, что Анненков все больше отставал от нее, все меньше ее понимал. К тому же и жил он в последние годы почти безвыездно в Германии. Однако равнодушным к новейшей литературе Анненков не стал. Об этом можно судить по его переписке с русскими писателями, не прекращавшейся и в последние десятилетия жизни критика. Вообще переписка Анненкова с русскими писателями – это громадный материал и отдельная большая тема, касающаяся осмысления русского литературного процесса. Коснемся ее здесь лишь в том плане, который помогает понять литературную позицию критика.

Анненков не написал ни одной критической статьи о поэзии, что само по себе вызывает некоторое недоумение. Его друзья по «бесценному триумвирату» эстетической критики – Боткин и Дружинин – оставили блестящие примеры глубокого проникновения в секреты поэтического мастерства, писали статьи о Фете, Огареве, Некрасове и других современных поэтах. В «Материалах для биографии А. С. Пушкина» (1855) Анненков не мог не касаться особенностей его поэзии – но как объективный исследователь, комментатор, а не как литературный критик. Поэтому небезынтересными кажутся его отдельные суждения о поэзии Некрасова, высказанные в разное время в письмах поэту. Еще в 1856 году он писал Некрасову: «...стихотворения Ваши я считаю единственными серьезными поэтическими произведениями нынешнего времени» (5, с. 97). Известно, что о сборнике стихотворений Некрасова 1856 года достаточно доброжелательно отзывались Тургенев и Дружинин – но предпочитали они все-таки Фета и Тютчева.

Для восприятия поэзии Некрасова Анненковым показателен его отзыв о поэме «Княгиня Волконская». 20 марта 1873 года он писал автору: «По моему мнению, этой картине недостает только одного мотива, чтобы сделаться также и несомненно верной исторической картиной, именно – благородно-аристократического мотива, который двигал сердца этих женщин» (5, с. 98). Как и по отношению к исторической прозе или драматургии, критерием оценки исторической поэмы становится историзм, при достижении которого в произведении «была бы... и психическая, и историческая истина вместе с поэтической, которая теперь одна на первом плане» (5, с. 98). Следовательно, «поэтическая» правда без «исторической» и в поэзии представляется критику недостаточной. Анненков выступает против всякой идеализации и романтизации действительности в искусстве, реализм как художественный метод является главным его требованием по отношению

к литературе. Может быть, именно поэтому, будучи человеком по натуре своей чрезвычайно рассудительным, спокойным и не увлекающимся, он ощущал некоторую свою отчужденность от возвышенной сферы поэзии и избегал высказываться о ней публично.

Знакомство с литературно-критическим наследием П. В. Анненкова дает возможность определить некоторую закономерность в его развитии: изменения в общественной жизни России и в литературном процессе диктовали необходимость все более глубокого осмысления социальной роли художественного творчества. Однако критик оставался верен одному из основных принципов эстетической критики, позволявшему отстаивать своеобразие художественно-образного осмысления жизни, – принципу содержательности художественной формы. Каждая тема, любой жизненный материал в произведении искусства реализуется в соответствующей форме. Прежде всего это относится к изображению жизни народа и к исторической теме в литературе.

Анненкову не всегда удавалось удачно сочетать анализ эстетический и содержательный (особенно при характеристике сатиры, поэтику которой он оценивал на основе традиционных художественных норм), но в целом критик, пожалуй, наиболее последовательно и успешно стремился реализовать завет, оставленный русской критике Белинским: объединить существовавшие порознь исторический и эстетический приемы критического анализа, создать способ целостной характеристики художественного произведения. Потребность в подобном методе остро ощущалась русскими литераторами в середине XIX века, о чем свидетельствует, например, письмо А. Н. Майкова Я. П. Полонскому от 2 марта 1858 года: «...критика должна быть историко-эстетической и психологической. Без исторического элемента, то есть без отношения ко времени, настоящему или прошедшему, один эстетический взгляд недостаточен, равно как недостаточно рассматривать произведение без отношения его к психологическим вопросам...» (17, с. 61). В этом направлении и развивалась литературная критика П. В. Анненкова.

АРТИСТИЧЕСКАЯ КРИТИКА А. В. ДРУЖИНИНА

А. В. Дружинин (1824–1864) в свое время был известен как самый непримиримый противник реальной критики и борец за свободное («чистое») искусство. Термин «артистический» применительно к теории литературного творчества, художественному вкусу и методу литературной критики был в свое время предложен Дружининым в статье «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» (1856) как противопоставление другой концепции искусства и соответственно критики, которую он же назвал «дидактической». Артистическая теория художественного творчества, по Дружинину, имеет «лозунгом чистое искусство для искусства», а дидактическая стремится «действовать на нравы, быт и понятия человека через прямое его поучение» (5, с. 200). В качестве определения метода анализа литературных произведений артистическая критика тождественна критике художественной, или по традиционному, еще Белинским закрепленному словоупотреблению, – эстетической. Отечественное литературоведение издавна относит Дружинина к самым последовательным противникам социальной функции искусства, эстетической теории Чернышевского и реальной критики Добролюбова, а также сатирического направления в русской литературе.

Все это верно, но с одной существенной оговоркой: Дружинин во многом прав в противостоянии утилитарно-дидактической концепции искусства, пропагандировавшейся русскими радикальными демократами-шестидесятниками, которые в этом отношении продолжали традиции Белинского – создателя программы натуральной школы,

и в отстаивании представлений о специфических особенностях художественной литературы как искусства.

Своеобразная «реабилитация» Дружинина – литературного критика – началась первоначально со значительными оговорками, затем все более решительно еще с середины 1960-х годов[1]. Это в полной мере относится к переоценке критической позиции фактических союзников и единомышленников Дружинина по «бесценному триумвирату» (выражение Л. Н. Толстого) эстетической критики – П. В. Анненкова и В. П. Боткина, литературно-критическая деятельность которых изучена еще меньше.

Дружинин не писал специальных теоретических статей по вопросам эстетики и теории литературного творчества, но эти проблемы его волновали всегда, свидетельством чего остались многочисленные рассуждения критика, разбросанные в разных статьях. В его теоретических суждениях присутствует достаточно четкая философская основа – немецкая эстетика И. Канта и Г. Гегеля. Пытливая «мысль Дружинина была направлена на создание предельно обобщенной, универсальной теории, которая бы не вступала в противоречие с непосредственным эмоционально-оценочным откликом на художественный текст и могла бы объяснить абсолютную эстетическую ценность произведений, независимо от бесчисленного многообразия их конкретных особенностей...» (11, с. 93). Теория «свободного творчества», утверждавшаяся критиком, была полемически – и отчасти публицистически – направлена против позитивистской эстетики Чернышевского и реальной критики Добролюбова и сознательно, опять-таки в упрек демократам, ориентировалась на эстетическую и критическую позицию Белинского периода увлечения философией и эстетикой Гегеля. При этом Дружинин, оставаясь западником, европейцем по воспитанию и политическим симпатиям, которые явно склонялись к конституционной монархии английского типа, больше всего заботился об успехах русской самобытной литературы, видел в ней культурную и духовную силу, достойную встать вровень с ведущими европейскими литературами – английской, немецкой, французской.

Залогом и показателем успехов русской литературы для Дружинина являлось творчество Пушкина, открывшего и для самих русских, и для европейцев душу и характер русского человека. Именно со статьи «А. С. Пушкин и последнее издание его сочинений» (1855) начинается углубленное осмысление критиком русской литературы

[1] История изучения литературного и критического наследия А. В. Дружинина подробно изложена во введении к монографии Н. Б. Алдониной «А. В. Дружинин (1824–1864). Малоизученные проблемы жизни и творчества». Самара, 2005.

и утверждение собственной литературно-критической и эстетической позиции. До этого Дружинин был известен преимущественно как автор литературных фельетонов, достаточно иронично оценивавших литературный быт, нескольких рецензий на новинки русской и европейских литератур. В фельетонных циклах Дружинин применил особый способ критического анализа, который датским исследователем его творчества А. М. Бройде был назван принципом «беллетризации критики». В своих «Письмах иногороднего подписчика...», публиковавшихся в середине 1850-х годов в «Современнике» и «Библиотеке для чтения» (подробная библиография сочинений Дружинина помещена в упомянутой монографии Н. Б. Алдониной – 1, с. 521–530) и ставших «чем-то средним между повестью, историческим рассказом, критикой и фельетоном», Дружинин стремился возбудить в читателях «анализ и сочувствие... к автору и его героям» (4, с. 88, 89).

А. М. Бройде отмечает, что девизом «Писем» стали «веселость, благородный тон, отсутствие злостной полемики. Автор «Писем» применил метод «учить, развлекая». «Письма» «напоминали тонкий, остроумный разговор хозяина салона, развлекающего своих гостей. Парадоксы, литературные шутки, анекдоты и пародии переплетаются с короткими... но меткими оценками литературных произведений...» (4, с. 193). В эпоху начавшегося общественного подъема потребовалась более проблемная и целенаправленная литературная критика, и подобные фельетонные статьи, как и более поздние «Заметки Петербургского туриста», перестали пользоваться успехом у читателей и к началу 1860-х годов исчезли из печати.

Дружинина интересует преимущественно психологическое качество русского реализма. «Анализируя художественные произведения, он опирался не только на свою незаурядную восприимчивость, но также на психологическую проницательность и эстетический инстинкт, сильно развитый постоянным вживанием в... литературу», – отмечает А. М. Бройде (4, с. 208). Этот же исследователь справедливо заметил, что «для Дружинина роль критика в писательской среде была прежде всего не ролью... судьи, а ролью... советчика, внедрителя культуры и вкуса, ролью человека, сплачивающего эту среду, “двигателя культуры”, по его выражению» (4, с. 217).

Статьей о сочинениях Пушкина, появившейся как раз в то время, когда стала известна эстетическая теория Чернышевского, содержавшая программу общественного служения искусства, и формировалась концепция реальной критики, Дружинин начал продолжительную полемику с тем направлением в русской литературе и литературной критике, которое он называл дидактическим и утилитарным. Со стороны

создателя артистической теории художественного творчества полемика велась достаточно тактично и никогда не переходила на личности, но позицию свою Дружинин отстаивал упорно и последовательно. Фактически в каждой его критической статье, написанной в 1855–1960 годах (после 1860 года до кончины в январе 1864-го Дружинин уже ничего не писал о русской литературе) содержались прямые рассуждения или отступления о сущности искусства и его специфике, о задачах истории литературы и литературной критики и о других теоретических и методологических проблемах. В этом отношении критические статьи Дружинина напоминали манеру Белинского, который тоже практиковал в своих статьях разного рода теоретические и историко-литературные пассажи. В то же время Дружинин, отстаивая свою литературную позицию, часто пользовался методом своих оппонентов – приемом критики «по поводу», пользуясь фактом критического анализа художественных произведений для попутных рассуждений, но, в отличие от сторонников реальной критики, преимущественно не социального, а эстетического и этического плана.

Отстаивая «чистое искусство для искусства» (5, с. 200), критик, по справедливому суждению современной исследовательницы Л. И. Шевцовой, считал его свободным «от дидактической направленности, а не от содержательных начал творчества как таковых. <...> Речь идет лишь о недопустимости влияния в форме *прямого поучения*» (15, с. 16). Дружинин утверждал «необходимость *художественного* направления как самого важного для русской литературы», подразумевая, что в него входят «и реализм (как способ изображения жизни), и романтическая одухотворенность (психологизм) изображения, и тончайшая связь с духовно-нравственными инстинктами человека, и защита свободы, красоты, возбуждение и поэтизация творческих возможностей личности и... совершенство форм художественных творений...» (15, с. 17). Термины «артистический», «эстетический», «художественный» применительно к литературному творчеству, как и к методу критического анализа, в понимании Дружинина равнозначны. Эстетический анализ произведения – это анализ одновременно и формальный, и содержательный, с учетом специфической, образной его формы, содержательно ориентированной.

У Дружинина сложились достаточно четкие представления о развитии литературного процесса и его изучении. Немало интересных мыслей об этом высказано в статье «"Очерк истории русской поэзии" А. Милюкова» (1858). Прежде всего автор статьи предлагает различать литературную критику и науку о литературе (5, с. 371), поскольку к середине XIX века четкого различия между этими близкими

и в то же время разными системами и способами характеристики литературных произведений еще не было: не только у Белинского, но и у Чернышевского, Добролюбова, как, кстати, и у А. Григорьева историко-литературные и литературно-критические работы представлены в синкретическом виде. Дружинину в этом отношении (наряду с П. В. Анненковым с его научной биографией А. С. Пушкина) принадлежит приоритет в обосновании историко-литературных закономерностей. Он считает, что современные историки литературы слишком много внимания уделяют политическому аспекту анализа, «который сам по себе может быть хорошим пособием для критики, но... не должен поглощать собою все его воззрения» (5, с. 372). Критик возражает против того, чтобы явления литературы и искусства были по своему содержанию жестко обусловлены политическими и общественными условиями. Это самый «легкий путь для выводов» (5, с. 373), но не самый верный. Пример такого прямого привязывания литературного процесса к политике Дружинин видит в отношении к древней русской литературе, которая до сих пор (в том числе и в учебном пособии А. Милюкова) недооценивается из-за негативного отношения исследователей к политическому устройству допетровской Руси. Автор статьи утверждает, что «никакие исторические несчастия не в силах загасить поэтического голоса...» (5, с. 376). В то же время славянофильские преувеличения достоинств той эпохи – тоже односторонний исторический подход (5, с. 382).

Дружинин дает свою установку для исследователей: «Мы вправе требовать того, чтобы ценитель нашей народной поэзии (древнерусскую словесность он из-за ее преобладающей анонимности не отделяет от народного творчества. – *В. Т.*) всмотрелся в свой предмет пристальнее и взял на себя многотрудную, но благородную задачу – представить нам сущность русской поэзии во всей ее многосторонности» (5, с. 385). Это требование, кстати, Дружинин относит и к литературной критике, которая, по его мнению, не должна быть сосредоточена на «сатирическом» и «дидактическом» элементах словесности, так как это является насилием над законами искусства (5, с. 391). В то же время он признает историческую правомочность критики 1840-х годов быть односторонней, поскольку в то время «*только одна* изящная литература была посредницей между молодым русским обществом и первыми русскими мыслителями» (5, с. 392). «... Белинский и друзья его... понимали, что юмор тысячи Гоголей не пересоздаст русского общества... но, восхищаясь его (Гоголя. – *В. Т.*) сатирой, всюду выставляя ее на первый план, они видели возможность... наводить читателя на плодотворные мысли» (5, с. 393–394). Времена изме-

нились, и в настоящих условиях гражданские дела от литературы переходят в ведение к «людям науки и просвещенным администраторам», а «сентиментальное и сатирическое слово, когда-то почтенное... должно смолкнуть и умалиться перед *делом*» (5, с. 395).

Дружинин, естественно, не мог решить сложную проблему развития и изучения литературного процесса во всем ее объеме, но сама постановка вопроса важна хотя бы в том отношении, что критик характеризует литературную эпоху с учетом исторических обстоятельств. И опять знаменем и примером в русской литературе становится Пушкин, который «возвышал души наши», раскрыл нам глаза на поэтические стороны нашей жизни», «вскормил в нас тысячи светлых помыслов». Он дает всем читателям основу для «нравственного усовершенствования» (5, с. 403). Публицистическая основа этих заявлений очевидна.

Дружинин сознательно начинает отстаивать свои представления об искусстве в статье, посвященной Пушкину. Вся эта статья – апофеоз истинной поэзии, гимн литературе как воплощению высокой духовности, эстетических и этических ценностей. На примере пушкинского творчества критик утверждает, что прекрасное в искусстве несет в себе огромное этическое и духовное начало, что красота сама по себе не может быть бесполезной.

Статья «А. С. Пушкин и последнее издание его сочинений» – не просто характеристика творческого наследия писателя, а прежде всего комментарий к его биографии, написанной П. В. Анненковым и составившей первый том собрания сочинений, изданного в 1855 году. Это был большой и очень ценный труд, и Дружинин его, несомненно, одобряет, хотя в некоторых случаях полемизирует с биографом. Рецензент приветствует тот факт, что Анненков создал именно «литературную биографию», главная цель которой не описание частной или семейной жизни писателя, а познание его «духовной жизни» (5, с. 54). Автор биографии прослеживает истоки и сам процесс формирования личности «истинного поэта», «литератора в тесном смысле этого слова» (5, с. 56, 57).

Вслед за Анненковым Дружинин видит в Пушкине «чисто русского человека» с его «святой деликатностью духа, которая делает все наши сильные ощущения столь немногоречивыми, сдержанными и... робкими» (5, с. 67). Хорошо, что перед читателем предстает не только Пушкин – поэт и прозаик, но и – впервые – Пушкин как литературный критик и журналист, высказавший много тонких и верных суждений о словесности. Биограф погружает читателя в самый процесс пушкинского творчества, демонстрирует удивительную «строгость поэта к самому себе» (5, с. 71).

Дружинин уверен, что «Пушкин стоял выше всех школ, выше всех советов, ибо верил в самого себя и в разум человеческий. <...> *Более чем кто-либо из поэтов*, умел примирять противоположности и становиться выше всех скоропреходящих вопросов об искусстве. <...> Ни заданной мысли, ни стремления провести какую-нибудь отвлеченную теорию не встретите вы в его созданиях». Для Пушкина характерно влечение «ко всему величавому, прекрасному, отрадному в жизни». Это высказывание – явный упрек сторонникам «ложного реализма», «исключительным приверженцам Гоголя» (5, с. 77).

Здесь проявляется некоторая тенденция Дружинина – литературного критика, его желание опереться на авторитет Пушкина для поддержания своей эстетической теории. Все, что он пишет о Пушкине, – правда, но не вся правда. Он явно упрощает суть сложной творческой эволюции великого писателя, предпочитает видеть в его творчестве лишь «спокойную, радостную и родственную душе нашей» «сторону... жизни» (5, с. 79), в отличие от писателей, знакомящих нас с «смешною, темною стороною жизни» (5, с. 78), прежде всего Гоголя и его последователей. В этой статье Дружинин, по существу, уступает Гоголя своим литературным оппонентам – демократам, как и они, видит в Гоголе преимущественно сатирика, писателя одностороннего, противоположного Пушкину и его направлению. Публицистический элемент в его критических размышлениях, стремление утвердить светлое, оптимистическое начало мешает критику объективно оценить гоголевское творчество. И вообще в этой статье речь идет не столько о творчестве Пушкина и Гоголя, сколько о пушкинском и гоголевском направлениях в современной русской литературе, которые Дружинин, так же как и Чернышевский, разводит, только с обратным знаком: один предпочитает пушкинские традиции, другой – гоголевские, причем оба оказываются в своих предпочтениях категоричными и односторонними.

В дальнейшем Дружинин подобных промахов не допускал, его оценка гоголевского творчества вскоре кардинально изменилась. Что касается Пушкина, то критик обнаруживает радующий его оптимизм в пушкинской прозе, особенно в «Повестях Белкина», которые с простотой и наивностью уносят «читателя в мир ясных ощущений» (5, с. 78). Мудрость Пушкина, по мнению Дружинина, проявляется в том, что он, много переживший, «находит средство глядеть на жизнь с ясной приветливостью» (5, с. 79) и, «не помня зла в жизни, прославляя одно благо» (5, с. 80), умел «смеяться сквозь слезы над людскими пороками. <...> Душа Пушкина была душой необыкновенного, развитого, любящего, высокопросвещенного человека» (5, с. 81).

«Многосторонность душевной восприимчивости», удивительная гармония «идеала» и «действительности», преобладание «эпического настроения» во всех литературных жанрах (5, с. 82, 83) – этими и многими другими панегирическими выражениями оценивает критик творчество Пушкина 1830-х годов, подчеркивая, что в нем созревал поэт мирового масштаба, что «обильное поучение таится в творениях поэтов истинных» (5, с. 92), подобных Пушкину.

Интересны рассуждения критика теоретического плана. Так, он определяет своеобразие творческого метода Пушкина тридцатых годов как романтизм особого типа (напомним, что сам Пушкин считал своего «Бориса Годунова» «истинно романтическим» произведением. Дружинин уверен, что у Пушкина и его современников в России сформировалась своя теория романтизма, отличавшаяся от известной и авторитетной немецкой. По его мнению, «в слове романтизм заключалась вся вдохновенная, поэтическая сторона жизни с ее нежностью и обаятельной прелестью... почти убитая поэтами XVIII столетия, скованная ложным классицизмом, но существовавшая всегда и только забываемая на время. Древнейшие и величайшие поэты были романтиками беспрестанно, не делаясь оттого фантазерами и не вредя правде своих произведений. <...> В романтизме нам надо видеть поэзию из поэзии, высший полет вдохновения, не фантазию и не действительность, а какой-то волшебный рубеж, на котором действительность и фантазия сливаются в нечто целое, прекрасное и сверх того правдивое» (5, с. 95). Подобное представление о творческом методе Пушкина близко высказанному Анненковым еще в 1849 году мнению о реализме с «поэтическим выражением» в «Записках охотника» Тургенева (2, с. 42). В лучших произведениях Пушкина, прежде всего в «Русалке», Дружинин находит подлинное слияние «правды» и «поэзии», удивительный стих поэта достиг небывалого совершенства, а Пушкин, «народный русский поэт», «заканчивал свою деятельность, как великий поэт одной страны, и начинал свой труд, как поэт всех веков и народов» (5, с. 97). Такой высокой оценки пушкинского творчества до Дружинина не давал никто.

Дружинин был вообще очень чуток к поэзии. Он написал интересные статьи о творчестве многих современных ему поэтов: о Н. Ф. Щербине, Я. П. Полонском, В. Л. Пушкине, Д. В. Веневитинове, Н. П. Огареве, В. Г. Бенедиктове, Е. П. Ростопчиной, А. И. Полежаеве, Л. А. Мее, М. П. Розенгейме, А. Н. Майкове, Д. В. Давыдове и других. Сохранились фрагменты незаконченной статьи о М. Ю. Лермонтове. Особый интерес вызывают статьи о таких разных поэтах, как А. А. Фет и Н. А. Некрасов (обе написаны в 1856 году по случаю

почти одновременной публикации сборников обоих поэтов). Статья о Некрасове не закончена и в свое время не была опубликована. Она обнаружена М. Г. Зельдовичем и напечатана впервые в «Некрасовском сборнике» в 1967 году.

Отношение Дружинина к поэзии Фета претерпело определенную эволюцию. Еще в 1850 году в статье «Греческие стихотворения Н. Щербины» критик писал о «чрезвычайной шаткости и туманности фантазии во многих пьесах г. Фета, писателя с замечательным дарованием» (5, с. 48). Позже, в 1852 году, в «Письмах иногороднего подписчика о русской журналистике» в журнале «Библиотека для чтения» Дружинин обратил внимание на затрудненность передачи непосредственного смысла в стихотворениях Фета: «Стихотворение г. Фета своей отчаянной запутанностью и темнотой превосходит почти все когда-либо написанное в таком роде на российском диалекте» (12, с. 714).

Дружинин, наряду с Тургеневым и Анненковым, принимал участие в редактировании и подготовке к изданию сборника стихотворений Фета, изданного в 1856 году, поскольку сам поэт находился в действующей армии до конца Крымской войны. В статье, посвященной этому сборнику, критик подчеркивает, что творчество Фета «давно знакомо всем людям с изящным вкусом... всем читателям, способным понимать живую поэзию...» Книжка его стихотворений «пленительна и оригинальна», «богата... сокровищами самой ясной, самой благодатной поэзии» (5, с. 142). Дружинин видит оригинальность «дарования» Фета в способности к импровизации, к передаче «неуловимых ощущений души нашей». «Сила Фета в том, – подчеркивает критик, – что поэт наш, руководимый своим вдохновением, умеет забираться в сокровеннейшие тайники души человеческой. Область его не велика, но в ней он полный властелин» (5, с. 146). Рецензент отмечает способность Фета «разгадывать поэзию в предметах самых обыкновенных», видит главное достоинство его лирики в умении «гармоническим словом» прояснить «туманнейшие моменты нашей жизни» (5, с. 147). В то же время Дружинин подчеркивает некоторую ограниченность поэтической сферы Фета, «поэта самого высшего разбора» в своем роде (антологическая, пейзажная лирика, лирика «нежных ощущений»), но лишенного «драматизма и ширины воззрения» (5, с. 148), которые присущи, например, Пушкину и Лермонтову. Стоит напомнить, что ранее Дружинин как будто не замечал драматизма в поэзии Пушкина, видел в ней преимущественно светлое, жизнерадостное начало (явно в полемических целях).

Упреки Дружинина, чей эстетический вкус был воспитан на гармонической поэзии Пушкина, небезосновательны, но в самой их фор-

мулировке явственно проявляется четкий критерий, желание сопоставить поэзию Фета с тем, что уже определилось, получило признание и имело продолжение и развитие. Творчество же Фета, очевидно, требовало иного аналитического подхода, и неслучайно сам поэт, узнав о намерении его литературных друзей-редакторов сборника коечто в нем поправить, прояснить смысл некоторых стихотворений, возражал против их исправлений в одном из писем Дружинину: «При всем уважении к чутью и вкусу Вашему, Тургенева и Анненкова, я не могу не оставаться самим собой и не стану против своего убеждения выбрасывать то, что считаю красотами» (12, с. 755).

Дружинину важно, что Фет противостоит поэтам, которые не имеют «никакого поэтического дарования» и преклоняются перед «неодидактическими теориями, по свойству своему враждебными всякому проявлению искусства чистого» (5, с. 143). Критик напоминает читателям о положении русской поэзии в 1840-е годы, когда практиковались «гонения на поэтов», когда «повесть... ценилась за мысль, в ней скрытую, но никто не ценил второстепенного поэта за изящную картину, за теплое чувство, за искру небесного света», когда «в умах публики поэт представлялся существом бесполезным, без толку болтающим...» (5, с. 144). Оригинальность лирики Фета Дружинин видит в том, что поэт «весь живет моментом, им схваченным, он как бы отрешается от своей личности и воссоздает поразившую его картину, не выпуская из нее ни малейшей подробности» (5, с. 150). В этом отношении Фет отличается и от лаконичной и очень достоверной лирики Пушкина, и от субъективной, грустной лирики Лермонтова.

Критик обратил внимание на необыкновенную музыкальность стихотворений Фета: ими «можно зачитываться до головокружения; в них есть нечто обаятельное, звучащее, как струны, волнующее сердце, как изящная музыкальная симфония» (5, с. 151). Фету, как никому из современных поэтов, открыта «область поэтических ощущений души человеческой», он «чует поэзию жизни» (5, с. 152). Дружинин приводит массу примеров поэтического мастерства, удивительного лирического восторга и очарования в стихотворениях Фета, обещает вернуться к более подробной характеристике его поэзии. Это обещание не было выполнено, возможно, оно было реализовано в появившейся через несколько месяцев в «Современнике» (1857, № 1) статье единомышленника Дружинина В. П. Боткина «Стихотворения А. А. Фета». Кстати, это была последняя публикация Боткина в некрасовском журнале, вскоре он вслед за Дружининым и Анненковым порвал с журналом, в котором ведущую роль стали играть

Чернышевский и Добролюбов. Известно, что Боткин писал свою статью о Фете с ведома и одобрения Дружинина (3, с. 294).

Статья Дружинина «Стихотворения Н. Некрасова» (1856) представляется достаточно неожиданной для человека, враждебно относившегося к направлению журнала, который возглавлял поэт, и уже порвавшего с ним и ставшего редактором журнала с совершенно другим направлением – «Библиотеки для чтения». Будь эта статья в свое время опубликована, она могла бы произвести хорошее впечатление на читателей и несколько смягчить общее мнение о конфронтации литературных группировок того времени. Во всяком случае со стороны так называемых сторонников чистого искусства в адрес демократов прямых выпадов было меньше, чем со стороны самих демократов, сторонников реальной критики. Дружинин достаточно доброжелательно оценил некрасовское творчество, хотя в то же время остался верен своему мнению о природе поэзии и ее целях.

По мнению Б. Ф. Егорова, в своей статье «Дружинин пытается “отнять” у “дидактиков” и Некрасова, неоднократно повторяя мысль, что поэт губит себя “дидактикой”, но лучшие его стихотворения принадлежат якобы “чистому искусству”» (7, с. 83). Подобные мысли высказывал ранее и М. Г. Зельдович, впервые опубликовавший рецензию Дружинина (9, с. 255). Действительно, Дружинин специально подчеркивает, что «не из одного временного и дидактического элемента состоит его (Некрасова. – *В. Т.*) поэзия. Есть в ней и свободное творчество» (5, с. 272). В то же время, несомненно, прав Н. Н. Скатов, обративший внимание на то, что в других случаях критик «признавал “силу поэта, то есть силу искусства”, именно в дидактике» (10, с. 117). Дружинин следующим образом определяет впечатление от поэзии Некрасова: «Лучшая ему похвала то, что его произведения наводят читателя на мысли грустные и целительные». О непосредственно «дидактической» поэзии автор статьи пишет: «Этими стихотворениями он привил несколько дельных мыслей в обществе, ими развивает он массы людей малоразвитых» (5, с. 271, 272). А такие стихотворения, на первый взгляд кажущиеся дидактическими, как «Когда из мрака заблужденья...» или «Еду ли ночью по улице темной...», критик прямо определяет словами «пушкинского уровня», «гениально» (5, с. 276). Сомнения Некрасова в достоинствах своей поэзии, его постоянные поэтические рефлексии Дружинин объясняет исключительностью, необычностью его поэтической позиции и непризнанностью некрасовской поэзии в критике.

Несмотря на различие эстетических принципов, Дружинин не видит в Некрасове решительного противника, абсолютно чужого по-

эта, отмечает и доброжелательное в целом его отношение к поэзии другого направления: «Он не кидал грязью в алтарь чистой поэзии, но всегда подходил к нему с любовью и благоговением, даже преувеличивал свои слабости» (5, с. 272). Это мнение критика справедливо, если вспомнить то уважительное отношение поэта к столь дорогому для Дружинина Пушкину, воспринятому им в духе чистого искусства, которое проявилось в «Заметках о журналах» Некрасова за 1855 год и в программном стихотворении «Поэт и гражданин». Кстати, в этом стихотворении Дружинин впервые заметил раздвоенность авторской позиции, но не принял ее за показатель сложности художественных поисков Некрасова. Это один из сравнительно немногих примеров непонимания и неприятия критиком того нового, что вносил Некрасов в русскую поэзию. В целом же Дружинин не просто стремится противопоставить Некрасова его соратникам по журналу «Современник», но и понять своеобразие его творческой позиции и даже общественную роль.

Еще М. Г. Зельдович при первой публикации статьи Дружинина обратил внимание на то, что критик в своих оценках многих некрасовских стихотворений совпадал с отзывами Чернышевского, известными нам по его письмам Некрасову, в которых он признавался, что предпочитает у него стихотворения без тенденции, «поэзию сердца», а не «поэзию мысли» (13, с. 322–323). Но если Чернышевский не принял поэтические рефлексии Некрасова, объясняя их исключительно личными обстоятельствами жизни поэта, то Дружинин именно в рефлексиях, сомнениях Некрасова в самом себе и своей поэзии видит доказательство того, что в нем много от «истинного поэта, богатого будущностью и сделавшего достаточно для будущих читателей» (5, с. 272). Присущее Дружинину художественное чутье позволило критику заметить в некрасовской лирике краски, достойные «кисти мрачного Рембрандта»: «Поэт грустной действительности и унылых сторон жизни, Некрасов перестает быть полным поэтом только там, где он силится прикрасить эту жизнь... более или менее временными умствованиями. Там, где он свободно творит и без мудрствования идет за своей музой, он всегда правдив, всегда стоит зваться художником» (5, с. 272).

Дружинину «даже многие из... преднамеренно-наставительных стихотворений» Некрасова «нравятся, ибо они созданы без усилий и притянутой мысли...» (5, с. 272). В то же время рецензент не отрицает мыслительного элемента в художественном творчестве: «Вообразить себе создание искусства без мысли не то же ли, что создать... пейзаж без воздуха или огонь без тепла» (5, с. 273). Выделяя в Некрасове-поэте две ипостаси – поэта-дидактика и поэта-художника – Дружинин

утверждает, что поэт творит преимущественно для «вечной поэзии, на просветление и смягчение души человеческой» (5, с. 277). Этическое начало в художественном произведении неизменно привлекало внимание сторонника так называемого «чистого» искусства. Подход к анализу поэзии Некрасова с позиции «свободного творчества» проявляется и в том, что критик пытается объяснить ее особенности влиянием «ценителей», «людей с прозаическим складом ума», то есть сотрудников поэта по «Современнику», по мнению Дружинина, направлявших его по ложному пути.

Дружинин делит стихотворения Некрасова на три разряда: 1) «... стихотворения, созданные свободной и независимой музою...»; 2) «... вещи, проникнутые современным поучением и все-таки исполненные поэтической силы»; 3) этот разряд стихотворений критик не определил (именно в этом месте рукопись статьи обрывается), но, видимо, он имел в виду слабые в художественном отношении дидактические произведения (5, с. 280). При некоторой предвзятости отношения критика к творчеству Некрасова его статья все-таки не была огульным отрицанием этого творчества и содержала если не совершенно объективный анализ, то во всяком случае попытку осмыслить это новое явление в русской поэзии.

Вторая большая проблемная статья Дружинина «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» (1856), как и первая, которая была посвящена изданию сочинений Пушкина, имеет полемический характер, тоже преимущественно в адрес Чернышевского, его историко-литературных и теоретических взглядов, изложенных в «Очерках гоголевского периода русской литературы» (1855–1856), и Белинского, главным образом последнего периода его деятельности, когда он был главой натуральной школы в русской литературе. В этой статье Дружинин, естественно, много внимания уделяет литературной критике, ее месту в русском литературном процессе. «Истинный критик, – утверждает автор статьи, – есть деятель своего поколения, источник нескольких благотворных преданий для потомства. <...> Поколение, живущее с ним вместе, будет полно его идеями и его стремлениями. <...> Он должен трудиться для потомства, думать о вековечных законах искусства и науки...» (5, с. 178). Критик, по мысли Дружинина, является посредником, связующим звеном между настоящим и будущим, его деятельность актуальна и для современников, и для будущих поколений, важна и в социально-историческом плане, и в художественном. Нормой литературной критики Дружинин считает сочетание в ней этического, художественного и общественного критериев анализа и оценки литературных

произведений. Установка привлекательная, но, как показывает история критики не только в России, но и в Европе, практически недостижимая: мешает неизбежное наличие у любого критика политических пристрастий.

Вот эти-то личные пристрастия критика, определяющиеся его миросозерцанием, следовательно, подверженные влиянию своего времени, позволили Дружинину сформулировать следующую установку: «Общество идет вперед, не соображаясь ни с какими критическими авторитетами, литература крепнет и развивается. <...> По истечении каждого литературного периода, строгий пересмотр критики этого периода и необходим и благотворен» (5, с. 179). Все эти рассуждения являются аргументами в полемике с Чернышевским, по мнению Дружинина, стремящимся актуализировать, осовременить критическое наследие Белинского, который трудился в свое время и для своих целей.

Автор статьи признает большую роль Белинского в популяризации русской литературы в русском обществе, в воспитании «нового поколения литераторов», в установлении здравого взгляда на историю русской литературы, в утверждении роли и авторитета самой литературной критики. Эта критика «живет и дышит повсюду. <...> Она не умрет вся – хотя ее страсть, ее увлечения, ее огонь, ее симпатии и антипатии во многом уже утратили свое значение» (5, с. 180). Дружинин категорически против «критического фетишизма», против того, чтобы превращать Белинского в литературного кумира (5, с. 180, 182).

Явно в противовес представлениям Чернышевского о современном направлении развития литературы Дружинин заявляет: «На наших глазах вконец разрушились неодидактические германские теории, имевшие вес и силу в сороковых годах» (5, с. 182). Он явно имеет в виду философию левых младогегельянцев, прежде всего Л. Фейербаха, и литературную группу «Молодая Германия», отстаивавших принципы тенденциозной литературы. Явным недостатком литературно-критической позиции Белинского Дружинин считает неоднократную смену им своих философских и эстетических пристрастий: «Полный жизни и сил, он печатно высказывал сегодня то, чему успел выучиться вчера, торопясь беседовать с читателями о законах искусства, он сам учился, поучая, и стремился скорее пускать в оборот идеи об искусстве, им самим только что добытые...» (5, с. 184). Большой заслугой Белинского было то, что он понял и оценил такие достоинства и качества лучших современных писателей, как «простота, народность и правда», ставшие «первым достоянием молодой нашей литературы» (5, с. 191).

Постепенно критика Белинского, по мнению Дружинина не имевшего в России достойных соперников, приобрела монопольный характер и в силу этого получила «дух исключительной нетерпимости», особенно по отношению к «талантам второго разряда» и к другим литературным партиям, с которыми Белинский поступал по принципу: «Если ты не со мной, значит, ты мой враг...» (5, с. 193, 195). Беда молодой российской интеллигенции в том, что она фанатично увлекается всеми новыми европейскими теориями, которые представляются ей истинными. Противовесом этому фанатизму должен стать опыт трех ведущих европейских наций: «Из взаимного международного контроля, проведенного через русский мир и применительно к русскому миру, и выйдет та истина, которою мы можем руководиться» (5, с. 196).

Дружинин не скрывает, что лучшим периодом критической деятельности Белинского для него является время «полного владычества философии Гегеля» (5, с. 198). При этом критика Белинского оставалась «чисто русскою критикою, невзирая на свои теории, заимствованные от германского мыслителя» (5, с. 199). Дружинин откровенно сожалеет, что в то время, когда «гегелевское воззрение, искусно приложенное к потребностям русского искусства, начало укореняться в нашей словесности... вдруг... начали появляться печальные симптомы... начала разлада с теориями, недавно... высказанными»: в Германии возникла «школа отрицательного направления», что повлекло «изменение эстетических воззрений на искусство» (5, с. 199, 200). Так образовалась конфронтация двух противоположных направлений в русской литературе и критике – артистического и дидактического. Дружинин откровенно стоит на стороне первого и оспаривает достоинства второго: «Дидактики-моралисты... еще играют некоторую роль в словесности, благодаря *вечному* нравственно-философскому элементу в их деятельности, но дидактики, приносящие свой поэтический талант в жертву интересам так называемой *современности*, вянут и отцветают вместе с современностью, которой служили», в то время как «поэты, удалявшиеся от житейских тревог и не мыслящие поучать человека, делаются его вожатаями... его учителями... когда жрецы современности теряют все свое значение» (5, с. 203).

Таким способом Дружинин подтверждает свое представление об общественной роли литературы, и это, конечно, не означает изоляции искусства от жизни, его асоциального характера. Упрекая Белинского в односторонности и категоричности критической позиции в последние годы жизни, автор статьи отнюдь не ставит под сомнение заслуги «критики гоголевского периода» перед русской литературой

и критикой, более того, он уверен, что «критика 40-х годов (Белинский. – *В. Т.*) покинула сцену, далеко не сказавши своего последнего слова. <...> Она имела все, что нужно для новых успехов и новой благотворной деятельности, при ее талантливости, зоркости, восприимчивости, готовности сознаваться в своих ошибках она не была способна долго идти об руку с дидактическим сентиментализмом Франции и Германии» (5, с. 212).

Критик не устает подчеркивать, что социально-сатирическая направленность, дидактическая тенденция, распространившаяся в русской литературе с конца 1840-х годов, вредит художественности. Первый и основной признак утраты художественного критерия в творчестве и критике – «вторжение научного элемента в художество»: «Чуть наша критика 40-х годов увлеклась новой дидактикой, она лишила себя права быть художественно взыскательною» (5, с. 213). О сближении искусства с наукой писал в свое время Белинский, считая его закономерным, однако Дружинин оценивает этот факт отрицательно. На примере эволюции эстетических и критических взглядов Белинского он демонстрирует, как менялись его оценки творчества Пушкина и Гоголя. В цикле статей о Пушкине его творчество, начиная с поэмы «Цыганы» и «Евгения Онегина», оценивается Белинским в узко нравоучительном смысле, особенно по отношению к Татьяне Лариной (5, с. 215, 217). Разительно меняется позиция Белинского в оценке творчества Гоголя – от анализа первых повестей до позднейших суждений о «Мертвых душах» и более всего о «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголя (5, с. 217, 218).

Пример отношения Белинского к творчеству Гоголя особенно показателен, потому что Гоголь, «по великому своему уму и по юмористическому складу своего дарования, оправдывал... взгляд» дидактиков на него как на писателя, который приносит «прямую, насущную пользу, поучая современного человека, раскрывая недостатки современного общества, осмеивая порок и заступаясь за слабых» (5, с. 219). Суждение Дружинина о Гоголе противостоит и позднему Белинскому, и Чернышевскому с его концепцией «гоголевского направления» в русской литературе: «Критика наша погрешила тем, что налегла лишь на одну сторону Гоголева воззрения – сторону отрицательную... и тем посягнула... на его личный взгляд и личные убеждения» (5, с. 220).

Конфликт Белинского с Гоголем из-за «Переписки с друзьями», по мнению Дружинина, – это драма взаимного непонимания. Книга Гоголя полна религиозной дидактики, ее автор «отрекался от отрицательного направления, ему приписываемого. <...> Дидактика новой критики столкнулась с дидактикой Гоголя» (5, с. 221). Случилось так,

что «защитники терпимости и правды житейских отношений отказывали великому писателю в праве думать то, что он хотел думать» (5, с. 222). Однако и сквозь дидактику в последних работах Белинского просвечивала любовь к литературе, «горел священным, последним светом огонь души, предназначенной на все прекрасное» (5, с. 223). По отношению к литературным оппонентам позиция Дружинина проявляется достаточно четко: «До сих пор новая сентиментальная дидактика в ее применении к литературным вопросам... еще гнездится в некоторых частностях нашей критики. <...> Элемент творящий и примиряющий, элемент... терпимости мнений... не сжился с нашей критикой» (5, с. 224). Этот упрек можно было адресовать и самому Дружинину, хотя справедливости ради следует признать, что он был более терпим и объективен в критических оценках, чем противостоявшие ему и другим сторонникам эстетической критики (впрочем, и органической тоже) радикальные демократы, особенно Добролюбов.

Еще раз Дружинин обратился к обсуждению и оценке критического наследия Белинского в рецензии на первые три тома его сочинений, вышедших в 1859 году. Статья «Сочинения Белинского» (1860) – практически последняя основательная работа Дружинина, посвященная русской литературе. В ней охарактеризована литературно-критическая деятельность Белинского до 1840-го года. За три года, прошедшие после публикации предшествующей статьи «Критика гоголевского периода...», по мнению Дружинина, «крайности взглядов на деятельность Белинского почти сгладились, ожесточенное порицание на цели благородного критика уже кажется голосом с того света... преувеличенное поклонение... сделалось несвоевременным» (5, с. 462). В первый период деятельности «Белинский является нам как историк литературы и ценитель исключительно изящных произведений, во втором роль его делается сложнее, глубже... обильнее ошибками, но... исполненною величайших заслуг и величайшим значением». Белинский стал «*критиком-публицистом*», который «по поводу эстетических... произведений... находил возможность касаться важнейших вопросов современного общества... поддерживая в массе мыслящих людей мысль об этих вопросах и благотворное к ним стремление». Он единственный в России «из статей своих... сделал... трибуну, с которой держал речь ко всему, что было свежего, молодого, просвещенного и прогрессивного в нашем обществе» (5, с. 463).

Высокая оценка деятельности Белинского, его общественной роли не означала, что Дружинин стал его единомышленником: автор статьи объективно оценивает историческую роль критика-публициста

и его личные достоинства. Дружинин утверждает: «Сила Белинского – в его беспредельной любви к русскому искусству. <...> Такой любви ни в ком не было после него, а до него и самого подобия ее нигде и никогда не являлось» (5, с. 466). Автора статьи привлекает непривычная для критики стилистика статей Белинского, их страстность и эмоциональность. Большим достоинством критической позиции Белинского было то, что он первый понял «громадное значение простоты в искусстве» – с этим «для него сливались все залоги будущности драгоценной ему русской литературы, то есть ее самобытность, ее национальность, ее сближение с жизнью... разрыв с чужестранной рутиной» (5, с. 484). Поэтому Белинский всю жизнь боролся «с риторической школою русской литературы» (5, с. 485). Дружинин согласен с «превосходной характеристикой» Белинским Грибоедова-драматурга и «подробным разбором» гоголевского «Ревизора», который остается «свежим и верным во всяком слове» (5, с. 489) – потому что критик руководствовался в своих оценках художественными критериями, потому что «в основных эстетических теориях Белинского за означенные годы много стройности и последовательности» (5, с. 492). Лишь в самом начале критической деятельности Белинский колебался в сторону романтизма, но, познакомившись с философией и эстетикой Гегеля, он стал более объективен в критических оценках, хотя и не избегал крайностей. За все время до 1840-го года, рассматриваемое в статье Дружинина, «Белинский был жрецом и поборником чистого, свободного искусства... и вне свободного художества не видел никаких путей для поэзии» (5, с. 493).

Едва ли не самым значительным манифестом Белинского в пользу художественного творчества и эстетической критики Дружинин считает высказанный в статье «Менцель, критик Гете» (1840) «аргумент *о практическом значении искусства как орудия для просветления отдельных личностей*, перед которым падают в прах все нападения на свободу творчества от временных целей» (5, с. 493). Завершая статью о Белинском, Дружинин подробно рассуждает о специфическом способе служения искусства общественным интересам, том самом, который Белинский изложил в статье о Менцеле (немецком критике, сторонике гражданского направления в искусстве). О современных русских «дидактиках» в литературном творчестве, явно намекая на демократов, Дружинин пишет: «Добровольные мученики, они не знают покоя, для них нет радости, нет счастья: там гаснет свет просвещения, здесь подавляется целый народ, – с воплем указывают они на виновников ужасного зла, как будто бы люди... в состоянии остановить ход мира, как будто бы история не имеет своих законов, как будто бы

просвещение не было бессмертно!» (5, с. 495). Это уже не только философско-эстетическое и литературно-критическое, но и политическое credo Дружинина. Его заявление – не абсолютная истина, но во всяком случае он достаточно четко изложил свою позицию.

Дружинин обещал продолжить характеристику критической деятельности Белинского начиная со статьи о «Герое нашего времени», но продолжения не последовало. А жаль!

Пожалуй, ни о ком из русских писателей – своих современников (кроме, может быть, И. А. Гончарова) Дружинин не отзывался так одобрительно, как о Л. Н. Толстом. В 1856 году он опубликовал в «Библиотеке для чтения» (№ 9 и 12) две статьи о молодом писателе («“Метель” – “Два гусара”. Повести графа Л. Н. Толстого» и «Военные рассказы графа Л. Н. Толстого», вторая вместе с рецензией на «Губернские очерки» Н. Щедрина). За несколько месяцев до широко известной статьи Чернышевского с определением «диалектики души» как знакового художественного открытия Л. Н. Толстого Дружинин обозначил основные достоинства молодого писателя. Обычно очень строгий и принципиальный ценитель литературы, даже по отношению к близким себе писателям (например, к И. С. Тургеневу), он почти не находит в произведениях Л. Толстого существенных художественных недостатков, считает его одним «из бессознательных представителей... теории свободного творчества, которая одна кажется нам истинною теориею...» (5, с. 161). Л. Толстой действительно в это время разделял творческие принципы сторонников эстетической критики (напомним, что именно он назвал Анненкова, Боткина и Дружинина «бесценным триумвиратом»).

Первая статья Дружинина посвящена бытовым повестям Л. Толстого, но рецензент начинает ее с оценки «хроники Севастополя», в которой подчеркивает художественную правду, объективность, единство «мысли и поэзии» (так и должно быть в настоящем литературном произведении!), причем мысли «человека высоконравственного» (5, с. 159). Л. Толстой – «нравописатель военного быта»; далекий от высокопарной фразистости в описании войны, он обращает внимание преимущественно на «все типическое, оригинальное, самостоятельное, прямо вытекающее из характера русского человека» (5, с. 161). Этим русский писатель выгодно отличается от французских и английских журналистов, которые описывали Севастопольскую кампанию с каким-то фальшивым пафосом. У Л. Толстого «нет ни преднамеренной дидактики», ни «идилличности», ни мизантропии, но нет и «бесстрастия». Его творчество доказывает, что «чистая поэзия не исключает серьезного взгляда на дела жизни. Все строго

и соразмерно с своей целью, все стороны мира равны перед поэтическим взглядом писателя» (5, с. 169).

Две повести Л. Толстого, анализу которых собственно и посвящена статья Дружинина, поражают глубокими различиями художественных приемов. В «Метели» «автор раскрывает перед нами область неуловимых личных ощущений, испытанных им в данный момент его дорожной жизни; в другой («Два гусара». – *В. Т.*) он совершенно исчезает сам, оставляя жить и действовать своих героев» (5, с. 164). Это свидетельство многосторонности таланта писателя, что было заметно уже по «Детству» и «Отрочеству», и дает надежду для создания будущих крупных его произведений. Правда, в повести встречаются «лишние длинноты», напоминающие «эскизную живопись», однако в ней «есть жизнь, есть слог, есть то редкое слияние могучего анализа с тонкой поэзиею, которое само по себе... ставит графа Толстого прямо в ряды первоклассных русских писателей» (5, с. 166, 167).

«Два гусара», по мнению критика, «прекрасная повесть» со «значительными красотами и страницами крайне поэтическими» (5, с. 168). Эта повесть дала Дружинину повод снова и снова высказаться о преимуществах художественного выражения авторской позиции без «дидактики» и «преднамеренного поучения», потому что «миросозерцание каждого талантливого, просвещенного и благонамеренного писателя само собой высказывается во всем, над чем бы он ни трудился» (5, с. 171, 172). У Толстого «каждая... страница кипит современностью, но современностью поэтической, а не поучительно-преднамеренной» (5, с. 173). Требование свободного творчества не означает «вялого бесстрастия» в искусстве, дагерротипности или «полного отрешения поэта от интересов житейских». Критик уверен, что «то чтение достойно назваться полезным, которое пробуждает моральные силы читателя и ведет его героя через созерцание житейской правды искусства к роднику возвышенных мыслей» (5, с. 174). В то же время, утверждает Дружинин, «всякий истинный талант, по складу своему увлеченный на дидактическую дорогу, будь он сатириком или идеалистом, имеет полное право свершать свое назначение, если оно искренно и проявляется в художественной форме» – но только «как побочная отрасль теории свободного творчества» (5, с. 175). Эта мысль объясняет отношение критика, например, к творчеству Некрасова.

Дружинин обещает и впредь «спорить» с теми, кто будет «вновь воздвигать в нашей словесности павшие отрицательные теории», и при этом опирается на Л. Толстого – «самого самостоятельного, самого энергического из наших талантливых повествователей» (5, с. 176).

Косвенная полемика с Чернышевским и вообще с направлением «Современника» продолжается и во второй статье Дружинина о Л. Толстом. Он признает, что русские писатели, следовавшие по пути Пушкина и Гоголя, «сделали весьма много для сближения словесности с действительностью русской жизни, разъяснили нам поэзию вседневного быта нашего» (5, с. 228). В то же время «сближение поэзии с действительностью у нас еще не совершено, а только начинается. Сильнейшие деятели нашего поколения, начиная от Гоголя и кончая Некрасовым, считая от Белинского и заключая Тургеневым, разработали лишь один небольшой уголок неизмеримого русского поля...» (5, с. 230). Автор статьи подробно рассуждает о необходимости глубже изучать разные стороны и проявления русской жизни с помощью литературы. Он признает гносеологическую функцию искусства, но при условии художественного изображения жизни. До сих пор Дружинин не обращал такого пристального внимания на необходимость для писателей основательно знать «*тот мир, который ими изображается*» (5, с. 231). Для этого нужно, чтобы писатели лично, жизненным опытом своим были погружены в быт, становящийся объектом их творческого внимания.

У настоящего писателя «знание дела всегда идет об руку с несомненной поэзиею (5, с. 234). Знание дела всегда неразлучно с любовью, ибо без привязанности к своему предмету не изучишь даже его поверхностных особенностей» (5, с. 237). Это в равной степени относится к творчеству Л. Толстого и Н. Щедрина, причем в «Губернских очерках» последнего Дружинин не видит сатиры: у него много «светлых и тихих страниц», хотя в то же время – по контрасту – немало страниц «вовсе не успокоительного свойства» (5, 236). Везде преобладает «одно честное и доброе лицо» – «истина» (5, 237), а глубокое знание, по мнению Дружинина, всегда примиряет с жизнью. Щедрин – «писатель многосторонней силы... умный, но не чуждый дидактики деятель» (5, с. 239), в нем еще недостает гоголевской «всесторонности», «ровно охватывающей все стороны жизни и возводящей их в лучезарный фокус поэзии». Ведь при обличении «дурных сторон изображаемого смертного» необходимо «сделать его занимательным, указать в нем человеческие и общие всем нам стороны» (5, с. 240). Время покажет, станет ли Щедрин «односторонним» писателем, сатириком, или сможет «представить полноту жизни», потому что «с его любовью к правде легко достигнуть всесторонности в таланте» (5, с. 241).

Творчеству Л. Толстого во второй статье Дружинина уделено меньше внимания, анализ его произведений по существу отсутствует, хотя автор статьи обещал вернуться к этой теме, в частности,

охарактеризовать «Детство» и «Отрочество». Это обещание не было выполнено, может быть, потому, что одновременно с рассматриваемой статьей появилась в «Современнике» статья Чернышевского с достаточно подробным и глубоким анализом раннего творчества писателя, причем основные суждения критика перекликались с мыслями Дружинина.

Своеобразная критическая дуэль между Дружининым и Чернышевским случилась в начале 1857 года по поводу творчества А. Ф. Писемского. В № 1 «Библиотеки для чтения» была опубликована статья Дружинина «“Очерки крестьянского быта” А. Ф. Писемского», а вскоре, в № 4 «Современника» – статья под тем же названием Чернышевского. Критические оценки «Очерков...» у них оказались различными, фактически противоположными, что само по себе демонстрирует роль критического метода в характеристиках литературных явлений. Справедливости ради нужно заметить, что косвенно полемику начал Дружинин, повторяя прежние обвинения в адрес последователей позднего Белинского в том, что у них «все чистые и простые понятия о художестве были спутаны дидактикой» и что этой традиции противостоит пушкинское поэтическое наследие с его стремлением к изображению «светлых сторон русской жизни». К числу сторонников именно этого направления в литературе Дружинин относит Л. Н. Толстого, А. Н. Островского и А. Ф. Писемского, которые пошли «в разлад с критикой гоголевского периода». Их произведения – образцы «школы чистого и независимого творчества» (5, с. 248, 247).

По мнению Дружинина, в русской литературе давно существует реакция против «критики гоголевского периода», которая призывала «на какие-то неприступные гуманистические вершины... чрез недосягаемость и туманность своих идеалов», вызывавших «бесплодное недовольство» жизнью (5, с. 250). Критик имеет в виду, очевидно, идеи утопического социализма, которыми в свое время увлекались Белинский и его единомышленники, а сейчас – деятели «Современника». Полемический заряд этих заявлений очевиден. И неслучайно автор статьи использует анализ «Очерков...» Писемского как доказательство достоинств объективного творчества, имеющего преимущество «могучей беспристрастной наблюдательности» (5, с. 252). «Ни в одном очерке г. Писемский не скрывается сам от читателя», но остается в роли наблюдателя, так как прекрасно сознает, что «переселиться в особу крестьянина он не сумеет»: «его знание достаточно для наблюдателя, но не полно для воспроизводителя простых людей» (5, с. 252, 253). В этом отношении Писемский выгодно отличается от других авторов народных рассказов (Тургенева, Григоровича, Потехина), которые

«грешат... в тех местах, где они пытаются стать в... нераздельное отношение к простому человеку, мыслить его мыслью, говорить его простым словом». В роли объективного наблюдателя писатель добивается многого, идет «далее, чем могут идти все его сверстники» (5, с. 253).

В очерках Писемского нет «преднамеренно-поучительных умствований», их достоинство «в чистоте воззрения, в глубоком знании простонародной жизни, в легкости и прелести творчества». Они «производят на читателя... неуловимое, свежее, бойкое впечатление» (5, с. 254). Цель статьи Дружинина – показать достоинства не «сострадательного», или, по его словам, сентиментального изображения людей из народа, а «живых и крепких», положительных в смысле принадлежности к своей среде, обладающих индивидуальными характерами персонажей. Этого, по мнению критика, и достигает Писемский: он не фантазер и не дидактик, не идеалист и не мизантроп. Писемского упрекают в бесстрастности, в отсутствии современного взгляда на «простонародную жизнь». Но это писатель, «изучение простонародных этюдов» которого, «невзирая на всю их независимость от идей современной дидактики, и может и должно принести свою великую пользу всякому мыслящему... читателю... в... отношении к нравственному развитию общества». Писемский – «бытописатель» и «следователь», на которого «можно положиться с уверенностью» (5, с. 268).

Значительную часть статьи о Писемском Дружинин посвятил прямой полемике с «дидактической» литературой, что он допускал сравнительно редко. Видимо, поэтому Чернышевский избрал именно его статью для ироничного и пародийного обыгрывания в своей рецензии на «Очерки...» Писемского, хотя независимо от Дружинина и почти одновременно с ним примерно в том же духе оценили творчество этого писателя другие рецензенты, например А. А. Григорьев и С. С. Дудышкин (14, т. 2, с. 282).

Чтобы опровергнуть суждения Дружинина об очерках Писемского, Чернышевский воспользовался необычным способом: он полемизирует с некоей «предполагаемой статьей», в которой находит противоречия и неверные суждения о содержании произведений. Вопреки мнению Дружинина, Чернышевский считает, что «никто из русских беллетристов не изображал простонародного быта красками более темными, нежели г. Писемский» (14, т. 2, с. 73), причем демонстрирует это примерами из текста. Он в пылу полемики допускает явную, по всей видимости, сознательную ошибку, утверждая, что Белинский всегда был сторонником поэзии, которая «сама себе цель» (14, т. 2, с. 66–67). Эта полемика по поводу творчества Писемского показывает, насколько могут отличаться суждения критиков, которые руко-

водствуются разными критическими методами и целями. При этом у каждого рецензента, можно сказать, была своя доля правды.

Наверное, ни к кому из своих современников-писателей Дружинин не был так строг как критик, как к самому близкому, почти во всем единомышленнику – И. С. Тургеневу. В опубликованной в начале 1857 года рецензии на «Повести и рассказы» Тургенева (изданы в 1856 году) Дружинин дал характеристику всего раннего творчества писателя вплоть до романа «Рудин». Одна из основных мыслей критика в оценке произведений Тургенева – противоречие между личными качествами писателя – «идеалиста и мечтателя», исполненного «лиризма и порывистой субъективности», и внушенными ему извне (явный намек на Белинского и натуральную школу) тенденциями «сурового карателя общественных заблуждений» (5, с. 283). Тургенева много хвалили, а ему нужна строгая нелицеприятная критика, чтобы помочь идти вперед в своем творчестве, «разделываясь со старыми недостатками, отбрасывая от себя сегодня часть устарелой дидактики, завтра частицу мизантропических созерцаний» (5, с. 285). Тургенев имеет «высокое поэтическое дарование», но он слаб «в смысле объективного творчества», его нужно оценивать не как «современного поучителя», но как «тонкого и истинного поэта, передающего свои создания в прозаической... форме», а это труднее понять и оценить, чем стихотворную форму. В поэзии попытки «строить свою лиру на мрачный лад» у Тургенева были неудачны, зато «в картинах нежных и успокоительных, меланхолически грустных и даже юношески идеальных» он на высоте (5, с. 288).

Дружинин явно стремится убедить писателя отойти от социальных проблем в творчестве, он признает, что произведения Тургенева «не были бесплодны для временных целей... хотя сила их автора не во временном элементе художества». Тургенев «даже во многом ослабил свой талант, жертвуя современности и практическим идеям эпохи» (5, с. 289). Он только в «Записках охотника» «достигнул высшей степени своего развития. <...> В сравнении с этим произведением все остальные повести и рассказы Тургенева кажутся как бы этюдами еще не установившегося литератора... попытками на создание новой формы...» (5, с. 290). Пока он еще «второстепенный» писатель, но должен и может переступить «грань между первым и вторым разрядом талантов» (5, с. 286, 290).

Несколько странно читать подобные суждения сторонника артистизма в литературе о таком художнике слова, как Тургенев. Но для этого у него были свои основания. Прежде всего это достаточно четкие представления о художественной норме, характерные для

последователей гегелевской эстетики. Они ставили под сомнение все, что не укладывалось, например, в традиционные жанровые или иные формы. Так, по мнению Дружинина, Тургенев писал неудачные пьесы, за которые его незаслуженно хвалили, в то время как нужна была по отношению к ним строгая нелицеприятная критика. Критик судит так потому, что драматургия Тургенева не соответствовала привычным жанровым нормам. Беда эстетической критики в том, что она с трудом воспринимала творческое новаторство, хотя тонко разбиралась в традиционном, устоявшемся в художественном отношении.

По мнению Дружинина, в произведениях Тургенева не все достаточно гармонично, часто целостности впечатления мешает «несоразмерность идеи с ее воплощением» (5, с. 300), вообще «объективные образы даются Тургеневу трудно... способность анализа в нем опередила мощь создания...» (5, с. 301). Лиризм и субъективность – одновременно достоинства и недостатки писателя, достоинства потому, что в этом проявляется «нежная и симпатическая душа» автора, недостатки же определяются тем, что не изжит романтический «дух рефлектерства и анализа». Дружинин – последовательный сторонник художественного реализма, он признает, что в этом отношении критика Белинского сделала Тургеневу «много добра и много зла в одно и то же время» (5, с. 292), поскольку под влиянием теоретика натуральной школы русская литература снизошла «в мир житейской простоты, в мир будничной правды», а подчас даже «в мир псевдореализма» (5, с. 304). Дружинин объясняет некоторую односторонность литературной программы Белинского конца 1840-х годов «потребностями общества». Формировавшийся «общественный реализм» вредно подействовал «на поэтов, служащих идее чистого искусства» – в том числе на «Огарева, Некрасова и некоторых других», и на прозаиков, как Тургенев, исполненных «субъективного лиризма». Дружинин отнес Некрасова к сторонникам чистого искусства, видимо, потому, что тот в программном стихотворении «Поэт и гражданин» высоко оценил пушкинское творчество как образец истинной поэзии. Огарев же попал в этот разряд, очевидно, из-за верности романтическим традициям, которые, однако, уже подверглись некоторой трансформации в гражданском духе (8, с. 146–149).

Дружинин во всем остается верен своему стремлению отстоять преимущества собственной эстетической программы и одновременно продемонстрировать несостоятельность позиции своих оппонентов. В то же время он явно избегает полемики с «третьей силой» в русской литературной критике середины XIX века – с А. А. Григорьевым, хотя последний постоянно ратоборствовал на два фронта – против

сторонников и реальной, и эстетической критики, считая тех и других «теоретиками», руководствующимися в своем отношении к литературе не органическими потребностями и качествами живой жизни, а заранее сочиненными теориями. Кстати, на оба фронта метали полемические стрелы и демократы, сторонники реальной критики.

Явно в упрек Чернышевскому Дружинин утверждает, что истинный поэт руководствуется в своем творчестве не разумом – «если он выберет себе один путь с толпою, он перестанет быть поэтом...» (5, с. 306). Поэзия «не может подлежать холодному суду холодного анализа. <...> Ее недаром называют высоким безумием» (5, с. 305), – утверждает Дружинин, как будто предваряя этим высказыванием известную более позднюю мысль Фета о поэте-безумце. Образцом остается Пушкин, который «был любовно прилеплен душою ко всему существующему, прочному, живому при всех... недостатках, «не рвался к миру утопий, хотя бы благотворных для общества», всегда стремился туда, где под «почти пошлою оболочкою крылись перлы поэзии» (5, с. 310, 311).

По мнению Дружинина, поэзия – это целый огромный мир, «возвышенный мир, не имеющий ничего общего с законами простого, прозаического мира» (5, с. 307). Это сказано в явном полемическом запале против эстетики Чернышевского, отождествлявшего искусство с действительной жизнью, но это утверждение не означает, что Дружинин противопоставлял искусство жизненным реалиям: он лишь отстаивал право искусства на самостоятельное существование и развитие по собственным законам.

Автор статьи о Тургеневе много рассуждает о проблемах художественного творчества, но не отвлеченно, а постоянно возвращаясь к предмету, обозначенному в заглавии статьи. Теоретические рассуждения для него – основание для характеристики творческого развития близкого ему лично писателя, который, как уверяет критик, разделяет его воззрения и в своем творчестве преимущественно продолжает традиции Пушкина. В последнее время у Тургенева «поток поэзии прорывается со всею силою, срывает преграды», писатель «уже высказывает и богатство свое, и свое истинное направление» (5, с. 312). Спасительным фактором для Тургенева стала «поэтическая точка опоры» – любовь к родной стране и ее природе. На этой основе возникли «Записки охотника», «исполненные... тонким пониманием русской природы», «исполненные любви истинной» (5, с. 313). Не вполне удовлетворяют критика не только пьесы и повести Тургенева, но и рассказы «Муму» и «Постоялый двор», «украшенные присутствием благородно-поучительной мысли

и все-таки представляющие собою интерес умного анекдота» (5, с. 317), то есть фиксирующие примеры исключительные, нетипичные.

В статье Дружинина нет целостного анализа произведений Тургенева, критик сам называет свои наблюдения «этюдами». Он больше говорит о литературной позиции писателя, вносит в критическую характеристику элементы полемики и публицистики. Во всем тургеневском творчестве Дружинин видит столкновение «поэзии» и «тенденции», что, по мнению критика, ослабляет художественный уровень произведений, нарушает в них целостность и гармонию. В то же время, рассуждая о персонажах повестей, критик актуализирует их в социальном и историческом плане, видит в них явление времени. Он прослеживает эволюцию тургеневских героев «от страдальцев озлобленных» к «страдальцам меланхолическим» (5, с. 322) и даже до «госпитальных фигур» типа «лишнего человека». Персонажи, подобные последнему, отличаются «кислым, печальным, тоскливым» характером в духе односторонне, искаженно понятого Гоголя, в то время как у этого писателя «не найдем мы ничего тусклого и унылого: при самых грустных рассказах взгляд его не менее зорок... как при рассказах, исполненных смеха или светлой поэзии». По милости «хвалителей Гоголя» «наша новая литература и приобрела... госпитальный запах, от которого нелегко ей было отбиться» (5, с. 325).

Лишние люди – тургеневские персонажи, не сумевшие приспособиться, не нашедшие себе места в жизни, встречаются всегда и во всех обществах, но в современной России, по мнению Дружинина, «печальное уклонение от всякой житейской деятельности есть серьезная болезнь многих просвещенных людей...». Среди них встречаются «смешные лишние чудаки», но встречаются и «вялые и нравственно-неряшливые люди» (5, с. 327, 328), по вине которых «совершается великое количество неправды в обществе» (5, с. 329). Характеристика литературных персонажей у Дружинина, таким образом, касается и общественных, и нравственных, и индивидуально-психологических факторов. Вопреки своим теоретическим выкладкам критик рассматривает произведения литературы в социальном контексте. Он даже позволил себе упрекнуть современное поколение образованных людей: «... мы умалились духом до того, что нам стало ни во что считать себя лишними персонами в обществе» (5, с. 329). Не столь категорично, как впоследствии Чернышевский и Добролюбов, Дружинин в принципе осуждает подобных персонажей в литературе и, следовательно, подобных людей в действительной жизни, хотя, видимо, по другим причинам, чем сторонники реальной критики.

В то же время Дружинин считает более удобным для писателя «наблюдать за тонкими сторонами души человеческой... в ее нормальном положении – не в период безнадежности или неисцелимого отчаяния» (5, с. 329). Эстетическое чувство критика, тяготеющее к положительной стороне жизненных реалий, диктует свои требования. В критических оценках Дружинин исходит из некоей априорной художественной нормы: он размышляет о том, как было бы лучше, убедительней показать тот или иной характер, выстроить сюжетную ситуацию. Возможно, именно подобный подход к критическому анализу вызвал ответную реакцию со стороны реальной критики, выдвинутый Добролюбовым принцип – принимать в произведении то и так, что и как дает автор, ничего не требуя от него. Дружинин считает, что Тургенев во всех своих повестях злоупотребляет любовной тематикой, она чаще всего затмевает остальное содержание произведений. Хотя любовь раскрывает лучшие качества героя, она представляет собой достаточно узкий жизненный мир. Нужны «столкновения с другими важными сторонами жизни...» (5, с. 330).

Если в «Дневнике лишнего человека» Тургенев «по временам смотрит на своего героя как на нормальное, совершенно необходимое... произведение современного общества... не подлежащее осуждению...» (5, с. 332), то далее проявляется «начало плодотворного анализа, начало твердого суда над лишними существами» (5, с. 333). Например, в повести «Два приятеля» он «обратился к жизни с той непосредственностью, какая только была для него возможна, в ней «предана на общий суд апатия человека, не умеющего бороться с означенным недугом» (5, с. 334), человека неприкаянного. Тургенев не юморист и не сатирик, и он добивается художественного успеха, когда «не насилует... данного ему таланта, устремляясь в сторону жизни, с ним несовместную» (5, с. 336). Его угол зрения в творчестве – «светлый» или «нежно-меланхолический» (5, с. 337).

Практически все герои повестей Тургенева 1850-х годов – вариации на тему лишнего человека, жертвы несчастной любви. Критик ждет от писателя положительного героя, который сможет дать «простор всем сторонам своего существования, сам развиваясь всесторонне» (5, с. 342). В этом Дружинин как будто сближается со сторонниками дидактического искусства, тоже ждавшими положительных героев от русских писателей, естественно, с иными достоинствами. Опыт подобного персонажа он обнаруживает в повести «Яков Пасынков» (1855), но опыт не совсем удачный именно в художественном отношении. Повесть лишена стройности, композиция ее «слабая и неполная» в ней нет «ни интриги, ни характеров, ни анализа высоких духовных

ощущений...» (5, с. 349) – везде одни намеки и эпизоды. В то же время Дружинин признает: «Между всеми нами, сильными и слабыми тружениками современного искусства, один г. Тургенев может сказать лучшее слово о здоровом романтизме, о музыке души человеческой, о радостях непорочной любви, о возвышенных стремлениях к идеалу...» (5, с. 350). А пока буквально каждый герой Тургенева – «больное дитя современного общества» (5, с. 352). Поэтому во всем его творчестве «дорог нам голос правды, вздох страдания» (5, с. 353).

К числу недостатков субъективно-лирической манеры Тургенева критик относит тот факт, что писатель многое высказывает от имени автора-рассказчика вместо того, чтобы выразить соответствующие мысли в художественно-образной форме. Тургенев еще не достиг в творчестве гармонического сочетания объективного и субъективного начал. Напомним, кстати, как в свое время в период увлечения гегелевской эстетикой бился над разрешением этой проблемы Белинский применительно к творчеству Пушкина и особенно Гоголя и как будто нашел решение в концепции творческого пафоса (опять-таки воспринятой от Гегеля). Дружинин и в этом отношении сохраняет некоторую нормативность в своих суждениях.

Заканчивается дружининская статья о Тургеневе размышлениями о «Рудине», в котором критик видит промежуточное жанровое образование от повести к роману. Он оценивает «Рудина» и с общественной, и с художественной точки зрения. Герой – «... современный человек, рассмотренный с точки зрения его моральных несовершенств, смягченных горьким их сознанием, его бессилия перед разумно-практической стороной жизни...», олицетворение «целого класса мыслящих и благонамеренных людей, растративших свои силы от неумения привести свое существование в гармонию с тою средой, где должно было протекать это существование» (5, с. 354). В отличие от сторонников реальной критики, как правило обвинявших среду и жизненные обстоятельства в несостоятельности человеческого характера, Дружинин склонен видеть в этой несостоятельности и вину самого человека, которая «заключается в отсутствии *воли*...». В то же время Рудин – «общественный тип нашего времени... дитя... переходной эпохи». «В разъединении *дела* и *слова* лежит корень всех недостатков Рудина». Задача современного человека «заключается... в посильном и непреложном примирении с жизнью» (5, с. 356, 357).

С точки зрения общественно-исторической Дружинин почти во всем принимал Рудина, но с точки зрения художественной у него немало претензий к роману. Как и в более ранних произведениях Тургенева, «во многих местах “Рудина” вместо живых сцен тянулся голый

рассказ от авторского лица», кроме того, «появлялись фигуры, едва обозначенные не совсем верною кистью» (5, с. 355). В целом же, признает критик, идея романа «гармонировала с формой, насколько оно было возможно при трудности задачи» (5, с. 355). Для «художественной полноты создания» необходимо было «развить... многостороннюю картину столкновений Рудина с действительностью», а не ограничиваться «эпизодическим рассказом» о герое, преимущественно в сфере любовных отношений. По мнению Дружинина, «Рудин и после эпизода с Натальей остается тем же загадочным, не вполне разъясненным страдальцем» (5, с. 360), потому что *«Рудины не поясняются через страсть»,* кроме того, Рудин и не любил Наталью по-настоящему. Поэтому в эпизоде с Натальей герой «выказал себя существом далеко худшим, нежели есть на самом деле» (5, с. 361, 362). И вывод критика: «Рудин» «есть глубокий этюд над современным человеком» (5, с. 362).

Статья Дружинина о Тургеневе имеет скорее программный характер и написана главным образом «по поводу» его творчества: критик явно и неявно полемизирует с литературно-эстетической программой журнала «Современник», с установкой Чернышевского на развитие традиций натуральной школы. Автор статьи не скрывает, что стремится оторвать Тургенева-писателя от гражданского направления в русской литературе.

Неизменно одобрительно, хотя и с некоторыми оговорками, Дружинин отзывался о драматурги А. Н. Островского. Еще в 1856 году в рецензии на повести Л. Н. Толстого «Метель» и «Два гусара» критик оценил Островского как «сильного сверстника» автора повестей, в творчестве которого наблюдается «правильное поступательное движение современной изящной словесности в сторону истинного понимания законов искусства», хотя все же Островский «при всей важности дела, им совершенного, имел свои колебания и склонялся к дидактике своего рода» (5, с. 163). Через год в статье об А. Ф. Писемском (1857) Дружинин отметил, что Островский «смело полагает предел бесплодному отрицанию и создает идеалы положительной русской жизни» (5, с. 248). В том и другом случае критик, видимо, имел в виду так называемые славянофильские пьесы Островского, по-разному их оценивая.

Наконец, в 1859 году Дружинин дал общую достаточно подробную характеристику творчества Островского, откликнувшись на выход двухтомника сочинений драматурга обширной рецензией «Сочинения А. Островского», опубликованной в № 8 «Библиотеки для чтения» одновременно с известной статьей Добролюбова «Темное

царство», печатавшейся в это же время в «Современнике» (№ 7, 9). Эти статьи Дружинина и Добролюбова можно рассматривать как некий критический диалог, как продолжение полемики между эстетической и реальной критикой, начавшейся еще в 1856 году Дружининым и Чернышевским. Для подобного утверждения имеются прямые основания: статья Дружинина появилась в печати после публикации первой части статьи «Темное царство» и в продолжении своей статьи Добролюбов отреагировал на нее, назвав «дифирамбической» и «незначительной» (6, т. 5, с. 73, 565).

Характерное для Добролюбова сугубо прагматическое, даже утилитарное понимание и использование художественной литературы не могло быть принято создателем артистической критики Дружининым, и весь смысл его рецензии заключается в том, чтобы показать возможность характеристики пьес Островского прежде всего как художественных произведений. Приступая к подобному анализу, критик подчеркивает, что «принято, разбирая сценические произведения, обращать особенное внимание на три пункта, то есть на постройку, лица и язык пьесы, подлежащей оценке» (5, с. 406). Итак, для Дружинина важны жанровая форма и художественное мастерство произведения, однако это не значит, что он равнодушен к его содержанию и смыслу. Не считая задачей литературы обличение негативных сторон жизни, критик признает, что «всякая текущая словесность есть плод общества, в котором она существует... и что, каково бывает само общество, такой является и литература, им порожденная» (5, с. 411).

По отношению к драматургии Островского приемы критического анализа, предложенные Дружининым, оказались достаточно удачными. За интересом к художественной структуре произведения прослеживается внимание к его содержанию, определяется специфика таланта писателя и его место в истории литературы. Рецензия Дружинина преимущественно комплиментарна, может быть, как ее назвал Добролюбов, действительно «дифирамбическая», но такая оценка сравнительно еще молодого драматурга вполне оправданна. Критик подчеркивает, что Островский с самого начала своего творчества встал «вровень с Грибоедовым и Гоголем» и уже завоевал «себе неоспоримое место в самом первом ряду передовых наших деятелей» (5, с. 404, 405). По мастерству создавать сценическую интригу он превосходит Грибоедова и Гоголя, в комедии «Свои люди – сочтемся» интрига – «совершенство по замыслу и по блеску исполнения. Она истинна, проста, всеми сторонами соприкасается действительной жизни... ни на один миг не замедляется в своем течении... разражается катастрофой, в которой не знаешь, чему более удивляться – потрясающему

ли драматизму положений, или простоте средств, какими этот драматизм достигнут» (5, с. 407).

«Первоклассные творения» Островского удивляют не только «совершенством постройки», но и «совершенством в создании действующих лиц». «Лица комедии живы, объективно художественны, верны действительности в сфере, в которой они действуют», хотя как типы «они стоят ниже лиц грибоедовских и гоголевских» (5, с. 407). Понятие типического у Дружинина предполагает широту общечеловеческих качеств личности и не должно ограничиваться, как это имеет место у Островского, более узкими, сословными характеристиками персонажей соответствующей социальной среды. Это замечание не упрек писателю, а указание на ту бытовую сферу, которая определяет своеобразное художественное явление – героев Островского и отличает их от комедийных персонажей Грибоедова и Гоголя, считавшихся уже во времена Дружинина образцовыми в своем роде.

Третий показатель художественного мастерства Островского-драматурга, на который обращает внимание критик, – язык персонажей: «Язык г-на Островского не только меток, верен, энергичен, поражает комическими особенностями. <...> Его действующие лица говорят так, что каждою своею фразою высказывают себя самих, весь свой характер, все свое воспитание, все свое прошлое и настоящее. Язык, доведенный до такой художественной степени... дается только писателям образцовым, первоклассным» (5, с. 409).

В соответствии с жанром критической рецензии Дружинин ограничивается общей характеристикой пьес Островского со стороны их художественных достоинств, не вдаваясь в подробный анализ каждой из них, что было бы, несомненно, интересным и плодотворным, если учесть те критерии оценки литературного произведения, которые предложил критик. В то же время основное о достоинствах произведений сказано, определено место Островского не только в русской драматургии, но и в литературе в целом. Дружинин обратил также внимание на движение художественной мысли драматурга, на существенные отличия его пьес не только по содержанию, но и по форме. Так, вторую пьесу Островского «Бедная невеста» критик считает по сравнению с пьесой «Свои люди – сочтемся» более литературной, чем сценичной, но «ее содержание ближе к общей жизни, ее лица типичнее» – в этом видится «успех автора и несомненное движение вперед». Все персонажи – живые лица, пьеса фиксирует «простые элементы московской жизни», представляет «истинно вдохновенную *гармонию творчества*» (5, с. 413). Дружинину явно нравится то, что Островский в «Бедной невесте» отошел от узко сословного бытового

материала, что содержание этой пьесы более просто и обыденно. Эта обыденность требует от автора большего мастерства. «Вторая комедия Островского так же резко выделялась из ряда современных литературных новостей, как и первая, относительная цена ее была огромна, не говоря уже о безусловной» (5, с. 415), – подчеркивает рецензент и сожалеет, что она не была оценена по достоинству и критикой, и читателями, может быть, именно в силу своей обыкновенности.

Почти враждебно была встречена, по мнению Дружинина, комедия «Не в свои сани не садись», положившая начало «серии драматических очерков Островского» – вплоть до «Воспитанницы». Дружинин не соглашается с преобладающим мнением критиков о том, что «Не в свои сани...» – тенденциозное произведение, в котором «просвещенный человек приносится в жертву невеждам. <...> Просвещенный европеец хочет жениться из-за денег, невежда-русак блюдет святость семейных привязанностей. <...> Европеец попран ногами, невежда-русак и старовер возвышен» (5, с. 417). Если таким образом представлять позицию Островского, то, по мнению критика, в тех же грехах можно обвинять и Тургенева, и Григоровича за сочувственное отношение к народным типам. Дружинину представляется важным, что драматург нашел «положительную и светлую сторону простой русской жизни» (5, с. 418), «симпатические и положительные стороны русского купеческого быта», лица которого «*живописнее* лиц из высшего общества. <...> Изучение светлых сторон данной жизни для Островского не могло перейти в розовый цвет, односторонность или идилличность» (5, с. 419).

Критик считает, что в первой комедии Островский еще во многом шел за Гоголем, в «Бедной невесте» искал «драматической всесторонности», в комедии «Не в свои сани не садись» проявилась «новая ступень правдивого сознания», хотя «Русаков и Бородкин заставляли желать многого в художественном отношении» (5, с. 419). Вообще дружининская оценка пьес Островского представляется более объективной, чем оценка сторонников реальной и органической критики, поскольку рецензент не стремится извлечь из них какую-либо идею, а подчеркивает художественные достоинства произведений, не закрывая глаза и на просчеты. В следующей комедии «Бедность не порок» он констатирует «новый сценический триумф», но и «неоспоримые недостатки постройки», а именно «слишком крутую и прихотливую развязку». «Во множестве сцен и подробностей разлита поэзия... здоровая и сильная, от которой Русью пахнет», – подчеркивает рецензент. Особенно выделяется «святочный вечер в доме Торцова» – «простая и близкая нам поэзия» (5, с. 419, 420). Не вполне убедительное

в художественном отношении обращение Гордея Торцова в финале пьесы без предварительной сюжетной подготовки Дружинин объясняет поспешностью автора, поскольку этот недостаток мог бы исправить и менее талантливый драматург. Он считает, что Островский подобной сценической небрежностью повредил себе в глазах читателей и зрителей. В этом критическом замечании можно заметить и несколько смягченный упрек в некоторой категоричности авторской позиции в пьесе: прямолинейность идеи равносильна художественному просчету писателя.

Верный своему принципу защиты свободного творчества, Дружинин упрекает современное российское общество и литераторов в постоянных требованиях от деятелей искусства проявления политической ангажированности: «Русское искусство, увлекаемое к публицистике, социальной дидактике и постоянному глухому протесту, через это самое становилось в положение мизерное, оскорбительное, ребяческое. Оно лишалось лучшей своей силы – независимости от временных целей, не выигрывая взамен того ни влияния, ни политического значения» (5, с. 426). Критик подчеркивает независимость и самостоятельность Островского, который уклоняется от прямого протеста и тем самым вызывает гнев прогрессистов (явный намек на рецензию Чернышевского 1854 года на комедию «Бедность не порок»): «Островский почувствовал поэзию в известном ряде светлых явлений русской жизни и, раз ее почувствовав, не отступил от ее воплощения. <...> Уступка времени, необходимая и полезная в публицистике, – верная погибель для художника» (5, с. 427).

Новым доказательством верности пути, избранного драматургом, стала драма «Не так живи, как хочется», которую Дружинин считает истинно народным, поэтическим, самобытным созданием, чему «не повредила даже некоторая несценичность развязки» (5, с. 430). Убедительны, живы и правдивы характеры персонажей пьесы, но «верх художественного совершенства» – Груша, «пленительнейшее женское создание изо всех женщин нашего автора. <...> Это живая девушка, русская в малейшем своем слове, русская в каждом своем движении, – с одной стороны, художественно конченная до того, что, кажется, мы ее сейчас только видели своими глазами, – с другой поэтическая так, что в ней одной сосредоточиваются пленительнейшие стороны русской девушки всех лучших наших сказок и песен: простота, бойкость, сила физическая и душевная, горячность, ласковость, веселость, наконец, какая-то особенная удалая грация неиспорченной расы» (5, с. 431). И это пишет убежденный западник, не разделявший славянофильского или почвеннического умиления

и преклонения перед всем национальным, народным, но сохраняющий к нему любовь и уважение.

Последняя пьеса из двухтомного издания сочинений Островского 1859 года, которой Дружинин уделил внимание, – комедия «Доходное место» – разочаровала критика. По его мнению, это «единственное *нестройное* произведение между всеми трудам и Островского» (5, с. 431). «Это хаос из странных красок, блистательных начинаний, драматических идей, самых безукоризненных, и дидактических тирад, самых необъяснимых. Все лица новы и замечательны по замыслу, но из них только одно (Юсов) обработано сообразно замыслу. Остальные... будто испорчены нарочно. <...> В довершение всего, самый конец пьесы, резко прихотливый, все-таки оставляет интригу незаконченною и фокус света, ярко брошенного автором в этой части произведения, словно усиливает тьму, разлитую повсюду», – утверждает критик (5, с. 433).

«Доходное место» – пример того, от чего Дружинин как будто предостерегал писателя: от обращения к дидактике, к публицистическим приемам порицания и обличения, которые и привели, по мнению критика, к художественной неудаче комедии. Из всей пьесы Дружинин принимает лишь сцену в трактире в третьем действии, где на первом плане фигурирует Юсов с его жизненной философией и откровениями. О чиновниках в этой сцене рецензент высказывается следующим образом: «В их речах нет ничего ярко безнравственного. Они даже добры и любезны по-своему, они совершенно безмятежны духом, у них нет ни малейшего сомнения в чистоте их морального кодекса, они даже правы по-своему, чисты перед обществом по-своему. Какой контраст с мрачным раздумьем честного труженика!» (5, с. 434). На этом фоне «сцена Юсова... подавила собою всю комедию с ее достоинствами и грехами». Это «одна их высших точек» во всем творчестве Островского, в ней «особая глубина житейской мудрости» (5, с. 435). Там, где драматург отходит от дидактики и риторики, остается истинным художником, – он добивается подлинно художественной пластики и правды.

Несколько пьес рецензируемого двухтомника Островского Дружинин оставил без специальной характеристики, ограничившись констатацией «первоклассных красот» и «бесконечной многосторонности» в «отдельных драматических очерках», прежде всего в «Воспитаннице». Жанровое определение «драматический очерк» применительно к пьесам Островского критик использовал неоднократно, что свидетельствует об особом понимании и жанровой природы, и самой структуры, и содержательной стороны драматических про-

изведений талантливого писателя, проявившего свою «поэтическую резвость» и в пьесах-шутках («Не сошлись характерами», «Праздничный сон до обеда»). Критик находит во всех пьесах множество оригинальных характеров, завершенных или лишь намеченных: «... сама жизнь кипит и поминутно высказывается нам разнохарактерными сторонами, очень часто важными и печальными, еще чаще смешными и веселыми» (5, с. 436). В пьесах Островского уживаются «глубоко поэтическое творчество» и «веселая шутливость» (5, с. 439).

Определение Дружининым пьес Островского как «драматических очерков» как будто близко к известной добролюбовской формуле «пьес жизни», однако между ними существует и значительное различие. Очерковая драматургия предполагает художественную и достоверную картину мира, представление же о пьесах жизни фактически отождествляет литературу с действительностью, растворяет художественный текст в бытии.

Интересен вывод, который делает Дружинин, как бы подводя итог критической полемике относительно драматургии Островского: «Самое симпатическое спокойствие разлилось около имени, всем нам дорогого» (5, с. 440). Писатель как будто примирил всех своих оппонентов, убедил их в своей художественной правде. Однако это «затишье» в критике, как известно, оказалось недолгим. Через несколько месяцев после публикации статей Добролюбова и Дружинина с появлением «Грозы» Островского полемика в критике не только возобновилась, но и приняла еще более острый характер, однако Дружинин в ней уже не участвовал.

И. А. Гончаров, может быть, даже больше, чем Л. Н. Толстой, был для Дружинина образцовым писателем-художником, почти эталоном свободного, непреднамеренного творчества. Ему критик посвятил две интересные статьи: «Русские в Японии в конце 1853 и в начале 1854 годов...» («Современник», 1856, № 1; это фрагмент будущей книги путевых очерков «Фрегат “Паллада”») и «”Обломов”. Роман И. А. Гончарова» («Библиотека для чтения», 1859, № 12). Дружинин относит Гончарова к числу писателей, которые «разъяснят нам всю поэзию русской жизни, украсят житейскую действительность светом чистого искусства и оставят по себе вечный след в потомстве». Уже в «Обыкновенной истории» Гончарова, как в пушкинском «Евгении Онегине», критик видит «ясную, тихую, светлую, но правдивую картину русского общества... примирительно-отрадный колорит...» (5, с. 126), окрашенный мягким юмором. Для Дружинина Гончаров – тип фламандского художника, который любит «прозу жизни оттого, что способен видеть в ней нечто большее, чем проза» (5, с. 128). Творчество

его приводит «к разъяснению поэзии в нашей обыденной, настоящей, простой русской жизни...» (5, с. 132).

Критик не перестает восхищаться мастерством Гончарова-бытописателя, который «крепче всех современных деятелей держится... за действительность, прошедшую сквозь призму его собственного разума. <...> Безмятежные картины нашей русской жизни влекут его к себе с непреодолимою силой» (5, с. 133) – это сказано про «Сон Обломова», опубликованный еще в 1849 году. Все творчество Гончарова противостоит «прихотям отрицательной критики. <...> По отношению своему к действительности он опередил едва ли не всех своих товарищей» (5, с. 133). В описании путешествия «сохранился во всей целости прежний романист Гончаров, прежний живописец вседневной русской жизни». Автор «создал вокруг себя маленький обломовский мирок, совершенно русский, весьма милый...» (5, с. 136). Дружинину важно подчеркнуть последовательность писателя в верности особенностям своего таланта, в симпатии к картинам «заветного русского быта», которые постоянно всплывали в памяти путешественника при созерцании природы и жизни экзотических стран.

Неизменно подчеркивая, что «Гончаров есть живописец современной жизни, романист-поэт по преимуществу» (5, с. 141), автор статьи напоминает, что читатели с нетерпением ждут от талантливого писателя большого романа: в литературных кругах было известно о многолетней работе Гончарова над будущим «Обломовым». Именно этому роману Дружинин посвятил свою вторую статью о Гончарове, явно противопоставив ее известной статье Добролюбова «Что такое обломовщина?».

Дружинин не преминул воспользоваться случаем, чтобы в начале статьи снова подчеркнуть благотворное влияние чистой поэзии: «Великий поэт есть всегда великий просветитель, и поэзия есть солнце нашего внутреннего мира, которое... живит своим светом всю вселенную» (5, с. 442). Сторонник «искусства для искусства» фактически подчеркивает этическую заряженность прекрасного: по его мнению, настоящий поэт «никогда не научит худому» поэтому общество дает поэту «веру и власть в делах своего внутреннего мира...» (5, с. 444). Объективно это признание общественной функции искусства, потому что, как подчеркивает Дружинин, «до той поры, пока наш собственный мир не будет смягчен и озарен просвещением, все наши стремления вперед будут не движением прогресса, а страдальческими движениями больного...» (5, с. 445). Критик осмысливает роман «Обломов» преимущественно с художественной точки зрения, но его критический метод таков, что сквозь призму художественности

просвечивает смысл авторской позиции в произведении, смысл его содержания. Дружинин утверждает, что Гончаров «есть художник чистый и независимый. <...> Его реализм постоянно согрет глубокой поэзиею. <...> Он ставит перед нашими глазами целую жизнь... данного общества...» (5, с. 447). Талант писателя разъяснил смысл самого Обломова и обломовщины, показав читателям «целый мир идей, образов и подробностей». «Сам... творец беспредельно предан Обломову, и в этом вся причина глубины его создания» (5, с. 448). Как будто в противовес появившейся ранее оценке «Обломова» Добролюбовым Дружинин утверждает, что «над обломовщиной можно смеяться, но смех этот полон чистой любви и честных слез...» (5, с. 448).

В художественном отношении роман Гончарова представляется Дружинину неровным, но эта неровность объясняется продолжительностью работы автора над ним, в процессе которой, по мнению критика, изменились авторские представления о природе творчества. Первая часть романа написана еще в период господства натуральной школы в русской литературе и несет на себе черты своего непоэтического времени, а герой в первой части кажется критику «заплесневевшим и почти гадким» (5, с. 449), поскольку автор видит в нем «уродливое явление уродливой русской жизни». Судя по этой части романа, Гончаров «мог бы явиться обличителем тяжких недугов общественных ко всеобщему удовольствию и даже к небольшой пользе людей, стремящихся полиберальничать» (5, с. 450). Но писатель сам развивался вместе с русской литературой, он понял, что здесь «злая и противная сторона обломовщины исчерпана вся», и «Сон Обломова» стал «переходной доской» от первой части романа к последующим и «первым, могущественным шагом к уяснению Обломова с его обломовщиной» (5, с. 449, 450). Чтобы понять, «отчего ему мил Обломов», почему недостаточно первоначального его облика, Гончаров обратился к «поэзии русской жизни» и «погрузился в ту сферу, которая ее окружала». Дружинин утверждает, что Гончаров, следуя за Пушкиным и Гоголем, «ласково отнесся к жизни действительной». Поэтому «Сон Обломова» «в одно время и поясняет и просветляет собою» героя (5, с. 451). Далее в романе Обломов, «сам разрушающий любовь избранной им женщины и плачущий над обломками своего счастья, глубок, трогателен и симпатичен в своем грустном комизме» (5, с. 449).

Критик приемлет все подробности романа, которые, по его мнению, «необходимы, ибо содействуют целости и высокой поэзии...» (5, с. 451). Решающая роль в раскрытии характера Обломова принадлежит Ольге, которая оказала «благотворное влияние... на ход романа и развитие

типа Обломова». Дружинин считает, что психологически вполне оправданна высокая роль любовной линии в романе, потому что, по его мнению, в отличие от Рудиных, «Обломовы выдают всю прелесть, всю слабость и весь грустный комизм своей натуры именно через любовь к женщине» (5, с. 452). Никому в русской литературе до Гончарова не удавалось так психологически тонко и убедительно показать «нежно-комическую сторону» любви. Именно Ольга, испытывая «духовный антагонизм» к обломовщине, глубже других поняла достоинства героя: «Она разглядела в нем и нежность врожденную, и чистоту нрава, и русскую незлобивость, и рыцарскую способность к преданности...» (5, с. 453). «Вот где является истинный смех сквозь слезы – тот смех, который стал было нам ненавистен – так часто им прикрывались. <...> Могущество истинной, живой поэзии снова воротило к нему наше сочувствие» (5, с. 454).

Присутствие Ольги рядом с Обломовым настолько полно раскрывает характер героя, что все остальные окружающие его персонажи как будто излишни, хотя у каждого своя роль. Штольц – «человек обыкновенный», в нем нет «ровно ничего несимпатичного, и в создании его ничего резко несовместимого с законами искусства» (5, с. 455). Плохо только, что неизвестен род его занятий. «За Штольцем осталось... некоторое участие в... ходе всей интриги, да еще его любовь к особе Обломова» (5, с. 455). Из других персонажей Агафья Матвеевна, хоть и «ввергнула его (Обломова. – *В. Т.*) в зияющую пучину на миг оставленной обломовщины, но этой женщине все будет прощено за то, что она много любила». Описание ее и их отношений с Обломовым, считает Дружинин, «выше самой восторженной оценки» (5, с. 456).

Вся статья Дружинина об «Обломове» – истинный панегирик роману и его автору. Критику представляется существенным и то, что автор, видимо, не все договаривает о своем герое, оставляя его на суд читателей. Как будто в ответ Добролюбову автор статьи утверждает, что, хотя обломовщина «во многом возбуждает наше негодование, но мы не признаем ее плодом гнилости или растления». Автор «крепко сцепил все корни обломовщины с почвой народной жизни и поэзии – проявил нам ее мирные и незлобные стороны, не скрыв ни одного из ее недостатков. Обломов – ребенок, а не дрянной развратник... не безнравственный эгоист...» (5, с. 459). Вот в этом Дружинин, кажется, несколько увлекся и явно идеализировал своего любимого героя, эгоистические качества которого все-таки нельзя не заметить. «Он бессилен на добро, но он положительно неспособен к злому делу» (5, с. 460), – утверждает критик, напоминая, что супруги Штольц оказались черствее и холоднее Обломова в отношении

к людям (что подтверждает пример брошенного в нищете Захара и оставленной без внимания Агафьи Матвеевны с ее детьми).

В заключение Дружинин делает достаточно неожиданный вывод, свидетельствующий о том, что он признает связь характера персонажа с историческими обстоятельствами. Он пишет, что Обломов «дорог нам как человек своего края и своего времени... способный, при иных обстоятельствах жизни и ином развитии, на дела истинной любви и милосердия» (5, с. 461). Странное, кажется, сближение с тезисом европейских и русских просветителей: «измените обстоятельства – и изменится человек». Эта мысль встречается и у Чернышевского, и у тургеневского Базарова. Так сходятся подчас различные, чуть ли не противоположные программы – общественные, этические, эстетические.

Артистическая литературная критика А. В. Дружинина по существу была нормативной, поскольку основывалась на казавшихся незыблемыми творческих принципах, определявшихся преимущественно эстетикой Г. Гегеля. Художественной нормой для критики этого направления в русской литературе оставалось творчество А. С. Пушкина, а из современников – И. А. Гончарова и Л. Н. Толстого. На примере анализа творчества именно этих писателей видно, что художественность обладает не только способностью эстетического воздействия на читателя, но и значительным этическим зарядом, позволяющим произведениям искусства благотворно влиять на духовный мир реципиента. Это доказывает, что так называемое чистое искусство , последовательным защитником которого был Дружинин, может быть признано таковым со значительными оговорками: сторонники преимущественно художественного анализа литературы не принимали прямолинейной авторской тенденции и открытого вмешательства произведений искусства в общественную жизнь. В то же время не могло быть и речи об отрыве искусства от действительности, поскольку Дружинин и его единомышленники стремились рассматривать художественные произведения в единстве формы и содержания и в самом анализе формы неизменно находили содержательный смысл – но выраженный в художественно-образном виде.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

Н. Г. Чернышевский (1828–1889) – признанный глава радикальной партии в русском общественном и литературном движении в России в середине XIX века. Литературная критика Чернышевского была логическим продолжением и практической реализацией его эстетической программы. Известная формула создателя позитивистской (по существу утилитарной) концепции художественного творчества, утверждающая три основные задачи искусства (воспроизведение жизни, объяснение жизни и приговор над ней) предполагает не просто сознательное, осмысленное, целеустремленное по своей природе художественное творчество, но и его социально активную, преобразовательную функцию. В подобном понимании искусство явно сближается с наукой об обществе, более того, интеллект оказывается своего рода мерилом творческих способностей художника. По мнению Чернышевского, у людей, «у которых умственная деятельность слаба, когда подобный человек – поэт или художник, его произведения не имеют другого значения, кроме воспроизведения любимых им сторон жизни. <...> Но если человек, в котором умственная деятельность сильно возбуждена вопросами... одарен художническим талантом... его произведения будут... сочинениями на темы, предлагаемые жизнью. <...> Тогда художник становится мыслителем, а произведение искусства, оставаясь в области искусства, приобретает значение научное» (7, т. 4, с. 110). Об этом же достаточно четко высказался автор известных исследований об эстетике Чернышевского Г. А. Соловьев: по его мнению, Чернышевский «отождествлял художественный образ с научно точным изображением оригинала» (6, с. 70).

Подобное сближение искусства с наукой – явное развитие идей В. Г. Белинского конца 1840-х годов. Его заветы, его программа натуральной школы оказались достаточно жизнестойкими и актуальными для последующего периода развития русской литературы. Стремление Чернышевского поддержать и продолжить традиции натуральной школы («гоголевского направления», как не совсем верно – вслед за Белинским – называет его новый идеолог прежнего метода) объясняется не только политическими, гражданскими причинами, но и близостью методологии, эстетических принципов. Философские взгляды Чернышевского, как и Белинского последних лет жизни, во многом опирались на антропологизм Фейербаха. Г. В. Плеханов писал в связи с этим: «Задача эстетики, как отрасли науки... заключается в реабилитации действительности и в борьбе с фантастическим элементом человеческих представлений. На этом выводе из философии Фейербаха и были построены эстетические взгляды Чернышевского» (5, т. 2, с. 308). Эстетика Чернышевского близка социологии: критик видит в художественном воспроизведении жизни преимущественно материал для ее объяснения и для суждения о ней, поэтому истина воспроизведения чрезвычайно важна (5, т. 2, с. 324). Как писал сам Чернышевский, философия у Фейербаха, «признав тожество своих результатов с учением естественных наук, слилась с общей теориею естествоведения и антропологиею. <...> Трудами новейших немецких мыслителей философия получила содержание, соответствующее требованиям точных наук, и основалась, подобно естествоведению, на строгом анализе фактов» (7, т. 3, с. 179, 180).

В диссертации Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» читаем: «Образ в поэтическом произведении точно так же относится к действительному живому образу, как слово относится к действительному живому предмету, им обозначаемому, – это не более как бледный и общий, неопределенный намек на действительность. <...> По сюжету, по типичности и полноте обрисовки лиц поэтические произведения далеко уступают действительности» (7, т. 2, с. 64). «Явления действительности – золотой слиток... произведение искусства – банковый билет, в котором очень мало внутренней ценности» (7, т. 2, с. 68). «Цель и значение произведений искусства: они не поправляют действительности, не украшают ее, а воспроизводят, служат ей суррогатом» (7, т. 2, с. 75, 78).

Подобные, явно позитивистские представления об искусстве некорректны по отношению к художественному творчеству как специфическому, образному способу эстетического восприятия действительности,

художественному ее переосмыслению. Искусство, как и наука, по Чернышевскому, – учебник «для начинающего изучать жизнь; их значение – приготовить к чтению источников и потом от времени до времени служить для справок. <...> Искусство относится к жизни совершенно так же, как история; различие по содержанию только в том, что история говорит о жизни человечества, искусство – о жизни человека» (7, т. 2, с. 87). Уместно напомнить суждение Аристотеля о том, что содержание поэзии – то, что могло быть, а содержание истории – то, что было в действительности.

Л. Фейербах, по выражению Г. А. Соловьева, указывал «на художественные образы как на форму религиозных представлений» (6, с. 62) и тем самым в позитивистском духе явно умалял их значимость и познавательную функцию в сравнении с непосредственным восприятием жизненных реалий. Отсюда прямой вывод о превосходстве явлений действительности над вымыслами творческой фантазии, воспринятый Чернышевским за истину.

При сохранении принципа приоритета действительности над искусством в первые годы своей критической деятельности (1854–1857) Чернышевский требовал от автора открытой субъективности, «приговора», который возможен, «если художник – человек мыслящий» (7, т. 2, с. 110). Отсутствие такого приговора воспринималось как художественный недостаток: «Наблюдательность иных талантов имеет в себе нечто холодное, бесстрастное» (7, т. 3, с. 422). Таковы Пушкин, Гончаров, Л. Толстой. Однако «ради правдивого воспроизведения быта» критик «готов пока не анализировать субъективные идеи» писателя (1, с. 138), а у Писемского в «отсутствии лиризма» видит «скорее... достоинство, нежели недостаток» (7, т. 4, с. 570).

Впервые Чернышевский сформулировал свои литературно-критические принципы в 1854 году в статье «Об искренности в критике». Эта формулировка достаточно традиционна и еще не вполне отражает новые эстетические взгляды, которые появятся у критика несколько позднее: «Критика есть суждение о достоинствах и недостатках какого-нибудь литературного произведения. Ее назначение – служить выражением мнения лучшей части публики и содействовать дальнейшему распространению его в массе» (7, т. 2, с. 254). Критерии критических оценок еще не определены, однако отдельные высказывания свидетельствуют о целевой установке Чернышевского-критика: он против критики «уклончивой и пустой», за критику «дельную», не забывающую «о содержании, о здоровом взгляде на жизнь как существенных достоинствах литературного произведения» (7, т. 2, с. 255). Все способности критика «должны служить ему

орудием для достижения серьезной цели... развития и очищения вкуса в большинстве... читателей» (7, т. 2, с. 257).

Итак, главная задача критики – анализ содержания произведения, его смысла, по формулировке Чернышевского – «мысли». По его мнению, книги бывают «пустые» и «непустые» – вот о непустых-то и говорится, что в них есть «мысль» как «стремление к содержанию, веяние в книге того субъективного начала, из которого возникает содержание» (7, т. 2, с. 260). Критика «должна заняться делом... серьезным и достойным – преследованием пустых произведений и... обличением внутренней ничтожности и разладицы произведений с ложным содержанием» (7, т. 2, с. 262). Следовательно, критика призвана находить в содержании произведения проявление авторской позиции и соответственно оценивать ее (давать объяснение и приговор). Именно так поступал Чернышевский в первых своих критических статьях, например в рецензии на комедию А. Н. Островского «Бедность не порок» (1854).

Автор этой статьи использовал очень тонкий и оригинальный критический прием. Он как будто оценивал комедию с точки зрения художественного мастерства, в традициях господствовавшей в России в середине 1850-х годов эстетической критики, но в сущности вскрывал несостоятельную, по его мнению, авторскую мысль, опирающуюся на ложное содержание – изображение патриархального быта купечества. Отсюда, как полагал критик, «фальшивость и слабость новой комедии», это «произведение кичливой бездарности», пьеса «слаба до невероятности», хотя некоторые (явный намек на суждения «молодой редакции» «Москвитянина») называют ее «ценным и долговечным вкладом в сокровищницу русской литературы» (7, т. 2, с. 232). Рецензент утверждает, что «автора “Бедность не порок”, не будь выставлено его имени на этой комедии, невозможно было бы признать автором “Своих людей”: он кажется только его подражателем, усвоившим до некоторой... степени его манеру» (7, т. 2, с. 233–234). Чернышевский иронично пересказывает содержание комедии и всюду подчеркивает несообразности в исполнении: диалоги, в которых персонажи рассказывают о вещах, заведомо им известных, музыкальные сцены низкого пошиба, условная развязка, мелодраматичные или «облитые патокой» характеры. Критик совершенно не учитывает сценические условности пьесы и подходит к ней с требованиями позитивистски понимаемого правдоподобия.

Подобную оценку получила и пьеса «Не в свои сани не садись». «В двух своих последних произведениях, – утверждает Чернышевский, – г. Островский впал в приторное прикрашивание того, что

не может и не должно быть прикрашиваемо. Произведения вышли слабые и фальшивые. <...> Ошибочное направление губит самый сильный талант. Ложные по основной мысли произведения бывают слабы даже в чисто художественном отношении» (7, т. 2, с. 240). В своих претензиях к пьесам Островского «москвитянинского» периода Чернышевский по-своему прав и последователен, поскольку драматург – явно не его единомышленник, даже идейный противник, к которому относиться нужно соответствующим образом.

Более одобрительно критик отозвался о комедии «Бедная невеста», подчеркнув в ней отсутствие новизны в идее и содержании, узость проблематики, но и достоинства гуманистической мысли и художественного исполнения. Авторская мысль привлекла Чернышевского и в комедии «Доходное место», которой он уделил внимание в «Заметках о журналах» «Современника» за март 1857 года. В этой пьесе критик с удовлетворением констатирует возобновление обличительного «благородного направления» комедии «Свои люди – сочтемся», которую Чернышевский считал лучшей пьесой Островского. В анализе «Доходного места» опять преобладает подробное изложение содержания комедии с комментариями. Критик находит много «правды и благородства в новом произведении г. Островского... драматических положений и сильных мест... многие сцены ведены превосходно и обнаруживают, какими богатыми силами и средствами владеет автор» (7, т. 4, с. 735). Возражения рецензента вызвал лишь искусственный, как ему представляется, финал комедии, где автор спасает Жадова от нравственного падения.

Критерию гражданственности искусства подчинены историко-литературные работы Чернышевского, актуализировавшие важнейшие для него проблемы русского литературного процесса и тем самым наравне с собственно критическими статьями включавшиеся в журнальную полемику о современном состоянии литературы. Прежде всего это отклики на новые издания сочинений А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя (1855–1857). И Пушкин, и Гоголь не удовлетворяли Чернышевского по уровню осмысления тех жизненных явлений, которые находили отражение в их творчестве. Пытаясь объяснить казавшееся ему противоречие между талантом писателя и его идеологией, Чернышевский открыл широкие перспективы для будущей реальной критики, отметив на примере гоголевского творчества, что в художественном произведении нередко «смысл выходит далеко за пределы убеждений и даже поворачивается против них» (6, с. 294). По существу это продолжение и развитие критического метода позднего Белинского. Позднее этот принцип талантливо разовьет Доб-

ролюбов в статьях о Гончарове, Островском, Тургеневе и других, когда он по-своему будет объяснять и судить литературных персонажей и самое художественную действительность, вольно интерпретируя авторскую позицию. Сам же Чернышевский подобным критическим методом почти не пользовался и чаще ограничивался извлечением объективного смысла художественных образов и распространял этот смысл на жизненные реалии. Г. А. Соловьев утверждает, что «Чернышевский искал *косвенных* способов оценки идейного содержания крупных художественных явлений», чтобы избежать «суждения о талантливых произведениях по прямым идейно-политическим позициям их авторов» (6, с. 311). Это явно сближало его критику с публицистикой.

Характерный пример подобного критического подхода можно обнаружить в цикле статей «Сочинения А. С. Пушкина» (1855). Утверждая вслед за Белинским, что «Пушкин по преимуществу поэт-художник, не поэт-мыслитель; то есть существенный смысл его произведений – художественная их красота», Чернышевский в то же время признает, что произведения Пушкина «умножили в десятки раз число людей, интересующихся литературою и через то делающихся способными к восприятию высшего нравственного развития» (7, т. 2, с. 473–474), следовательно, по-своему выполнили и общественную роль.

Пушкин не мыслитель, но человек «необыкновенного ума»: «Каждый стих, каждая строка беглых заметок Пушкина затрогивала, возбуждала мысль» (7, т. 2, с. 475). Это кажущееся противоречивым мнение критика свидетельствует о том, что он различал в литературном произведении мысль как авторскую тенденцию и мысль, выраженную в художественной форме. Чернышевский считал полезными историко-литературные экскурсы и обращения к прижизненной критике о писателе, чтобы установить связь «мыслей нашего времени с потребностями... недавнего прошлого» (7, т. 2, с. 477). Критик, несомненно, обладал большим эстетическим чутьем. Об этом свидетельствует не только его в целом положительное отношение к Пушкину, но и некоторые другие критические оценки (например, раннего творчества Л. Н. Толстого). Показательно признание Чернышевского в письме Н. А. Некрасову от 5 ноября 1856 года: «... я смотрю (лично я) на поэзию вовсе не исключительно с политической точки зрения. Напротив, – политика только насильно врывается в мое сердце, которое живет вовсе не ею, или, по крайней мере, хотело бы жить не ею». И еще: «... поэзия сердца имеет такие же права, как и поэзия мысли... лично на меня Ваши пьесы без тенденции производят сильнейшее впечатление, нежели пьесы с тенденциею» (7, т. 14, с. 322–323). В «Очерках гоголевского периода...» критик признает социальную

функцию литературы, вынужденной обстоятельствами и потому временной (5, с. 28). Чернышевский стремился, если это позволяли условия литературной полемики, в своих суждениях о литературе руководствоваться представлениями о значимости не прямолинейной назидательности, а художественной мысли, пропущенной сквозь призму поэтического сердца, искренней и прочувствованной. В то же время глубоко осознанный гражданский долг диктовал ему необходимость учитывать в критических оценках общественный смысл, политическую актуальность художественных произведений. Это явное противоречие «мысли и чувства» не позволило Чернышевскому в полной мере реализовать свои литературно-критические способности.

Что касается непосредственной оценки пушкинского творчества, то здесь Чернышевский признает пусть и ограниченную в смысле глубины содержания, но все же существенную историческую и общественную его роль, заключающуюся в том, что, «узнав поэзию, как форму, русское общество могло уже идти далее и искать в этой форме содержания». Пушкин актуален как «воспитатель эстетического чувства и любви к благородным эстетическим наслаждениям в русской публике» (7, т. 2, с. 516).

По мнению Г. А. Соловьева, принципы критики, названной впоследствии реальной, впервые были применены Чернышевским в большой статье о «Губернских очерках» Н. Щедрина в 1857 году. Эти принципы таковы: 1) «правдивость произведения как условие литературно-критического анализа»; 2) правильное истолкование «правдивого произведения, представленных в нем фактов и явлений жизни»; 3) «определение особенности таланта писателя». «Все три принципа обращают произведение к читателю, к его общественному сознанию и соотносятся между собой таким образом, что первый служит основанием второму, а третий необходим для правильного определения той сферы действительности, которая привлекла художника» – резюмирует исследователь (6, с. 312, 313).

Однако еще в 1855 году в статьях о Пушкине Чернышевский выдвинул один из основных принципов будущей реальной критики. Он отметил, что «для истинного критика рассматриваемое сочинение очень часто бывает только поводом к развитию собственного взгляда на предмет, которого оно касается вскользь или односторонне», и при этом опять сослался на опыт Белинского (7, т. 2, с. 501). Теоретическая база реальной критики, таким образом, была подготовлена Чернышевским, практически же ее основал и глубже обосновал несколько позже Добролюбов.

Самая обширная историко-литературная работа Чернышевского – цикл из девяти статей «Очерки гоголевского периода русской литературы» (1855–1856) – направлена на актуализацию исторического опыта развития русской литературы, прежде всего так называемого гоголевского периода, а не самого творчества Гоголя. В осмыслении роли этого этапа в развитии русской литературы (под ним понимается натуральная школа) Чернышевский во многом (но не во всем!) следует за поздним Белинским, по сути дела возрождая и пропагандируя его литературно-критические принципы и оценки, в отдельных моментах даже преувеличивая роль и значение отстаиваемой им общественной, обличительной традиции в русской литературе. «Защищая гоголевское направление, критик в полемическом азарте как бы закрывает глаза на то, что ныне его принципы уже не единственно плодотворны в литературе», – справедливо подчеркивает А. А. Жук (3, с. 24), комментируя заявление Чернышевского о том, что «гоголевское направление до сих пор остается в нашей литературе единственным сильным и плодотворным» (7, т. 3, с. 6). Исследовательница заметила, что, в отличие от Белинского, «значение Пушкина как родоначальника русского классического реализма не принято Чернышевским, и начало реализма связывается только с именем Гоголя» (5, с. 27), в то время как Пушкин у Чернышевского полностью ассоциируется с романтизмом.

Творчество Гоголя в осмыслении Чернышевского объективно не во всем совпадает с гоголевским направлением, поскольку он «до конца жизни остался верен себе как художник, несмотря на то, что как мыслитель мог заблуждаться» (7, т. 3, с. 13), а «в некоторых произведениях последующих писателей мы видим залоги более полного и удовлетворительного развития идей, которые Гоголь обнимал только с одной стороны, не сознавая вполне их сцепления, их причин и следствий» (7, т. 3, с. 10).

В рецензии на «Сочинения и письма Н. В. Гоголя» (1857) Чернышевский повторяет мысль о противоречии художника и мыслителя, проявившемся в творчестве писателя. Критик утверждает, что Гоголь называл «высоким лирическим порывом» то, «что казалось... неловкою напыщенностью». По мнению рецензента, «неуместный и неловкий идеализм» погубил Гоголя-писателя (7, т. 4, с. 627). Явно недооценивая художественную мысль писателя, проявлявшуюся в его творчестве до «Выбранных мест из переписки с друзьями», Чернышевский утверждает: «Сущность перемены, происшедшей с Гоголем, состояла в том, что прежде у него не было определенных общих убеждений, а были только частные мнения об отдельных явлениях; теперь он построил себе сис-

тему общих убеждений» (7, т. 4, с. 641). В то же время, по мнению критика, «впечатление, производимое безобразными явлениями жизни на его высокую и сильную натуру, было так сильно, что произведения его (Гоголя. – *В. Т.*) оживлены были энергиею негодования» (7, т. 4, с. 662). «Энергия негодования» – это скорее из сферы эмоций, а не осознанных идей, следовательно, художественная концепция действительной жизни у Гоголя не признается Чернышевским существенной.

Зато исторические заслуги Гоголя перед русской литературой и русским обществом он подчеркивает постоянно. В статье о «Губернских очерках» Н. Щедрина (1857) как знаменательный факт Чернышевский отмечает, что по поводу обличительных очерков этого писателя уже нет таких резких выступлений «литературных аристархов», какими встречены были в свое время произведения Гоголя, и в этом видит несомненную заслугу последнего. Достоинством Гоголя критик считает и то, что человек у этого писателя и его последователей, включая Н. Щедрина, при всей своей низости, не лишен «многих хороших чувств», что «в этих порочных людях человеческий образ не совершенно погиб, и, при других обстоятельствах, могли бы эти люди отстать от своих дурных привычек» (7, т. 4, с. 266, 268). Здесь явно проявляется смещение акцентов: Чернышевский утверждает свой антропологический принцип зависимости человеческих характеров от обстоятельств как якобы близкий Гоголю, в то время как у писателя критерий оценки человека имел другой, христианский источник. Чернышевский неустанно указывает на масштабность щедринской сатиры именно соотнесенностью литературных героев с окружающей действительностью, много рассуждает – безотносительно к предмету рецензии – о способностях и возможностях человека вообще. Гуманистическая и политическая актуализация «Губернских очерков» Н Щедрина демонстрирует приближение одноименной статьи Чернышевского к будущей реальной критике.

Продолжая осмысливать роль Гоголя в русской литературе по сравнению с Пушкиным, критик находит различия между ними, например, в том, что, хотя уже в «Евгении Онегине», по его мнению, Пушкин явился «сатирическим писателем», но Гоголю принадлежит заслуга «прочного введения в русскую изящную литературу сатирического – или, как справедливее будет называть его, критического направления», которое «есть одно из частных видоизменений аналитического направления» (7, т. 3, с. 18). Если у Пушкина сатирический элемент «почти совершенно» пропал в «чистой художественности, чуждой определенного направления», то Гоголь «первый дал русской литературе решительное стремление к содержанию, и притом

стремление... критическое» (7, т. 3, с. 19). Налицо явная односторонность и тенденциозность оценок обоих классиков русской литературы, однако важной представляется мысль Чернышевского о социальной роли литературы, определившейся именно в творчестве названных писателей: «состоянием литературы определяется состояние общества, от которого всегда она зависит» (7, т. 3, с. 20).

Кроме заострения историко-литературных проблем, «Очерки...» Чернышевского представляют собой первый серьезный опыт истории русской литературной критики, рассматриваемой преимущественно с точки зрения подготовки и формирования критики Белинского – вершины русской критической мысли до середины Х1Х века. В четвертой статье цикла автор в очередной раз высказывает свои соображения о сущности и задачах литературной критики. Он считает, что в критике нужен настойчивый, с повторениями «разбор книг и суждений, которые важны только по своему внешнему значению – по влиянию на публику, а не по внутреннему интересу для искусства. <...> Критик, который хочет говорить только о том, о чем интересно говорить для него самого, который хочет сохранить в своей деятельности столько же гордого спокойствия и достоинства, сколько сохраняет поэт или ученый, – такой критик пишет для немногих» (7, т. 3, с. 133–134). Социальная функция литературы и соответственно критики – историческая необходимость в настоящее время: «Со временем будут и у нас, как у других народов, мыслители и художники, действующие чисто только в интересах науки и искусства» (7, т. 3, с. 138).

Чернышевский проследил, хотя и несколько механистически, эволюцию эстетических и литературно-критических взглядов Белинского. Для него важно, что «с каждым годом в статьях Белинского... все решительнее... становится преобладание элементов, данных жизнью. <...> Критика Белинского... все более... проникалась живыми интересами нашей действительности и... становилась все более... положительною» (7, т. 3, с. 226). Солидаризируясь с Белинским, Чернышевский настойчиво подчеркивает близость их позитивистских представлений об искусстве и тем самым подтверждает основные положения своей диссертации. Он утверждает, что «действительность» и «положительность» занимают важное место «во всех отраслях и умственной и нравственной деятельности», что человеческая фантазия «ограничена... в сравнении с тем, что представляет действительность» и поэтому «принуждена была сознаться, что мнимые создания ее только копии с того, что представляется явлениями действительности» (7, т. 3, с. 227). Так аргументируется сугубо позитивистское представление об искусстве: «... стремление к прекрасному, по натуральному закону человеческого действования,

является служителем... других сильных потребностей человеческой натуры. <...> Таков взгляд положительной науки, почерпающей свои понятия из действительности» (7, т. 3, с. 237, 238).

В «Очерках...» полностью поддерживается эстетическая и литературно-критическая программа натуральной школы: «Белинский отвечает на все упреки против натуральной школы с полнотою, которая не оставляет места никаким сомнениям; он историею доказывает неизбежность нынешнего направления, эстетикою совершенную законность его, нравственными потребностями нашего общества необходимость его» (7, т. 3, с. 292). Критика Белинского остается для Чернышевского актуальной, руководящей силой, по его определению, «руководительным примером» (7, т. 3, с. 298), в частности, в противостоянии с теорией чистого искусства. Намекая на эстетическую программу А. В. Дружинина, понятую им упрощенно, автор «Очерков...» утверждает: «Ограничивать литературу изящным эпикуреизмом значит до нелепости стеснять ее границы» (7, т. 3, с. 300), тем более, что эпикуреизм – тоже жизненная позиция, а настоящее время «решительно неблагоприятно для эпикуреизма, как время разумного движения, а не праздного застоя. <...> Литература не может не быть служительницей того или иного направления идей» (7, т. 3, с. 301).

Это утверждение соответствует тезису о том, что искусство призвано объяснять жизнь, а дальнейшие рассуждения критика развивают мысль о необходимости для художественного произведения приговора над действительностью с целью ее преобразования: «... только те направления литературы достигают блестящего развития, которые возникают под влиянием идей сильных и живых... удовлетворяют настоятельным потребностям эпохи... Жизнь и славу нашего времени составляют два стремления... служащие дополнением одно другому: гуманность и забота об улучшении человеческой жизни» (7, т. 3, с. 302).

Цикл статей «Очерки гоголевского периода русской литературы» – это синтез историко-литературной, литературно-критической, эстетической мысли, и в этом смысле Чернышевский возрождает универсализм критических статей Белинского. Представления автора «Очерков...» о русском литературном процессе, как и у позднего Белинского, подчинены постановке важных для него социальных задач. Отсюда и односторонняя, при всей доброжелательности, оценка творчества Пушкина и Гоголя, и неправомерное противопоставление «пушкинского» и «гоголевского» направлений в русской литературе.

Конкретные оценки Чернышевским новинок русской литературы и суждений разных критиков сопровождались уточнением и развитием собственной эстетической и литературно-критической

позиции. Характеризуя критический разбор Н. Ф. Павловым комедии В. А. Соллогуба «Чиновник» («Заметки о журналах. Июнь, июль 1856» – «Современник», 1856, № 7–8), Чернышевский утверждает: «Художественность состоит в соответствии формы с идеею. <...> Надобно как можно строже исследовать, истинна ли идея, лежащая в основании произведения. Если идея фальшива, о художественности не может быть и речи, потому что форма будет также фальшива. <...> Только произведение, в котором воплощена истинная идея, бывает художественно, если форма совершенно соответствует идее». Этим должен руководствоваться «метод истинной критики» (7, т. 3, с. 663).

Мысль критика звучит убедительно и как будто соответствует известному принципу единства формы и содержания, однако у Чернышевского явственно подчеркнут приоритет идеи, форма же оказывается лишь приложением, она приспосабливается к идее, подбирается в соответствии с ее потребностью. Кроме того, каков в представлении Чернышевского критерий истинности или фальшивости идеи? Очевидно, это то, что приемлемо для него самого, следовательно, сам критерий оказывается субъективным. Как признает Г. А. Соловьев, когда Чернышевский ищет в художественном произведении соответствия образной формы авторской идее, он мыслит «прямолинейно и... буквально... усматривая за идеей произведения реальное жизненное содержание». Такое «единство идеи и образа», которого требовал критик, в конечном счете сводило образ к иллюстрации (6, с. 271), а само искусство к дидактике.

Требование сознательной идейной позиции писателя сохранялось в критике Чернышевского всегда, но проявлялось оно по-разному в зависимости от содержания произведения и задачи критического анализа. По его мнению, автор «Обломова» «не понимал смысла картин, которые изображал» (7, т. 13, с. 872), поэтому, в отличие от Добролюбова, Чернышевский невысоко оценивал роман Гончарова, видя в нем «отсутствие... прямого авторского вмешательства в ход событий», «бесстрастность» авторской позиции (1, с. 134). В то же время он принимал как должное, естественно, по разным причинам, объективность творчества таких разных писателей, как Л. Н. Толстой и Н. В. Успенский. По мнению Б. Ф. Егорова, «дело здесь заключается не в игнорировании идей писателя, а в уверенности, что в целом они не противоречат объективному смыслу произведений» (1, с. 138). Более того, в творчестве А. Ф. Писемского Чернышевский «в отсутствии лиризма» видит «скорее... достоинство, нежели недостаток» (7, т. 4, с. 570) и «выводит идею из общего смысла целого произведения» (1, с. 138).

История написания Чернышевским статьи о раннем творчестве Л. Н. Толстого и мотивы его оценки хорошо известны (2, с. 135–138). Критик как будто вопреки своим правилам сосредоточился на характеристике художественного мастерства писателя, признавая, что его произведения «художественны, то есть в каждом из них очень полно осуществляется именно та идея, которую он хотел осуществить в этом произведении» (7, т. 3, с. 431). В то же время Чернышевский надеется, что Л. Толстой с его «знанием человеческого сердца» со временем напишет что-то более существенное с «глубиною идеи, интересом концепций» (7, т. 3, с. 427). Автор рецензии фактически сближает метод «диалектики души» Л. Толстого с научным исследованием психолога. Он пишет об изучении «сокровеннейших законов психологической жизни», о «самосознании», «изучении человека в самом себе», «изучении человеческой жизни вообще», «самонаблюдении», «знании человеческого сердца», «изучении человеческого сердца» – на одной странице статьи Чернышевский до десяти раз употребляет подобные выражения (7, т. 2, с. 426, 427). Следовательно, и в этой статье он верен позитивистскому принципу сближения искусства с наукой, в данном случае с психологией, которая активно развивалась в середине XIX века в Европе и в России как раз под сильным влиянием позитивизма. Уместно напомнить, что почти через двадцать лет после Чернышевского один из идеологов народничества П. Н. Ткачев усиленно пропагандировал научный психологический анализ художественного произведения как необходимое условие метода реальной критики (см. его статьи 1870-х годов «Принципы и задачи современной критики» и «Принципы и задачи реальной критики»).

Более традиционной, в духе гегелевской эстетики выглядит концепция поэзии в статье Чернышевского «Стихотворения Н. Щербины» (1857), где критик справедливо замечает: «Поэзия требует воплощения идеи в событии, картине, нравственной ситуации, каком бы то ни было факте психической или общественной, материальной или нравственной жизни». Иначе «идея остается отвлеченною мыслью... холодною, неопределенною, чуждою поэтического пафоса» (7, т. 4, с. 538). Здесь идея понимается не как голая тенденция, а как порождение художественного изображения действительности, что лишний раз свидетельствует о способности Чернышевского глубоко понимать сущность искусства, которую он в силу разных причин не всегда мог реализовать.

Зависимость критических суждений Чернышевского от потребностей момента и полемической цели проявилась в его очередном выпаде против А. В. Дружинина в рецензии на «Очерки из крестьянского быта» А. Ф. Писемского (1857). Вопреки высказанному ранее

в «Очерках гоголевского периода русской литературы» мнению о том, что Белинский сознательно отстаивал принцип гражданского служения искусства, Чернышевский здесь утверждает, что его предшественник был противником дидактической поэзии и защищал принципы чистого искусства, причем некорректно аргументирует свою мысль ссылкой на статью 1841 года «Стихотворения М. Лермонтова» (7, т. 4, с. 563), написанную задолго до формирования программы натуральной школы и социального искусства. Подобное явно конъюнктурное понимание задач литературной полемики лишний раз свидетельствует о том, что Чернышевский часто превращал литературную критику в публицистику и не всегда стремился к объективной оценке литературных явлений. Интересна в статье о Писемском форма полемики, которую избрал ее автор: не называя Дружинина, он полемизирует с его оценкой творчества этого писателя косвенно, постоянно ссылаясь на некую «предполагаемую статью», «касающуюся эстетических и историко-литературных вопросов» (7, т. 4, с. 562).

Творчество А. Ф. Писемского для Чернышевского привлекательно тем, что сохраняет верность гоголевскому направлению, но не традициям самого Гоголя, поскольку в таланте Писемского преобладает «эпический тон», а «отсутствие лиризма составляет самую резкую черту... <...> ...Хладнокровный рассказ его действует на читателя очень живо и сильно. <...> Чувство у него выражается не лирическими отступлениями, а смыслом целого произведения» (7, т. 4, с. 570, 571). В то же время достоинство писателя, по мнению критика, в том, что «никто из русских беллетристов не изображал простонародного быта красками более темными, нежели г. Писемский» (7, т. 4, с. 569), который, таким образом, в художественном осмыслении народной темы объективно оказался предшественником Н. В. Успенского, как его понимал и объяснял Чернышевский.

Чернышевского, как сторонника общественной функции в искусстве, не могла не волновать проблема гражданской позиции литературных персонажей. Его взгляд на героев литературных произведений явно эволюционировал. В 1856 году в рецензии на «Стихотворения Н. Огарева» он еще признает нравственные и духовные достоинства слабого героя рудинского типа, порождение эпохи сороковых годов, «который оценивается весьма высоко за расчистку и прокладку “дороги” для следующих поколений, но при этом подчеркивается *исчерпанность* такого героя, хотя пока ему еще не видно смены» (2, с. 141). Чернышевский пишет: «Мы ждем еще этого преемника, который, привыкнув к истине с детства, не с трепетным экстазом, а с радостною любовью смотрит на нее; мы ждем такого человека и его речи,

бодрейшей, вместе спокойнейшей и решительнейшей речи, в которой слышалась бы не робость теории перед жизнью, а доказательство, что разум может владычествовать над жизнью и человек может свою жизнь согласить с своими убеждениями» (7, т. 3, с. 567–568). Этими словами критик утверждает необходимость активной преобразовательной позиции человека-гражданина в жизни и соответственно его художественного воплощения в искусстве.

Более последовательной в смысле реализации принципов реальной критики, если можно так сказать, более «добролюбовской» по принципам литературно-критического анализа можно назвать статью Чернышевского «Русский человек на rendez-vous» (1858). В ней критик, воспользовавшись характеристикой повести И. С. Тургенева «Ася», более откровенно, чем прежде, высказался по отношению к литературному типу – слабому человеку, или, по определению того же Тургенева, «лишнему человеку», и достаточно категорично поставил вопрос о новом, деятельном герое. Автор статьи сумел в гражданском духе интерпретировать проблематику повести, о которой он сам написал, что она «имеет направление чисто поэтическое, идеальное, не касающееся ни одной из так называемых черных сторон жизни» (7, т. 5, с. 156). Однако «по прочтении повести остается от нее впечатление еще более безотрадное, нежели от рассказов о гадких взяточниках с их циническим грабежом» (7, т. 5, с. 156). Характер героя этой повести типичен для тургеневского творчества и в то же время «верен нашему обществу», как, впрочем, и другие «лучшие люди», герои современной литературы (Агарин, Бельтов), он «действительно один из лучших людей нашего общества... лучше его почти и не бывает людей у нас» (7, т. 5, с. 158, 160). И опять, как это характерно для критического метода Чернышевского, разговор переходит в сферу общественных отношений, поскольку в поведении и в судьбе человека «все зависит от общественных привычек и обстоятельств. <...> Вы вините человека, – всмотритесь прежде, он ли в том виноват, за что вы его вините... быть может, тут вовсе не вина его, а только беда его» (7, т. 5, с. 165).

Повесть «Ася» дала Чернышевскому хороший повод для постановки столь важной для него проблемы, и неслучайно критик дал своей рецензии подзаголовок «Размышления по прочтении повести г. Тургенева “Ася”» Это действительно более публицистические размышления «по поводу», чем анализ литературного произведения. Эпизоды повести, поступки и речи персонажей – все вызывает критический комментарий общественного плана: «Лучше не развиваться человеку, нежели развиваться без влияния мысли об общественных делах, без влияния чувств, пробуждаемых участием

в них» (7, т. 5, с. 169). Вот, по мнению Чернышевского, причина и корень всех зол, всей несостоятельности характера современного русского человека. Между тем наше общество, пишет автор статьи, не может отказаться от иллюзий, будто подобный человек – «представитель нашего просвещения, будто он лучший между нами, будто бы без него было бы нам хуже». Но «это мнение о нем – пустая мечта, мы чувствуем, что не долго уже остается нам находиться под ее влиянием; что есть люди лучше его» (7, т. 5, с. 171, 172). Критик считает, что люди, подобные герою повести «Ася», еще не совсем потеряны. «Мы все еще хотим полагать их способными к пониманию совершающегося вокруг них и над ними, хотим думать, что они способны последовать мудрому увещанию голоса, желавшего спасти их», – замечает автор статьи, признав в то же время, что «ослабевает... с каждым днем надежда на проницательность и энергию людей, которых мы упрашиваем понять важность настоящих обстоятельств и действовать сообразно здравому смыслу» (7 , т. 5, с. 172). Далее Чернышевский утверждает, что наступили времена, когда складывается «благоприятное сочетание обстоятельств. <...> Поймете ли вы требование времени, сумеете ли воспользоваться тем положением, в которое вы поставлены теперь, – вот в чем теперь для вас вопрос о счастии или несчастии навеки». Чернышевский в сущности призывает «честных и благоразумных граждан» сознательно ответить на потребности своей эпохи и «не пропустить благоприятную минуту» (7, т. 5, с. 172, 173). Призыв к гражданской активности звучит в словах критика достаточно прозрачно.

К началу 1860-х годов признание возможности и даже необходимости в литературе «правды без всяких прикрас» приводит Чернышевского к утверждению художественной ценности натурализма крестьянских очерков Н. В. Успенского (как он их понимал и объяснял). Критик, по сути дела, вернулся к одному из фундаментальных принципов натуральной школы конца 1840-х годов – требованию «голой» правды жизни, без определенной идеи, поскольку интерпретацию представленной в произведении действительной жизни реальная критика брала на себя. Поэтому и в творчестве Н. В. Успенского Чернышевский видит больше, чем там содержится, расширяет смысл его очерков.

Последняя критическая статья Чернышевского «Не начало ли перемены?» (1861) традиционно считается переломной в оценке народной темы в русской литературе. Противопоставив рассказы Н. В. Успенского тому, что писали о крестьянах до него, прежде всего Григорович и Тургенев, критик подчеркивает значимость литературы, изображающей «правду без всяких прикрас», то есть своего рода «литературы факта» (7, т. 7, с. 856). Чернышевский осознает

художественное несовершенство рассказов Н. Успенского, в которых все отрывочно, эскизно, нет ни характеров, ни психологического анализа, «никакой тенденции», но все это, по мнению рецензента, искупается такой верностью описаний, что по этим очеркам возможно «изучение» массы русского «простонародья». «Инициатива народной деятельности не в них (не в героях Н. Успенского. – *В. Т.*), они... только плывут, куда дует ветер, и поплывут во всякую сторону, в какую подует ветер, – объясняет свою мысль автор статьи, – должно знать их свойства, чтобы знать, какими побуждениями может действовать на них инициатива» (7, т. 7, с. 863).

Вот, оказывается, в каком отношении полезны очерки Н. Успенского: они дают материал для важных социальных обобщений и прогнозов. Особенно четко проявляются предсказания критика, когда он пишет следующее: «Мы замечали, что резко говорить о недостатках известного человека или класса, находящегося в дурном положении, можно только тогда, когда дурное положение представляется продолжающимся только по его собственной вине и для своего улучшения нуждается только в его собственном желании изменить свою судьбу. В этом смысле надобно назвать очень отрадным явлением рассказы г. Успенского, в содержании которых нет ничего отрадного» (7, т. 7, с. 884).

Таким образом, содержание и смысл статьи Чернышевского о Н. Успенском далеко выходят за рамки рецензии на сборник его рассказов и очерков 1861 года. Эта статья представляет собой один из самых последовательных образцов реальной критики, критики «по поводу» литературного произведения, становящейся публицистическим манифестом. Чернышевский воспользовался выходом в свет произведений Н. Успенского с его своеобразным решением народной темы, чтобы высказать свое отношение к народу в период общественного подъема в России. Критик надеется, что показ всей противоестественности крестьянского быта подтолкнет общественное мнение и настроение в сторону большей социальной активности. Очевидно, такой подход к народной теме в литературе в значительной степени определил не вполне справедливую оценку Чернышевским творчества Григоровича и особенно Тургенева: их произведения о народе, конечно же, не идеализация, но и не та «правда без всяких прикрас», какую критик нашел в творчестве Н. Успенского.

Публицистическая заостренность статьи Чернышевского выглядит еще выразительнее, если вспомнить первоначальный вариант ее заглавия – «Чего ждать?» (7, т. 7, с. 1077). Этот вопрос звучит столь определенно, что явно имеет в виду не только изображение народа в литературе, но и положение народа и его возможные перспективы.

Оптимистические выводы, сделанные Чернышевским из правдивого, «без всяких прикрас» описания народной жизни в рассказах Н. Успенского, в сущности базировались на антропологических взглядах критика, его вере в добрую природу человека. «Плох не мужик, а унизительны обстоятельства, в которых проходит его жизнь», – так резюмировал позицию автора статьи «Не начало ли перемены?» А. Лаврецкий (4, с. 304). Другой исследователь – Г. А. Соловьев – видит в критическом анализе Чернышевского новый характер гуманизма – не сострадательного, а активного, требовательного (6, с. 320). Выводы ученых вытекают не столько из смысла рассказов Н. Успенского, сколько из общественной программы Чернышевского, который воспользовался новым литературным материалом для ее несколько завуалированного выражения. И здесь для Чернышевского на первом плане гносеологический смысл художественного произведения – с явной недооценкой его эстетической составляющей.

По существу, Чернышевский противопоставляет творчество Н. Успенского прежде столь важному и актуальному для критика гоголевскому направлению в русской литературе. В творчестве самого Гоголя он констатирует больше симпатии и сочувствия к человеку, чем уважения или требовательного к нему отношения. Критик спрашивает читателей: «в ком заключалась причина бедствий и унижений Акакия Акакиевича?» – и отвечает: «В нем самом, только в нем самом. <...> Ведь в самом деле Акакий Акакиевич был смешной идиот». И у последователей Гоголя в изображении народа «все недостатки прячутся, затушевываются, замазываются» (7, т. 7, с. 858–859). Отсюда следует вывод: «Читайте повести из народного быта г. Григоровича и г. Тургенева со всеми их подражателями – все это насквозь пропитано запахом “шинели” Акакия Акакиевича» (7, т. 2, с. 859). В отличие от них, герои рассказов Н. Успенского не заслуживают сочувствия, все они «люди дюжинные, люди бесцветные, лишенные инициативы» (7, т. 2, с. 866), живут по привычке, по принципу «так заведено». В изображении Н. Успенского «картина выходит вовсе непривлекательная» (7, т. 2, с. 876). Однако, продолжает Чернышевский, «не может же навек хватить ему (русскому мужику, дюжинному человеку. – *В. Т.*) силы холодно держаться в неприятном положении». Дальнейшая жизнь подобных людей «зависит от того, даст ли ей направление искусная и сильная рука», – достаточно прозрачно намекает он на перспективы общественной жизни в России (7, т. 7, с. 881, 882) и, как будто во избежание возможных политических обвинений, напоминает о «народном одушевлении» во время войны 1812 года, хотя явно имеет в виду совсем другое возможное и даже желательное «одушевление».

В статье Чернышевского о творчестве Н. Успенского выстраивается несколько иное по сравнению с прежним представление о соотношении характера и обстоятельств: здесь упор делается уже не на принципе детерминированности, а на возможности противостояния сильных характеров дурным обстоятельствам, коль скоро появляется такая потребность. По мнению Чернышевского, среди простолюдинов каждый, кто общался с ними, кроме «дюжинных» людей, «наверное встречал... людей, поражавших его силою ума и характера» (7, т. 7, с. 887). И они проявят себя, потому что «нельзя найти в истории ни одного случая, в котором не явились бы на первый план люди, соответствующие характеру обстоятельств. Если в обстоятельствах происходила быстрая перемена, требовавшая людей иного характера, чем прежние деятели, выступали на первые места люди, о которых до той поры не было ни слуху ни духу» (7, т. 7, с. 888).

Чернышевский как будто невзначай переводит разговор с народной темы на тему общественного деятеля, который, очевидно, должен помочь народу приобрести «силу инициативы» (7, т. 7, с. 887). Проявившаяся в статье «Не начало ли перемены?» оптимистическая нота по отношению к возможности активизировать народные массы перекликается с прозвучавшей несколько ранее подобной же уверенностью Н. А. Добролюбова в статьях «Когда же придет настоящий день?» и «Луч света в темном царстве» (1860). И во всех этих случаях мысли критиков явно выходили за рамки содержания художественных произведений, которым были посвящены названные статьи.

Статья «Не начало ли перемены?» была опубликована в «Современнике» уже после смерти Добролюбова. Возможно, Чернышевский намеревался продолжить традицию развития реальной критики своего безвременно ушедшего коллеги и единомышленника, но последовавшие вскоре арест и ссылка в Сибирь не позволили ему это осуществить. В целом литературно-критическая деятельность Чернышевского – показатель того, как общественная позиция, по-своему понимаемый нравственный долг диктуют человеку такое представление о законах литературного творчества и критического анализа литературных явлений, какие казались самому Чернышевскому необходимыми в силу жизненных потребностей. При этом критик, если можно так выразиться, перефразируя поэта, «становился на горло собственной песне», поскольку прекрасно понимал истинную природу художественного творчества и его ценность. В этом драматизм положения русской реальной критики «шестидесятников», как и любой литературно-критической программы, направленной исключительно на служение идее при явно недостаточном внимании к специфической природы искусства.

ГУМАНИСТИЧЕСКИЙ ПАФОС РЕАЛЬНОЙ КРИТИКИ Н. А. ДОБРОЛЮБОВА

Н. А. Добролюбов (1836–1861) – создатель и наиболее авторитетный сторонник русской «реальной» литературной критики, сатирический поэт и публицист. Публицистический и преимущественно социальный характер реальной критики Н. А. Добролюбова не вызывает сомнений. Однако это не значит, что критик был совершенно равнодушен к художественным ценностям литературных произведений или не понимал их значения. В Главном Педагогическом институте в Петербурге, где учился Добролюбов, он получил хорошее филологическое образование, был знаком с немецкими эстетическими учениями и некоторое время разделял их. В студенческой незаконченной статье «О русском историческом романе» (1855) Добролюбов подчеркивает достоинство романов И. И. Лажечникова, находя в них «искусство изложения», «верность характеров» – и в то же время «вольное вторжение вымысла в область истории» (3, т. 1, с. 98). Слабее в художественном отношении, по мнению автора статьи, романы М. Н. Загоскина, не выдерживает художественных критериев оценки творчество Ф. В. Булгарина.

Через год в тоже незаконченной и неопубликованной в свое время статье «Нечто о дидактизме в повестях и романах» (1856) начинающий литературный критик высказывается против открытой тенденциозности произведений литературы, признавая в то же время, что цель искусства – «служить обществу, подвигать народ на пути его развития, возбуждать людей к истине и добру» (3, т. 1, с. 160). Явно имея в виду распространившуюся в середине 1850-х годов так называемую обличительную литературу, отличавшуюся откровенной

назидательностью, Добролюбов восклицает: «...можно ли смешивать роман с проповедью на том основании, что цель искусства – служение жизни?» «Прежде всего мы ищем в повести наслаждения для чувства, а потом ценим ее как предмет для размышления. <...> Неприятно встретить трактат вместо рассказа, психологию вместо самой души, правила морали вместо жизни» (3, т. 1, с. 161, 162). Автор статьи мысленно обращается к предполагаемым сочинителям обличительных произведений: «Заставьте же нас самих думать... но бойтесь являться учителем, бойтесь высказывать нам, что вы хотите таких-то и таких-то совершенств и намерены казнить такие-то пороки. <...> Скройте совсем, если можете, свою личность за своих героев и старайтесь только, чтобы впечатление вашего рассказа было глубже, полнее, продолжительнее. А для этого – больше действия, больше жизни, драматизма. <...> Пояснения автора оскорбляют читателя... они прерывают его эстетическое наслаждение» (3, т. 1, с. 164). И далее: «Если думаете убедить словами, напишите, пожалуй, речь, письмо, разговор – словом, что угодно, только оставьте в покое поэзию» (3, т. 1, с. 165). В художественном произведении важны «образы, явления, – а не слова» (3, т. 1, 166).

Мы специально подробно остановились на изложении сравнительно мало известных мыслей Добролюбова-студента, свидетельствующих о том, что он прекрасно понимал важность художественных достоинств литературного произведения и обладал хорошим эстетическим чутьем. Это проявлялось и в дальнейшей его критической деятельности – часто в дополнение или даже в противовес его нарочито социальным критериям оценки.

В одной из первых опубликованных критических (и одновременно историко-литературных) статей Добролюбова «Собеседник любителей российского слова» («Современник», 1856, № 8–9) содержатся программные положения о литературной критике. Автор статьи явно недоволен тем, что современная критика «занимается фактами... собирает факты – а что ей за дело до выводов!» (3, т. 1, с. 183). Ему представляется более достойным критик, «который дает нам верную, полную, всестороннюю оценку писателя или произведения, который произносит новое слово в науке или искусстве, который распространяет в обществе светлый взгляд, истинные, благородные убеждения». Благодаря такой критике читателю «будет открыт характер писателя», он сможет «ясно и верно понимать лучшие его произведения, горячо сочувствовать всему прекрасному, что в них заключается» (3, т. 1, с. 184). Здесь же впервые Добролюбовым сформулировано одно из важнейших его требований к литературе – быть источником информации о действительной жизни: «Если в наше

время можно еще перечитывать журналы прошедшего века, то, конечно, только для того, чтобы видеть, как отразилась в них общественная и домашняя жизнь того времени, чтобы проследить в них тогдашние понятия о важнейших вопросах жизни, науки и литературы» (3, т. 1, с. 257). В дальнейшем гносеологический фактор будет одним из основных принципов реальной критики.

Некоторый перелом в отношении Добролюбова к художественной литературе и соответственно к литературной критике наблюдается с начала 1857 года. Например, он резко отрицательно оценил статью В. П. Боткина «Стихотворения А. А. Фета» («Современник», 1857, № 1) и даже написал полемический ответ на нее, намереваясь опубликовать в «Отечественных записках» А. А. Краевского. Сохранился лишь фрагмент этой неопубликованной статьи, достаточно резкой по смыслу.

Показательна дневниковая запись Добролюбова от 8 февраля 1857 года, где упоминается о продолжительной беседе с М. Н. Островским (братом драматурга; о самом драматурге он, кстати, отозвался в этой записи достаточно иронично, намекая на опубликованную во втором номере «Современника» комедию «Праздничный сон до обеда»). О сути разговора с М. Н. Островским Добролюбов пишет: «Он стоит за чистое искусство, я объявил себя за утилитарное направление, и с этих точек мы стали подступать друг к другу» (3, т. 8, с. 560). Речь зашла о диссертации Чернышевского, которую Добролюбов активно защищал и даже развивал ее положения, как заметил его оппонент. Имелось в виду соотношение действительности и художественного вымысла, который может быть по смыслу шире и значительнее жизненных реалий. Собеседники пришли к согласию, осудив в искусстве «голый дидактизм» и признав, что «всякое явление природы и жизни, переходя в искусство, должно непременно, чтобы иметь какое-нибудь достоинство, осветиться сознанием, пониманием автора, должно пройти сквозь его душу, не как через дагерротип, а слиться с его внутренней жизнью и явиться... в образе, как результат духовного настроения и сознательного чувства художника...». Нужно «желать, чтобы поэты наши посвятили себя серьезнее поэзии жизни» (3, т. 8, с. 561).

Некоторое время в статьях Добролюбова, как, очевидно, и в его представлениях о литературе, сосуществовали требования гражданственности, пристальное внимание социальному содержанию художественного произведения и понимание его эстетических достоинств, специфики литературы как искусства. Статья «А. В. Кольцов» (1857, опубликована в 1858), бывшая предисловием к подборке

стихотворений поэта, опубликованных в книге «Чтение для юношества», содержит краткий и популярный, рассчитанный на неискушенного читателя очерк о сущности поэзии. Автор статьи, опираясь на принцип единства мысли и чувства в поэтическом произведении, утверждает, что мысль в нем всегда должна проявляться в образной форме: «... для поэзии необходимы живые, определенные *образы,* чтобы она могла удовлетворить нашему чувству. А могут явиться в душе эти образы только тогда, когда мысль, которую хотим мы развить в поэтической форме, не только хорошо понята нами, но и вполне живо и определенно представляется нашему сознанию, так что легко возбуждает чувство в душе человека» (3, т. 1, с. 399). Эти высказывания Добролюбова, в сущности, перекликаются с программными заявлениями сторонника эстетической критики П. В. Анненкова, в середине 1850-х годов выступившего со статьями «О мысли в произведениях изящной словесности» («Современник», 1855, № 1) и «О значении художественных произведений для общества» («Русский вестник», 1856, № 1). Для Добролюбова в это время неразделимы этические и эстетические составляющие художественного творчества: «Поэзия основывается на нашем внутреннем чувстве, на влечении нашей души ко всему прекрасному, доброму и разумному» (3, т. 1, с. 398).

С 1957 года, когда Добролюбов закончил институт и окончательно сблизился с редакцией «Современника», особенно с Чернышевским, в его критических статьях явно усиливаются публицистический и социальный аспекты. Принципы реальной критики еще не сформулированы, но один из важнейших ее приемов – рассуждения «по поводу» литературного произведения о жизни, преимущественно о положении личности в русском обществе и о характере современного человека – становится доминирующим. Это ярко проявилось, например, в рецензии на третью часть «Губернских очерков» М. Е. Салтыкова-Щедрина («Современник», 1857, № 12). Значительная часть статьи Добролюбова посвящена рассуждениям о «талантливых натурах» (выражение автора «Очерков», подхваченное критиком) в отношении к среде, обстоятельствам, воспитанию: они не в состоянии противостоять негативному влиянию общественных явлений и соответствовать потребностям нового времени. Это начало будущей полемики Добролюбова по поводу «лишних людей» в русской литературе и в жизни, первое серьезное выступление в пользу активных, деятельных личностей. Критик с сожалением констатирует, что у молодого поколения «нет своей воли, нет своей мысли» (3, т. 2, с. 138).

В позитивистском духе Добролюбов подчеркивает принцип обусловленности всех социальных и нравственных явлений. Это относится

и к пониманию творческого процесса: «... человек не в состоянии сам от себя ни одной песчинки выдумать, которой бы не существовало на свете; хорошее или дурное – все равно берется из природы и действительной жизни» (3, т. 2, с. 142). Критик явно проявляет склонность к преимущественному осмыслению в литературном произведении жизненных фактов в ущерб творческому вымыслу, утверждает, что писателю предпочтительнее выражать «истину окружающих... явлений, без утайки и без прикрас» (3, т. 2, с. 142). Формулируется положение о функции литературы: «Она поставляет вопросы, со всех сторон их рассматривает, сообщает факты, возбуждает мысль и чувство в человеке. <...> Значение писателя... его оружие – слово, убеждение» (3, т. 2, с. 143).

Гуманистический пафос защиты интересов народа проявляется в поддержке позиции писателя, явно противопоставляющего мужика господам: «Сочувствие к неиспорченному, простому классу народа, как ко всему свежему, здоровому в России, выражается у г. Щедрина чрезвычайно живо» (3, т. 2, с. 145). Содержание «Губернских очерков» дает критику повод для выводов общественно-политического характера, явно выходящих за пределы непосредственного смысла художественного текста: «... если поймет что-нибудь этот “мир”, толковый и дельный, если скажет свое простое, из жизни вышедшее слово, то крепко будет его слово, и сделает он, что обещал» (3, т. 2, с. 146). Это уже не литературная критика, а скорее социальная публицистика.

Добролюбов все больше склоняется к поддержке прогрессивной, проникнутой гуманностью авторской мысли в художественном произведении. Отсутствие подобной тенденции и, более того, наличие неприемлемой для критика идеи однозначно вызывает негативные суждения о писателе. В рецензии на седьмой том «Сочинений А. С. Пушкина», изданных П. В. Анненковым (1858) Добролюбов открыто упрекает поэта в сближении с «ложными», консервативными убеждениями, враждебными прежним гуманным взглядам: «...направление, принятое Пушкиным в последние годы, вовсе не исходило из естественных потребностей души его, а было только следствием слабости характера, не имевшего внутренней опоры в серьезных, независимо развившихся убеждениях...» (3, т. 2, с. 174). Именно этим, а не сложными художественными и философ-7скими поисками Пушкина критик объясняет наличие противоречий в его творчестве: «... несмотря на желание успокоить в себе все сомнения, проникнуться как можно полнее заданным направлением... он не мог освободиться от живых порывов молодости, от гордых, независимых стремлений прежних лет» (3, т. 2, с. 174).

Литературно-критическая позиция Добролюбова все активнее сближается с эстетикой и критической практикой Чернышевского. Развитие русской литературы он прямо ставит в зависимость от общественных обстоятельств: «... произошло движение мысли в обществе – и литература пришла в движение, отдавая все свои средства на служение общественным интересам. Общество с благодарностью ими воспользовалось, обратило на литературу большое внимание, теснее сблизилось с ней, видя, что она объясняет ему весьма многое и придает более разумности и сознательности его собственным стремлениям» (3, т. 2, с. 200). В полном соответствии с историко-литературной концепцией Чернышевского, проявившейся в «Очерках гоголевского периода русской литературы» (1855–1856), Добролюбов в программной статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» (1858) утверждает: «Из новых... деятелей нет никого, кто бы по своему таланту и влиянию равнялся Гоголю или Белинскому. <...> Нынешняя литература стремится изведать жизнь и на практике приложить и проверить истины, привитые общему сознанию достопамятными деятелями прежних лет... во внутреннем содержании литература не подвинулась вперед, круг идей ее не расширился, но круг приверженцев этих идей значительно увеличился» (3, т. 2, с. 219, 220). Вряд ли прав критик, столь скептически оценивая достижения русской литературы «в последние десять лет», ограничивая их лишь «внешним развитием». Это звучит полемично в адрес того пласта русской литературы, который позднее будет назван дворянским и по отношению к которому молодой критик высказывал все большее недоверие, признавая будущее «великое значение литературы» лишь в том случае, если возбуждаемые ею общественные интересы «проникнут наконец в массы народа» (3, т. 2, с. 220).

Усиление общественной роли литературы Добролюбов связывает с реализмом, с «приближением ее к настоящей, действительной жизни» (3, т. 2, с. 243). Критик практически проводит аналогию между миром действительным и миром вымышленным, образным, художественным. Он утверждает: «На вопросы жизни отвечает литература тем, что находит в жизни же. Поэтому направление и содержание литературы может служить довольно верным показателем того, к чему стремится общество» (3, т. 2, с. 224). Добролюбова не устраивает поэзия, представляющая «неудачный суррогат действительности» – «украшенную природу» и «очарованный» мир (3, т. 2, с. 258) – то есть поэзия романтизма, не устраивает вообще творческая фантазия, поскольку, по его мнению, «создания фантазии... остаются в области фантастических призраков и не переходят в действительность» (3, т. 2, с. 221).

Заинтересованность истоками реализма в русской литературе приводит к тому, что у критика несколько меняется отношение к Пушкину, который «в своей поэтической деятельности первый выразил возможность представить, не компрометируя искусства, ту самую жизнь, которая у нас существует... именно так, как она является на деле» (3, т. 2, с. 259). Однако он сумел только «овладеть формой русской народности», а «содержание ее и для Пушкина было еще недоступно», потому что нужно «проникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать вровень с ним, отбросить все предрассудки сословий... прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ...» (3, т. 2, с. 260). Следовательно, признается ценность только того направления литературы, которое впоследствии было названо демократическим.

Добролюбов, очевидно, не различает правду факта действительного и правду художественную, когда он констатирует, что «мир действительности, открытый Пушкиным и воспетый им так очаровательно, начал уже терять свою поэтическую прелесть; в нем осмелились замечать недостатки... во имя правды самой жизни» (3, т. 2, с. 261). Подобное отождествление правды жизни и правды творчества, очевидно, предопределило бесспорную для критика возможность судить на основании художественных созданий о жизни общества и воспринимать вымышленных персонажей как реально существующих.

В этой же статье Добролюбов теоретически обосновал еще один важный критический прием. Признавая большие заслуги Гоголя как писателя перед русской литературой и перед русским обществом, он подчеркивает слабость и несостоятельность гоголевской идеи: «Он хотел представить идеалы, которых нигде не мог найти» (3, т. 2, с. 262). Неприятие авторской идеи открывает критику возможность по-своему интерпретировать содержание произведения, актуализировать его. Так поступал Белинский периода натуральной школы, в частности по отношению к тому же Гоголю, так будет в дальнейшем поступать Добролюбов, когда станет руководствоваться принципом, по определению Б. Ф. Егорова: «Значительность содержания давала возможность в какой-то степени пренебрегать шаткостью авторского мировоззрения» (4, с. 152). Проникнутый идеей общественного служения и демократизации русской литературы, критик категорично заявляет, что «до сих пор наша литература почти никогда не выполняла своего назначения: служить выражением народной жизни, народных стремлений», ограничивалась сочувствием (3, т. 2, с. 263). Своей нетерпимостью к возможному инакомыслию это напоминает принцип партийности в понимании и литературного творчества, и литературной критики. Требованию служения «народной жизни» подчинен

у Добролюбова анализ всего русского литературного процесса, по существу лишенный историзма. Главный вывод, вытекающий из этого анализа, гласит, что гоголевское направление в русской литературе еще не исчерпало себя и что «нынешние деятели начинают явно стыдиться своего отчуждения от народа и своей отсталости во всех современных вопросах» (3, т. 2, с. 271).

Добролюбов понимает сближение литературы с действительностью как преимущественное воспроизведение жизненных фактов, практически без художественного вымысла. В статье «Деревенская жизнь помещика в старые годы» (1858), посвященной книге С. Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука», он принимает лишь «фактическую правду мемуаров г. Аксакова». Для критика, кстати как и для Белинского в последние годы жизни, «мемуары, заключающие в себе действительно случившиеся события, без всякой примеси поэтического вымысла» – это прежде всего документ, позволяющий рецензенту сделать соответствующие выводы: «Горькое, тяжелое чувство сдавливает грудь при воспоминании о давно минувших несправедливостях и насилиях. <...> Скорее же прочь все остатки отживших свое время предрассудков» (3, т. 2, с. 326). На первом плане в оценке литературного произведения оказываются интересы простого человека, хотя вряд ли подобными наблюдениями ограничивается смысл книги С. Т. Аксакова.

Исключительно этическим проблемам посвящена статья «Николай Владимирович Станкевич» (1858), формально являвшаяся рецензией на изданную П. В. Анненковым биографию и переписку талантливого, высоко образованного литератора и философа, оказавшего в свое время большое влияние на передовую молодежь 1830-х годов (В. Г. Белинского, А. И. Герцена, М. А. Бакунина и др.). Статья Добролюбова выходит за рамки рецензии и представляет собой своеобразный трактат об этике – о личной жизни с пользой для других. Человеческие достоинства Станкевича, который «понимал самоотвержение как удовлетворение потребности сердца, а не как формальное исполнение... внешнего, сурового предписания» (3, т. 2, с. 389), оказываются поводом для того, чтобы сформулировать близкие этике Л. Фейербаха принципы «эгоизма другого рода», впоследствии названного «разумным эгоизмом». Добролюбов подчеркивает, что «истинно нравственный» человек тот, «кто заботится слить требования долга с потребностью внутреннего существа своего», чтобы они «не только сделались инстинктивно-необходимыми, но и доставляли внутреннее наслаждение» (3, т. 2, с. 390). Это положение станет одним из важнейших принципов оценки Добролюбовым литературных персонажей.

Преимущественное внимание Добролюбова к социальной и нравственной проблематике литературных произведений не значило, что он совершенно забыл о художественности литературы, этот критерий всплывает при необходимости показать несостоятельность конкретного произведения в отношении формы, а следовательно, и содержания. Так поступил критик в рецензии на «обличительную» комедию Н. Львова «Предубеждение, или Не место красит человека, а человек место» (1858). Добролюбов, «говоря о том, какой смысл имеет... комедия», подчеркивает несоответствие ее содержания жанру: пьеса, с претензией на изображение идеального героя, больше напоминает пародию на комедию (3, т. 3, с. 172, 175).

Принцип защиты интересов личности, ее человеческого достоинства важен для Добролюбова при оценке творчества современных поэтов: это относится к поэзии А. Полежаева, Ю. Жадовской, А. Плещеева, личные переживания которых, воплощенные в лирических текстах, приобретают общественное значение как проявление индивидуальных судеб. Позднее в этом же ключе критик объяснил творчество Я. П. Полонского (3, т. 5, с. 144). Любимым поэтом Добролюбова оставался Г. Гейне, достоинства которого как поэта критик неоднократно защищал от бездарных русских переводчиков, в то же время высоко оценивая переводы М. Л. Михайлова. Гейне представлен в этих переводах прежде всего как лирический поэт, у которого «мысль является... чувством, а чувство переходит в думу так неуловимо, что посредством холодного анализа нет возможности передать это соединение» (3, т. 2, с. 489). Добролюбов намекает, что можно было бы яснее представить Гейне как вольнолюбивого поэта (3, т. 2, с. 490). Позже он именно за эти качества доброжелательно оценит поэзию Беранже.

Полемические высказывания Добролюбова в адрес сторонников так называемой теории чистого искусства становились все более нетерпимыми. В рецензии на литературный сборник «Утро» (1859) он заявляет: «Под теориею чистой художественности или искусства для искусства разумеется вовсе не то, когда от литературных произведений требуется соответствие идеи и формы и художественная отделка внешняя; к этой теории вовсе не принадлежит то, когда в писателе хотят видеть живую восприимчивость и теплое сочувствие к явлениям природы и жизни и уменье поэтически излагать их...» (3, т. 4, с. 128). По мнению Добролюбова, это общие, всеми признаваемые положения искусства, «и только на основании их всякая, самая обыкновенная критика произносит свой суд о *таланте* писателя». Все это не вызывает возражений, однако далее автор рецензии утверждает, что «поборники» «искусства для искусства» «хотят... того, чтобы

писатель-художник удалялся от всяких жизненных вопросов, не имел никакого рассудочного убеждения, бежал бы от философии... *распевал бы как птичка на ветке*...» (3 т. 4, с. 128). А вот эти утверждения – явное преувеличение. В этом можно убедиться, внимательно перечитав программные критические статьи П. В. Анненкова, А. В. Дружинина, М. Н. Каткова. Добролюбов, очевидно, из тактических и полемических целей допускает подобный выпад по адресу своих литературных оппонентов.

Боль о человеке, страдающем от несправедливости общественных отношений, становится ведущим мотивом литературно-критических оценок Добролюбова, причем относящихся к творчеству писателей, не близких критику по мировоззрению. Он поддерживает все проявления заботы о положении человека, указывает случаи искажения человеческой природы, как понимал ее в соответствии со своими антропологическими взглядами. Это проявилось, например, в рецензии на «Очерки и рассказы» И. Т. Кокорева (1859), бывшего сотрудника «Москвитянина», в произведениях которого, по мнению Добролюбова, «слышится тон... задушевной, грустной исповеди за себя и за своих братьев» (3, т. 4, с. 267).

Именно искажение потенциально здоровой человеческой природы становится центральным направлением анализа художественного произведения в одной из самых значительных и проблемных статей Добролюбова «Что такое обломовщина?» (1859). Приемы реальной критики реализуются в этой статье достаточно полно и успешно (принципы этой критики подробно изложены А. А. Демченко – 2, с. 47–56). Автор статьи с самого начала подчеркивает, что его цель – «высказать несколько замечаний и выводов, на которые... наводит содержание романа Гончарова». Он отказывается от художественного анализа произведения, ограничивается «общими соображениями о содержании и значении романа», подчеркивает, что статья написана «только *по поводу* “Обломова”» (3, т. 4, с. 308).

В то же время в начале статьи несколько страниц Добролюбов посвятил характеристике особенностей таланта Гончарова, по существу именно художественному анализу, хотя этот анализ небеспристрастен. Так, он констатирует, что «Гончаров является перед нами прежде всего художником, умеющим выразить полноту явлений жизни. Изображение их составляет его призвание, его наслаждение; объективное творчество его не смущается никакими теоретическими предубеждениями и заданными идеями, не поддается никаким исключительным симпатиям» (3, т. 4, с. 312). Суждения Добролюбова о специфике таланта Гончарова близки высказанному в свое время

Белинским мнению об этом писателе по поводу «Обыкновенной истории». И в том, и в другом случаях Гончаров предстает абсолютно объективным, не заинтересованным ни в чем, даже равнодушным описателем, который, по мнению Добролюбова, «представляет... живое изображение и ручается только за его сходство с действительностью» (3, т. 4, с. 309). Объективность гончаровского творчества, конечно же, не означает отсутствия в его произведениях авторской позиции, но Добролюбову собственное понимание специфики таланта писателя облегчает задачу критического анализа, давая возможность по-своему интерпретировать содержание произведения. Так и поступает Добролюбов в статье об «обломовщине», констатируя, что по своему объективному смыслу роман Гончарова имеет «гораздо больше общественного значения, нежели сколько имеют его все наши обличительные повести» (3, т. 4, с. 314).

В характеристике личности Обломова большое внимание уделяется детерминированности его характера, воспитанного общественным положением и соответствующими обстоятельствами. Сближение Обломова с героями русской литературы – «лишними людьми», явно с целью их дискредитации, утверждается Добролюбовым как факт, обусловленный социальной психологией и не предполагающий индивидуальных различий. Критик эти различия видит, но он имеет в виду типовое начало, «более обломовщину, нежели личность Обломова и других героев» русской литературы (3, т. 4, с 328). Все лишние люди – quasi-талантливые натуры, рано или поздно становящиеся обломовцами, потому что «в жизни нет им дела, которое бы для них было жизненной необходимостью, сердечной святыней, религией, которое бы органически срослось с ними...» (3, т. 4, с. 335). Формулируется критерий оценки литературного персонажа – способность к активной деятельности, но не к такой, какой занят Штольц, а направленной на утверждение «новой жизни, не той, в условиях которой выросло современное общество» (3, т. 4, с. 342). Как положительный, хотя и иллюзорный пример потенциального общественного деятеля Добролюбов называет Ольгу Ильинскую из-за ее потребности в более осмысленной и активной жизненной позиции. Вывод критика таков: «Ясно, что она не хочет склонять голову и смиренно переживать трудные минуты в надежде, что потом опять улыбнется жизнь» (3, т. 4, с. 343). Это явный тактический ход создателя реальной критики, который стремился воспользоваться любыми проявлениями неудовлетворенности жизнью, обнаруженными в поведении или высказываниях литературных персонажей, для того чтобы подчеркнуть любые примеры общественного протеста.

В рецензии на литературный сборник «Весна» (1859) в полемике с противником «реальной школы» в литературе Н. Д. Ахшарумовым Добролюбов подчеркивает: «... мы никому не уступим в горячей любви к обличению и гласности, и едва ли найдется кто-нибудь, кто желал бы придать им более широкие размеры, чем мы желаем. <...> Мы хотим более цельного и основательного образа действий...» (3, т. 4, с. 384). Подобное отношение к обличительному, сатирическому направлению в русской литературе проявляется в статье «Русская сатира екатерининского времени» (1859): «... никогда почти не добирались сатирики до главного, существенного зла, не разражались грозным обличением против того, от чего происходят и развиваются общие народные недостатки и бедствия» (3, т. 5, с. 315). Как будто предваряя будущие упреки Д. И. Писарева в адрес М. Е. Салтыкова-Щедрина, Добролюбов подчеркивает, что «сатира может быть таким же словом для слова, как звучное стихотворение Фета или Хомякова...» (3, т. 5, с. 316). Сатиру XVIII века критик оценивает явно неисторично, упрекая ее в том, что «мало тогдашняя сатира имела собственной инициативы и... нуждалась в меценатстве и поощрении сверху» (3, т. 5, с. 321). Здесь явная актуализация проблемы и намек на современное состояние литературы. По словам Б. Ф. Егорова, в статьях Добролюбова литература прошлого «как бы включалась в современную битву, а писатели той поры оценивались критериями настоящего» (4, с. 157).

Поставив в качестве основной задачи развития современной русской литературы ее демократизацию и защиту личности и народных интересов, Добролюбов, естественно, задумывался и о возможных художественных приемах, которые могли бы способствовать реализации названных задач. В статье «Повести и рассказы С. Т. Славутинского» (1860) он одобряет молодого писателя за изображение деятельной, активной стороны характера народа без его идеализации, при этом возражая П. В. Анненкову, который в статье «По поводу романов и рассказов из простонародного быта» (1854) высказал сомнения в том, что традиционные приемы творчества, в частности существующие жанры, пригодны для воплощения народной темы. В то же время Добролюбов признает, что писатели-дворяне, проявлявшие «высокомерное снисхождение» к народу и «приторное любезничанье с народом... от незнания или непонимания его», доходили до несообразностей, обнаруживая в характерах, поведении, психологии крестьян не свойственные им качества образованных сословий (рефлексию, противопоставление «я» и среды и пр.). Творчество Славутинского демонстрирует «рассказы из народного быта, совершенно уже в другом

роде. <...> Он не подлаживается ни к читателям, ни к народу» (3, т. 6, с. 52), но «более возбуждает в нас уважение и сочувствие к народу, нежели все приторные идиллии прежних рассказчиков» (3, т. 6, с. 53). Настало время для «более полного и жизненного, естественного изображения народного быта» (3, т. 6, с. 54) – делает вывод автор статьи, предваряя будущие установки Н. Г. Чернышевского в статье «Не начало ли перемены?» (1862).

Одновременно критик выдвинул новую проблему, связанную с народной темой в литературе, которая в дальнейшем тоже приобрела популярность в демократических литературных кругах. Он справедливо полагает, что для того чтобы художественно убедительно и верно воспроизвести жизнь народа, характер человека из народа, «нужно не только знать, но глубоко и сильно самому перечувствовать, пережить эту жизнь, нужно быть кровно связанным с этими людьми» (3, т. 6, с. 55). Следовательно, по-настоящему писать о народе может только выходец из народа. С. Т. Славутинский не вполне соответствует этому условию (он из дворян), однако, по мнению Добролюбова, в его рассказах нет «ни малейшей фальши в представлении действительности», он даже прибегает «к таким идеальным чертам, даваемым самою жизнью», каких не было у «салонно-простонародных» авторов (3, т. 6, с. 55). Добролюбов не называет предшественников, создававших произведения о народе (кроме А. Ф. Писемского), но по некоторым намекам можно предположить, что это Д. В. Григорович и И. С. Тургенев.

Демократизация литературы предполагает специфические критерии художественности. Славутинскому недостает «художественной полноты» в изображении народных типов, однако, считает критик, «если отбросить в сторону незыблемые требования искусства, то мы должны отдать полную справедливость автору за живую, умную и правдивую передачу действительной истории» (3, т. 6, с. 62). Иронически напомнив о требованиях художественности в названной выше статье Анненкова, Добролюбов формулирует свою концепцию творчества: если «требования искусства не удовлетворяются произведением, в котором выставлена вся правда народной жизни. <...> Никак не согласимся, что искусство должно отказаться от простонародных предметов, потому что их полное и совершенное воспроизведение несогласно с его требованиями. <...> Если уж выбирать между искусством и действительностью, то пусть лучше будут не удовлетворяющие эстетическим теориям, но верные по смыслу действительности рассказы, нежели безукоризненные для отвлеченного искусства, но искажающие жизнь и ее истинное значение» (3, т. 6, с. 63). В полемике

со сторонниками высокой художественности в литературе Добролюбов допускает явно некорректные по отношению к акту творчества программные заявления, разводя, по сути дела, правду жизни и художественность в произведении искусства, как будто они могут быть разделены. К подобному мнению критика привело позитивистское представление о природе творчества как о преимущественно «верной передаче действительных фактов, без прикрас...» (3, т. 6, с. 64).

Известные противоречия в критических оценках Добролюбовым различных литературных произведений в зависимости от авторской позиции и от актуальности их содержания были явными издержками нарочитой публицистичности его литературной позиции. Ему было тесно в рамках сугубо литературной критики, он был общественным деятелем и использовал анализ художественной литературы для пропаганды своих идей. По словам Ю. Г. Буртина, Добролюбов осуществлял «социальное исследование средствами литературной критики» (1, с. 147).

Восприятие художественного произведения как явления, тождественного действительности, стало основой критического анализа романа И. С. Тургенева «Накануне» в статье «Когда же придет настоящий день? (1860). Онтологические и гносеологические представления о литературном произведении здесь неразрывно связаны: прежде всего это «совершившийся факт... жизненное явление, стоящее перед нами». «Для нас не столько важно то, что *хотел* сказать автор, сколько то, что *сказалось* им, хотя бы и не намеренно, просто вследствие правдивого воспроизведения фактов жизни», – утверждает Добролюбов, подчеркивая, что по талантливому произведению можно «изучать факты нашей родной жизни» (3, т. 6, с. 97). Соответственно литературная критика призвана «толковать о явлениях самой жизни на основе литературного произведения, не навязывая... автору никаких заранее сочиненных идей и задач» (3, т. 6, с. 98), а по существу игнорируя позицию писателя в художественном произведении. Поэтому для Добролюбова важнее произведения, «в которых жизнь сказалась сама собою, а не по заранее придуманной автором программе» (3, т. 6, с. 98) – конечно, в том случае, если эта программа не совпадает с позицией рецензента. Задача критики – не столько анализ произведения, сколько «разъяснение тех явлений действительности, которые вызвали известное художественное произведение» (3, т. 6, с. 99). Это особенно важно по отношению к Тургеневу, который «быстро угадывал новые потребности, новые идеи, вносимые в общественное сознание» (3, т. 6, с. 99). Поскольку после «Дворянского гнезда» создание «возвышенных характеров, принужденных смиряться под

ударами рока, сделалось очень скользким» (3, т. 6, с. 104), писатель, по мнению Добролюбова, понял, что сейчас нужны другие герои, «люди дела», и попытался их показать.

Стремление к деятельному добру, «стремление устроить счастье вокруг себя» Добролюбов находит в Елене Стаховой, явно стремящейся к «практической деятельности», однако для «этого еще не дает писателю материалов наша общественная жизнь». В то же время «Елена как будто служит ответом на вопросы и сомнения Ольги, которая, поживши с Штольцем, томится и тоскует. <...> В образе Елены объясняется причина этой тоски...» (3, т. 6, с. 109). Этический критерий в этой статье является основным при оценке характеров всех главных персонажей. Критик подчеркивает, что Шубин – эгоист, Берсенев – альтруист, и оба они далеки от новой этики, предполагающей единство личного и общего, оба неинициативны. Вот Инсаров не разделяет личное счастье и благополучие родины, он ближе всех к норме нового, разумного эгоизма. Он ждет и жаждет настоящего дела, сила его достоинства и обаяния в единстве общего и личного.

Однако Инсаров не показан в деле, поскольку в соответствии с жанром романа, а не героической эпопеи герой изображен главным образом в любовных отношениях. Когда любовь должна была уступить делу, жизнь его закончилась. Позитивная роль Инсарова в романе заключается в том, что благодаря ему Елена «увидела возможность ответа на вопрос: как ей делать добро» (3, т. 6, с. 121). В то же время Инсаров «как живой человек, как лицо действительное... от нас чрезвычайно далек. <...> Он обозначается... лишь в бледных и общих очертаниях» (3, т. 6, с. 123). Очевидно, герой не вполне ясен самому автору, поскольку главный «художественный недостаток повести» Добролюбов видит в том, что «величие и красота идей Инсарова не выставляются перед нами с такою силою, чтобы мы сами прониклись ими...» (3, т. 6, с. 123).

Рассуждения Добролюбова о героях романа «Накануне» сопровождаются постоянными выходами в социальные идеи и обстоятельства. Автор статьи достаточно откровенно рассуждает о необходимости «восставать» против несовершенного общественного уклада, о том, что нужны не частные подвиги, не обличения, а стремление к «общему делу» (3, т. 6, с. 129). Пример Инсарова показывает, что и в русском обществе должна утвердиться формула соответствующих нравственных взаимоотношений: «человек и его счастье» (3, т. 6, с. 132). Добролюбов уверен, что «*теперь* в нашем обществе есть уже место великим идеям и сочувствиям и... недалеко время, когда этим идеям можно будет явиться на деле» (3, т. 6, с. 138) – залогом этого является

появление Елены Стаховой, которое знаменует приближение «новых людей»; их «появления так нетерпеливо и страстно ждет все лучшее... в нашем обществе» (3, т. 6, с. 139); «недолго нам ждать» «русского Инсарова» (3, т. 6, с. 140).

Мысли, высказанные Добролюбовым в статье «Когда же придет настоящий день?», даже не реальная критика, а по существу политическая прокламация, и неслучайно Тургенев резко возражал против публикации этой статьи, смысл которой далеко выходил за рамки литературной характеристики. Именно эта статья может служить подтверждением мнения Г. В. Плеханова о том, что в деятельности Добролюбова «публицист... преобладал над литературным критиком. <...> Добролюбовская публицистика немало выиграла бы, отмежевавшись от литературной критики: она еще сильнее действовала бы на читателей. То же надо сказать и об его литературной критике» (5, с. 367).

Оппозиционные настроения все сильнее проявляются в критических статьях Добролюбова в последние годы жизни. Он пользуется любым поводом для подтверждения принципа тесной связи русской литературы с общественным протестом, с защитой интересов и достоинства человека. В статье «Стихотворения Ивана Никитина» (1860) критик прямо заявляет, что «нужно выработать в душе твердое убеждение в необходимости и возможности полного исхода из настоящего порядка этой жизни, для того чтобы получить силу изображать ее поэтическим образом. <...> Неприятные картины грязной нищеты... и даже преступлений – предстанут нам в своем настоящем свете, когда мы добьемся мыслью или инстинктом до истинных причин их... в целом строе окружающей жизни» (3, т. 6, с. 167). Остается удивляться, как «свирепая» царская цензура допускала в печати подобные пассажи.

Творчество И. Никитина, который не оправдал надежд на роль социального поэта, полон рефлексии и подражает чужим для критика литературным авторитетам, служит Добролюбову поводом для формулирования своей программы развития лирической поэзии. Он утверждает, что не «эстетические тонкости», а «жизненный реализм должен водвориться... в поэзии» (3, т. 6, с. 168). «Пластика в поэзии – роскошь, прихоть, аксессуар. <...> Дело поэзии – жизнь, живая деятельность, вечная борьба ее и вечное стремление человека к достижению гармонии с самим собою и с природой» (3, т. 6, с. 176). Все это как будто звучит убедительно, но почему совершенство художественной формы воспринимается как «роскошь, прихоть, аксессуар» – неясно. Недооценка художественности литературного произведения у Добролюбова явно возрастает во имя утверждения «нового взгляда на устройство общественных отношений». Критик уверен, что «но-

вое содержание поэзии... рано или поздно... одушевит собою и лирику» (3, т. 6, с. 177). В России должен «явиться и энергичный лирик с поэтическим словом одушевления и ободрения» (3, т. 6, с. 178).

Критическая мысль Добролюбова, как и его политические идеи, – в будущем, они исполнены оптимизма и уверенности в скорые социальные перемены. Приближению этих перемен и посвящает Добролюбов всю свою литературно-критическую и публицистическую деятельность до последней возможности. Традиционная для русской литературы тема, представляющая «разлад человека... сколько-нибудь порядочного, с окружающей действительностью» (3, т. 6, с. 193) не удовлетворяет критика, ожидающего от современного человека, а следовательно, и от литературных героев, «большей *определенности* и *сознательности*» (3, т. 6, с. 194) в поведении, потому что, напоминает Добролюбов, «мы ценим только факты и только по действиям признаем достоинство людей» (3, т. 6, с. 196). О чем бы и о ком бы ни писал критик, он все время бьет в одну точку: необходимы гуманность, защита интересов человека, активная общественная жизнь. Он уверен, что «в то время, когда все проникнуто стремлением к положительности и реализму, можно ожидать одобрения мысли о том, что платоническая, бездеятельная, плаксивая и отвлеченная любовь к общему делу никуда не годится» (3, т. 6, с. 210).

Другая актуальная для Добролюбова тема современной литературы – положение народа. Критик активно поддерживал любые проявления заинтересованности народной темой и защитой интересов народа в литературе, даже в том случае, если эта тема воплощалась недостаточно художественно. При этом Добролюбов выдвигал смелые требования к писателям. «Теперь дело литературы – преследовать остатки крепостного права в общественной жизни и добивать порожденные им понятия, возводя их к коренному их началу», – заявил он в статье «Черты для характеристики русского простонародья» (3, т. 6, с. 223), опубликованной за несколько месяцев до официального провозглашения крестьянской реформы («Современник», 1860, № 9). Статья посвящена творчеству писательницы Марко Вовчок, но ее содержание, как это было характерно для критической деятельности Добролюбова, особенно в последние годы его жизни (1859–1861), выходит за пределы рецензии. Критик признает, что рассказы писательницы далеки от художественного совершенства, в них «видим мы только намеки, абрисы, а не полные, отдельные картины. <...> Нечего нам было и пускаться в определение абсолютно-эстетических достоинств» рассказов. В то же время «книжка Марка Вовчка верна русской действительности» (3, т. 6, с. 286). И опять жизненная правда

и художественность у Добролюбова как будто разводятся, отнюдь не взаимообусловлены. По его мнению, «литературное достоинство» произведений заключается не в художественности, а «в литературном явлении, так разносторонне, живо и верно изображающем нашу народную жизнь, так глубоко заглядывающем в душу народа. Таким образом, литературно-критическая цель наша будет достигнута без помощи эстетических туманностей» (3, т. 6, с. 287). Заявление достаточно парадоксальное и свидетельствующее о сознательном пренебрежении сторонником реальной критики художественной стороной и творчества, и критического анализа.

Значительная часть статьи о творчестве М. Вовчок представляет собой публицистические рассуждения о положении русского народа, о крепостничестве, о задачах, стоящих перед русскими писателями. Автор статьи косвенно поддерживает и даже как будто подсказывает творческие свершения Н. А. Некрасова, ожидая появления в русской литературе «эпопеи нашей народной жизни» (3, т. 6, с. 228), о которой, правда, говорить преждевременно, поскольку крестьянская жизнь «еще не открывает нам себя во всей полноте», но «в рассказах Марка Вовчка мы видим желание и уменье прислушиваться к... отдаленному... но сильному... гулу народной жизни; мы чуем в них присутствие русского духа» (3, т. 6, с. 229). Много размышляет критик о необходимости воспитания и развития крестьянских детей, о характере женщины-крестьянки, о ее судьбе, о естественном праве на свободу, в том числе на свободу труда. Все эти мотивы позднее воплотятся в творчестве Н. А. Некрасова.

В увлечении своими демократическими взглядами Добролюбов склонен несколько идеализировать крестьян. Он считает, что «народ способен ко всевозможным возвышенным чувствам и поступкам наравне с людьми всякого другого сословия» (3, т. 6, с. 278), что «народ не замер, не опустился, источник жизни не иссяк в нем; но силы... не находя себе правильного и свободного выхода, принуждены пробивать себе неестественный путь (имеются в виду, в частности, жестокости семейной жизни, описанные в рассказе “Купеческая дочка”. – *В. Т.*). <...> Дурное или хорошее направление их зависит от обстоятельств народной жизни» (3, т. 6, с. 284). Здесь снова проявляется просветительская концепция человеческого характера, полностью обусловленного средой и воспитанием.

Важнейшим этапом литературно-критической деятельности Добролюбова является представленная им собственная концепция раннего творчества А. Н. Островского. В статьях «Темное царство» (1859) и «Луч света в темном царстве» (1860) с наибольшей полнотой

проявились его литературная позиция, его политические взгляды, его этика и жизненная философия. Первая проблема, которую попытался выяснить автор «Темного царства» для себя и своих читателей – соотношение авторской позиции и как будто независимого от автора объективного смысла его произведений. Добролюбов признает, что «Островский действительно подал славянофилам много поводов считать его своим», но в то же время критик уверен, что «произведения Островского постоянно ускользали из-под обеих, совершенно различных мерок, прикидываемых к нему с двух противоположных концов» патриотами-«ретроградами» и сторонниками «европейского образования». Именно поэтому, считает Добролюбов, критика может «приступить к произведениям Островского просто для их изучения, с решительностью – брать то, что дает сам автор» (3, т. 5, с. 16, 17).

Установка на объективное восприятие художественных произведений («мы не задаем автору никакой программы», – утверждает критик – 3, т. 5, с. 18) весьма привлекательна. Задача критика, по Добролюбову, состоит «в обозрении того, что нам дают... произведения» (3, т. 5, с. 19). Один из основных принципов реальной критики гласит, что она «относится к произведению художника точно так же, как к явлениям действительной жизни» (3, т. 5, с. 20). Добролюбов утверждает, что критика полезна, если вносит «в общее сознание несколько скрывавшихся прежде или не совсем ясных фактов из жизни или из мира искусства как воспроизведения жизни» (3, т. 5, с. 20). Действительность и художественный вымысел, таким образом, как и прежде, понимаются в реальной критике как равнозначные в процессе познания самой жизни.

Добролюбов принципиально отказывается «воспитывать эстетический вкус публики» и «глубокомысленно толковать о тончайших оттенках художественности», его интересуют «только те результаты, какие дает... изучение произведений Островского, относительно изображаемой им действительности» (3, т. 5, с. 21). При этом критик осознает, что взгляд писателя «на мир, служащий ключом к характеристике его таланта, надо искать в живых образах, создаваемых им» (3, т. 5, с. 22); они все-таки, по мнению Добролюбова, равны по содержащейся в них информации о жизни ее «действительным фактам», естественно, при условии «правды... изображений» (3, т. 5, с. 23).

Идеальным достижением художественного творчества представляется «полное слияние науки и поэзии, когда претворяются «самые высшие умозрения в живые образы». Такое возможно для художника «посредством усвоения себе тех общих понятий, которые выработаны людьми рассуждающими», то есть идеологами: «В этом может

выразиться связь знания с искусством». Если же писатель не обладает соответствующим миросозерцанием («правильными началами в своих общих понятиях»), то пусть он лучше «сохранит свой простой... непосредственный взгляд на весь мир», объективность, в сущности граничащую с признанием принципов чистого искусства. Хуже для писателя, «когда его общие понятия ложны» – тогда «произведение выходит слабым, бесцветным и нестройным». «Общие понятия», то есть прогрессивное миросозерцание, по существу объявлено условием высокой художественности, а позиция Островского в интерпретации критика оказывается именно «непосредственным взглядом», допускающим толкование со стороны реципиента, желательно с «правильными началами» (3, т. 5, с. 24).

В творчестве А. Н. Островского Добролюбов замечает противоречия между художественным чувством правды и отвлеченными (очевидно, патриархальными) понятиями: у него «существенно дурные стороны нашего старинного быта обставлены в действии такими случайностями, которые как будто заставляют не считать их дурными». Порой это вредило, по мнению критика, полноте и «яркости самих произведений», однако «чувство художественной правды постоянно спасало его», писатель чаще «как будто отступал от своей идеи... по желанию остаться верным действительности» (3, т. 5, с. 25). По Добролюбову, верность действительности, очевидно, не предполагает примирения с какими-либо сторонами «старинного быта», которые он считает «существенно дурными»: неполное их отрицание, утверждает критик, обличает «неверность взгляда» автора, преодолеваемую «художественной правдой».

Таким образом, реальная критика вольно или невольно сближает позицию автора произведения со своей, чтобы в собственных целях, для популяризации своих социально-политических идей использовать творчество Островского. Добролюбов не скрывает, что его привлекают главным образом «интересы общественной жизни» и нравственные вопросы – «без всяких эстетических (обыкновенно очень туманных) рассуждений» (3, т. 5, с. 29). Он предпринимает своего рода социальный срез общественной среды, представленной в пьесах Островского. Этим определяется предложенная критиком типология характеров в пьесах, основанная на социальном, возрастном, нравственном конфликте в обществе, которое представляет собой мир «тюремного, гробового безмолвия, лишь изредка оживляемый глухим, бессильным ропотом» (3, т. 5, с. 30).

Антропологические взгляды Добролюбова проявляются в уверенности в том, что «искра... священного пламени... пылает в каждой

груди человеческой, пока не будет залита наплывом житейской грязи» (3, т. 5, с. 30). Традиции просветительской философии человеческой личности, казалось бы, придают добролюбовской концепции литературного персонажа оптимистический характер. Однако принцип абсолютной обусловленности положения человека в обществе обстоятельствами, в сущности, определяет и объясняет его пассивность – вопреки стремлению критика обнаружить в «темном царстве» протестные тенденции. Дело в том, что характерология Островского, его представления о природе человека не поддаются упрощенному просветительскому объяснению, а этого не замечает или не хочет замечать Добролюбов. Поэтому его рассуждения о положении героев Островского с точки зрения естественного человека и общественного долга имеют косвенное отношение к подлинным художественно осмысленным персонажам. Так реализуется метод критического анализа «по поводу», когда литературное произведение в целом и его персонажи используются критиком в целях постановки актуальных для него самого, но не обязательно близких писателю социально-нравственных проблем.

Естественно, всякий критик имеет право на свое видение смысла художественного произведения, на свою его интерпретацию. Более того, у Добролюбова в стремлении сблизить, чуть ли не отождествить художественную и внехудожественную реальности в процессе анализа литературного произведения как будто намечается тенденция к онтологическому пониманию искусства, однако это, если можно так выразиться, дурная онтологичность, потому что художественное произведение в восприятии реальной критики представляется не новой, основанной на творческом вымысле действительностью, а лишь ее копией, суррогатом, по определению Чернышевского. Исчезает грань между жизненными реалиями и их художественным осмыслением, утрачивается понимание специфики искусства как образного представления о мире, о человеке.

Рассуждая о героях Островского, Добролюбов повторяет свои прежние мысли из статьи «Что такое обломовщина?» о преобладании слабого типа характера в современной литературе и жизни. Он признает, что «люди с твердыми нравственными принципами, с честными и святыми убеждениями тоже есть в этом царстве; но, к сожалению, это все люди обломовского типа» – они «бессильны, как голуби» (3, т. 5, с. 45). Господствуют же самодуры, нравственные преступники, однако человеческая природа и здесь берется под защиту в соответствии с антропологическими взглядами критика: «всякое преступление есть не следствие натуры человека, а следствие

ненормального отношения, в какое он поставлен к обществу» (3, т. 5, с. 47). Подобный детерминизм в понимании характеров персонажей, по существу, способен оправдать тех же самодуров: видимо, не властны они в самих себе, обстоятельства их такими сделали, испортили их природу. О Большове, герое комедии «Свои люди – сочтемся», Добролюбов пишет, что «он пошл и смешон искажением и тех зачатков человечности, какие были в его натуре» (3, т. 5, с. 57). Практически оправдываются в своих поступках и другие персонажи Островского, поскольку все в их поведении можно объяснить «тем печальным бессмыслием, которое тяготеет над всем их бытом», все их преступления – «результаты... обстоятельств» (3: т. 5, 63), во всех их лицах – «нравственное искажение» (3: т. 5, 65).

Добролюбов справедливо отмечает, что «одна из отличительных черт таланта Островского состоит в уменье заглянуть в самую глубь души человека... результатом психических наблюдений автора оказалось... гуманное воззрение на самые... мрачные явления жизни и глубокое чувство уважения к нравственному достоинству человеческой натуры» (3, т. 5, с. 56). В этой мысли заметен отклик на известное суждение Чернышевского о «диалектике души» в творчестве Л. Н. Толстого. Однако, как и у Чернышевского, речь у Добролюбова идет не столько о художественном мастерстве писателя, сколько о научном изучении человека с помощью литературы в соответствии с позитивистским принципом преимущественно познавательной функции искусства.

Неслучайно автор статьи подчеркивает, что его, как и в других случаях, интересуют главным образом «жизненные факты, извлекаемые... из комедий Островского» (3, т. 5, с. 66). Вся обширная статья «Темное царство» представляет собой публицистический трактат об «искажении человеческой природы» (3, т. 5, с. 69) и «неестественности общественных отношений» (3, т. 5, с. 71). Критик отдает себе отчет в том, что его прочтение художественных произведений не совпадает со взглядами их автора, и обосновывает этот факт: «Иногда художник может и вовсе не дойти до смысла того, что он сам же изображает; но критика и существует затем, чтобы разъяснить смысл, скрытый в созданиях художника, и не уполномочена привязываться к теоретическим его воззрениям» (3, т. 5, с. 70). Добролюбов склонен разделять «сознание жизненной правды», «художническое чутье» писателя и его «рассудочные ошибки», то есть взгляды, явно не совпадающие с позицией критика. Противопоставлять в авторе литературного произведения художника и мыслителя (со знаками плюс и минус) – традиция, восходящая к Белинскому, который именно

так в последний период своей деятельности относился к творчеству Пушкина и Гоголя, и поддержанная сторонниками реальной критики, а в дальнейшем и марксистами.

Впрочем, Добролюбов оговаривается, что, например, комедия «Не в свои сани не садись» «имела бы более цельности и определенности», если бы самодурство в ней было представлено «ярче», а не в таком виде, «в котором оно может обманывать многих некоторыми чертами добродушия и рассудительности» (3, т. 5, с. 73, 80). Нормой художественности, по мнению критика, стало бы такое произведение, «когда художнической работе помогает и сила отвлеченной мысли». Если же этого единства нет, как у Островского, писателя достаточно ценить как «воспроизводителя явлений действительности» (и только!) – и неважно, «каким теориям он следует»: «О смысле его представляется судить публике и критике» (3, т. 5, с. 81).

Прослеживая типологию характеров в пьесах Островского, Добролюбов предпринимает настоящий социальный анализ «темного царства», выделяет разные типы самодуров и их жертв и во всех случаях констатирует «извращение человеческой природы» (3, т. 5, с. 90). Литературная критика, таким образом, превращается в социологию. Некоторым противоречием с высказанными ранее суждениями критика о достаточности для писателя верного воспроизведения действительности оказывается утверждение о «направлении сатиры» Островского: «Преследование самодурства во всех его видах, осмеиванье его в последних его убежищах, даже там, где оно принимает личину благородства и великодушия... независимо от его временных воззрений и теоретических убеждений» (3, т. 5, с. 93). В то же время Добролюбов сожалеет, что в обществе, изображаемом Островским, «нет решимости на борьбу» (3, т. 5, с. 102).

Приемы реальной критики достаточно гибки и разнообразны в отношении к формам проявления авторской позиции в художественном произведении. В идеале автор должен (в соответствии с эстетикой Чернышевского) осознанно оценивать жизнь и выносить ей приговор – подобную позицию автора, явно ее переоценивая, находит Добролюбов в комедии «Бедность не порок». Если же идеи автора не устраивают критика, их можно по существу игнорировать и сосредоточиться на фактах действительной жизни. Критик постоянно переводит разговор о художественном произведении с того, что в его содержании наличествует, на то, что в нем должно быть. При этом норма долженствования постоянна: она определяется природой человека и его естественным правом. Просветительская общественная программа Добролюбова гласит: «Входя в общество,

я приобретаю право пользоваться от него известною долею известных благ, составляющих достояние всех его членов. За это пользование я и сам обязываюсь платить тем, что буду стараться об увеличении общей суммы благ. <...> Между мною и обществом происходит некоторого рода договор, не выговоренный... но подразумеваемый сам собою» (3, т. 5, с. 104). «С точки зрения общего, естественного человеческого права, каждому члену общества вверяется забота о постоянном совершенствовании существующих постановлений» (3, т. 5, с. 105). Все это сказано в упрек «темному царству», изображенному Островским, в мире которого, как с сожалением констатирует критик, господствуют совершенно другие законы и понятия.

Актуализация содержания пьес Островского в сторону интересующих критика проблем, преимущественно нравственного и социального характера, ощущается в статьях Добролюбова буквально в каждой фразе, и автор этого не скрывает: «Без всякого сомнения, художник не имел в виду доказывать тех мыслей, какие мы теперь выводим из его комедий, но они сами собой сказались в его произведениях, и сказались удивительно правильно» (3, т. 5, с. 108). Смысл этого высказывания близок признанию бессознательности творчества, хотя само предположение об этом, казалось бы, не могло возникнуть у создателя реальной критики, основанной на рациональном, позитивистском представлении об искусстве. Добролюбова не смущает подобное противоречие, ему важно доказать возможность и необходимость права на собственную интерпретацию художественных произведений, на свое видение их смысла, причем постоянно подчеркивается недостаточность авторской идеи: «... выхода из темного царства мы не нашли в произведениях Островского. <...> Выхода же надо искать в самой жизни: литература только воспроизводит жизнь и никогда не дает того, чего нет в действительности» (3, т. 5, с. 135). Представление о сущности и функционировании литературы как искусства явно упрощается.

Критик, естественно, осознает, что свой социальный и нравственно-психологический анализ характеров персонажей и их общественных отношений в пьесах Островского он предпринимает на материале «произведений фантазии автора» (3, т. 5, с. 139), а не непосредственных «явлений настоящей жизни», и что сам предмет анализа затрудняет его рассуждения, но «полнота изображения русской жизни» писателем дает возможность осознать, «какое значение в наших понятиях должно придавать явлениям, изображаемым в его произведениях» (3, т. 5, с. 138). Добролюбов почти откровенно признает, что

лучше было бы обсудить важные социальные проблемы открыто, что он вынужденно использует для этого литературный материал и рассчитывает на догадливость читателя, за которым остаются соответствующие выводы.

Статья «Луч света в темном царстве» самим автором представлена как продолжение «Темного царства» и создана с использованием тех же критических приемов. Добролюбов высоко оценивает творчество драматурга, который «обладает глубоким пониманием русской жизни и великим умением изображать резко и живо самые существенные ее стороны» (3, т. 6, с. 289). Островский в этой характеристике представлен чуть ли не единомышленником критика.

Противопоставление метода реальной критики эстетическому анализу становится у Добролюбова все более категоричным. Его критический прием – «рассматривать произведение автора и затем, как результат этого рассмотрения, говорить, что в нем содержится и каково это содержание. <...> ...Наш способ критики походит и на приискание нравственного вывода в басне...» (3, т. 6, с. 290). Фактически признается дидактическая направленность критического анализа. Далее, «как скоро автор понят надлежащим образом, мнение о нем не замедлит составиться и справедливость будет ему отдана. <...> Иногда... критик сам может найти в произведении то, чего в нем вовсе нет. <...> Критика, показавши, чем бы могло быть разбираемое произведение, через то самое только яснее выкажет бедность его замысла и недостаточность исполнения» (3, т. 6, с. 295). Таким способом мотивируется метод реальной критики.

С другой стороны, критические принципы своих оппонентов, предлагавших во всех случаях не забывать о художественной стороне произведений литературы, Добролюбов объясняет явно упрощенно, как «приложение к известному произведению общих законов» творчества. Сторонники эстетической критики, по его мнению, ограничиваются «приложением “вечных и общих” законов искусства к частным и временным явлениям, через это самое осуждают искусство на неподвижность, а критике дают совершенно приказное... значение» (3, т. 6, с. 292). Подобное искаженное представление о литературно-критической позиции идейных противников высказывается исключительно с полемической целью и используется для того, чтобы продемонстрировать несостоятельность критерия художественности, в частности при анализе драмы «Гроза», которая «не удовлетворяет самой существенной внутренней цели драмы – внушить уважение к нравственному долгу и показать пагубные последствия увлечения страстью». В лице Катерины

в «Грозе», по существу, «оправдывается порок», а «самая борьба страсти и долга обозначается для нас не вполне ясно и сильно...» (3, т. 6, с. 297), потому что автор не уделяет достаточного внимания изображению внутренней борьбы в душе героини.

Отмечены и другие существенные недостатки с точки зрения художественной формы пьесы, ее несоответствия законам жанра, естественно, выраженным Добролюбовым в утрированной форме: двойная любовная интрига, завязка и развязка случайны и произвольны, герой бесцветен, героиня – «чувствительная лицемерка». Много в драме ненужных сцен и лиц, «полного, всестороннего развития... характеров мы не найдем во всей пьесе» (3, т. 6, с. 298). Дикой и Кабаниха шаржированы, речь большинства персонажей вульгарна.

Возможно, некоторые замечания Добролюбова с точки зрения формальной поэтики справедливы, но он нарочито доводит до абсурда возможные претензии к произведению с позиции эстетического метода, чтобы после этого, в противовес, предложить свое прочтение «Грозы» как единственно возможное и верное. Критик утверждает, что нужен «аналитический способ суждений»: «... вот какое дело, вот его последствия, вот его выгоды и невыгоды; взвесьте и рассудите, в какой мере оно будет полезно» (3, т. 6, с. 303). «Самым лучшим способом критики мы считаем изложение самого дела так, чтобы читатель сам, на основании выставленных фактов, мог сделать свое заключение. <...> Только фактическая, реальная критика и может иметь какой-нибудь смысл для читателя» (3, т. 6, с. 304), – делает вывод Добролюбов в соответствии с социологической, гносеологической по преимуществу концепцией искусства. Отсюда следует: «Мерою достоинства писателя или отдельного произведения мы принимаем то, насколько служат они выражением естественных стремлений известного времени и народа». А естественное стремление – это «чтоб всем было хорошо» (3, т. 6, с. 307). Наконец, звучит самое сильное с точки зрения формулировки представлений об общественной функции литературы заявление критика: «... литература представляет собой силу служебную, которой значение состоит в пропаганде, а достоинство определяется тем, что и как она пропагандирует» (3, т. 6, с. 309). Таких решительных определений мы не встречаем у предшественников и учителей Добролюбова – Белинского и Чернышевского.

У Добролюбова проявляется явная недооценка возможностей творчества, его интуитивного, предугадывающего характера. Критик утверждает, что «мыслители... нередко подмечают новое дви-

жение в самом... зародыше, – литераторы по большей части оказываются менее чуткими: они подмечают и рисуют возникающее движение тогда уже, когда оно довольно явственно и сильно». Поэтому от литературы требуется главное – правда: «Надо, чтобы факты, из которых исходит автор и которые он представляет нам, были переданы верно» (3, т. 6, с. 310). Однако это требование не означает, что Добролюбов склонен удовлетвориться натуралистическим воспроизведением действительности. Он полагает, что «правда есть необходимое условие, а еще не достоинство произведения. О достоинстве мы судим по широте взгляда автора, верности понимания и живости изображения тех явлений, которых он коснулся» (3, т. 6, с. 311). Это условие соответствует положению эстетики Чернышевского о сознательности художественного творчества, о необходимости для писателя объяснять жизнь и выносить ей приговор. Поэтому Добролюбов предлагает отделять в изображаемой художественным произведением действительности «правильные стремления народа» от «искусственных тенденций и требований» (3, т. 6, с. 311). Где же критерий «правильности»? Очевидно, речь идет о позиции автора критической статьи и его единомышленников, то есть о позиции идеологической, по существу партийной. Это проявляется в утверждении, что «самое главное для критики – определить, стоит ли автор в уровень с теми естественными стремлениями, которые уже пробудились в народе или должны скоро пробудиться» (3, т. 6, с. 312).

В идеале взгляды писателя должны совпадать с точкой зрения критика, если же этого нет, вступает в силу другой принцип реальной критики: «Автор может быть каких угодно мнений, лишь бы талант его был чуток к жизненной правде». Далее следует вывод, что в настоящем художественном произведении представляются «такие факты действительности, из которых... идея вытекает сама», а «не потому, что автор задался этой идеей при его создании» (3, т. 6, с. 312). Речь, следовательно, может идти не об авторской тенденции в произведении, а о пронизанности его художественной, то есть выраженной в образной форме мыслью. Но ведь именно этого постоянно требовали сторонники эстетической критики, антиутилитаристы, которых только в полемическом задоре можно было обвинять в отрыве искусства от действительности, от возможности (и необходимости) выражать некий важный смысл.

Добролюбов признает различия «в самом способе мышления художника и мыслителя», хотя не видит «разницы между истинным знанием и истинной поэзией» (3, т. 6, с. 312, 313). Эти заявления

близки суждениям Белинского периода натуральной школы: у них общий позитивистский философский источник, признающий приоритет гносеологической функции искусства. Отсюда утверждение, что «действительность, из которой почерпает поэт свои материалы и свои вдохновения, имеет свой натуральный смысл, при нарушении которого уничтожается самая жизнь предмета» (3, т. 6, с. 313) – что и случилось, по мнению критика, в творчестве Пушкина и Гоголя в последние годы их жизни. Сама же реальная действительность эстетизируется, как это имело место в программе натуральной школы Белинского.

Затянувшиеся более чем на двадцать страниц журнального текста рассуждения Добролюбова, излагающие его представления о природе искусства и задачах литературной критики, необходимы ему для обоснования собственного понимания смысла «Грозы», которое, что очевидно для критика, далеко выходит и за пределы авторской идеи, и за возможный объективный смысл художественного текста (если их можно разделить). В самой драме «Гроза» Добролюбов находит подтверждение многих своих мыслей и наблюдений по поводу творчества Островского, высказанных им ранее в статье «Темное царство». В полемике с А. А. Григорьевым он формулирует свое представление о народности драматурга: «Современные стремления русской жизни... находят свое выражение в Островском, как комике, с отрицательной стороны», в обрисовке «ложных отношений». В его творчестве слышатся «требования права, законности, уважения к человеку» (3, т. 6, с. 317); «...везде вы видите пробуждение личности» (3, т. 6, с. 318). Гуманистические интересы опять в центре внимания критика, причем все персонажи в его осмыслении становятся жертвами жизненных обстоятельств: драматург «не карает ни злодея, ни жертву; оба они жалки вам, нередко оба смешны. <...> Их положение господствует над ними. <...> Самодуры оказываются более достойны сожаления, нежели вашей злости» (3, т. 6, с. 321). «Для Добролюбова гуманистический подход художника к человеку глубоко принципиален: только в результате такого проникновения в души людей, считает он, и возникает миросозерцание художника», – пишет Г. А. Соловьев (6, с. 88).

Понимание социальной обусловленности характеров персонажей у Островского, по мнению Добролюбова, таково, что они становятся как будто пассивными орудиями обстоятельств. В то же время «самодуры... начинают... ощущать какое-то недовольство и страх, сами не зная перед чем и почему. <...> Не спросясь их,

выросла другая жизнь, с другими началами. <...> Закон времени, закон природы и истории берет свое» (3, т. 6, с. 327). Жалобы старших на молодежь, признает критик, звучат во все времена, «потому что всегда новые поколения вносили в жизнь что-нибудь новое, противное прежним порядкам» (3, т. 6, с. 328–329). В силу просветительских представлений о зависимости человека от обстоятельств у Добролюбова отсутствует объяснение того, как и почему изменяются сами обстоятельства, приносящие «что-нибудь новое», чем определяется возникающая «другая жизнь», откуда вдруг появляются активные, деятельные люди.

Жизненными обстоятельствами, только преимущественно семейными, предопределены, по мнению критика, и судьба Катерины в пьесе, и ее поведение. Добролюбову крайне необходим был герой, способный на протест, на поступок, пусть даже в такой далекой от общественной деятельности форме, в какой он проявляется у героини Островского. Поэтому критик уверен, что «характер Катерины... соответствует новой фазе нашей народной жизни, он давно требовал своего осуществления в литературе». Катерина значительнее всех прежних «добродетельных и почтенных» русских героев, и личная драма ее предсказывает «близкий конец самодурства» (3, т. 6, с. 334). Семейно-бытовую драму Добролюбов превращает, таким образом, в социальную. Характер Катерины, по его мнению, основан на верности «натуре», «верен чутью естественной правды» и в то же время «исполнен веры в новые идеалы» (3, т. 6, с. 337). Критик явно выдает желаемое за действительное: о каких «новых идеалах» у Катерины может идти речь? Ее волнует вечная, как мир, проблема: любовь, личное счастье. Добролюбов это сознает, он отмечает, что Островский «ограничивается семейством», «не касается отношений чисто общественных и государственных» (3, т. 6, с. 339). Здесь вступают в силу принципы реальной критики, предполагающие возможность видеть в произведении более глубокий смысл, чем тот, что заложен в непосредственном содержании произведения. Тем самым Добролюбов интуитивно преодолевает ограничивающий его критическую и публицистическую мысль позитивистский культ факта.

В то же время критик во имя утверждения близких ему идей допускает прямое искажение не только смысла, но и содержания пьесы. Он утверждает, что Катерина «рвется к новой жизни» и что «воспитание и молодая жизнь ничего не дали ей» (3, т. 6, с. 342). Относительно «новой жизни» и «новых стремлений» речь шла выше, а вот насчет воспитания героини критик неправ. Он игнорирует тот факт,

что источником высоких духовных потребностей и глубокой нравственности, приведших Катерину к осознанию собственной греховности и к самоосуждению, была глубокая искренняя религиозность, не та формальная обрядовая «святость», которую исповедовала Кабаниха, а подлинная православная вера, заменявшая героине все прочие возможные духовные, этические, эстетические нормы и потребности. Именно в этих ее верованиях Островский видит основы глубоких человеческих достоинств Катерины. Влюбившись в Бориса, Катерина нарушила святость супружеского долга и, как считает Добролюбов, она уже не находит радости и наслаждения в религии – «в ней проснулись новые желания, более реальные» (3, т. 6, с. 346). Критик видит в поведении героини «Грозы» чуть ли не бунт против религии, поскольку она руководствуется «требованиями права и простора жизни» и «необходимостью натуры» (3, т. 6, с. 350), инстинктивным сознанием своего прямого, неотъемлемого права на жизнь, счастье и любовь (3, т. 6, с. 351). Свои антропологические представления о человеке Добролюбов переносит на Катерину. Осознавая, что Катерина далеко не идеолог, критик утверждает, что ее характер сформировался «не образом мыслей, не принципами», а «жизненными фактами» и «натурой». По его мнению, Островский создал «такое лицо, которое служит представителем великой народной идеи, не нося великих идей ни на языке, ни в голове». Добролюбов не замечает внутреннего конфликта в душе героини, ее мучительной борьбы с самой собой, с чувствами, с сознанием безнравственности поведения. Он утверждает: «Ее поступки находятся в гармонии с ее натурой, они для нее естественны, необходимы»; ее характер «выдержит себя, несмотря ни на какие препятствия; а когда сил не хватит, то погибнет, но не изменит себе» (3, т. 6, с. 352).

Добролюбов оказывается защитником стихийных природных сил, управляющих поведением человека, становящихся сильнее и плодотворнее возвышенных идей. Антропологическая философия личности диктует критику принцип эмансипации любви-страсти: она выше всех «предрассудков и страхов» и противоречит понятиям, «которые... вбиты в голову с малолетства и которые так часто противны бывают естественному ходу живых стремлений души». Супружеский долг для Добролюбова – «условные наставления искусственной морали» (3, т. 6, с. 355), мешающие свободе человека; «старая ветошь покрывает еще Катерину, и она мало-помалу сбрасывает ее с себя» (3, т. 6, с. 356).

Характеризуя героиню «Грозы» как «новый тип, создаваемый русской жизнью», критик признает, что она «является в виде сла-

бой женщины, не умеющей противиться своим влечениям» (3, т. 6, с. 357). «Хорошо, что нашлась в бедной женщине решимость... на этот страшный выход. В том-то и сила ее характера...» (3, т. 6, с. 358). Во всех этих суждениях Добролюбова о Катерине явно проявляются натяжки и противоречия, которые объясняются стремлением критика использовать художественное произведение для внушения читателям своих мыслей. Подобное прочтение «Грозы» могло быть оправдано исторической обстановкой, общественным подъемом в России на рубеже 1860-х годов. Менее понятно то обстоятельство, что реально-критическое объяснение этой пьесы и более раннего творчества Островского Добролюбовым в дальнейшем фактически фетишизировалось и превратилось чуть ли не в догму, в единственно возможный способ его интерпретации.

В духе времени статья «Луч света в темном царстве» носит оптимистический характер. Финал драмы Добролюбов понимает как «страшный вызов самодурной силе», в Катерине видит «протест против кабановских понятий о нравственности» (3, т. 6, с. 361) – видимо, имеются в виду религиозные принципы. Критик уверен, что «отрадною, свежею жизнью веет на нас здоровая личность, находящая в себе решимость покончить с этой гнилой жизнью» (3, т. 6, с. 362). В «Грозе» Добролюбов обнаруживает своего рода оптимистическую трагедию. Он сознает, что в его статье «искусство опять сделано орудием какой-то потусторонней идеи» (3, т. 6, с. 363), и призывает читателя сверить, насколько его объяснение «Грозы» соответствует содержанию пьесы, а главное, «точно ли потребность возникающего движения русской жизни сказалась в смысле пьесы, как она понята нами?» (3, т. 6, с. 363). Свое, субъективное, по существу противоречащее авторскому замыслу понимание пьесы в духе реальной критики прекрасно осознается автором статьи «Луч света в темном царстве».

Последняя большая критическая статья «Забитые люди» была написана Добролюбовым сразу после возвращения его из-за границы, в августе 1861 года, и опубликована в сентябрьском номере «Современника», за два месяца до смерти критика. Ее можно считать завещанием, в котором формулируются итоговые политические, этические, эстетические взгляды Добролюбова. О себе как о литературном критике он в самом начале статьи несколько иронично заявляет: «И ведь пришла же человеку в голову безобразная мысль – превратить дело художественной критики в патологические этюды о русском обществе» (3, т. 7, с. 225). По существу его критика последних лет именно таковой и была. Добролюбов как будто в принципе признает, что

«критика должна служить приложением вечных законов искусства к частному произведению, должна... представить достоинства и недостатки автора» (3, т. 7, с. 226), но это, по его мнению, невозможно по отношению к современной русской литературе, не дающей достойных настоящего эстетического анализа образцов творчества.

Статья «Забитые люди» является полемическим ответом Добролюбова на статью Ф. М. Достоевского «Г-н – бов и вопрос об искусстве» и явно имеет целью доказать недостаточность и несостоятельность эстетической критики, в частности по отношению к творчеству самого Достоевского. Совершенно не удовлетворяет критика художественная сторона романа «Униженные и оскорбленные», в котором он находит мелодраматические элементы, хотя и присутствует в нем «много живых, хорошо отделанных частностей» (3, т. 7, с. 230). Из рассуждений автора статьи явствует, что его претензии к роману имеют скорее этическую, а не эстетическую подоплеку: Добролюбова не устраивает этика смирения и самопожертвования, явно утверждаемая Достоевским, особенно в характере главного героя и рассказчика – писателя Ивана Петровича. Этот «романтический самоотверженец», по словам критика, сам унижен и оскорблен едва ли не более всех» (3, т. 7, с. 231) в романе. Этика самого Добролюбова, основанная на антропологизме, явно противится такому самосознанию и поведению. Отсюда и упреки в адрес автора романа в недостаточном внимании к мотивации поведения героя, вообще к его внутреннему миру. Не нравится критику и явная близость героя автору: «Оттого тон рассказа решительно фальшивый, сочиненный. <...> Роман представляет нам калейдоскоп происшествий, которых случайными свидетелями можем мы сделаться на улице» (3, т. 7, с. 232).

Добролюбов убедительно формулирует основные принципы художественного творчества с тем, чтобы доказать, что Достоевский не художник. Критик справедливо отмечает, что писатель – «не пластинка для фотографии, отражающая только настоящий момент. <...> Художник дополняет отрывочность схваченного момента своим творческим чувством, обобщает в душе своей частные явления, создает одно стройное целое из разрозненных черт. <...> Истинный художник, совершая свое создание, имеет его в душе своей целым и полным... с его сокровенными пружинами и тайными последствиями... открывшимися вдохновенному взору художника» (3, т. 7, с. 233, 234). Все это, кажется, бесспорные истины, касающиеся основных творческих принципов, однако Добролюбову они нужны лишь для того, чтобы на их основе доказать несостоятельность позиции своего оппонента.

В романе «Униженные и оскорбленные» критик не находит по-настоящему художественной, убедительной идеи. Он указывает несообразности в построении романа в целом и в характерах буквально всех его персонажей. Несколько необычным выглядит рассуждение о князе Валковском, лишенном человеческого лица, но не мотивированном в своем поведении: «Того примиряющего, разрешающего начала, которое так могуче действует в искусстве, ставя перед вами полного человека и заставляя проглядывать его человеческую природу сквозь все наплывшие мерзости, – этого начала нет никаких следов в изображении личности князя» (3, т. 7, с. 235). Словно это не создатель реальной критики писал, а кто-нибудь из его принципиальных противников. Из определения художественных основ творчества следует приговор: нельзя «разбирать эстетическое значение романа, который даже в изложении своем обнаруживает отсутствие претензий на художественное значение» (3, т. 7, с. 236). Характеры персонажей у Достоевского повторяются, полнота и убедительность авторских наблюдений отсутствует. Однако эти недостатки критик относит ко всей современной русской литературе, которая, по его мнению, ниже эстетической критики. Он упоминает, что сам Достоевский считает свое творчество журнальной работой, обусловленной временем (3, т. 7, с. 240).

Все упреки в адрес современных русских писателей в художественном несовершенстве их творений нужны Добролюбову для того, чтобы аргументировать свою основную мысль: «... если мы обратимся от отвлеченных эстетических рассуждений к идеям и положениям, развиваемым... у известного автора, то найдем самое лучшее средство к уразумению сущности его таланта... автор может ничего не дать искусству... и все-таки быть замечательным для нас по господствующему направлению и смыслу своих произведений» (3, т. 7, с. 241). Настоящие писатели «служат двигателями общественного сознания» (3, т. 7, с. 242). В сущности, Добролюбов, используя принципы эстетического анализа, которыми он прекрасно владел, опровергал их как будто изнутри, демонстрируя не только их неактуальность, но и неприменимость по отношению к современной литературе. В противовес художественности опять выдвигается идея, которая может проявляться в творчестве писателя помимо его «собственной воли и сознания», как «часть его собственной натуры» (3, т. 7, с. 242). Принцип бессознательного творчества признается Добролюбовым в том случае, когда сознательная позиция автора его не устраивает и появляется необходимость по-своему интерпретировать смысл того или иного произведения.

В творчестве Достоевского Добролюбов справедливо находит «одну общую черту... это боль о человеке» (3, т. 7, с. 242), причем о человеке настолько униженном, что он сам не осознает себя таковым. Подобное понимание человеческой личности критика явно не устраивает: слишком много авторского, субъективного, в то время как «у сильных талантов самый акт творчества так проникается всею глубиною жизненной правды, что иногда из простой постановки фактов и отношений, сделанных художником, решение их вытекает само собою» (3, т. 7, с. 243). Выше Добролюбов признал необходимость авторского начала в творческом акте – видимо, все дело в том, каково это авторское начало, куда оно направлено, какую тенденцию выражает. Критик высоко ценит ранние произведения Достоевского, в которых проявлялось «направление живое и действенное... истинно гуманическое» (3, т. 7, с. 244). Как прежде Белинский, в раннем творчестве Достоевского Добролюбов подчеркивает прежде всего социальное начало: «В “Бедных людях”, написанных под свежим влиянием лучших сторон Гоголя и наиболее жизненных идей Белинского, г. Достоевский со всею энергией и свежестью молодого таланта принялся за анализ поразивших его аномалий нашей бедной действительности и в этом анализе умел выразить свой высоко гуманный идеал» (3, т. 7, с. 245). Подобные идеалы в русскую литературу, восходящие, по мнению Добролюбова, к учению Руссо, начал вносить Гоголь, причем не сразу и не во всем творчестве (в «Ревизоре», например, этого нет).

В статье «Забитые люди» много внимания уделяется рассуждениям о достоинстве человека, о его судьбе в России. Статья фактически является трактатом о человеке, созданным на основе анализа произведений литературы. В творчестве Достоевского Добролюбов обнаружил «два главных типа» героев – «кроткого и ожесточенного»; между ними находится промежуточный «разряд людей» – «это люди, потерявшие широкое сознание своего человеческого права», амбициозные и «несчастные своей обидчивостью» (3, т. 7, с. 247). Классификация человеческих характеров у Добролюбова напоминает концепцию А. А. Григорьева о смирном и хищном человеческих типах в русской литературе и в жизни.

По существу, Добролюбов видит в Достоевском, особенно в его раннем творчестве, своего единомышленника, когда находит у писателя близкое ему самому гуманистическое отношение к человеку: Достоевский «в забитом, потерянном, обезличенном человеке... отыскивает и показывает нам живые, никогда незаглушимые стремления и потребности человеческой природы, вынимает в самой

глубине души запрятанный протест личности против внешнего, насильственного давления» (3, т. 7, с. 248). Ясно, что этим не исчерпывается характерология героев даже в раннем творчестве Достоевского, однако Добролюбову важно подчеркнуть именно эти особенности его таланта, сближающие писателя с литературной позицией Белинского. Критик явно проигнорировал христианские истоки человековедения Достоевского, отличающиеся от близкого ему антропологизма.

Размышления о положении литературных персонажей Достоевского естественно перетекают в статье «Забитые люди» в обвинение общества, которое обезличивает человека, что «противно естественным требованиям человеческой природы»; необходимо признать «все права личности и принцип бесконечного развития... в противоположность застою» (3, т. 7, с. 253). Критик обнаруживает в героях Достоевского гуманное начало и даже элементы протеста. Например, о Голядкине, главном герое «Двойника», Добролюбов пишет, что «отчасти... робость, отчасти остаток где-то в далеких складках скрытого нравственного чувства препятствует ему принять все придуманные им пронырства и гадости на себя, и его фантазия создает ему "двойника"» (3, т. 7, с. 258). В любой ситуации критик старается заступиться за человека и обнаружить в характере каждого персонажа элементы неудовлетворенности, пусть даже выраженные в странной форме. Автор статьи делает вывод, «что живы эти люди и жива душа их. <...> Искра Божья все-таки тлеется в них, и никакими средствами, пока жив человек, невозможно потушить ее. <...> В человеке ничем не заглушимо чувство справедливости и правомерности... в душе его больно отзывается обида и унижение» (3, т. 7, с. 266).

Естественно возникает вопрос, на который у Добролюбова нет и не может быть ответа из-за особенности его критического метода: как же удалось Достоевскому, не обладающему, по мнению критика, большим художественным талантом (а на протяжении статьи он неоднократно отмечает, что такая сложная проблема, как, например, проблема двойничества, для своего творческого решения «требует таланта очень сильного» – 3, т. 7, с. 259), настолько заинтересовать читателя, что даже почти через два десятилетия после написания ранние произведения Достоевского сохранили свою актуальность. Опять у создателя реальной критики содержание и форма в процессе анализа художественного произведения разведены. О романе «Униженные и оскорбленные» уже не упоминается, его идеология Добролюбова совершенно не устраивает.

Последняя статья Добролюбова заканчивается достаточно оптимистично. Подчеркивая исторические и социальные истоки формирования «инертного и слабого» национального русского характера, автор статьи предсказывает неминуемые перемены в общественном укладе России, в результате которых должно измениться положение человека, потому что есть «стремление к восстановлению человеческого достоинства и полноправности» (3, т. 7, с. 274–275). По существу это последнее слово, не только литературно-критическое, но и политическое завещание критика-публициста.

Литературно-критическая деятельность Н. А. Добролюбова, как и его прямых предшественников и учителей В. Г. Белинского (периода натуральной школы) и Н. Г. Чернышевского, демонстрирует как достоинства, так и недостатки критического метода, которым они (несмотря на имеющиеся индивидуальные различия) руководствовались. Их критика выполняла преимущественно социальную функцию, а сами критики, обладая хорошим эстетическим чувством, предпочитали вопреки ему превращать литературные произведения в средство пропаганды философских, политических, этических идей. Очевидно, это приносило определенную пользу общественному развитию России, но вряд ли способствовало развитию и пониманию литературы как искусства. Можно согласиться с мнением И. С. Тургенева, написавшего в одном из писем по получении известия о смерти Добролюбова: «Жаль погибшей, напрасно потраченной силы!» (7, с. 316).

ЭТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И КРИТИКА Д. И. ПИСАРЕВА

Д. И. Писарев (1840–1868) известен прежде всего как «разрушитель эстетики», гонитель «чистой красоты» и всего, не приносящего непосредственной пользы. Несомненно, он имел собственные представления о сущности и назначении искусства, о месте литературы в жизни общества, о природе и значении литературной критики. Следовательно, у него были свои эстетические принципы, своя эстетика, если под эстетикой понимать учение о чувственно воспринимаемой системе ценностей, прежде всего духовных. Литературно-критическая деятельность Писарева развивалась в направлении, обозначенном его непосредственными предшественниками по формированию радикально-демократических общественных взглядов и настроений Н. Г. Чернышевским и Н. А. Добролюбовым, хотя и отличалась своеобразием, о чем неоднократно упоминал сам Писарев. Его критический метод и его представления о художественном творчестве были продолжением русской литературной критики, с легкой руки Н. А. Добролюбова получившей наименование «реальной», которая на протяжении нескольких десятилетий была в России, наверное, самой известной и авторитетной. Писарев выстраивал свою литературно-критическую позицию на достаточно прочном, как ему казалось, научном фундаменте и предлагал программу социально активного, этически направленного литературного творчества и соответственно литературной критики.

Писарев не создал целостной мировоззренческой доктрины, его философская и социально-политическая позиция отличается адогматизмом и даже релятивностью. В его мировоззрении, определяемом

как «реализм», обнаруживаются черты позитивизма, естественнонаучного материализма, антропологизма, утопического социализма, социального дарвинизма. Сам Писарев называл в качестве предшественников и творцов близкого ему реального мировоззрения («положительной науки», по его терминологии) Г. Галилея, Р. Декарта, Ф. Бэкона, И. Ньютона, К. Гельвеция, французских энциклопедистов, Л. Фейербаха, Ш. Фурье, Р. Оуэна, П. Леру, Г. Штейнталя, О. Конта, Г. Гейне, Т. Маколея, Л. Бюхнера, Я. Молешотта, К. Фохта, И. Тэна, Дж.-Ст. Милля, Г. Бокля, Т. Гексли и других, менее известных. Из русских писателей и мыслителей он выделял Грибоедова и Гоголя (понимаемого по Белинскому), самого Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова и, как это ни странно, А. А. Григорьева, которого Писарев ценил за «очень живые проблески мысли и чувства» (статья 1864 года «Промахи незрелой мысли» – 4, т. 3, с. 140). Современная польская исследовательница Б. Оляшек отмечает также преемственную связь мировоззрения Писарева с В. Н. Майковым (8, с. 194, 197).

Отношение Писарева к Григорьеву – показатель того, что критик-реалист, сугубо прагматически относившийся к различным социально-философским концепциям, воспринимал и впитывал все, что было для него близким и истинным. Естественно, Григорьев для Писарева – чужой, оппонент, носитель устаревших, «допотопных» идей. В то же время критик-реалист пользовался некоторыми введенными Григорьевым терминами: «веяние», «органическое творчество», «головная теория»; он был согласен с создателем органической критики, что все русские реалисты – «теоретики», только, в отличие от Григорьева, понимал это определение как позитивное. Как «человек, неизлечимо влюбленный в отжившую идею», Григорьев «постоянно с болезненно-напряженным вниманием ловил в каждом мельчайшем событии текущего времени какие-нибудь проблески несбыточной надежды», – замечает Писарев в статье 1865 года «Прогулка по садам российской словесности» (4, т. 3, с. 253). В то же время он еще в статье «Схоластика XIX века» (1861) фактически в григорьевских выражениях осуждает посредственных писателей, которые «делают, а не творят свои произведения» (4, т. 1, с. 117). Писарев мыслил по принципу «не сотвори себе кумира», ни одного социального или философского учения не принимал за окончательную истину и выстраивал свою позицию как симбиоз разных, порой взаимоисключающих теоретических посылок. Релятивизм и эклектика вообще были характерны для позитивистских представлений о человеке и обществе, да и сам позитивизм не был сколько-нибудь стройным

и последовательным учением, не случайно сильно отличаются французский, немецкий и английский его варианты.

Писарев неоднократно высказывался против догматизма какой-либо идеологической доктрины. В упомянутой статье «Схоластика XIX века» он пишет: «Строго проведенная теория непременно ведет к стеснению личности, а верить в необходимость стеснения значит смотреть на весь мир глазами аскета и истязать самого себя...» (4, т. 1, с. 116). Позднее, в статье «Реалисты» (1864), критик заметил, что «столкновение и борьба враждебных сил в области мысли всегда приводят за собою... плодотворное примирение в высшей сфере более широкого синтеза» (4, т. 3, с. 99). В качестве примера такой внутренней борьбы противоречий Писарев приводит творчество глубоко уважаемого им Г. Гейне – «цельное выражение... невольного и неизбежного разлада полутрагического, полукомического, который существует между нашими заветными желаниями и нашими... поступками» (4, т. 3, с. 102). Гейне «дает мыслителям нашего времени целые рудники материалов для самых глубоких психологических наблюдений и исследований». У него «грязь перемешана в человеке с алмазами» (4, т. 3, с. 101). Именно с увлечением творчеством Г. Гейне Писарев связывает «довольно крутой поворот» в своем миросозерцании, произошедший в 1860 году, когда, как он признается, «всякую чистую художественность... с величайшим наслаждением выбросил за борт» и перешел к «последовательному реализму и к строжайшей утилитарности» (статья 1864 года «Промахи незрелой мысли» – 4, т. 3, с. 139). В 1865 году в статье «Роман кисейной девушки» Писарев утверждает: «Хорошую теорию прав, обязанностей и отношений составить очень трудно, а плохая теория гораздо хуже, чем полное отсутствие всякой теории» (4, т. 3, с. 192). По мнению современного исследователя Б. А. Старостина, писаревский «реализм отрицает системообразование», а «упорная бессистемность не дала себя преодолеть» на протяжении всей его литературной деятельности (6, с. 32, 63).

Однако это вовсе не значит, что Писарев противник какой-либо жизненной программы или системы ценностей. Практически через все его литературно-критическое творчество проходит центральная мысль о защите человеческого достоинства, свободы личности, ее права на самостоятельную жизненную позицию. Идея личности стала определяющей в отношении критика к искусству, к литературе, ко всей сфере духовной, социальной и материальной жизни человека. Она повлияла и на его эстетические взгляды. Именно этика становится основой миросозерцания Писарева и прослеживается во всех

его публицистических, литературно-критических и научно-популяризаторских статьях и приобретает некоторые качества доктрины, хотя не достигает стройной завершенности. Во имя утверждения новой этики Писарев нередко допускал разноречивые суждения, причем не только в статьях, написанных в разное время, что можно было бы объяснить фактором развития идей, но порой в одной и той же статье. Доминирование в мировоззрении критика этической программы определило его специфическое отношение к искусству как эстетизации идей, популяризации и пропаганде всего того, что полезно и необходимо для прогресса, для человека. Писарев не написал специальной работы, в которой была бы сформулирована четкая философская концепция человеческой личности, однако почти все его литературно-критические статьи – это гимн человеку, его свободе, его достоинству.

В студенческие годы представления Писарева об искусстве были близки гегелевской эстетике и русской эстетической критике. Об этом свидетельствуют его критические статьи, печатавшиеся в журнале «Рассвет» (об «Обломове» И. А. Гончарова, о «Дворянском гнезде» И. С. Тургенева и др.). В статье об «Обломове» (1859) читаем: «Творчество с заранее задуманною практическою целью составляет явление незаконное» (4, т. 1, с. 3); «Огромная идея автора во всем величии своей простоты улеглась в соответствующую ей рамку» (4, т. 1, с. 5); «Редкий роман обнаруживал в своем авторе такую силу анализа, такое полное и тонкое знание человеческой природы» (4, т. 1, с. 7). По поводу «Дворянского гнезда» критик замечает, что это роман, в котором представлена «жизнь как она есть», рассмотренная со стороны «общечеловеческой», и удовлетворяет «всем требованиям самой тонкой эстетической критики», что «духовная жизнь эпохи может отразиться только в художественном произведении» (4, т. 1, с. 18, 20). Писарев задолго до Достоевского подчеркивает близость характеров тургеневской Лизы Калитиной и пушкинской Татьяны Лариной и в то же время указывает на необходимость «реального», «практического» воспитания женщины в обществе (4, т. 1, с. 31, 32). Критик пока высказывается против дидактизма и прямолинейной воспитательной функции искусства: «Чем менее художественное произведение сбивается на поучение, чем беспристрастнее художник выбирает фигуры и положения, которыми он намерен обставить свою идею, тем стройнее и жизненнее его картина, тем скорее он достигнет ею желанного действия. <...> Мы уже верим не слову художника, а тому, что говорят факты, что засвидетельствовано самою жизнью» (4, т. 1, с. 33). Однако здесь можно заметить тенденцию позитивистских представлений

о художественном творчестве, проявляется мысль о прямой зависимости формы от содержания, а также преимущественный интерес к фактам, отразившимся в литературном произведении (4, т. 1, с. 78). В творчестве современных писателей Писарева интересуют главным образом этические проблемы, связанные с положением человека в обществе, с воспитательным процессом.

О рассказе Л. Н. Толстого «Три смерти» критик замечает, что при вдумчивом чтении это произведение «может обогатить запас мыслей, сообщить читателю знание человеческой природы и доставить ему... полное, плодотворное эстетическое наслаждение» (4, т. 1, с. 36). «Художественное выполнение подробностей» столь же необходимо, как и «изображение... внутренней жизни души» и «точное... воспроизведение внешних подробностей» (4, т. 1, с. 43, 44). Как заметил Ю. С. Сорокин, в неопубликованной тогда (1860 год) статье о творчестве Марко Вовчок Писарев требовал от искусства «чисто эстетического наслаждения, состоящего в созерцании вечных идеалов» (5, с. 10). Критерии критических оценок остаются достаточно традиционными для сторонников художественности в произведениях искусства. В статье «Идеализм Платона», первой из публиковавшихся в «Русском слове» (апрель 1861 года), в целом критически оценивая этику древнегреческого философа за его жесткое отношение к человеческой личности и подчинение ее государству, Писарев с сочувствием ссылается на суждения о комплексной природе искусства, о том, что у Платона «высшее добро определяется как полное примирение чувственного начала с духовным, как гармоническое слияние того и другого, и средствами произвести это слияние почитаются изящные искусства» (4, т. 1, с. 87).

Трансформация представлений Писарева о сущности искусства, об эстетике стала четко проявляться в статье «Схоластика XIX века» в 1861 году. Главной задачей литературы и журналистики объявляется «гуманизация» «общечеловеческими идеями» русского общества, чему должны способствовать и литература, и литературная критика: «...талантливый критик с живым чувством и энергическим умом... подобный Белинскому, мог бы быть в полном смысле слова учителем нравственности. <...> Литература должна всеми своими силами эмансипировать человеческую личность» (4, т. 1, с. 102, 103), а пока наша «изящная словесность» «делает свое дело добросовестно и своими хорошими и дурными свойствами отражает с дагерротипическою верностью положение нашего общества» (4, т. 1, с. 106). Тем ответственнее роль критики, которая призвана преимущественно «обсуживать существующие явления, выражать потребности, носящиеся в обществе», а не «витать мыслью в радужных сферах фантазии» (4, т. 1, с. 108,109).

Писарев не только подчеркивает общественную роль критики, но и начинает утверждать новую этику, в соответствии с которой «понятие обязанности должно совершенно уступить место свободному влечению и непосредственному чувству» (4, т. 1, с. 111).

Культ свободной, разумной, самодостаточной личности, живущей по правилам «практической нравственности», утверждается в этой статье в противовес этике традиционной, которая опирается на «существующие формы, освященные веками и потому подернувшиеся вековою плесенью» (4, т. 1, с. 111). За несколько лет до рецензии на переиздание диссертации Чернышевского у Писарева появляется полемика со сторонниками эстетики и «абсолютных законов творчества». Он категорично утверждает, что «абсолютной красоты нет и что вообще понятие красоты лежит в личности ценителя, а не в самом предмете» (4, т. 1, с. 115). «Личное впечатление, и только личное впечатление может быть мерилом красоты. Пусть... критик передает нам только то, как на него подействовало то или другое поэтическое произведение... и тогда каждая критическая статья будет так же искренна и жива, как лирическое стихотворение истинного поэта» (4, т. 1, с. 116). Писарев, по существу утверждает эссеистский характер литературной критики как своего рода поэзии критической мысли, а анализу авторской позиции в художественном произведении места не остается. И хотя значение художественного фактора в литературе еще не отрицается, теория и программа литературной критики явно приближается к реальной. Писарев и в дальнейшем будет находить в литературных произведениях прежде всего то, что его интересует, в то же время нередко позволяя себе отступать от этого принципа. Порой он даже признает необходимость равновесия идеи и образа в произведении. В том же 1861 году критик констатирует, что «искренний крик негодования, вырвавшийся у художника при виде общественных гадостей, составляет такой же драгоценный момент его творческой деятельности, как спокойное созерцание прекрасного образа» (4, т. 1, с. 117).

Основная функция искусства, по мнению Писарева, – познание человека и защита человека, эти его роли неразрывно связаны. Развивая традиции просветительского понимания личности в ее социально-утопическом варианте, критик утверждает: «Человек от природы существо очень доброе, и если не окислять его противоречиями и дрессировкой, если не требовать от него неестественных нравственных фокусов, то в нем естественно разовьются самые любовные чувства к окружающим людям, и он будет помогать им в беде ради собственного удовольствия, а не из сознания долга... не по нравственному принуждению» (4, т. 1, с. 120–121). По сути дела, это первая форму-

лировка будущей теории разумного эгоизма, появившаяся за несколько лет до романа Чернышевского «Что делать?», основанная на принципах новой этики и противостоящая господствующей «философии жизни», в соответствии с которой, как подчеркивает Писарев, «мы живем и развиваемся под влиянием искусственной системы нравственности. <...> Умственное и нравственное рабство... отравляет нашу жизнь; мы... боремся с собою... находим в себе животные инстинкты и ополчаемся на них силою мысли» (4, т. 1, с. 122). Больше всего возражений у Писарева вызывают господствующие в современном обществе требования подчинения личности долгу, альтруизм и аскетизм. Он считает, что «полнейшее проявление человечности возможно только в цельной личности, развившейся совершенно безыскусственно и самостоятельно, не сдавленной служением разным идеалам» (4, т. 1, с. 130). Естественная потребность служить «насущным нуждам общества» относится и к художественному творчеству: «Замечательный поэт откликнется на интересы века не по долгу гражданина, а по невольному влечению, по естественной отзывчивости» (4, т. 1, с. 157).

Писарев понимает, что искусство всегда этически заряжено, но не принимает его традиционный «заряд», предполагающий преимущественный интерес к ценностям, основанным на христианских представлениях о самоограничении и самосовершенствовании личности. Подобное искусство отвлекает от дела, от социальной роли, не уживается с разумным эгоизмом. Порицая традиционную этику, Писарев, по мнению Б. А. Старостина, «почти всегда сворачивает на эстетику и художественные ценности» (6, с. 23), так как ему необходимо другое искусство, которое соответствовало бы новой этике. Поэтому Писарев постоянно подчеркивает наличие мелких корыстных интересов у героев современной русской литературы, что демонстрирует ее несостоятельность (за немногими исключениями). Как считал С. Л. Франк, для Писарева «искусство допустимо лишь как внешняя форма для нравственной проповеди» (7, с. 83).

Практически все литературно-критические статьи Писарева – и проблемные, и обзорные, и рецензии, и литературные портреты (например, более поздняя статья о Г. Гейне) – представляют собой трактаты о человеке, в них пульсирует авторская мысль, объединяющая философские, исторические, социальные, психологические, педагогические, этические, наконец, эстетические проблемы, связанные единством главной идеи – защиты личности. В статье «Бедная русская мысль» (1862) читаем: «Самое драгоценное достояние человека – его личная независимость. <...> Чем развитее нация, тем полнее самостоятельность отдельной личности, и в то же время тем

безопаснее одна личность от посягательств другой. Пользоваться полною личною свободою и в то же время не вредить другому и не нарушать его личной свободы – вот то положение, в которое всевозможные законодательства и общественные учреждения стараются поставить отдельную личность» (4, т. 2, с. 62). Писарев, по существу, создает утопическую программу идеального социального устройства, при котором индивидуум доминирует – но при условии, что «каждый отдельный гражданин... знает, где кончается свобода и где начинается нахальный произвол» (4, т. 2, с. 62, 63). В то же время «отдельный человек во всей своей деятельности... зависит от окружающих обстоятельств, от количества и качества идей, находящихся в обращении между его современниками и выработанных его предками» (4, т. 2, с. 72).

Противоречивость этической программы Писарева видна уже в том, что, по его мнению, человек – «продукт разных внешних и посторонних влияний» (4, т. 2, с. 75), что его характер, поведение, жизненная позиция детерминированы, и в то же время критик утверждает, что «сознание видоизменяется само собою и зависит только от самого себя... человеческая природа развивается... самостоятельно и на пути своего развития постоянно разрушает все препятствия» (4, т. 2, с. 79). В статье «Писемский, Тургенев и Гончаров» (1861) он утверждает: «Некоторая независимость от внешних обстоятельств совершенно необходима для того, чтобы человек мог мыслить и чувствовать» (4, т. 1, с. 216).

Проблематика, связанная с защитой человеческого достоинства, в статьях Писарева многопланова: его интересует не только свобода личности и возможность самореализации человека в социуме, но и вопросы воспитания, эмансипация женщины, взаимоотношения в семье – все, что относится к интересам человека, а посредством этого – и общества, хотя в центре внимания остается все-таки личность. В рецензии на сочинения А. Ф. Писемского (статья «Стоячая вода» 1861 года) критик заявляет: «Реформировать семейство может только гуманизация отдельных лиц и возвышение личного самосознания и самоуважения. Все воспитание должно измениться под влиянием этой идеи» (4, т. 2, с. 181). Этика становится для Писарева критерием оценки и достоинств человека, и ценности общественных основ. В той же статье о Писемском читаем: «Сваливая вину на силу обстоятельств, на влияние обстановки, мы снимаем ответственность с известного лица» (4, т. 1, с. 171). Осуждая героев Писемского, он продолжает мысль: «...вы собственно осуждаете их общество. <...> Они страдают, но страдания эти составляют естественные следствия их собственных

глупостей» (4, т. 1, с. 171–172). И далее: «Кому жаль расставаться с прошедшим, тому нечего и пытаться заглядывать в лучшее, светлое будущее. Идти, так идти, смело, без оглядки, без сожаления... не раздваивая своего нравственного существа между воспоминаниями и стремлениями» (4, т. 1, с. 173). Критик ставит вопрос о необходимости показать в литературе образ «сильного человека, проникнутого идеями общечеловеческой цивилизации» (4, т. 1, с. 176), и тем самым фактически предсказывает характер Базарова, который вскоре появится в романе Тургенева. Писарев даже формулирует программу поведения будущего героя-деятеля, основанную на началах эгоизма как самосознания и самоутверждения: «Отсутствие нравственного принуждения – вот единственный существенный признак эгоизма. <...> Эгоизм – система умственных убеждений, ведущая к полной эмансипации личности и усиливающая в человеке самоуважение» (4, т. 1, с. 186). Эгоизм не предполагает «искоренение добрых влечений и благородных порывов. <...> Гнет общества над личностью так же вреден, как гнет личности над обществом» (4, т. 1, с. 187).

До середины 1860-х годов Писарев еще сохранял некоторое равновесие в представлениях о сущности искусства. С одной стороны, он признает, что «в изящной словесности да в критике на художественные произведения сосредоточилась вся сумма идей наших об обществе, о человеческой личности», что писатели «стали облекать идею в образы» (4, т. 1, с. 192, 193). В то же время «умение передавать, или виртуозность формы, сама по себе не может сильно и обаятельно подействовать на читателя. <...> В стихах, как и в прозе, прежде всего нужна мысль. <...> То, что лишено мысли, никогда не произведет сильного впечатления» (4, т. 1, с. 194, 195). Объективное творчество, по мнению критика, устарело, «эпическая поэзия в чистом виде своем теперь невозможна. <...> Рассказчик должен раскрыть перед читателем свой процесс мысли» (4, т. 1, с. 199). «Вполне объективная картина – фотография; вполне объективный рассказ – показание свидетеля, записанное стенографом... Добиться этой объективности значит уничтожить в поэзии всякий патетический элемент и вместе с тем убить поэзию... даже всякое движение мысли». Все сказанное здесь выглядит бесспорным, однако тут же Писарев признается: «Личности... вымышленных действующих лиц я только терплю и допускаю как выражение личности автора, как форму, в которую ему заблагорассудилось вложить свою идею» (4, т. 1, с. 200). Критик понимает искусство лишь как монологическое выражение авторской идеи в специфической образной форме. Многозначность художественного образа, сложная палитра его смыслов им не учитывается.

Рассуждения о необходимости авторской позиции в литературном произведении у Писарева в это время направлены против творческой манеры И. А. Гончарова, который в своих романах, по мнению Писарева, «описывает наружность этой жизни, тщательно избегая каких бы то ни было отношений к этой наружности» (4, т. 1, с. 201). Писатель «с зеркальною верностью отражает... все то, что находит удобоотражаемым... то есть именно все то, что не следовало отражать» (4, т. 1, с. 208). Поэтому, по мнению Писарева, роман «Обломов» – «клевета на русскую жизнь» и только «на первый взгляд кажется романом, взятым из русской жизни и воспроизводящим русские типы» (4, т. 1, с. 210, 215). Писарева не устраивает объективность писательской манеры Гончарова, которая ему представляется проявлением авторского равнодушия к «крупным явлениям нашей жизни» (4, т. 1, с. 206). По мнению критика, только глубоко мыслящий писатель «является истинным художником, потому что только тогда он вполне овладевает своим предметом и перерабатывает его силой зиждущей мысли». Всякий «поэтический образ» должен сам сказать, «отвечает ли он хоть на один жизненный вопрос?» (4, т. 1, с. 213).

Свобода личности, в соответствии с этикой Писарева, предполагает сознательное участие каждого человека в полезной деятельности, направленной на его собственные интересы, а через них – и на интересы общества. Труд – основа жизни человека, но свобода личности зависит от освобождения трудового процесса от всякого насилия. «Присвоение чужого труда», как и другие ненормальные проявления недоразвившейся цивилизации, не должны и не могут «продолжаться вечно» – замечает критик в статье 1863 года «Очерки по истории труда» (4, т. 2, с. 286, 287). Для освобождения личности и повышения благосостояния людей необходимо соединение знания и труда, необходимо направить «силы ума» на «настоящее дело», потому что «наука и искусство только тогда будут в состоянии жить естественною и здоровою жизнью, когда будут удовлетворяться насущные и грубые потребности человеческих организмов... <...> ...Наука и искусство до сих пор оставались совершенно бессильными и не имели никакого влияния на умственное состояние масс» (4, т. 2, с. 323), хотя существуют они лишь благодаря труду тех же масс.

Первое произведение русской литературы, которое почти полностью соответствовало требованиям Писарева-реалиста, так же, как и его главный герой, – несомненно, роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» (1862). В статье «Базаров» дается неожиданная для критика высокая оценка литературных достоинств романа. Рецензент утверждает: «Художественная отделка безукоризненно хороша; характеры

и положения, сцены и картины нарисованы так наглядно и в то же время так мягко, что самый отрицатель искусства почувствует при чтении романа какое-то непонятное наслаждение, которого не объяснишь ни занимательностью рассказываемых событий, ни поразительною верностью основной идеи», тем более что, добавляет автор статьи, «события вовсе не занимательны, а идея вовсе не поразительно верна». Важно, что «сквозь ткань рассказа сквозит личное, глубоко прочувствованное отношение автора к выведенным явлениям жизни» (4, т. 2, с. 7). Писарев сохранил тонкое понимание эстетических ценностей литературного произведения, но редко использовал его в своей критической практике, считая эти качества непростительной роскошью и фактически вступая в противоречие с собственным отрицанием аскезы и утверждением права человека на жизненные радости.

Основное достоинство романа «Отцы и дети» Писарев видит в том, что Тургенев, наблюдая со стороны характер нигилиста («он смотрит на нас» – подчеркивает критик, констатируя близость литературного героя к себе и своим единомышленникам), дает возможность читателям глубже понять персонаж, который представляет новое, явно неприемлемое для самого писателя мировоззрение и в то же время интересует его как «представитель... молодого поколения». По мнению Писарева, Базаров –законченный тип разумного эгоиста, почти полностью совпадающий с представлениями критика о подобном характере. Базаров «везде и во всем поступает только так, как ему хочется или как ему кажется выгодным и удобным. <...> Он не признает никакого нравственного закона, никакого принципа... доходит до практического реализма. <...> Труд приучает его сближать дело с мыслью, акт воли с актом ума» (4, т. 2, с. 11, 13, 14). Все эти высказывания о тургеневском герое близки неоднократно сформулированным ранее представлениям Писарева о норме поведения современного человека, о новом мировоззрении. Автор статьи утверждает, что в Базарове «личность достигает полного самоосвобождения, полной особности и самостоятельности» (4, т. 2, с. 21).

Писарев признает, что Тургенев «не благоволит к своему герою», чувствует «невольную антипатию к этому направлению мысли» (4, т. 2, с. 14), но это не смущает критика, поскольку, по его мнению, Тургенева «не удовлетворяют ни отцы, ни дети, и в этом случае его отрицание глубже и серьезнее. <...> Тургенев не полюбил Базарова, но признал его силу... его перевес над окружающими... и сам принес ему полную дань уважения» (4, т. 2, с. 28, 29). Писарев явно акцентирует внимание на познавательной функции литературного произведения, на тех

его факторах, которые позволяют разъяснить суть нового, «реального», по его определению, а по сути – позитивистского мировоззрения. Он даже несколько выпрямляет характер тургеневского героя, не обращая внимания на его «самоломанность», на драматическое противоречие чувства любви к Одинцовой его прежней жизненной философии. Более того, не вступая в полемику с автором романа, критик по-своему интерпретирует состояние героя в этой ситуации: «... те нежные мотивы чувства, которые он давил в себе, как романтизм, теперь всплывают на поверхность; это не признак слабости, это естественное проявление чувства, высвободившегося из-под гнета рассудочности. <...> Умирающий Базаров... давший себе полную волю, возбуждает больше сочувствия, чем тот Базаров, когда он холодным рассудком контролирует каждое свое движение и постоянно ловит себя на романтических поползновениях. <...> Он сделался человеком, вместо того чтобы быть воплощением теории нигилизма» (4, т. 2, с. 47). Все это верно, но Писарев здесь явно противоречит своим предыдущим рассуждениям о Базарове как цельной и последовательной натуре. Это один из примеров того, как свободно критик обращается с литературными фактами, с собственными постулатами и определениями в зависимости от потребности подтвердить то или иное мнение.

Сосредоточенность на анализе человеческого характера, на защите героя нового типа проявляется в статье о романе «Отцы и дети» во всем, начиная с заглавия «Базаров». Этическая доминанта интереса Писарева к литературе проявилась здесь в наибольшей степени. В защите своего любимого персонажа критик неоднократно обращается к позиции автора романа, констатируя его неоднозначное отношение к герою. По его мнению, с момента проявления влюбленности к Одинцовой «все сочувствие автора переходит на сторону Базарова, и только кой-какие рассудочные замечания, которые не вяжутся с целым, напоминают прежнее, недоброе чувство Тургенева» (4, т. 2, с. 49). Писареву понадобилась полная переакцентировка авторской концепции романа «Отцы и дети», чтобы принять роман и прежде всего характер его главного персонажа. Это особенность критического метода Писарева, который всегда стремился по-своему осмыслить то или иное явление литературы, одобряя только то, что ему близко.

Формулируя свои взгляды на природу и мотивацию литературного творчества, Писарев в статье «Цветы невинного юмора» (1864) выделяет три типа авторского сознания, побуждающего к писательству: «Одни люди пишут потому, что во всем их существе кипит страстная работа мысли и чувства. <...> Другие... пишут для того, чтобы

действовать на общество... как это мы видим у Белинского, Добролюбова и автора «Что делать?» Третьи пишут вследствие того, что выучились писать... без малейшего труда, так, как соловей поет и роза благоухает; у них творчество беспричинно и бесцельно» (4, т. 2, с. 338). Нормой, высшим проявлением литературного творчества является для Писарева способность сочетать науку, идеологию и образное мышление. «Величайшими поэтами» он считает «тех людей, у которых живая мысль проникнута насквозь горячею струею чувства... у которых полнейший эгоизм имеет равносильное значение с всеобъемлющей любовью. *Я* исчезает потому, что для этого *я* жить и любить есть одно и то же» (4, т. 2, с. 362). Этическое и эстетическое, таким образом, оказываются в неразрывном единстве: условием подлинного художественного творчества признаются соответствующие нравственные качества, а само художественное произведение воспринимается как непосредственная проекция личности автора, его жизненной позиции.

Представления Писарева о сущности и достоинствах литературного творчества остаются подвижными и зависят от конкретной оценочной ситуации и целевой установки критика. В упомянутой статье «Цветы невинного юмора» высоко оценивается творчество А. Ф. Писемского, которое «потрясает всю нервную систему читателя неотразимым впечатлением ужасающей действительности. <...> Когда г. Писемский начинает рассуждать (имеется в виду роман “Взбаламученное море”. – *В. Т.*), тогда хоть святых вон неси, но когда он дает сырые материалы... читателю приходится задумываться очень глубоко» (4, т. 2, с. 342, 343). Таким образом, признается художественная значимость самого жизненного факта, воспроизведенного в его подлинности, помимо авторской рефлексии: «Рассказ должен производить на нас то же впечатление, какое производит живое явление» (4, т. 2, с. 347). И лишь в виде исключения делается уступка тем «человеческим организмам», «для которых легче и удобнее выражать свои мысли в образах...». Далее критик уточняет: «...если в романе или в поэме они (организмы. – *В. Т.*) умеют выразить новую идею, которую они не сумели бы развить... в теоретической статье, тогда пусть делают так, как им удобнее. <...> Это даже хорошо, если такие люди излагают свои идеи в беллетристической форме, потому что... искусство для некоторых читателей, а особенно читательниц, все еще сохраняет кое-какие бледные лучи своего ложного ореола» (4, т. 2, с. 360). Основная задача литературы – распространение «новых идей» и увеличение количества «мыслящих людей», и в этом она призвана помогать науке.

Позитивистские принципы, утверждающие приоритет эмпирических основ и познавательной функции художественного творчества,

повторялись Писаревым неоднократно. В статье «Мотивы русской драмы» (1864), посвященной полемике с добролюбовским прочтением «Грозы» А. Н. Островского, критик упрекнул Добролюбова в увлечении «эстетическим чувством» по отношению к героине пьесы и еще раз подтвердил свой принцип: «Надо взять сырые факты во всей их сырости, и чем они сырее, чем меньше они замаскированы... тем больше мы имеем шансов уловить и понять живое явление, а не бесцветную фразу» (4, т. 2, с. 372). Здесь же формулируются требования к литературной критике. Писарев утверждает, что критик «должен объяснять явления, а не воспевать их; он должен анализировать, а не лицедействовать» (4, т. 2, с. 373–374). «Критики, не освободившиеся от влияния эстетики, сходятся с обожателями интересной бледности и тонких талий, вместо того чтобы сходиться с естествоиспытателями и мыслящими историками. <...> Критик имеет право видеть светлое явление только в том человеке, который умеет быть счастливым, то есть приносить пользу себе и другим» (4, т. 2, с. 376, 377). «Вы должны считать светлым явлением только то, что... может содействовать прекращению или облегчению страдания», но не «самую способность» (4, т. 2, с. 384), – завершает свою полемическую мысль Писарев, снова утверждая приоритет этических ценностей в произведениях искусства.

В этом отношении статью «Реалисты» (1864) можно считать подлинным исповеданием веры Писарева. Здесь его миросозерцание, включая представление о сущности искусства, приобрело наибольшую полноту и последовательность. Статья – своего рода трактат о новой этике, о жизненных принципах новых людей, реалистов, об их отношении к другим людям и к обществу. Провозглашается культ разума и пользы: «Вполне последовательное стремление к пользе называется реализмом и непременно обусловливает собою строгую экономию умственных сил» (4, т. 3, с. 20). Искусство, эстетика этому противоречат, а потому «реализм должен радикально истребить эстетику, которая в настоящее время отравляет и обессмысливает все отрасли нашей научной деятельности». Ущербность эстетики как теоретической основы искусства в том, что она выражает «безотчетные симпатии», не подкрепляемые «суждением нашей критической мысли», опирается на голос «инстинкта или чувства» (4, т. 3, с. 58, 61). Критерием оценки при противопоставлении реализма и эстетики как альтернативных жизненных позиций опять становится этика, поскольку в основе обоих идейных и поведенческих принципов Писарев видит самоутверждение личности, человеческого *я*: «Как все люди... эстетик и реалист – оба вполне эгоисты. Но эгоизм эстетика похож на

бессмысленный эгоизм ребенка. А эгоизм реалиста есть сознательный и глубоко расчетливый эгоизм зрелого человека». Их различает «существование... высшей руководящей идеи у последовательного реалиста и отсутствие такой идеи у эстетика. <...> Это – идея общей пользы или общечеловеческой солидарности» (4, т. 3, с. 63). Субъективный оценочный принцип сторонников эстетики «потому что мне нравится» подтверждает, что для них искусство «становится милою безделкою». В то же время критик оговаривается, что подобные упреки «могут относиться... только к эстетикам нашего времени», прежде, например у Белинского, «идея общечеловеческой солидарности... созревала под эстетическою скорлупкою» (4, т. 3, с. 63). Подтверждается мысль о релятивности всей системы ценностей, кроме интересов личности, а «расчетливый эгоизм совершенно совпадает с результатами самого сознательного человеколюбия. <...> Реалист – расчетливый акционер, пустивший в оборот все свое состояние» (4, т. 3, с. 64, 67). «Реалист должен думать только о тех людях, которые могут проснуться и превратиться в реалистов» (4, т. 3, с. 72).

Писарев признается, что свои «реалистические размышления о науке и искусстве» он основывает на идеях трактата П. Леру «О человечестве», решительно отвергающего искусство за его эпикурейский характер. Вслед за французским социалистом он декларирует принцип такого реального мировоззрения, который «безусловно презирает все, что не приносит существенной пользы. <...> Мы хотим, чтобы создания поэта ясно и ярко рисовали перед нами те стороны человеческой жизни, которые нам необходимо знать для того, чтобы основательно размышлять и действовать» (4, т. 3, с. 92). Поэтому критик не признает «так называемого бессознательного и бесцельного творчества», считая его мифом, созданным «эстетическою критикою для пущей таинственности» (4, т. 3, с. 93). Поэзия не риторика, однако «истинный поэт... отдает себе... отчет в том, к какой общей цели будет направлено его новое создание, какое впечатление оно должно будет произвести на умы читателей, какую святую истину оно докажет им своими яркими картинами, какое вредное заблуждение оно подроет под самый корень» (4, т. 3, с. 95).

Литература изображением разрозненных картин жизни, симптомов «господствующей болезни века» дает возможность мыслителям проанализировать тот или иной вопрос и связать его с историческими и экономическими факторами – такой должна быть истинная роль искусства в общественной жизни. В этом деле велика роль литературной критики, которую Писарев здесь впервые назвал «реалистической». Ее главные задачи – строго «следить за развитием литературы

в настоящем» и выбирать из массы литературных произведений то, что «может содействовать нашему умственному развитию» (4, т. 3, с. 107). Реалистическая критика призвана опровергать все устаревшие («допотопные», по определению Писарева) тенденции, объяснять их суть и причины, выставлять «напоказ в самых ярких красках» все вредное. Устанавливается своего рода норма художественного творчества: «В наше время... быть поэтом и в то же время не быть глубоким и сознательным реалистом – это совершенно невозможно. Кто не реалист, тот не поэт, а просто даровитый неуч, или ловкий шарлатан» (4, т. 3, с. 108). Критерий передового научного знания, прогрессивной идеологии утверждается в качестве ведущего при определении достоинств литературного произведения.

Утилитарная программа искусства проявляется у Писарева и в том, как он понимает соотношение двух важнейших категорий творчества – содержания и формы, и соотношение это воспринимается критиком отнюдь не в плане художественности: «... внимание читателей безраздельно направляется на *содержание*, то есть на мысль. От *формы* требуют только, чтобы она не мешала содержанию... чтобы тяжелые и запутанные обороты речи не затрудняли собою развитие мысли. <...> Форма подчинилась содержанию» (4, т. 3, с. 110, 111). Мы видим, что само понятие формы сужается до требования простоты и прозрачности стиля. По мнению Б. Ф. Егорова, в «Реалистах» наблюдается «биение творческой мысли» Писарева, породившее «борьбу контрастных тенденций» – от отрицания до прославления искусства (2, с. 126).

Писарев убежден, что основная функция литературы в современном обществе должна быть сосредоточена на анализе социальной психологии и физиологии с целью помочь научным исследованиям общественной жизни. Другие виды искусства не могут этого делать, поскольку они не содействуют «умственному и нравственному совершенствованию человечества» (4, т. 3, с. 114). В идеале «высшая, прекраснейшая, самая человеческая задача искусства состоит именно в том, чтобы слиться с наукою и, посредством этого слияния, дать науке такое практическое могущество, которого она не могла бы приобрести исключительно своими собственными средствами» (4, т. 3, с. 131).

В статье «Посмотрим!» (1865), продолжая и углубляя мысли, изложенные в «Реалистах», и защищая их в полемике с М. А. Антоновичем, Писарев еще более четко формулирует свои представления о реализме как жизненной позиции: «... сущность нашего направления заключает в себе две главные стороны, которые тесно связаны между собою, но которые однако могут быть рассматриваемы отдельно

и обозначаемы различными терминами. Первая сторона состоит из наших взглядов на природу: тут мы принимаем в соображение только действительно существующие, реальные, видимые и осязаемые явления или свойства предметов. Вторая сторона состоит из наших взглядов на общественную жизнь: тут мы принимаем в соображение только действительно существующие, реальные, видимые и осязаемые потребности человеческого организма. Слово реалист выражает превосходно слияние этих двух сторон... исчерпывает весь смысл нашего направления до самого дна» (4, т. 2, с. 449–450). Защита интересов человеческой личности и здесь выдвигается на первый план.

Эстетическое Писарев воспринимает лишь как сферу «приятных ощущений» и, вульгаризируя представления о роли прекрасного в жизни человека, утверждает, что «между наслаждением живописью, скульптурой и музыкой и наслаждением яблоками... никакого существенного различия» (4, т. 3, с. 471). Исключение делается для литературы, которую можно превратить в «орудие идеи», в «орудие реализма», потому что «нет того миросозерцания, нет того взгляда на общественные отношения, которого нельзя было бы выразить самым убедительным и увлекательным способом в поэтическом произведении» (4, т. 3, с. 476, 480). «Роль поэзии должна... состоять, с одной стороны, в ярком изображении невыносимых неудобств существующего экономического хаоса, а с другой стороны – в таком же ярком рисовании... блестящего будущего, которое приведет за собою найденная разумная организация» (4, т. 3, с. 489–490). По словам И. В. Кондакова, Писарев стремится к обновлению общества через «очищение... эстетических понятий» (3, с. 23).

В соответствии со своими представлениями о сущности и задачах литературы критик оценивает творчество А. С. Пушкина. В цикле из двух статей «Пушкин и Белинский» (1865) он с позиции свободного, деятельного, передового человека ополчился на Пушкина, упрекая его в том, что его герои и сам автор далеки от прогрессивных нравственных и гражданских идеалов. Досталось и Белинскому, который, по мнению Писарева, оценивал пушкинское творчество исключительно с эстетических позиций. При этом критик замечает, что «шелуху гегелизма надо соскабливать с сочинений Белинского» (4, т. 3, с. 378).

Критические статьи и рецензии Писарева 1864–1865 годов, посвященные творчеству Л. Н. Толстого («Промахи незрелой мысли»), Н. Г. Помяловского («Роман кисейной девушки»), А. Н. Островского – в полемике с А. А. Григорьевым («Прогулка по садам российской словесности»), продолжили актуализацию этической проблематики и утверждение приоритета идейного содержания в художественных

произведениях. Трилогия Л. Н. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность» стала поводом для подробного обсуждения постановки воспитания и образования в России, особенно в дворянском обществе. «Добродетельные упражнения» Иртеньевых и Нехлюдовых, их опыты «умственного и нравственного совершенствования» (4, т. 3, с 154), по мнению критика, совершенно бессмысленны и бесполезны, потому что не связаны с «всемирной областью человеческого знания», с «общечеловеческой наукой», с полезной деятельностью. Одна «добродетель», без умственного развития, утверждает Писарев, представляет собой лишь «уродливые и вредные кривляния нравственной гимнастики» (4, т. 3, с. 159). Критик предпринимает настоящий нравственный суд над героями Л. Н. Толстого, живущими, по его убеждению, по фальшивым правилам искусственной морали и в то же время желающими «влить вино новое в меха старые. Задача неисполнимая» (4, т. 3, с. 174). Нехлюдов не может найти общий язык с мужиками потому, что сам не освободился от «крепостной зависимости», от возможности благодетельствовать, не может «жить собственными трудами» (4, т. 3, с. 175). Необходимо, чтобы образованные молодые люди воспитывали себя «в строгой школе положительной науки и полезного труда. <...> В общечеловеческой науке соединяются все умственные силы всех отживших и всех живущих поколений, и поэтому искать себе умственного развития *вне* науки – значит обрекать свой ум на уродливое, мучительное и неизлечимое бессилие» (4, т. 3, с. 184).

Своего рода противовесом ложной и неразумной жизни, которой живут персонажи Л. Толстого, становится программа поведения, предложенная Писаревым в статье «Роман кисейной девушки»: «Счастье мыслящего человека состоит... в том, чтобы вносить как можно больше света и теплоты в существование всех окружающих людей» (4, т. 3, с. 212). Эта нравственная и социальная поведенческая роль становится основой оценки литературных произведений. Писарев утверждает: «Разбирая роман или повесть, я постоянно имею в виду не литературное достоинство данного произведения, а ту пользу, которую из него можно извлечь для миросозерцания моих читателей» (4, т. 3, с. 216). В полном соответствии с этими высказываниями звучит следующее суждение критика в статье «Прогулка по садам российской словесности» (1865): «Когда человек не трудится совершенно серьезно... тогда он не может быть счастлив. <...> Ему недостает нравственной связи с тем обществом, среди которого он живет» (4, т. 3, с. 276).

Критик требует от писателей не только порицания существующего в современном обществе зла, но и изображения проблесков

«самосознания и энергии, которые дают нам право рассчитывать в будущем на облегчение нашего общественного горя» (4, т. 3, с. 278). У Писарева появляется, при некоторой релятивности и ситуативности конкретных оценок художественных произведений, общая установка на утверждение с помощью литературы и литературной критики своего рода идеологической истины, по сути дела, установка на партийный принцип художественного творчества. Он утверждает: «Постоянное и последовательное проведение того или другого миросозерцания в оценке всех текущих явлений жизни, науки и литературы называется в наше время критикою» (4, т. 3, с. 278–279). Поскольку оценка «жизни, науки и литературы» объявляется чем-то единым, критика становится публицистикой и популяризацией научных достижений, в полном смысле слова критикой «по поводу». Но здесь еще признается возможность «проведения *того или другого* миросозерцания» (курсив мой. – *В. Т.*). Далее говорится, что «назначение литературы состоит в том, чтобы быть самосознанием общества, чтобы связывать единством общих руководящих идей разрозненные умы отдельных личностей» (4, т. 3, с. 281). Это высказывание уже напоминает утверждение монополии на истину, хотя сама истина еще не сформулирована. Категоричность установки присутствует, в частности, в следующем утверждении: «Реалистическая критика стоит на коленях перед святою наукою... кормит здоровою умственною пищею ту толпу, которую эстетики опаивали дурманом» (4, т. 3, с. 300).

Наиболее показательными для выяснения эстетических и литературно-критических взглядов Писарева можно считать его статьи 1865 года «Разрушение эстетики» и «Мыслящий пролетариат». Обе они являлись откликами на произведения Н. Г. Чернышевского: первая – рецензия на второе (анонимное) издание диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности», вторая написана по поводу романа «Что делать?». Характерно, что на литературно-критические статьи Чернышевского, в отличие от добролюбовских, Писарев никак не откликнулся. И эстетическую программу, и художественное творчество Чернышевского Писарев воспринял как изложение близких для него воззрений – и по отношению к теории искусства, и в понимании сущности литературного творчества. В том и другом случае он укрепился в правоте собственных теоретических представлений, он не открывает для себя чего-то принципиально нового, а лишь, комментируя взгляды своего предшественника, развивает и подтверждает свою позицию, прежде всего этическую составляющую художественных

ценностей, идею достоинства человеческой личности, которая в произведениях Чернышевского, к большому удовлетворению Писарева, по существу, сакрализовалась. Автор статьи «Разрушение эстетики» делает логические выводы из позитивистских представлений Чернышевского о природе искусства, об эстетике как теоретическом осмыслении этой природы. Поскольку эстетические ценности, по мнению Писарева, субъективны, взгляды о прекрасном не могут быть сведены к универсальному научному принципу, «общая эстетика, приводящая личные вкусы к обязательному единству, становится невозможною» (4, т. 3, с. 420). Писарев утверждает, что Чернышевский использует традиционные категории и терминологию из сферы теории искусства лишь с целью разрушить изнутри всю эту систему и в конечном счете «совершенно уничтожить эстетику» для пробуждения в литературе сознания «ее высоких и серьезных гражданских обязанностей» (4, т. 3, с. 419). Он уверен, что «искусство ни в каком случае не может создавать свой собственный мир... оно всегда принуждено ограничиваться воспроизведением того мира, который существует в действительности» (4, т. 3, с. 433). Подобные представления о художественном творчестве, граничащие с натуралистической эстетикой, явно сужают возможности искусства как образного, специфического способа познания действительности. В соответствии с таким пониманием сущности искусства Писаревым уточняется роль литературной критики, которая обязана «рассматривать каждое художественное произведение непременно в связи с тою жизнью, среди которой и для которой оно возникло. <...> Вместо того, чтобы исправлять должность безличного и бесстрастного блюстителя неподвижного закона, критик превращается в живого человека, который... обязан вносить в свою деятельность все свое личное миросозерцание» (4, т. 3, с. 433).

Отсутствие объективных художественных критериев оценки произведений искусства создает возможность субъективного произвола для критики и переноса всей сферы обсуждения достоинств произведения исключительно в плоскость миросозерцания, без учета содержательной составляющей художественной формы. Писарев явно ограничивает возможности эстетической критики, когда утверждает, что сторонники эстетики могут судить «только о форме», в то время как «мыслящий человек» «судит о содержании» (как будто эстетическая критика в своих суждениях игнорирует смысл и содержание художественного образа).

Статью «Мыслящий пролетариат» можно считать кульминационной точкой литературной критики Писарева. Восприняв роман «Что

делать?» как своего рода собственное исповедание веры, критик в наиболее откровенной форме высказал свою позицию о новой этике, новом литературном персонаже (что для него было равнозначно характеру нового общественного деятеля). Роман «Что делать?» Писарев воспринял как образец такого произведения литературы, какого он давно ожидал. Роман Чернышевского для Писарева – выражение того общественного направления, «в котором заключается наша действительная сила» (4, т. 4, с. 7). Автор его относится к тем современным деятелям, которые стремятся «доставить всем людям... возможно большую долю простого житейского счастья» (4, т. 4, с. 8). С этой целью писатель утверждает новые принципы человеческого общежития и порицает все существующие жизненные ценности, которыми руководствуются обыватели, люди старой формации. По мнению Писарева, «роман глумится над их эстетикой, разрушает их нравственность, показывает лживость их целомудрия, не скрывает своего презрения к своим судьям». Критик приветствует тот факт, что в центре внимания Чернышевского утверждение новой морали, что в романе «чувствуется везде присутствие самой горячей любви к человеку. <...> На нем лежит печать глубокой мысли» (4, т. 4, с. 8, 9). Автор статьи ставит персонажей «Что делать?» в один ряд со своим любимым Базаровым и указывает на общие источники формирования их характеров и мировоззрения. Прежде всего это приобщение к достижениям современной науки и постоянный труд: «Новые люди считают труд абсолютно необходимым условием человеческой жизни, и этот взгляд на труд составляет чуть ли не самое существенное различие между старыми и новыми людьми» (4, т. 4, с. 12). «Не богадельня, а мастерская может и должна обновить человечество. <...> Труд есть единственный источник богатства. <...> Когда все работники на земном шаре будут любить свое дело, тогда все будут новыми людьми, тогда не будет ни бедных, ни праздных. <...> Новые люди устроивают свою жизнь так, что их личные интересы ни в чем не противоречат действительным интересам общества» (4, т. 4, с. 14, 15, 16). Писарев приветствует пропагандируемую в романе социальную программу, которая опирается на этику разумного эгоизма. Его оптимизм по отношению к человеческой природе безграничен: он уверен, что «в жизни новых людей не существует разногласия между влечением и нравственным долгом, между эгоизмом и человеколюбием», что новые люди – «первые проявления богатой человеческой природы, отмывшей от себя часть той грязи, которая накопилась на ней» (4, т. 4, с. 18). Человеческий индивидуум в том его обличии, каким он видится Писареву, воспринимается как абсолютная ценность.

Критик утверждает, что «сам человек для самого себя дороже всего на свете», что новый человек «получил право знать себе настоящую цену и видеть, что цена эта не мала. <...> Вот эгоизм новых людей, и этому эгоизму нет границ; ему они действительно приносят в жертву всех и всё» (4, т. 4, с. 19, 20).

В то же время новый человек «неумолим и безжалостен к самому себе; новый человек боится самого себя больше, чем кого бы то ни было. <...> Такая потребность самоуважения и такая боязнь собственного суда будут покрепче тех нравственных перил, которые отделяют людей старого закала от разных мерзостей» (4, т. 4, с. 20). Если «у людей старого закала голос чувства и голос рассудка находятся в постоянном разладе, и поэтому они, во избежание дисгармонии, всегда заставляют молчать один из этих голосов, когда говорит другой» (4, т. 4, с. 22), то у новых людей, напротив, «ум и чувство находятся в постоянной гармонии, потому что их ум не превращен в орудие наступательной борьбы», новые люди «питают к уму своему самое безграничное доверие» (4, т. 4, с. 23). Писарев не скрывает, что он противопоставляет новую этику традиционной, христианской: «Новые люди не грешат и не каются; они всегда размышляют и потому делают только ошибки в расчете, а потом исправляют эти ошибки и избегают их в последующих выкладках. У новых людей добро и истина, честность и знание, характер и ум оказываются тождественными понятиями» (4, т. 4, с. 24). Все определяемые критиком характерные качества нового человека, живущего по правилам разумного эгоизма, не должны сковывать его личные особенности, они представляют собой «контуры, внутри которых открывается... широкий простор... бесконечному разнообразию индивидуальных стремлений... человеческой природы» (4, т. 4, с. 25).

Размышления о новых людях – героях романа «Что делать?» и об «особенном человеке» Рахметове – занимают большую часть статьи «Мыслящий пролетариат». Критик принимает в поведении персонажей романа абсолютно все, включая их семейные и любовные отношения, тоже основанные на рассудке. Провозглашая гимн человеческой природе на основе характеристики героев романа «Что делать?» с их этикой разумного эгоизма, критик не забывает похвалить сам роман и его автора: как проявление верного направления литературы он воспринимает поэтизацию идей, поэзию ума, характеризующие творческий метод Чернышевского. Роман полностью устраивает Писарева, автор его «оказался единственным нашим беллетристом, художественное произведение которого имело непосредственное влияние на наше общество» (4, т. 4, с. 26). Основная особенность романа

«Что делать?» как беллетристического произведения в том, что он не только изображает жизнь, но и объясняет ее. Писарев верно угадал особенности художественного метода Чернышевского и принял его творчество как единственно правильное направление современной русской литературы.

В последующих критических статьях Писарева преобладает отношение к художественному произведению как к документу, содержащему определенную информацию о жизни человека в социальной среде. Поэтому статьи его напоминают социально-психологические трактаты, излагающие «социальную науку» или «анатомию общества» (4, т. 4, с. 86). Именно так оценивает критик «Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского и «Очерки бурсы» Н. Г. Помяловского в статье «Погибшие и погибающие» (1866) – без малейшего учета художественности, образной природы произведений, авторского вымысла. В принципе так же, игнорируя авторскую идею, объяснил критик смысл романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в статье «Борьба за жизнь» (1867). Он откровенно заявил в самом начале статьи, что ему «нет никакого дела ни до личных убеждений писателя... ни до общего направления его деятельности... ни даже до тех мыслей, которые автор старался... провести в своем произведении», и что он относится к роману Достоевского так, «как отнесся бы к достоверному изложению действительно случившихся событий» (4, т. 4, с. 316). Полностью отрицая значение философской и исторической теории Раскольникова, Писарев сосредоточился на социальном объяснении поведения героя романа.

Тот же критерий анализа использовал критик, характеризуя «Войну и мир» Л. Н. Толстого в статье «Старое барство» (по 1–3-му томам издания 1868 года). Писарев считает это произведение «образцовым» «по части патологии русского общества» и подробно объясняет противоестественную, по его мнению, природу характеров Бориса Друбецкого и Николая Ростова. В отличие от романа Достоевского, он не видит в романе Толстого прямой авторской тенденции, которая мешала бы воспринимать художественный материал объективно. По мнению Писарева, в «Войне и мире» «правда, бьющая живым ключом из самих фактов... помимо личных симпатий и убеждений рассказчика, особенно драгоценна по своей неотразимой убедительности (4, т. 4, с. 371).

Игнорирование художественного фактора при оценке литературных произведений не было у Писарева абсолютным и в последние годы жизни. В случае необходимости он прибегал и к эстетическому анализу. В статье «Образованная толпа» (1867), посвященной

творчеству Ф. М. Толстого (псевдоним «Ростислав»), критик обнаруживает в предмете своего анализа «погрешности», характерные для произведений, в которых «мыслитель преобладает над художником», а «содержание преобладает над формой» (4, т. 4, с. 263). Произведения Ф. Толстого, слабые в художественном отношении, вызвали ироническую оценку Писарева. Имея в виду тот факт, что писатель постоянно от своего имени комментирует поведение персонажей, критик, условно становясь на позицию «неумолимого эстетика», подчеркивает, что «такой образ действий заключает в себе двойное преступление... он обнаруживает в авторе недостаточное развитие... виртуозности... указывает... на предвзятую цель, на тенденциозность, на дидактичность данного произведения, которое... теряет, по мнению эстетика, всякое право называться художественным» (4, т. 4, с. 263).

Однако в случае, если «мы», передовые люди, утверждает от имени своих единомышленников Писарев, «увидим в... произведениях здоровый и верный взгляд на междучеловеческие отношения, то нас нисколько не покоробит... старание договорить отвлеченными пояснениями ту мысль, которую он (писатель. – *В. Т.*) не сумел с достаточной наглядностью воплотить в свои образы и сцены» (4, т. 4, с. 264). Ф. Толстой не обладает «верным взглядом» на общественную жизнь, однако и его произведения дают полезную информацию о жизни «пустых и ничтожных людей», «бессознательного большинства» – их тоже необходимо знать для сравнения с «мыслящими людьми». Более того, Писарев утверждает, что «отсутствие убеждений и неуменье размышлять вменяются даже в особенную заслугу... поэтам и называются на языке просвещенных критиков высокой объективностью и всеобъемлющей любовью к явлениям жизни» (4, т. 4, с. 294). Мы снова убеждаемся, что критические оценки литературных произведений у Писарева релятивны и, как правило, зависят от тактических установок самого критика. В то же время в статьях сохраняется важнейший для него антропологический принцип – защита человека, его достоинства, всего того, что способствует его счастью, его прогрессивным устремлениям.

Культ разумной, нравственной личности приобретает у Писарева титанический масштаб. В статье «Генрих Гейне» (1867) он утверждает, что титаны являются движущей силой человечества, и различает три типа титанических личностей: «титаны мысли» (ученые, философы), живущие поисками истины; «титаны любви», то есть энтузиасты, лидеры, становящиеся «во главе всех великих народных движений, религиозных и социальных»; «титаны воображения» – художники, они

«облекают в... яркие формы те идеи и страсти, которые... волнуют их современников» (4, т. 4, с. 211, 212). Функции художников, как видим, сводятся лишь к оформительству и не предполагают генерации идей.

Что касается этического содержания художественного творчества, то сакрализация человеческой личности у Писарева достигает уровня устройства новой рациональной религии, основанной исключительно на нравственных ценностях разумного эгоизма, лишенной всякой метафизики. Этому культу соответствуют и представления критика об искусстве, поскольку всякое религиозное искусство ангажировано, имеет проповеднический характер, всякая религиозная проповедь немыслима без этической направленности, приобретающей эстетическую ценность. Подобную цель и преследовал Д. И. Писарев, утверждая свои, опирающиеся на этику разумного эгоизма представления о художественном творчестве и соответственно о литературной критике. С. Л. Франк еще в 1909 году отметил, что для Писарева «искусство допустимо лишь как внешняя форма для нравственной проповеди» и что доходящая до фанатизма «страстная преданность излюбленной идее» у него сродни религии (7, с. 83). И. И. Виноградов в 1979 году утверждал, что на место Бога Писарев ставит человека, от разума и поведения которого зависит все в мире (1, с. 60).

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА ЖУРНАЛА «СОВРЕМЕННИК» В 1863–1866 ГОДАХ

Последние годы издания «Современника» после восьмимесячного перерыва, связанного с правительственным запретом на издание и возобновлением с января 1863 года до окончательного запрещения в мае 1866 года, представляют собой особый период его истории, трудный и в какой-то мере кризисный. Потерявший таких сотрудников, как Добролюбов и Чернышевский, преследуемый властями (журналу неоднократно объявлялись предостережения за публикацию материалов, казавшихся крамольными), «Современник» уже не смог вновь подняться до того авторитетного уровня, на котором он находился в конце 1850-х годов. Этот факт, а также начавшийся в связи с польским восстанием разгул реакции привели к постепенной утрате популярности журнала, к значительному сокращению его тиража.

Наше литературоведение уделяло явно недостаточное внимание изучению литературной программы журнала последнего периода, мало исследованы и не соотнесены между собой критические позиции его ведущих сотрудников. Публикации «Современника» этого времени показательны для понимания некоторых закономерностей в развитии русской литературной критики середины и второй половины XIX века. Литературную позицию журнала последних лет его существования определяли М. Е. Салтыков-Щедрин, М. А. Антонович, А. Н. Пыпин и в какой-то степени Г. З. Елисеев и А. Ф. Головачев. Имеет смысл охарактеризовать вклад каждого из них в реализацию критической программы «Современника». Поскольку литературно-критическая деятельность М. Е. Салтыкова-Щедрина

изучена основательно, мы будем её касаться лишь в той мере, в какой это необходимо для выяснения общей позиции журнала.

Отдел критики и публицистики в «Современнике» («Современное обозрение») занимал значительное место, как правило, около половины общего листажа в каждом номере. Это было показателем того, какое внимание редакция журнала уделяла непосредственному анализу повседневной жизни, пропаганде передовых идей и характеристике литературного процесса. По опубликованным в журнале материалам довольно трудно судить о положительной литературной программе последних лет существования «Современника», потому что в статьях и критических обзорах часто преобладали негативные оценки тех или иных литературных явлений. Это объясняется, по-видимому, тем, что сама литература давала мало возможностей для положительной ее оценки, часто не отвечала требованиям, предъявляемым ей со стороны демократической критики. Поэтому оценивать критическую позицию журнала приходится преимущественно по принципу «от противного», выясняя, что именно и почему не устраивает критика в том или ином литературном явлении.

Одним из ведущих критиков возобновленного в 1863 году «Современника» оставался М. А. Антонович. Уже в первом номере была опубликована его большая статья «Литературный кризис», имевшая характер программы и в какой-то мере показательная для литературно-критической позиции журнала. Под «литературным кризисом» Антонович подразумевал идейное размежевание среди прежних «прогрессистов», объясняющееся историческими условиями, когда вместо прежних прекраснодушных фраз потребовались дела. Показателем этого кризиса критик считал распространившиеся с легкой руки Тургенева нападки на нигилизм — явление, охарактеризованное Антоновичем как «скептицизм или критицизм». У антинигилистов нет единства, нет положительной программы, утверждает критик, а раскол, образовавшийся в литературе, явился, по его мнению, «следствием или выражением развития» (3, с. 102, 109, 125) и свидетельствует об укреплении положительных начал в жизни и в литературе. Таким образом, вывод Антоновича относительно историко-литературного процесса оптимистичен. В этом проявилась общая тенденция редакции «Современника» поддерживать у читателей веру в неотвратимость прогресса, в жизненность общественно-литературной программы, выдвинутой радикальными демократами.

Основные полемические положения статьи «Литературный кризис» были подкреплены в других критических статьях, как самого М. А. Антоновича, так и других сотрудников журнала, прежде всего

Н. Щедрина, которому принадлежала значительная часть рецензий, опубликованных в первых номерах возобновленного «Современника».

Рецензии Щедрина, как правило, тоже публицистичны, имеют острую полемическую направленность против литературных противников, подчас довольно резкую. Вот, например, его выпад в адрес Базарова: Тургенев «писал свою повесть на тему о том, как некоторый хвастунишка и болтунишка, да вдобавок еще из проходимцев, вздумал приударить за важною барыней, и что из этого произошло...» (18, с. 183). Поистине, как отмечает Ю. В. Лебедев, в щедринской критике «последовательность и радикальная бескомпромиссность суждений нередко приводила к чрезмерной нормативности общих выводов и приговоров» (13, с. 14).

Полемичность, идейная острота как отличительный признак критической позиции характерна и для других рецензентов журнала: Елисеева, Головачева, Слепцова и даже Пыпина, общественно-литературная программа которого обычно представляется более умеренной. Роль А. Н. Пыпина в «Современнике» до сих пор остается недостаточно выясненной и оцененной. В исследовательских работах, посвященных ему, речь идет преимущественно о научных заслугах ученого, относящихся, как правило, к более позднему времени. Между тем в последние годы существования «Современника» Пыпин был не только его ведущим сотрудником, но и одним из руководителей журнала. Об этом можно судить как по формальным признакам (в 1864–1865 годах А. Н. Пыпин заявлен в качестве редактора, а позже — соредактора Н. А. Некрасова), так и по уровню и направленности его рецензий и статей, опубликованных в этот период в «Современнике».

Большая часть статей и рецензий Пыпина касается научных работ по истории и филологии, но они не лишены общественно-публицистического элемента. Автор пытается по-своему поддержать традиции Чернышевского и Добролюбова в оценке историко-литературного процесса, в частности полемизирует с А. Ф. Галаховым и Ф. И. Буслаевым в понимании народности литературы, в осмыслении сатиры XVIII века (16, с. 30–36). Пыпин открыто порицает объективизм и кажущуюся беспристрастность либеральной науки, а в современной художественной литературе выше всего ценит общественно-этнографическое направление, представленное творчеством писателей-демократов (С. В. Максимовым, Н. В. Успенским, В. А. Слепцовым, Н. Г. Помяловским и др.).

Одна из принципиально важных статей Пыпина — рецензия на сочинения Помяловского, в которой в духе Чернышевского говорится

о постановке народной темы в литературе дворянской и демократической. Достоинство Помяловского критик видит в том, что писатель «становится на новую дорогу», далек от прежней литературной школы 1840–1850-х годов, опиравшейся на отвлеченные идеи. Современная литература добивается успеха, по мнению рецензента, постольку, поскольку она ориентируется на науку, причем не прежнюю, трансцендентную: «это была прямая противоположность ее, наука положительная, верившая только фактам и наблюдениям, цифре и строгому выводу, исследовавшая не фантастические отвлеченности, а действительную природу и общественную жизнь» (15, с. 65). Мы видим, что Пыпин проявляет явную склонность к позитивизму, ставшему впоследствии философской основой его научного метода. Впрочем, позитивизму в это время отдавали дань уважения практически все прогрессивные мыслители и общественные деятели в России, включая Герцена, Чернышевского и Писарева, видевших в позитивизме силу, противостоящую религиозно-идеалистическому миросозерцанию. Что же касается Н. Г. Помяловского, то его творчество представляется Пыпину показательным для новых литературных вкусов, совмещающих верность правде жизни и следование общественным идеалам: «В литературе бывают эпохи, когда ближайшая общественная идея приобретает особую важность, – таково и нынешнее положение нашей литературы» (15, с. 68). В целом в творчестве Помяловского критик ценит суровую простоту и правду, не опускающуюся до натурализма, нравственную самостоятельность и свободу.

В одной из последних опубликованных в «Современнике» критических статей – «Литература переводов» (1866, № 3) – Пыпин продолжал развивать мысли о необходимости дальнейшей демократизации литературы, о значительных успехах народной темы в освещении молодых писателей-шестидесятников и в то же время об использовании в литературном творчестве новейших достижений науки, главным образом западной (14, с. 88–89). Идея неотвратимости прогресса в русской литературе на примере 1840–1860-х годов (от «лишних людей», имевших свои глубокие жизненные корни, к народной теме) обосновывается Пыпиным развитием общественной мысли в России. Тем самым критик утверждает очень важный для понимания литературного процесса принцип историзма.

Позиция Пыпина по отношению к демократической литературе 1860-х годов во многом совпадает с литературно-эстетическими принципами М. Е. Салтыкова-Щедрина. В то же время в его взглядах уже в этот период наметились такие тенденции, которые в будущем неминуемо должны были привести к расхождению с традициями

революционной демократии. Больше всего Пыпина привлекает в новом направлении литературы ее этнографизм, близость к научному осмыслению действительности. Щедрин же еще в статье «Несколько слов о современном состоянии русской литературы вообще и беллетристики в особенности» (1863, № 12) отметил этнографический характер новой беллетристики, ее склонность к разработке «подробностей жизни» как начальный этап развития принципиально новой литературы, не основывающейся лишь «на взаимных отношениях двух противоположных полов» (17, с. 77, 78). Однако уже через несколько лет в рецензии на роман Ф. М. Решетникова «Где лучше?» («Отечественные записки», 1869, № 4) как недостаток творчества писателей-демократов Щедрин отметил тот факт, что их «рассказы всегда страдали этнографическою незаконченностью и разбросанностью» (17, с. 225), и выдвинул задачу создания на основе осмысления народной жизни широких эпических полотен.

В «Современнике» интересующего нас периода по отношению к творчеству писателей-демократов высказывались мысли, близкие щедринским. За несколько месяцев до публикации статьи Пыпина о Помяловском, в том же 1864 году, игравший тогда значительную роль в редакции журнала А. Ф. Головачев поместил статью «Рассказы Н. В. Успенского», известную тем, что в ней, по общепринятому мнению, как будто переоценивались идеи Чернышевского о народной теме в литературе, в частности о творчестве Н. В. Успенского, поскольку этот писатель объявлялся несостоятельным, лишенным каких-либо позитивных начал в изображении народной жизни.

В целом идею Чернышевского о трансформации народной темы в литературе Головачев полностью поддерживает, его переоценка касается лишь творчества самого Н. Успенского, не оправдавшего надежд, которые на него возлагала прогрессивная журналистика. Однако, отмечает критик, литература о народе пока исключительно этнографична, и лишь отдельные писатели (Левитов, Слепцов) постепенно сходят с этнографического пути. Следовательно, этнографизм современной демократической литературы Головачев, в отличие от Пыпина, считает недостатком, свидетельствующим о сложности начатого пути «изучения жизни простонародья» (5, с. 28).

Вообще вопрос о следовании традициям и заветам Чернышевского и Добролюбова новой редакции «Современника» остается одним из самых сложных и важных при характеристике литературной позиции журнала в 1863–1866 годах. С одной стороны, в полемике с другими журналами (в частности, с «Русским словом» и «Эпохой») Антонович и другие сотрудники «Современника» стремились пока-

зать верность этим традициям, защищали их от критических выпадов своих оппонентов. В то же время в ряде статей и рецензий «Современника» проявлялись если не прямые, то скрытые попытки пересмотреть или во всяком случае уточнить некоторые положения революционно-демократической эстетики и критики. Даже самый, казалось бы, верный последователь Чернышевского и Добролюбова – Антонович, которого иногда называют их эпигоном, в полемике с Писаревым и Зайцевым подчас оказывался вынужденным в чем-то им уступать. О вульгаризаторских тенденциях критики и эстетики Антоновича по отношению к традициям вождей русской революционной демократии в нашем литературоведении написано немало и в целом верно, однако некоторые его положения нуждаются в уточнённом комментарии.

Так, Антонович, полемизируя с Писаревым в статьях «Промахи» и «Лжереалисты» по поводу характеров Базарова и Катерины Кабановой, несколько сместил акценты в объяснении сути конфликта Катерины с «темным царством». По мнению А. А. Лебедева, Антонович доводит антропологически абстрактный взгляд Добролюбова на «естественные стремления здоровой натуры» простого человека до своеобразного панегирика первозданной «неиспорченности» этого самого «простого человека», до панегирика интеллектуальной косности, «темноте – до... антиинтеллектуализма» (12, с. 117). Антонович, окончательно ликвидировав всякие границы между критикой и публицистикой, по существу, отказался от анализа литературных произведений как таковых. В постоянной полемике с подлинными или мнимыми противниками он утратил многие достоинства «реальной» критики Чернышевского и Добролюбова, свел литературную критику к позитивистскому комментированию общественной позиции писателя. Неслучайно впоследствии некоторые бывшие сотрудники «Современника» были склонны именно Антоновича обвинять в упадке авторитета критического отдела журнала. Таково, например, мнение Г. З. Елисеева: «Критический отдел, по мысли Антоновича, сделался уголовным, но не удержался даже на степени критического уголовного суда, где бы рассматривались признанные подлежащими этому суду сочинения и составлялись такие же обвинительные на них судебные протоколы, каким был протокол, составленный о романе Тургенева «Отцы и дети», а превратился прямо в полицейскую съезжую» (2, с. 278).

Неспособность к творческому развитию основных положений демократической эстетики и реальной критики в той или иной мере была свойственна и другим сотрудникам «Современника» в последние

годы его издания. В какой-то степени это относится и к М. Е. Салтыкову-Щедрину, в особенности к его оценкам творчества поэтов, враждебных гражданскому направлению (К. Павловой, А. Фета), но более всего грешили упрощенным, даже вульгарным подходом к анализу литературных явлений А. Ф. Головачев и Г. З. Елисеев.

В 1863 году была опубликована статья Головачева «Казаки. Кавказская повесть гр. Л. Н. Толстого» («Современник», № 7) – по существу, первый отклик на художественное творчество писателя в журнале после известной статьи Чернышевского о «Детстве» и «Отрочестве» (1856). В духе получившего к тому времени немалый авторитет в «Современнике» позитивизма Головачев доводит тезис об активной позиции литературы в поисках возможной доли счастья для каждой личности до требования «популяризирования результатов, добытых наукой». В статье сформулирована литературно-критическая программа, требующая систематизации литературных явлений: критика «при разборе отдельного произведения должна коснуться общего смысла его (писателя. – *В. Т.*) деятельности, той степени развития, на которой стоит в данную минуту талант его, указать связь между прошлым и настоящим» (4, с. 38–39).

С позиции общественной значимости литературного творчества повесть «Казаки» оценивается Головачевым весьма скептически, поскольку идеи писателя представляются критику ложными, так же как и характеры его – несостоятельными «ввиду резкого поворота, который дало течение нашей общественной жизни». Общий вывод о Л. Толстом-писателе, который делает Головачев, явно перекликается с теми мыслями, которые впоследствии неоднократно будут высказываться радикальными критиками вплоть до Н. К. Михайловского: «Он хороший рассказчик и ловкий, хотя и поверхностный, наблюдатель, но он плохой мыслитель» (4, с. 52, 54).

Позиция Головачева показательна для журнала последнего периода его существования. В отличие от Чернышевского и Добролюбова, умевших по достоинству оценить и поддержать талантливых писателей даже в том случае, когда их общественная и литературная позиции не совпадали со взглядами критика, их последователи в журнале оказались более жесткими и категоричными в своих требованиях общественной пользы от литературы. В этом отношении не является исключением и деятельность Г. З. Елисеева, который на протяжении ряда лет вел в «Современнике» внутреннее обозрение и регулярно выступал с достаточно четкими оценками новинок литературы.

Одно из первых выступлений Елисеева по поводу современной литературы – довольно резкий выпад против творческого метода

Чернышевского в романе «Что делать?». Елисеева, как и большинство других радикальных критиков 1860-х годов, требовавших от литературы прежде всего общественной пользы, не устраивала ориентация автора «Что делать?» на поиски и утверждение идеальных характеров. Позиция писателя, по мнению Елисеева, может быть по-своему оправдана, поскольку Чернышевский создает «роман будущего», но тем самым писатель отрывает художественное произведение от жизни (6, с. 399–403). Принципиальность Елисеева, не пощадившего авторитет бывшего руководителя «Современника», который в это время находился под арестом, свидетельствует не только о последовательности его литературно-критической позиции, но и об упрощенной оценке творческого метода современной демократической литературы. Этим отличались, как уже было сказано, и другие сотрудники журнала.

Ориентация Елисеева на выяснение исключительно актуальной общественной функции художественного произведения проявилась и в его явно полемичной характеристике деятельности Н. А. Добролюбова, авторитетом которого он стремился укрепить собственные позиции. Во внутреннем обозрении третьего номера «Современника» за 1864 год Елисеев писал о Добролюбове: «Добролюбов не был ни критиком, ни публицистом, ни журналистом... главное его стремление было возбудить общественную деятельность во всех ее родах и видах... Добролюбов по своей природе был человеком действия, оратором трибуны». Он – представитель «литературы дня», в которой «иногда самая незначительная, ничтожная в литературном отношении вещь, сказанная вовремя, производит чудеса» (7, с. 134, 135).

Однако тот же Елисеев оказался не чужд обсуждения некоторых сугубо эстетических проблем, подчас уводивших его от непосредственных вопросов «литературы дня». Это понадобилось критику-публицисту «Современника» для принципиального опровержения самой проблематики произведений, ничем не связанных, по его мнению, с современной общественной жизнью. Такова цель рецензии Елисеева на трагедию А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», в которой критик, руководствуясь принципами Аристотеля, доказывает, что личность Грозного не может быть предметом трагедии, поскольку она «чужда, противна всем», не может возбудить сострадания (10, с. 257–259; 253). Истинно трагической героиней современности представляется Елисееву Катерина Островского, но и ее характер критик в значительной мере переосмысливает по сравнению с Добролюбовым. Во-первых, по мнению Елисеева, конфликт в пьесе – пример такой драматической коллизии, когда «только одна смерть выделяет героя из множества других подобных ему личностей».

«В сущности Катерина – героиня пассивная, мечтательная, слабая, неспособная и не приготовленная для борьбы, – продолжает Елисеев, – и вовлекается в борьбу... невольно. Самый способ ее самозащищения показывает не силу ее, а немощь, но эта немощь составляет все-таки ее красоту и достоинство, потому что в том быту, в котором находится она, и такая немощь есть уже сила и геройство» (10, с. 251). Признание слабости и пассивности Катерины противоречит мнению Добролюбова и Антоновича, как и утверждение, что Катерина в принципе не отличается от ее окружения. Здесь ощущается явное воздействие позиции Писарева, изложенной в 1864 году в статье «Мотивы русской драмы».

Представляет определенный интерес история написания рецензии Елисеева на драму А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». Как указывает Л. М. Клейнборт, Некрасов намеревался поместить о ней статью П. В. Анненкова, что само по себе знаменательно, поскольку Анненков, как и другие либерально настроенные литераторы, отошел от «Современника» после конфликта Тургенева с Добролюбовым в 1860 году. Однако Елисеев категорически воспротивился намерению редактора журнала, заявив Некрасову: «Я не согласен с воззрениями на драму, которые проводит гр. Толстой, но еще более, втрое более не согласен с воззрениями г. Анненкова. Приняв эти воззрения, нам следовало бы сделаться защитниками теории окаменелых и бессмысленных исторических драм, тогда как наш прямой долг бить эту теорию на каждом шагу» (11, с. 94). Видимо, этой внутренней полемикой с Анненковым и объясняется необычный для Елисеева экскурс в область теории драмы, предпринятый критиком «Современника» в указанной рецензии. Литературные взгляды Елисеева четко проявляются при сопоставлении его статьи с анненковской.

Рецензия Анненкова на «Смерть Иоанна Грозного» была опубликована вскоре после публикации статьи Елисеева, в третьем номере «Вестника Европы» за 1866 год. Если для Елисеева современная историческая драма Н. А. Чаева, Д. В. Аверкиева да и А. К. Толстого – псевдоистория, то Анненков считает ее «чем-то в роде новой исторической науки, только обработанной не по правилам ученого специалиста, а художественным способом» (1, с. 323, 335). Нельзя сказать, что Анненков все приемлет в исторической драме А. К. Толстого: он упрекает драматурга в неисторичности ряда характеров (например, Бориса Годунова) и ситуаций (например, появление скоморохов в палатах умирающего царя), в излишней увлеченности эффектными приемами западной драмы. Однако критик признает за драмой и ряд достоинств. Елисеев же в этом отношении был более последователен

и верен принципам критики, утвердившейся в 1860-е годы в «Современнике»: не обнаружив в драме А. К. Толстого важного общественно-исторического содержания, он предпочел вообще отказаться от нее, использовав при этом несколько необычную для реальной критики эстетическую аргументацию – ссылки на авторитеты Аристотеля и Корнеля.

Историко-литературные принципы Елисеева нашли отражение в трех статьях под общим заглавием «Очерки истории русской литературы по современным исследованиям» (1865), написанных с претензией на научное осмысление литературного процесса. Историю литературы критик рассматривает в связи с историей русского общества и, несколько упрощенно представляя эту связь, объясняет отставание русской литературы от европейской в деле распространения современных научных достижений политической неразвитостью России. В целом у Елисеева получился не столько анализ историко-литературного процесса, сколько рассуждения вообще о состоянии литературы, о положении писателей в России. Подобный подход, видимо, имел свой публицистический смысл, но мало прояснял общую картину развития литературы. Именно за эту статью Елисеева «Современник» получил второе предостережение от властей.

Излишне категоричный, механистический подход Елисеева к литературе проявился и в его оценках творчества Достоевского. Во втором и третьем номерах «Современника» за 1866 год Елисеев опубликовал целый очерк о Достоевском как продолжателе традиций натуральной школы. Критик акцентировал внимание на недостатках ее метода: стремлении к бесцельному копированию действительной жизни и разрушении всякой грани между действительностью и вымыслом. По существу, он опроверг мысли Добролюбова, высказанные в 1861 году в статье «Забитые люди», о гуманизме творчества Достоевского. Не удержался сотрудник «Современника» и от выпада против Белинского, который якобы настолько впитал в себя художественность, что не был способен от неё до конца отрешиться и поэтому признавал достоинства «и за теми произведениями, которые представляли собой только бесцельное изображение действительности» (9, с. 273).

Экскурс в раннее творчество Достоевского понадобился Елисееву для того, чтобы доказать неспособность писателя воспринять новые принципы искусства и современного общественного движения. Новейшим авторитетом в теории искусства Елисеев объявляет Прудона, трактат которого «Искусство, его основания и общественное назначение» только что вышел в русском переводе с предисловием

одного из редакторов «Искры» Н. С. Курочкина. Основой искусства Елисеев, вслед за Лессингом и Прудоном, считает его нравственную сторону: «Новое направление требует, чтобы в каждом поэтическом произведении была разумная, жизненная цель, и только те предметы, которые могут служить таким целям, могут быть сюжетом поэтических изображений». Поэтому, по мнению критика, роман «Преступление и наказание», представляющий ложную психологию, исключительный характер Раскольникова, – безнравственная, ничем не оправданная книга. У Достоевского, считает Елисеев, нет необходимой прогрессивной мысли, а настоящая поэзия должна соединяться «с серьезным и основательным научным изучением» (8, с. 45).

Увлечение эстетикой Прудона было характерно не только для Елисеева. Антонович позднее вспоминал, что в № 4 «Современника» за 1866 год должна была быть опубликована его статья об эстетике Прудона, которая представлялась ему во многом совпадавшей с эстетической теорией Чернышевского. Однако Некрасов, опасаясь последствий, запретил помещать эту статью, проявив в общем не свойственную его редакторской практике категоричность (2, с. 205).

Руководствуясь как будто прогрессивными гражданскими стремлениями сблизить литературу с потребностями жизни, с передовыми идеями, Елисеев в увлечении позитивистской идеей слияния искусства с наукой, как и другие сотрудники «Современника», подчас утрачивал способность подлинного идейно-художественного анализа сложнейших явлений литературы.

Своеобразным завещанием «Современника» демократической литературе стала последняя критическая статья, опубликованная в журнале, – анонимная рецензия на «Степные очерки» А. Левитова. Подобно тому как ранее Чернышевский в статье «Не начало ли перемены?» указывал на излишнюю сентиментальность в изображении народа дворянскими писателями, автор этой рецензии предостерегает от слащавого сентиментализма, начавшего проникать и в демократическую литературу, в частности в творчество Левитова, и ратует за трезвый и глубокий подход к народной теме (19, с. 269–270).

Именно борьба за глубокую демократизацию литературы составила основу литературно-критической концепции «Современника» последних лет его существования. Идея народности объединяла всех сотрудников журнала, при наличии некоторых расхождений в понимании сути самой народной темы в литературе, и демонстрировала стремление редакции «Современника» в целом сохранить верность принципам Чернышевского и Добролюбова. Однако метод

литературной критики, в которой стало преобладать публицистическое начало (Антонович, Елисеев, Головачев) или стремление к научному анализу (Пыпин), свидетельствовал о неспособности большинства сотрудников обновленного «Современника» творчески развивать завещанное их учителями и об ограниченности самого утилитарного критического метода.

Новая редакция журнала по-своему приспосабливалась к потребностям времени, времени более острого идейного размежевания, требовавшего большей категоричности в критических суждениях. В целом литературно-критическая позиция «Современника» в 1863–1866 годах представляется по ряду факторов, прежде всего по характеристике народной темы в русской литературе и отношению к дворянским писателям, переходной от радикально-демократической критики 1860-х годов к народнической 1870-х. Такой вывод напрашивается, например, уже при беглом сопоставлении некоторых критических высказываний Головачева или Елисеева с оценками дворянской и демократической литературы, которые были даны несколько позже Н. В. Шелгуновым, П. Н. Ткачевым, А. М. Скабичевским и другими «семидесятниками». В то же время литературно-критическая позиция «Современника» последних лет его существования свидетельствует о начавшемся кризисе самого метода реальной критики, о вульгаризации критической позиции и упрощенном представлении о природе искусства и сущности художественного творчества.

ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКАЯ ПОЗИЦИЯ ЖУРНАЛА «ДЕЛО» (1866–1888)

Анализ литературной программы журнала «Дело» в 1870-е, наиболее плодотворные для этого журнала годы позволяет судить об эволюции критического метода, характерного для демократической литературной критики 1860-х годов, преимущественно в сторону усиления ее социальной направленности и откровенной утилитарности по отношению к художественной литературе.

В целом критическая позиция журнала «Дело» определяется стремлением его сотрудников развивать традиции реальной критики Добролюбова и особенно Писарева, поддержать новые идейно-художественные ценности, открываемые демократической литературой, и продолжить борьбу с теми течениями в русской литературе и критике, которые оказывались неприемлемыми для радикальных журналистов.

Представляется целесообразным характеризовать литературно-критическую программу журнала именно по этим важнейшим направлениям: разработка проблемы развития самой критики, характеристика социально и идейно неприемлемых для журнала явлений литературы и, наконец, утверждение определенных положительных идеалов в новейшей литературе. Интересно также характерное для этого журнала представление о лирической поэзии.

Критический отдел журнала формировался постепенно и сделался достаточно серьезным и авторитетным не сразу. Когда Г. Е. Благосветлов взял в свои руки «Дело» вместо запрещенного в 1866 году «Русского слова», у него уже не было среди сотрудников прежних талантливых критиков Д. И. Писарева и В. А. Зайцева. Н. В. Шелгунов

занимался преимущественно публицистикой, критические статьи публиковал сравнительно редко. Первые статьи П. Н. Ткачева в «Деле» («Люди будущего и герои мещанства», «Подрастающие силы», «Разбитые иллюзии» — все 1868 года), по верному наблюдению И. Г. Ям-польского, «только пользовались литературным материалом» как иллюстрацией для «развертывания системы взглядов на какой-нибудь существенный вопрос политического мировоззрения» (24, с. 40).

Ткачев, опираясь на романы Ф. Шпильгагена, Дж. Элиот, Ж. Санд, А. Лео, утверждает идею нового героя, человека будущего: «У всех народов и во все века появляются, время от времени, люди, жертвующие во имя общественного блага своими личными выгодами и способные во имя этого общественного блага, во имя великой идеи сделать счастливыми своих ближних, на великие подвиги» («Люди будущего и герои мещанства» – 13, с. 115). Эти мысли Ткачева свидетельствуют о стремлении использовать литературный материал для утверждения этического и политического учения, известного под девизом «герои и толпа».

Автор статьи в какой-то степени опирается на теорию «разумного эгоизма» Чернышевского, ссылается на пример Рахметова, отказавшегося во имя высоких целей от «нежных привязанностей», но этическая программа Ткачева явно отличается от этики «новых людей» Чернышевского, которые не считали жизнь во имя общего дела самопожертвованием.

Этой же проблеме поисков новых героев в литературе и в жизни, только в женском варианте, посвящена следующая статья Ткачева «Подрастающие силы». Критик характеризует произведения В. А. Слепцова, Марко Вовчок, М. В. Авдеева, но обсуждает главным образом общественные проблемы, высказывает упрек беллетристам в непонимании жизненных вопросов, требует от писателей сознательной прогрессивной идеи («дидактическая, тенденциозная сторона, но нашему мнению, и есть самая важная и существенная» – утверждает автор статьи – 15, с. 23).

Итак, уже в первых опубликованных в «Деле» статьях Ткачева проявляется социологическая программа будущей народнической критики, основанная на стремлении ставить прежде всего социальные вопросы, утверждать политические и этические идеалы, использовать литературу в чисто утилитарных целях, так как, по мнению критика, «беллетристическая форма, по самому существу своему такова, что к ней всегда скорее будут прибегать люди, более или менее ограниченные, чем люди серьезно мыслящие, развитые

и всесторонне образованные. Образное выражение мыслей всегда соответствует низшей ступени умственного развития...» (15, с. 25).

В дальнейшем критика Ткачева станет более глубокой, но основы, заложенные в ранний период его деятельности, во многом совпадающие с тенденциями других радикальных критиков 60–70-х годов XIX века, сохранятся.

Одновременно со статьями Ткачева в «Деле» публиковались обширные, построенные на большом историческом и литературном материале публицистические статьи Шелгунова. Если Ткачев утверждает идею нового героя, «человека будущего», обладающего целеустремленностью и сильным характером, то Шелгунов в статье «Русские идеалы, герои и типы» развенчивает персонажей русской литературы от Онегина до Базарова и предпочитает им героев мифологических (русские богатыри) и исторических защитников народа (Ст. Разин). Шелгунов заявляет, что пора героев миновала, что «вместо силы единоличной является сила коллективная», но ниже восклицает с чувством сомнения, что «для нашего времени остановилась история, замерли все стремления, и кроме Евгениев Онегиных, Печориных, Рудиных, Литвиновых, Россия не в состоянии произвести ничего порядочного, никакой нравственной и умственной мощи, никакого идеала передовой силы» (22, с. 79, 112).

Критик-публицист отнюдь не исключает необходимости появления в современной литературе нового героя с сильным характером. Об этом свидетельствует хотя бы подробное обсуждение им героев романа «Что делать?» во второй, запрещенной цензурой части той же статьи. Персонажи романа Чернышевского не вполне устраивают Шелгунова, он видит в них дилетантизм и наивный аскетизм, особенно в Рахметове, напоминающем, по его мнению, «тех народников, которые полагали, что первое дело народности заключается в смазных сапогах и в поддевке». Но Рахметов как тип, как явление времени представляется критику ценным и своевременным: «Сила Рахметова, спасительность и назидательность его примера в том, что он изображает самое строгое, последовательное олицетворение труда и дела. <...> Рахметовский тип... должен служить руководящим типом... новой женщине»(23, с. 182, 183, 184).

Интересно, что Шелгунов обращает внимание не на революционную устремленность Рахметова, а на его деловитость и практичность, напоминающие новейшего американца, для которого время – деньги. В то же время Рахметов предвещает идеал человека коллективного, который должен прийти на смену современному индивидуализму: «Пока масса обнаруживает стадное свойство, ей нужны

те великие люди, творцы истории и великих исторических событий, о которых говорит Карлейль. Но когда общество, увеличив запас своего мыслящего мозга, достигает интеллектуального развития нынешней Америки, то оно двигается вперед уже не отдельными героями, а собственною своею поступательною силою» (23, с. 184).

Интерес Шелгунова к проблеме роли личности и масс в истории проявился и в ряде других статей конца 1860–1870-х годов, включая известную программную его работу «Люди сороковых и шестидесятых годов». Публицист «Дела» написал в 1870 году сочувственную рецензию на «Исторические письма» П. Л. Лаврова – один из манифестов народничества. В этой рецензии Шелгунов соглашается с мнением автора писем, что «историю ведет лишь умственный элемент человечества», что «только масса сильных отдельных личностей создает коллективную силу» (21, с. 421, 422).

Следовательно, герои необходимы для примера, для толчка к дальнейшему поступательному движению общества. По сути дела, об этом же писал и Ткачев в своих статьях, посвященных героям европейской и русской литературы, и в его интерпретации герои не противостоят коллективу, а личное счастье обусловливают борьбой за счастье всех. Оба публициста неоднократно повторяют мысли о необходимости коллективной солидарности, «дружного сочетания сил» для достижения социального прогресса.

Шелгунов и Ткачев не повторяли друг друга, но как будто ориентировали, дополняли, развивали свои мысли с учетом высказываний другого – то один, то другой оказывался впереди в разработке проблем русской литературы. Руководствуясь исходными положениями реальной критики Добролюбова и Писарева, категорически противопоставляя ее принципы эстетической критике, оба публициста журнала «Дело» в то же время высказывали мысли о необходимости дальнейшего развития и совершенствования критической программы, так как их уже не удовлетворяли основы реальной критики 1860-х годов.

Одно из первых открытых заявлений о неудовлетворенности критикой Добролюбова и Писарева содержалось в статье Н. В. Шелгунова «Глухая пора» (1870). Автор статьи признает историческую роль Добролюбова и Писарева «как передовой двигающей силы» своего времени, а самих критиков — как «руководителей и работников» на общую пользу, причем указывает и различие в общественной и критической программе обоих: по его мнению, «Добролюбов переносил вопросы больше на социально-экономическую почву, оставляя мелкий психологический анализ; Писарев же стоял на почве социально-психологической» (16, с. 12).

Однако, продолжает Шелгунов, после шестидесятых годов «русская мысль по закону последовательности должна была пойти дальше». Критики уже не занимаются построением «руководящих принципов», а «обсуждают литературные произведения беллетристов, как факты». Критика, как и беллетристика, должна вооружиться «приемом натуралиста» (16, с. 14; 2). И само литературное творчество, и анализ художественных произведений, следовательно, сближаются с экспериментальными науками.

В свою очередь П. Н. Ткачев, начавший серьезное обсуждение вопроса о состоянии литературной критики с 1872 года, будучи уже в эмиграции, тоже открыто высказал свою неудовлетворенность реальной критикой Добролюбова и Писарева, обвинил их в субъективизме и уступках сторонникам художественности как ведущего начала в произведениях искусства. В статье «Принципы и задачи современной критики» Ткачев откровенно провозглашает: «Принцип реальной критики требует, чтобы мы относились к литературному произведению, как относится естествоиспытатель к изучаемому им явлению» (13, с. 52).

Обсуждение критического наследия революционеров-демократов публицистами «Дела» продолжалось. В конце 1870 года Шелгунов написал статью «Сочинения Д. И. Писарева», запрещенную цензурой и не опубликованную в то время, а в 1873 году Ткачев затрагивает проблемы реальной критики в статье «Тенденциозный роман».

Прежде Шелгунов высказывался в том смысле, что критика Добролюбова и Писарева – пройденный этап, но в статье о Писареве он принципиально защищает этих критиков от нападок на них и неуважительного отношения со стороны идейных противников. Это свидетельствует о том, что полемика публицистов «Дела» с наследием своих идейных учителей определялась желанием не столько ревизовать их критические принципы, сколько усовершенствовать их применительно к потребностям времени (как понимали эти потребности сами сотрудники журнала).

В суждениях Шелгунова принципиально важна мысль о преемственности развития русской литературной критики от Белинского к Добролюбову и Писареву, каждый из которых, по мнению автора статьи, был вдохновителем своего поколения (19, с. 260). Здесь нет и намека на то, что метод литературной критики Писарева устарел, наоборот, Писарев оказывается еще очень современным, не до конца понятым мыслителем, у которого можно многому научиться молодому поколению. Отношение Ткачева к наследию шестидесятников продолжало оставаться более строгим. В статье «Тенденциозный роман» (1873)

он снова упрекает Добролюбова в непоследовательности критических критериев, в уступках «эстетикам» в терминологии и в понимании творческого процесса художника. В частности, Ткачев оспаривает правомерность ссылки на «непосредственное художественное чувство» в статье Добролюбова об Островском, на «художественную правду», независимую от авторской тенденции (11, с. 108). Но, подобно Шелгунову, Ткачев вступился за публицистическую реальную критику, когда понадобилось защитить ее от нападок из враждебного лагеря. В статье «Принципы и задачи реальной критики» (1878), полемичной по адресу статьи П. Д. Боборыкина «Мысли о критике литературного творчества», Ткачев признает «публицистический элемент» реальной критики как «существеннейшую и неотъемлемейшую часть» ее. Он пишет: «Выставив то основное положение, что критика только тогда и может удержаться на реальной научной почве, когда она обратится от не разъясненных наукой явлений субъективного мира к изучению явлений мира объективного, – она... перенесла центр тяжести своих исследований с внутренних, психических факторов... на факторы внешние, историко-общественные» (13, с. 110).

Сравнение некоторых принципиальных теоретических высказываний критиков журнала «Дело» показывает, что некоторые противоречия в их литературно-критических взглядах свидетельствовали о неустанных поисках новых приемов реальной критики, способных усилить ее активный общественный характер. Эти поиски в условиях все большего распространения позитивизма и субъективной социологии среди революционных деятелей 1870-х годов приводили к частым ошибкам в конкретных оценках литературных явлений и в разработке программных положений критики.

Литературно-критическая позиция журнала «Дело» имела довольно четкий социальный, классовый характер. Почти безоговорочно получало отрицательную оценку творчество писателей-дворян, не соответствовавшее, по мнению критиков, потребностям времени, задачам социального прогресса. Достоинство того или иного писателя определялось прежде всего по степени актуальности его тем и идей, по уровню воспитательного воздействия его художественных образов на современников. В то же время художественное мастерство писателя либо вообще не принималось во внимание, либо характеризовалось как нечто малозначащее в оценке литературного явления.

Вообще для критиков «Дела» характерен некоторый нигилизм по отношению к большей части современной литературы и к литературе прошлого (за некоторыми исключениями, о которых речь впереди). Почти каждая критическая статья или рецензия, помещенная

в журнале, – Шелгунова или Ткачева, Гайдебурова или Минаева – содержала резкие выпады против литераторов, чье творчество по каким-либо причинам не устраивало публицистов «Дела». Среди авторов, подвергшихся такой суровой оценке, были и представители демократической литературы. Так, в одной из упомянутых статей Ткачева («Подрастающие силы») наряду с либеральным писателем М. В. Авдеевым отрицательно характеризуются В. А. Слепцов и Марко Вовчок. Все они, по мнению критика, не справились с изображением современных героев и особенно героинь, так как отстали от современности, руководствуются устаревшими художественными принципами.

Не менее резок по отношению к писателям-дворянам и Шелгунов. В статьях «Русские идеалы, герои и типы» и «Русский индивидуализм» (1868) он буквально обрушился на авторов романов о лишних людях (от Пушкина до Тургенева) за отсутствие в их творчестве ответов на современные вопросы. И хотя в следующей своей статье «Люди сороковых и шестидесятых годов» Шелгунов более историчен в оценке лишних людей и писателей, создавших их образы, он попрежнему невысоко оценивает их связь с современностью, осуждает, например, Тургенева за одностороннее изображение нового человека в лице Базарова, не принимает роман «Дым».

Неудовлетворенность современным состоянием литературы в значительной степени определяет специфическую нормативность критики «Дела», стремление наметить литературную программу, которая соответствовала бы потребностям социально-экономического прогресса. И Шелгунов, и Ткачев неоднократно писали о необходимости сближения беллетристики с наукой и именно в этом видели одно из основных условий дальнейших успехов литературы. В то же время оба критика признавали, что идеал современного деятеля еще не выработался в жизни, поэтому и в литературе он представлен преимущественно в умозрительном виде. Таково мнение Шелгунова о героях романа «Что делать?», в таком духе он откровенно высказался в статье «Люди сороковых и шестидесятых годов»: «Человек шестидесятых годов есть теоретический человек, каким в свое время был и человек сороковых годов. Человек шестидесятых годов еще и не определился вполне» (19, с. 208).

Стремление Шелгунова объективно оценить историческую роль писателей либерального лагеря нашло отражение в его статье «Тяжелая утрата» (1870), посвященной Тургеневу и содержащей положительную оценку раннего творчества писателя, в особенности «Записок охотника». Это вызвало возражения Ткачева в статье «Недодуманные думы» (1872). Здесь мы видим едва ли не единственный случай

открытой полемики между двумя ведущими критиками журнала «Дело», но и он отнюдь не свидетельствует о непримиримых противоречиях в их мировоззрении и критической программе.

Ткачев, прямо ссылаясь па Шелгунова, не соглашается с тем, «будто г. Тургенев первый познакомил нас с русским народом, что он ввел нас во внутренний мир наших "меньших братий" и под "овчиною мужика" показал "душу человека"». Действительно, продолжает Ткачев, «Тургенев – отменный художник», но «он так тщательно и так красиво отделал свои картинки, что, читая его "Записки охотника", вы не испытываете никакого тягостного чувства, вас не душат слезы...» (13, с. 208).

В рассказах Тургенева Ткачев не находит «той пошлой приторности, которая так неприятно поражает в произведениях какого-нибудь г. Григоровича или Марко Вовчка, но зато в них так все изящно и красиво, что гораздо более любуешься картинкою, чем задумываешься над далеко не красивою долею изображенных в ней...» (13, с. 208). Суждения Ткачева об изображении народа в русской литературе явно продолжают традицию Н. Г. Чернышевского (статью «Не начало ли перемены?»). Другие отзывы Шелгунова о Тургеневе, в том числе о «Записках охотника», в какой-то степени сближаются с мнением Ткачева. Еще за несколько месяцев до появления в печати статьи «Недодуманные думы» Шелгунов в работе «Народный реализм в литературе» (1871) высказал убеждение, что у Тургенева не было «истинного народного реализма», что у него «отношение... к простому человеку было отношение художественное»: это был «новый литературный материал, материал модный, попавший в запрос» (19, с. 293). Программа «народного реализма», сформулированная Шелгуновым и поддержанная другими критиками-демократами, оказалась значительным достижением реальной критики 1870-х годов. Она требовала от писателя четкого социального мышления, потому что, как утверждает В. В. Ильин, «непоследовательность действий литературного персонажа – результат логической непоследовательности автора, неустойчивости его понятий» (6, с. 79).

В. В. Ильин следующим образом определяет литературную программу Шелгунова: «Цель реалистической литературы состоит в том, чтобы, изучив быт народа, проникнуть в самое сердце простого человека и представить это как доказательство того, что и невежественный мужик все-таки человек... Такое правдивое искусство возможно, когда писатель проявляет полное бесстрашие перед фактами жизни, когда он критически осмысливает эти факты и своей критикой пробуждает творческую мысль у читателя. Торжество факта – торжество реализма. <...> Такой реализм можно считать естественным реализмом;

он имеет большой практический смысл, так как правдиво раскрывает причинно-следственные связи жизненных явлений» (6, с. 79). Гуманистический и социальный смысл сформулированной программы несомненен, однако литература при таком понимании творчества утрачивает художественность и превращается в социологию и публицистику.

П. Н. Ткачев почти всегда был более категоричен в критических оценках. Не ограничиваясь критикой общественных тенденций в творчестве Тургенева, он обращается к вопросу, обычно мало интересовавшему критику 1870-х годов – о художественном мастерстве писателя – и, указывая вслед за Писаревым на субъективность любого эстетического анализа, высказывает свое мнение по этому поводу. В статье «Неподкрашенная старина» (1872) Ткачев констатирует бедность художественной фантазии Тургенева, однообразие сюжетов (всюду – мотив «невытанцовывающейся любви»), слащавость и «сентиментальное резонерство». Неубедительными представляются критику и характеры тургеневских героев, так как они, как правило, портретны. Тайны творчества Тургенева, по Ткачеву, «немудрены и несложны»: «Подметить наружность, манеры, психические особенности того или другого приятеля, создать из этих индивидуальных черт некое подобие его характеру и пришить к этому характеру какое-нибудь абстрактное свойство, в роде базаровского отрицания, – вот и «дело в шляпе» (11, с. 154, 157, 161).

Не менее резко охарактеризовал Ткачев положительную программу последнего романа Тургенева «Новь» в статье «Уравновешенные души» (1877). Вообще оценка творчества Тургенева Ткачевым менее объективна, чем оценка Шелгуновым, что объясняется, очевидно, более радикальной позицией молодого критика и его приверженностью к популярной в 1870-е годы философии утилитаризма, в то время как Шелгунов придерживался более умеренных общественно-политических взглядов и в отдельных случаях оказывался способен к диалектическому анализу явлений литературы (наиболее яркий пример – статья «Люди сороковых и шестидесятых годов»). Но в конечном счете оба критика журнала «Дело» приходили к близким результатам, оба довольно резко порицали представителей так называемой дворянской литературы – и Тургенева, и Гончарова, и Л. Толстого, и Достоевского, не говоря уже о Писемском, Лескове и других авторах антинигилистических романов.

Показательно отношение критиков «Дела» к роману Л. Толстого «Война и мир». Еще до завершения романа в журнале появились первые отзывы о нем, как правило, ироничные, предвзято осуждающие основные идеи автора, хотя критики порой признавали незаурядный

художественный талант Толстого. Такими были мнения Минаева и Ткачева, высказанные в № 4–5 «Дела» за 1868 год (обзор «Новые книги» и фельетон «С невского берега»). Минаев считает толстовский психологический анализ тонким до нереальности, роман — лоскутным, написанным наспех и соединенным каким-то «магометанским» фатализмом. Ткачев не видит никакой связи между историческими сценами и картинами действительной жизни, отмечает как курьез философию фатализма и констатирует полное отсутствие социальных проблем.

В № 6 «Дела» за тот же 1868 год появилась статья С. Навалихина (В. Берви-Флеровского) «Изящный романист и его изящные критики» – одна из самых разгромных и необъективных статей о «Войне и мире». Но если отвлечься от неприличного тона и личных выпадов против автора романа, то мнение Флеровского имеет под собой определенное основание: он обрушивается на основную идею Толстого в романе, идею патриархального смирения, справедливо увидев в ней проявление враждебной по отношению к радикальным деятелям идеологии.

Общий итог обсуждению романа «Война и мир» на страницах «Дела» подвел Шелгунов в своей статье «Философия застоя» (1870). Само заглавие статьи свидетельствует о том, что автор ее обращает внимание прежде всего на идейную направленность романа. Неслучайно критик откровенно призывает «принять меры против... одуряющего влияния» каратаевщины, отмечает, что все свое незаурядное мастерство художника-психолога Толстой направляет на то, чтобы заставить героев убедиться в «умственном ничтожестве Запада и в превосходстве непосредственного чувства русской широкой натуры, не нуждающейся в уме, чтобы обрести истину» (20, с. 377, 382).

Статья Шелгунова гораздо более основательна и доказательна, чем предыдущие отзывы о романе в журнале «Дело». Но и Шелгунова не удовлетворяет философия Толстого – «философия безнадежного, безвыходного отчаяния и упадка сил». Критик проницательно заметил гуманизм Толстого, стремление к добру и к усовершенствованию человека и человечества, но четко указал и неприемлемость путей, предлагаемых писателем, так как «он убивает всякую мысль, всякую энергию, всякий порыв к активности и сознательному стремлению улучшить свое единоличное положение...» (20, с. 386).

Для сотрудников «Дела», основывавших свои социальные и этические теории на просветительской вере в разум, толстовство было явно враждебно. И в этом отношении статья Шелгунова нисколько не противоречит предшествовавшим отзывам о романе. Подобное же

отрицательное мнение высказано было критиками «Дела» впоследствии и о романе «Анна Каренина».

Причины подобных суждений журнала «Дело» об упомянутых выше писателях понятны: все они в своем творчестве развивали неприемлемые для радикального журнала идеи. Труднее объяснить неприятие сотрудниками «Дела» творчества М. Е. Салтыкова-Щедрина. В их скептическом отношении к Щедрину находит продолжение традиция Писарева с его статьей «Цветы невинного юмора». Непосредственно творчеству Щедрина в «Деле» в 1870-е годы были посвящены статьи Шелгунова «Горький смех – не легкий смех» (1876) и Ткачева «Безобидная сатира» (1878), а также отдельные замечания других критиков.

В литературоведении прочно утвердилось мнение об ошибочности оценки творчества Щедрина в «Русском слове» и «Деле», о предвзятости и запальчивости суждений о нем Шелгунова и Ткачева. При этом ссылаются на то, что позже, в 1880-е годы, Шелгунов пересмотрел свое мнение о творчестве Щедрина (8, с. 31). Но Шелгунов в «Очерках русской жизни» недвусмысленно говорит о том, что у него изменилось отношение лишь к позднему творчеству писателя: «Тогда у сатиры Щедрина не было еще точных границ, он раскидывал свои стрелы направо и налево, как бы нащупывая цель и как бы желая только удовлетворить своему сатирическому складу ума. Вот эту-то безразличность, а иногда и прямо выстрелы по «своим» и ставили Салтыкову в вину. С тех пор сама жизнь заставила сатирика выделить известный сорт явлений и отвечать на запросы наболевшего общественного чувства. Форма нашла свое истинное содержание, а сатирический бич свою цель, и Щедрин стал широко распространенным писателем» (17, с. 28).

Итак, критиков «Дела» не устраивал отвлеченный характер («безразличность») сатиры Щедрина, в широте и всесторонности сатирических обобщений писателя они видели нечеткость «точных границ» и выстрелы по «своим». По сути дела, недовольство радикальной критики объяснялось отсутствием в сатире Щедрина откровенной положительной программы, того идеала, которого ждали читатели и критики в качестве противовеса сатирическому отрицанию всего существующего.

Неслучайно Шелгунов противопоставил сатире Щедрина сатиру Добролюбова: он находит у Добролюбова ясность, определенность, «положительную сущность», «направление и тенденцию», то есть то, чего, по его мнению, не хватало Щедрину (19, с. 31).

Ткачев тоже, отмечая «замечательное остроумие», «неистощимую фантазию», «редкую отзывчивость» по отношению к жизни,

«художественное чутье» и способность «к глубокому и всестороннему психологическому анализу» Щедрина, не видит целенаправленности в его сатире, утверждает, что «этот юмор и это остроумие является у него каким-то обоюдоострым оружием, которым он, без достаточной разборчивости, побивает и друзей, и врагов» (12, с. 161, 168). Заразительный смех, «беспринципное веселонравие» Щедрина, по мнению Ткачева, в конечном счете приводят читателя к «примирению» и «успокоению»: таково свойство «веселого хохота», не дополняемого «жгучими слезами». Как и Шелгунов, Ткачев предпочитает Щедрину Якова Хама (Добролюбова), так как у него высмеиваемому всегда противопоставляется нечто светлое (12, с. 171).

Однако Ткачев не ограничивается констатацией нечеткости миросозерцания Щедрина, а объясняет популярность сатирика близостью «его способа отношения к явлениям данной действительности» современным русским интеллигентам, воспитанным в ветхозаветной среде. В настроениях Щедрина и его читателей критик видит логическое завершение барского «хныканья» по поводу безобразий, творимых с их же участием – поколения 1840-х годов. У этого поколения, утверждает Ткачев, «недовольство, пройдя через стадию мировой скорби... привело... к нравственному ожесточению. <...> Наиболее подходящею формою обнаружения последнего является... хохот – бесшабашный, веселонравный хохот» (12, с. 178).

Итак, отсутствие узко-назидательной, догматической идеи в сатире Салтыкова-Щедрина определило отрицательное отношение к нему со стороны критиков «Дела», руководствовавшихся в своих оценках своеобразным нравственным императивом, требованием непосредственных позитивных решений.

Подобные требования предъявлялись критикой «Дела» и к писателям-демократам новой, «народной» школы. В отношении именно к этой категории литераторов наиболее полно проявилась положительная литературная программа журнала «Дело». Обзор критических суждений, посвященных писателям-демократам, дает возможность выяснить, чего же добивались критики от литературы, почему они чаще всего оказывались неудовлетворенными современным ее состоянием.

Известно, что все сотрудники «Дела» считали беллетристику делом второстепенным по сравнению с публицистикой и научной социологией. Об этом неоднократно писали Шелгунов, Ткачев и другие критики. Позитивистский подход к литературе, во многом игнорировавший специфику художественного творчества, проявился в требованиях создания идеальных, откровенно тенденциозных

положительных примеров и в то же время в стремлении к скрупулезному, чуть ли не статистическому анализу явлений социальной жизни. Первое требование чаще выдвигал Ткачев, второе – Шелгунов.

Одна из первых программных статей, появившихся в «Деле» по поводу народной темы в литературе, «Разбитые иллюзии» Ткачева (1868), посвящена творчеству Ф. М. Решетникова. Автор статьи предлагает «взглянуть смело и прямо в лицо грубой действительности», отказаться от идеализации «нецивилизованной толпы». В отношении современных мыслителей к народу Ткачев отмечает две крайности: «По мнению одних, нецивилизованная толпа до того груба, невежественна и так плохо сознает свое положение, что призывать ее к деятельности еще слишком преждевременно. <...> По мнению других, напротив, нецивилизованная толпа, по своей непосредственной чистоте, стоит несравненно выше толпы цивилизованной; в ней таятся зародыши всего славного и великого; не ее нужно учить, а у ней нужно учиться, и в ней люди цивилизованные должны искать обновления своих сил» (13, с. 161, 162).

Ткачев призывает к трезвому, реальному изучению народного быта и видит пример этого именно в творчестве Ф. М. Решетникова, которое в конце 1860 – начале 1870-х годов вызывало обсуждение вопроса об истинном и ложном изображении народа в русской литературе. Критики «Дела» приняли самое активное участие в этом обсуждении (наряду с «Отечественными записками», «Вестником Европы» и другими журналами).

Именно Решетников, по мнению Ткачева, помогает изжить две противоположные тенденции в изображении народа: «скоморошескую», сконцентрировавшую основное внимание на изображении глупости мужика, «гадости и отвратительности» его быта (Н. В. Успенский, В. А Слепцов, И. Ф. Горбунов), и психологическую, с «приторной сентиментальностью и неправдоподобной мечтательностью» (Марко Вовчок), «неестественною вычурностью», «напыщенною фразистостью» (А. И. Левитов) (13, с. 167–175). В отличие от всех этих писателей, продолжает Ткачев, «Решетников не потешается над глупостью и грубостью мужика, подобно рассказчикам-скоморохам, и не идеализирует их — подобно рассказчикам-психологам. Его герои и героини так же глупы, грубы и подчас так же подлы, как и у первых, но вы не смеетесь над ними и не отворачиваетесь от них, вы видите, что они и не могли быть другими... живя среди той обстановки, которая их окружает» (13, с. 176). Анализ среды, формирующей характеры представителей народа, является, по мнению критика, наибольшим достижением Решетникова-писателя. Возражая против намечавшейся уже в конце

1860-х годов народнической идеализации русского мужика, Ткачев справедливо указывает на нищету русского народа как главную причину всех зол народной жизни, изображаемой Решетниковым.

Н. В. Шелгунов в статье «Глухая пора» (1870) тоже выделяет Ф. М. Решетникова среди других писателей народной темы и противопоставляет его (правда, вместе с Н. Г. Помяловским, Н. В. Успенским, А. И. Левитовым) беллетристике 1840–1850-х годов, в том числе и творчеству Марко Вовчок. Критик обращает внимание на социальный анализ как условие реального изображения народной жизни и подчеркивает, что настоящими народными писателями могут быть только выходцы из народа, потому что «есть маленькая разница, когда о голоде говорит сам голодающий или тот, кто только воображает, как должно быть скверно голодному» (16, с. 18).

В новом рассудительном, практичном, реальном анализе жизни писателями-народниками критик видит залог оздоровления литературы и ее дальнейший прогресс по сравнению с «бессилием» художественного творчества у писателей-дворян. Нормой становится литература факта, наблюдающая жизнь буквально как в микроскоп, собирающая материал для последующих выводов.

Наиболее глубокий и интересный анализ творчества Решетникова в сопоставлении с другими писателями-народниками дал Шелгунов в статье «Народный реализм в литературе» (1871). Критик характеризует оригинальный подход Решетникова к народной теме как «новую правду»: «Эту новую правду следует назвать народно-реальным направлением в нашей литературе, в отличие его от старого – аристократического или идеально-реального» (19, с. 284). В народном реализме Шелгунов предвидит будущее верное решение проблемы положительного идеала, которую не могли решить писатели «аристократического демократизма», так как они основывались на ложных посылках, искали идеал в образованной среде.

В этой статье Шелгунов порицает односторонность народных типов Н. Успенского, лишенных «народной души», похожих «больше на сатирические очерки, чем на положительный рисунок, верный действительности» (19, с. 293). В героях Решетникова критика «поражает необычайная нравственная сила», при которой «все неблагоприятные условия оказывались бессильны обезличить человека, подвести его под один общий уровень» (19, с. 303). Касаясь вопроса художественного мастерства Решетникова, Шелгунов интерпретирует писателя как «исследователя-популяризатора», этнографа, а его произведения – как монографии, дающие материал для изучения жизни народа, хотя и в недостаточном количестве.

Народный реализм для Шелгунова не только метод художественного творчества, но и тип народного миросозерцания, еще недостаточно развитого и нечеткого, но отличающегося от мышления цивилизованного человека. Познать его глубину и оригинальность, по мнению критика, «указать его руководящее значение, и найти точку примирения с идеальным головным реализмом, идущим от Рудина через Базарова, — вот задача будущих народных писателей» (19, с. 330).

Своеобразный итог обсуждению проблемы изображения народа в литературе был подведен Ткачевым в статье «Мужик в салонах современной беллетристики» (1879). Автор статьи предпринимает экскурс в историю мужицкой темы в русской литературе, как и прежде, указывает наличие в прошлом двух противоположных тенденций в изображении народа – сентиментальной и «скоморошеской», и опять-таки у Решетникова видит начало нового, здорового отношения к мужику. Новое в подходе Ткачева к анализу темы народа в литературе в названной статье то, что критик уже не удовлетворяется сбором «возможно большего количества данных о народной жизни». Он утверждает, что «теперь... возникла не менее настоятельная потребность в систематизации, в обобщении этих данных», что появился «спрос на романы из народной жизни» (12, с. 222). Пока что все попытки создать такой роман (Потехин, Златовратский) неудачны. Произведения Решетникова тоже можно назвать романами лишь условно. Главная задача пишущих о народе – сочетать изображение внутреннего мира мужика и его социального быта. Это трудно потому, что в народе мало ярких личностей, способных стать героями романа (талантливые, незаурядные натуры есть, но они, как правило, воплощают в себе то же коллективное мирское начало).

Подробно остановившись на характеристике творчества Гл. Успенского и Златовратского, у которых он видит положительные задатки в изображении народного характера, хотя и не вполне удовлетворяющие требованиям (у одного – сумбур и нечеткость, у другого – субъективизм и сентиментальность в отношении к мужику), Ткачев подводит читателя к мысли, что главная беда современной жизни народа – экономическая неустойчивость, бедность, недостаток земли.

Желание Ткачева видеть нового героя народного романа в значительной степени соприкасается с высказанной ранее идеей Шелгунова о необходимости сочетания народного реализма с реализмом традиционным, с тем, чтобы способствовать формированию новой литературы, соответствующей потребностям времени. Оба ведущих критика-публициста «Дела» теснейшим образом связывали прогресс литературы с социальным прогрессом. И хотя Ткачев, в отличие от

Шелгунова, отдававшего дань натурализму, чаще подчеркивал необходимость осмысления изображаемой действительности, тенденциозности как условия художественного творчества (в статьях «Тенденциозный роман», «Беллетристы-эмпирики и беллетристы-метафизики»), между их взглядами и в этом отношении не было резких противоречий, потому что оба они руководствовались стремлением привить беллетристике и критике методы научного исследования, будучи убежденными в том, что именно это поможет социальному прогрессу, а следовательно, и прогрессивному развитию литературы.

На протяжении более чем десятилетней истории наибольшего успеха «Дела» (с конца 1860-х до начала 1880-х годов) в критической позиции журнала имели место и противоречивые поиски, и серьезные просчеты, связанные с оценкой различных явлений литературы. Кардинально менялись взгляды некоторых сотрудником журнала. В частности, Гайдебуров в первые годы издания «Дела» поддерживал многие мысли Ткачева, позднее же, став одним из руководителей «Недели», резко с ним полемизировал, превратился в одного из ортодоксальнейших идеологов либерального народничества.

Но главным оставался неизменный демократизм литературной программы журнала «Дело», постоянный интерес к народной теме, к герою, способному помочь народу. И если эта программа совмещалась с категоричным, упрощенным представлением об идейной борьбе в литературе, что приводило к огульному отрицанию творчества писателей либерального лагеря, то это был общий недостаток, даже беда всей русской радикальной мысли 1870-х годов, базировавшейся на утилитарной философии позитивизма.

Что касается различия в индивидуальном подходе отдельных критиков журнала «Дело» к характеристике явлений литературы, то это соответствовало программе журнала, выработанной Благосветловым, который, по словам Шелгунова, давал большой простор личным мнениям сотрудников, иногда парадоксальным, так как справедливо считал, что таким образом способствует поискам истины (9, с. XXVI).

Показательна позиция журнала «Дело» по отношению к лирической поэзии, которая в 1870-е годы выступала явно в новом качестве по сравнению с предыдущим временем. Позитивистская в своей основе философско-эстетическая концепция развития литературы (сотрудники журнала называли себя в соответствии с принятой тогда терминологией «реалистами») в принципе была далека от поэзии. Тем больший интерес представляет наблюдение над эволюцией опубликованных в журнале суждений о поэзии, в том числе и об опубликованных в самом журнале поэтических произведениях. Определенная

последовательность во взглядах на поэзию сотрудников «Дела» позволяет говорить именно о позиции журнала в целом, а не опозициях отдельных критиков и публицистов.

Общее отношение редакции журнала к поэзии может быть охарактеризовано мнением одного из ведущих критиков П. Н. Ткачева, высказанным на страницах журнала (1867, № 6) в рецензии на «Невский сборник», изданный Вл. С. Курочкиным: «О стихах, этом неизменном балласте (не в обиду будь сказано братьям Курочкиным) всяких толстых журналов и сборников, – я говорить и подавно не стану. Замечу только, что... стихи отличаются... непоследовательностью и противоречиями» (14, с. 59).

Первые основательные суждения о поэзии в «Деле» были высказаны Н. С. Курочкиным в статье «Библиографическая параллель» – рецензии на сборники стихотворений Д. Д. Минаева и А. К. Толстого (1868, № 1). Отмечая, что Минаев и Толстой – поэты во всем противоположные, рецензент в то же время утверждает, что к ним обоим еще «не приложима строго реальная критика. Эта критика прежде всего требует, чтобы вдохновение писателя стояло в уровень с последними выводами науки, с последним словом высшего развития, насколько оно выяснилось в наше время...» (7, с. 18). Очевидно, под «высшим развитием» здесь подразумевается мировоззрение, идеология, естественно, прогрессивная с точки зрения рецензента.

Минаев был объявлен одним из тех поэтов, «который, под видом шутки и шалости, проводил серьезные идеи и взгляды, между тем, как певцы, служившие искусству для искусства, допевали свои последние, выдыхавшиеся песни». Он представляет «дельно-юмористическое направление», единственно возможное «для выражения многоразличных оттенков идей современности», когда и «горячие отрицатели искусства... приобретали сторонников... утверждавших, с своей точки зрения, что поэзия и стихи вообще дело, не стоящее внимания, в интересах насущной пользы» (7, с. 22).

Поэзия А. К. Толстого не удостоена рецензентом подробного анализа, отмечено лишь, что она витает «в сфере отвлеченных идеалов», но в то же время ей присущи «свежесть, образный язык и чисто русский, народный склад... произведений» (7, с. 18, 19). Как поэт, проникнутый народным духом, А. К. Толстой мог бы быть полезен, но он непоследователен и сам сознает это, говоря: «Не знаю, направо, налево ль идти...»; «Но я не чужд и этой жизни» – этого мало! Если поэт преодолеет неопределенность своей позиции, если его дальнейшее творчество будет соответствовать его же словам: «Коль рубнуть, так уж сплеча», – его ожидает «завидное значение в русской поэзии» (7, с. 35, 36, 38).

Через год, в пятом номере журнала «Дело» за 1869 год, появилась большая статья о поэзии «Старая и новая Россия» – рецензия Д. Д. Минаева (Анонима) на двухтомник стихотворений Вас. С. Курочкина, в которой этот поэт провозглашался «первым русским юмористическим поэтом», поскольку до него поэты шутили, иронизировали, но не было «юмористического смеха». В статье намечается несколько иная, по сравнению с высказывавшейся ранее, концепция русской поэзии: современная обличительная («юмористическая») поэзия становится как будто *над* признанными прежними направлениями (Некрасов – Фет). До Крымской войны, пишет рецензент, лучшие поэты «выходили на арену» с «музой мести и печали» или предавались самому бессодержательному, колыбельному лиризму и видели в жизни только «трели соловья, колыханье и серебро сонного ручья. <...> После грустных и плачущих аккордов некрасовской лиры и сахарных романсов русских лириков общество ожидало чего-то нового, других, свежих и здоровых мотивов...» (5, с. 23, 24).

Несколько корректируется, по сравнению с прежними высказываниями, общее представление о поэзии, исчезает некоторая снисходительность в адрес стихотворной формы, замечавшаяся ранее. Рецензент пишет о том, что распространилось мнение, будто поэзия «отжила свой век, что в наше практическое время поэту нет никакого дела. <...> Поэзия вечная, как сама жизнь, требует, подобно жизни, постоянного обновления. Этого не поняли наши эстетики и наши лирики» (5, с. 25, 26).

Поэзия Вас. Курочкина характеризуется Минаевым не только со стороны ее содержания и общественной значимости. В статье – впервые в журнале – указываются особенности поэтического стиля поэта, подчеркивается, что, несмотря на юмористический характер стихотворений, в них чувствуется самый неподдельный, искренний лиризм, глубокая грусть, переходящая в иронию. Этот оттенок грустного чувства саркастическим его песням придает какую-то особую прелесть и грацию». Рецензент отмечает, что в поэзии «полунамек иногда выразительнее всяких ярких определений и точно обозначенного контура» (5, с. 33, 35). И еще одно интересное замечание критика: «Юмористические стихотворения В. Курочкина нередко переходят в ту злую наивность, которая язвительнее всякого негодования. В негодовании сатирика скрывается часто надежда, но когда он начинает грустно и тихо смеяться, то в его смехе звучит отчаяние» (5, с. 37).

Внимание к сложности, противоречивости поэтического видения Вас. Курочкина, проявившееся в статье Д. Минаева, свидетельствует о серьезном отношении ее автора к поэзии как к искусству, а не просто

к условной форме изложения мысли, как полагали некоторые радикальные мыслители (например, Писарев, Зайцев). Симпатией редакции «Дела» стали пользоваться прежде всего поэты-сатирики и обличители (Вас. Курочкин, Д. Минаев), провозглашенные основателями нового, самого полезного, дельного направления в поэзии, противостоящего лирикам старшего поколения.

Определилась и другая группа поэтов, получивших в журнале «Дело» одобрение. Это поэты народной школы – Кольцов, Никитин, позднее Суриков. В соответствии с демократической направленностью журнала их творчество тоже выделялось на фоне русской поэзии. Первый пример тому – анонимная рецензия «Сочинения И. С. Никитина», опубликованная в седьмом номере журнала за 1869 год. Иронично отозвавшись о достоинствах самого издания и «казенной» биографии поэта, написанной Де-Пуле, рецензент следующими словами определил особое качество его творчества: «Два тома стихотворений Никитина – это два тома стона и плача о бедности, о горькой судьбе» (3, с. 49).

Полемика с концепцией творчества Кольцова и Никитина, выдвинутой Де-Пуле, возникала и в дальнейшем на страницах журнала «Дело». В то же время, например, С. Ставрин (псевдоним С. С. Шашкова), автор статьи «Кольцов и Никитин» (1874, № 3), подчеркивал недостаточную идейную зрелость этих поэтов, что помешало им, по мнению критика, стать истинно народными (10, с. 60, 61). Эти мысли были развиты и углублены в статье Н. Языкова (псевдоним Н. В. Шелгунова) «Иллюзии критического оптимизма» (1875, № 8). «Бессодержательность» русской литературы критик объясняет жизненными обстоятельствами. Это, пишет он, можно «проверить на наших народных поэтах, как Кольцов, Никитин, Суриков. У Кольцова была и душа хорошая, и талант немалый, но к чему могла привести его хорошая душа и талант, когда народная жизнь не давала никакого материала? То же самое случилось с Никитиным и Суриковым. Все они пели какое-то бесконечное горе да бедность, да нужду, и дальше этого унылого содержания не шла их поэзия...», которая «служила по преимуществу выражением... личной безвыходности поэтов» (22, с. 290, 291).

В том же номере «Дела» опубликована анонимная рецензия «Стихотворения И. З. Сурикова. М., 1875», представляющая собой один из первых очерков творчества поэта, довольно активно сотрудничавшего в журнале (в 1874–1879 годах в нем было опубликовано более двадцати стихотворений И. З. Сурикова). И здесь рецензент исходит из мысли о зависимости поэзии от явлений жизни, а эти явления

у нас бедны: «Кольцов писал в конце двадцатых годов то же, что писал Никитин в конце пятидесятых, что пишет г. Суриков в начале семидесятых годов. <...> Они дети своей среды и не они виноваты, что эта среда живет одною и тою же жизнью из века в век». Сурикову, считает рецензент, необходимо вырваться из этого узкого круга (4, с. 300, 303). Следовательно, несмотря на положительные стороны, творчество русских поэтов из народа не признавалось истинной поэзией, способной стать приемлемой для той концепции демократической литературы, которая утверждалась в журнале «Дело».

В «Журнальном обозрении» первого номера «Дела» за 1871 год сочувственно упоминается публикация в «Русской старине» статьи «О поэте Рылееве» с перепечаткой некоторых его стихотворений, причем особое внимание уделяется знаменитой фразе «Я не поэт, а гражданин», но одновременно признается слабость поэтического таланта Рылеева (1, с. 106–109).

О том, каковы были требования редакции журнала к современной поэзии, можно судить по принципиально важной статье – анонимной рецензии на VI том «Сочинений А. Михайлова», содержавший его переводные и оригинальные стихотворения («Дело», 1876, № 9). А. К. Шеллер-Михайлов был самым плодовитым стихотворцем из всех, сотрудничавших в журнале: с 1868 по 1878 год было опубликовано более 140 его стихотворений, из них 95 – переводов. Оценка творчества этого писателя в его родном журнале (он был одним из руководителей отдела беллетристики) заслуживает особого внимания.

В рецензии высказана ставшая уже общепринятой в демократических кругах мысль о коренном отличии новой поэзии от прежней: «Жизнь и движение выставили такие задачи, что поэтам приходится говорить о том же, о чем говорят прозаики. Эта прозаичность задач должна была неминуемо подействовать и на самый характер поэтического творчества, но, с другой стороны, как бы расширив его задачи, она... ослабила производимое им впечатление» (2, с. 76).

Такое как будто эстетическое и одновременно социологическое обоснование нового поэтического метода оказалось необходимым для объяснения поэзии Шеллера-Михайлова, соответствующей, по мнению рецензента, новым требованиям. Наибольшее внимание в рецензии уделено стихотворным переводам, преимущественно из Ш. Петефи (кстати, Шеллер-Михайлов одним из первых познакомил русских читателей с творчеством этого поэта, в 1870-е годы в «Деле» было опубликовано более пятидесяти стихотворений Ш. Петефи в его переводах). В отобранных Шеллер-Михайловым стихотворениях

венгерского поэта прежде всего отмечается патриотическое чувство любви к родине и своему народу, энергия и вольнолюбие: «Лиризм нового времени... не хочет знать личных скорбей поэта... ему нужны личные скорби за страдающего душою человека, за скорби страдающего человечества. Таким лириком был, например, Гейне...» (2, с. 84–85).

Эти слова рецензента объясняют истинные причины негативного отношения радикальной критики 1870-х годов к культивировавшей вечные проблемы лирической, философской поэзии – от Пушкина до Фета, что неоднократно проявлялось в журнале «Дело». Русская поэзия, по мнению автора рецензии, не имеет гражданского поэта уровня Гейне или Беранже. Русские гражданские поэты иногда «выставляют под видом общих чувств свои микроскопические личные радости и печали. Против этой-то поэзии и восстала новая реальная критика. <...> Но в этом протесте нужно видеть не протест против поэзии и поэтического мышления – но протест исключительно против содержания поэзии» (2, с. 85).

Что касается оригинальной лирики А. К. Шеллера-Михайлова, то она, по мнению рецензента, как и вся современная русская поэзия, как вся русская жизнь, «не представляет той рельефности», которая присуща европейским поэтам: в ней ощущается что-то заедающее, парализующее, «то толкающее нас стремительно вперед, то внезапно подрезывающее крылья и заставляющее опускать руки» (2, с. 87). В то же время «поэзия г. Михайлова отличается именно тем искренним лиризмом, по которому он не напускает на себя искусственного героизма и чаще дает избившуюся, изболевшуюся душу, не верующую в личное будущее счастье» (2, с. 89).

Преимущественное внимание сотрудников журнала «Дело» к идейной направленности поэзии проявилось в негативном отношении к творчеству А. А. Фета, А. Н. Майкова, К. К. Случевского, А. А. Голенищева-Кутузова. От поэзии требовали «дельного» направления, «реального, практического характера», четкой и полезной мысли, популяризации прогрессивных идей в обществе, следования фактам действительной жизни, явного сближения с прозой в осуществлении общественных задач. На передний план должно было выступить не субъективное лирическое переживание, а объективно существующее явление, которое вызывает это переживание, следовательно, трансформировались представления о самой природе лирического жанра, становившегося все более социальным. Именно это имел в виду Н. В. Шелгунов, писавший в статье «Иллюзии критического оптимизма» («Дело», 1875, №. 8): «Факт жизни и практика воспитывают общество. <...> Литература же только идет

сзади да подбирает, что лежит на ее пути, что она видит и что подобрать в состоянии» (18, с. 289).

В публикациях журнала содержалось немало откровенно дидактических, назидательных стихотворных произведений, причем таковыми были как стихи бодрые, оптимистические, призывавшие к борьбе, так и элегические, полные разочарования рассуждения об утрате надежды на успех, на счастье, на победу добра. Характерные примеры: стихотворение И. В. Федорова-Омулевского («Дело», 1867, № 10), содержавшее строки: «Работай руками, работай умом, работай без устали ночью и днем!», и анонимное стихотворение «О, если б слово пробужденья...» (1867, № 6) со словами «... сил, потраченных бесплодно, Ничем мне больше не вернуть».

Приведенных примеров, кажется, достаточно, чтобы сделать вывод о явной односторонности в понимании особенностей поэтического творчества редакцией журнала «Дело». Это соответствовало общей литературно-критической платформе журнала, отличавшейся утилитарностью, прямолинейным, приземленным пониманием литературного произведения не как факта искусства, а прежде всего как документа, характеризующего эпоху, социальное и нравственное состояние человека – героя или автора произведения. Эстетическая программа радикальной реальной критики все сильнее проявляла свою односторонность в понимании художественных произведений и явную неспособность глубоко осмыслить русский литературный процесс. Все более откровенно проявлявшийся уже к концу 1870-х годов кризис позитивистской философии, которая была теоретической основой реальной критики, остро ставил вопрос о необходимости кардинальных перемен в понимании и оценке искусства.

ОРГАНИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА А. А. ГРИГОРЬЕВА

А. А. Григорьев (1822–1864) – оригинальный, талантливый литературный и театральный критик, поэт-романтик, мемуарист, идеолог почвенничества – начал свою литературную деятельность в 1840-е годы, когда русская литература и литературная критика были под большим влиянием двух имен, очень разных по своим общественным и литературно-эстетическим позициям, но сопоставимых по роли и значению в литературной жизни – Гоголя и Белинского. Не избежал этого влияния и Григорьев. В его ранних критических статьях ощутимо воздействие некоторых методологических принципов Белинского, а первые статьи, в которых проявилась оригинальная позиция А Григорьева-критика, были посвящены Гоголю и гоголевским традициям в русской литературе.

Критическое слово Белинского оказалось настолько весомым, что еще несколько десятков лет после его смерти русская литературная критика продолжала развиваться как будто по его заветам. Это относится к критике разных направлений, разных методов и эстетических программ, поскольку сам Белинский на протяжении своей литературно-критической деятельности менял свои взгляды, разрабатывал различные принципы и приемы критики. На этом весьма внушительном и значимом фоне русской литературной критики середины XIX века А. Григорьев сумел определить свою критическую и философско-эстетическую позицию, создал свой метод, свою критику, которую он назвал органической.

Методология этой критики окончательно была сформулирована лишь к концу 1850-х годов, и у нее есть общий источник с ранним

периодом критической деятельности Белинского, когда сам критик был близок романтизму, – философия и эстетика Шеллинга. Но до этого будущий создатель органической критики более десяти лет находился в поисках своего критического метода и своего миросозерцания. Пройдя в молодости через увлечение утопическим социализмом, Григорьев пережил своеобразное духовное озарение в 1847 году, когда почувствовал и принял тенденцию к возрождению христианского искусства в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголя. Он оказался едва ли не единственным рецензентом, положительно оценившим эту ставшую скандально известной последнюю опубликованную при жизни писателя книгу. В рецензии преобладает сочувственный пересказ с собственными доброжелательными комментариями. Критик чутко уловил трагическую тоску Гоголя по утраченным современным человеком духовным ценностям. На некоторое время Гоголь становится для него исходной точкой современной русской словесности. От Гоголя или в противостоянии с ним (пример – Лермонтов) ведут начало все литературные школы середины века – таково мнение критика.

Григорьев не писал специальных критических статей о творчестве Гоголя, однако итоговую и достаточно глубокую характеристику его художественного миросозерцания критик дал в цикле статей «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» («Русское слово», 1859, № 2–3). Его интересует особенность проявления авторской позиции в гоголевском творчестве, и представления критика о творческой манере писателя оказываются близкими романтической эстетике.

У настоящего писателя-художника, утверждает Григорьев, даже если он обличает пороки общества и человека, «во вражде, в желчном негодовании уразумеете вы любовь, только разумную, а не слепую; за мрачным колоритом картины ясно будет сквозить для вас сияние вечного идеала...» (4, с. 186). «Миросозерцание поэта, невидимо присутствующее в создании, примирило вас, уяснивши вам смысл жизни. Поэтому-то создание истинного художника в высшей степени нравственно... в том смысле, что оно живое создание» (4, с. 187). Последняя оговорка демонстрирует принципиальное отличие представления об искусстве у Григорьева и сторонников эстетической критики: художественное произведение обладает этическим началом не просто потому, что оно совершенно, а потому что оно, говоря словами критика, «оживотворяет» предмет творчества.

Григорьев утверждает, что «истинный художник сам верует в разумность создаваемой им жизни, свято дорожит правдою, и оттого мы в него веруем. <...> Предметы видимого мира отразились сперва

в душе самого художника – и оттуда уже вышли не мертвыми сколками с видимых явлений, а живыми, самостоятельными созданиями...» (4, с. 188–189). Сам Гоголь в «Выбранных местах...» объяснил «свойство и значение своего таланта, и пружины своего творчества, и, наконец, даже свою историческую задачу» (4, с. 189). По мнению критика, «сосредоточенная страстность... способность болезненно, то есть слишком чутко отзываться на все, и составляет, вместе с постоянным стремлением к идеалу, особенный цвет гоголевской гениальности» (4, с. 190).

Объяснение таланта Гоголя и его творческого метода у Григорьева имеет исключительно романтические истоки: все творчество писателя рассматривается (вслед за объяснениями самого автора «Выбранных мест из переписки с друзьями») сквозь призму его души: «Как до непомерно громадных размеров разрастаются в этой душе различные противоречия действительности, так отзывается же она и на красоту, истину и добро. <...> Отношение подобной натуры к действительности, ее окружающей и ею отражаемой, выразилось... в *юморе*... страстном, гиперболическом» (4, с. 191). Писатель хотел «свести с ходуль так называемого *добродетельного* человека, уничтожить все фальшивое самообольщение, привести... к полному христианскому сознанию...» (4, с. 191).

Последователи Гоголя, писатели натуральной школы, или гипертрофировали, довели до болезненности найденные им образы (намек на Достоевского), или опустились до «голой копировки действительности» – и «раздвоился полный и цельный Гоголь» (4, с. 192).

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголь смотрит на свою Украину «еще наивно и добродушно, и легко и светло оттого на душе у читателя, как светло и легко на душе самого поэта...» (4, с. 192). В «Миргороде» «Гоголь уже взглянул оком аналитика на действительность...» (4, с. 193). «С этой минуты... обильно потекли уже “сквозь зримый миру смех незримые слезы”. <...> Везде Гоголя выручает юмор, и этот юмор полон любви к жизни и стремления к идеалу». «Все глубже и глубже опускался скальпель анатомика, – продолжает критик, – и наконец в “Ревизоре” один уже смех только выступил честным и карающим лицем, а между тем» и здесь «очевидны сквозь этот смех слезы» (4, с. 194).

Гоголь далек от дидактики, в отличие, например, от близких по художественным приемам с его творчеством произведений В. Ф. Одоевского. Далее Григорьев пишет: «В пафосе Гоголя и в самых капризных причудах его юмора вы чувствуете живое чутье к жизни, любовь к жизни; его идеалы красоты и правды существуют для него в крепких осязаемых формах» (4, с. 195). «Юмор Гоголя полон, целен,

неразложим» (4, с. 198), и таким он был и таким воспринимался «до эпохи... болезненного уклонения... того страшного переворота, который окончательно содействовал к раздвоению направлений русской мысли» (4, с. 199), то есть до конца 1840-х годов.

Суждения Григорьева о Гоголе характерны для его критической манеры: здесь нет анализа произведений («Мертвые души» критик вообще не упоминает), преобладает общая, но достаточно глубокая, концептуальная характеристика, основанная на представлениях Григорьева о специфике художественного творчества Гоголя и в то же время вскрывающая особенности миросозерцания и творческого метода писателя.

Гоголю как человеку и гениальному писателю Григорьев глубоко сочувствует, сопереживает его творческую драму, а вот Лермонтов для него – совершенно чужой писатель. В его творчестве критик видит раздвоение личности автора (Арбенин и Печорин – проекция этого раздвоения). Суть всего лермонтовского творчества – «в столкновении с общежитием», и эти «противуобщественные стремления» приводят к тому, что «падение или казнь ждут их неминуемо. Мрачные, зловещие предчувствия такого страшного исхода отражаются во многих из лирических стихотворений поэта» (4, с. 200). Впечатление от творчества Лермонтова – «сомнение в силе личности, в средствах ее» (4, с. 201). Для настоящего художественного творчества Лермонтову необходимо было начать «правильное, то есть комическое, и притом беспощадно комическое, отношение к дикому произволу личности, оказавшемуся несостоятельным» (4, с. 201). Но он к этому был не готов. Очевидно, поэт поддался искушению «преувеличить свои слабости до той степени, на которой они получают известную значимость и... даже... величавость и обаятельность зла». «Эгоизму современного человека несравненно легче помириться в себе с крупным преступлением, чем с мелкой и пошлой подлостью...» (4, с. 202). Подобная личность стремится к тому, чтобы, «переживши минуты презрения к самому себе и к своей личности, сохранить, однако, вражду и презрение к действительности». В этом Григорьев видит разгадку характера Печорина: «Что такое Печорин? Существо совершенно двойственное. <...> Поставленное на ходули бессилие личного произвола... искушенный сомнением в самом себе...» (4, с. 203). Григорьев не спорит с характеристикой творчества Лермонтова, которую дал ему Белинский, но явно противопоставляет ей свое видение этого творчества и личности писателя, продиктованное его миросозерцанием, не принимающим культа индивидуализма и предпочитающим смирный характер хищному. Тот вариант романтического отношения действительности, который,

как считает критик, был близок Лермонтову, для Григорьева остается неприемлемым. В его оценке лермонтовского творчества явно присутствует, если не преобладает, этический момент.

Зато поэзию А. А. Фета Григорьев первоначально оценил в статье о сборнике стихотворений поэта 1850 года в традициях, близких эстетической критике. Лучше других знавший поэта лично и особенности его творчества (они учились вместе в университете, причем Фет снимал квартиру у родителей Григорьева), критик попытался проникнуть в тайну поэтического видения и внутреннего мира Фета. Он, по мнению Григорьева, истинный лирик, сопоставимый с Гете и Пушкиным, но в то же время самобытный: «... резкая самобытность составляет... недостаток этого таланта, по крайней мере в глазах многих. <...> Соприкасаясь всему и ни с чем не роднясь глубоко, без определенной тенденции, кроме тенденции художника, это дарование стоит как-то уединенно, как-то отдельно в нашей литературе» (9, с. 53). Далее критик называет существенное своеобразие фетовской лирики – «способность сообщать осязаемость тонким, неопределенным, для других неподмечаемым впечатлениям» (9, с. 55). По мнению Григорьева, эта особенность лирического творчества воспринята Фетом у Г. Гейне, она стала естественным, неотъемлемым качеством его творчества. Вообще Фет много воспринял от немецкой поэзии, но, отмечает рецензент, сумел остаться самим собой и занять свое, неповторимое место среди русских поэтов.

Кроме способности «уловлять в высшей степени тонко и музыкально впечатления, которых вся прелесть заключается в их неопределенности» (9, с. 60), Фет обладает, как указывает критик, необыкновенной пластичностью и ясностью формы. Эти две стороны таланта Фета, указанные Григорьевым, в дальнейшем будут отмечаться и другими рецензентами, причем одним критикам будет представляться истинным его качеством одно, другим – другое. В заключение Григорьев все-таки поставил под сомнение оригинальность фетовской лирики, проявив неожиданную осторожность в определении перспектив его творчества: «Молодой поэт не призван сказать ничего нового, но, как истинный, живой талант, он призван подметить много новых черт в повседневном и обыкновенном. Сочувствие природе, понимание движений сердца – вот лучшие стороны его таланта» (9, с. 72).

Очевидно, к 1850 году еще не вполне определилось своеобразие фетовской лирики, и даже те качества, которые создавали ее неповторимый облик, воспринимались как чужие, заимствованные. Сомнения критика могли вызвать и различные, чуть ли не контрастные особенности лирики Фета – умение передавать тончайшие оттенки чувств

и впечатлений и одновременно явная склонность к антологическим, полным пластики художественным образам. В дальнейшем именно эта по-своему противоречивая природа поэзии Фета вызвала оживленные споры не только среди противников поэта, но и его друзей.

Оценка поэзии Фета получила дальнейшее развитие в последующих статьях критика. В статье «Русская изящная литература в 1852 году» Григорьев, упомянув его творчество, по-прежнему различает «две стороны» таланта поэта: объективную (антологическая лирика – в ней яркость и ясность выражений) и субъективную, отличающуюся болезненной причудливостью и утонченностью в самой неясности мотивов. В этом последнем качестве фетовской поэзии критик видит теперь не просто заимствование, но и «много нашего, тесно связанного с жизнию сердца в этой поэзии, и нам еще не дано от нее отрешиться». «Болезненная поэзия», о которой пишет Григорьев, – это поэзия углубленного анализа духовного мира человека, анализа, отличающегося «отсутствием типичности и преобладанием особности и случайности в выражениях... доходящих... до неясности и причудливого уродства» (4, с. 86, 87).

Григорьев как будто пытается наметить возможный путь дальнейшего развития творчества Фета, видя его в преодолении дуализма объекта и субъекта в его лирике, указывая, что «было бы лучше, если б не бросал лирик многого без пояснения, если б везде доводил он причудливые мечты фантазии до их возможной ясности, как удалось ему это в стихотворении “Мы одни; из сада в стекла окон...”. <...> Хорошо было бы... если бы самые тонкие душевные впечатления поэт возводил... в объективные представления...» (4, с. 98, 102). В сущности критик руководствуется при оценке поэзии Фета критерием пушкинской гармоничности и не принимает то оригинальное качество его лирики, которое в дальнейшем было названо импрессионизмом.

Еще более категоричным стало осуждение Григорьевым «причудливости» и «бессодержательности» фетовской лирики в статье 1855 года «Обозрение наличных литературных деятелей»: «... смутность и неопределенность птичьего щебетания терпимы только в зародыше таланта. <...> Фет большею частью только балуется чувством» (5, с. 180). По-прежнему критик предпочитает другую сторону таланта Фета, антологическую лирику, представленную яркими пластичными образами. Ко времени написания этой последней статьи Григорьев отказался от чисто художественного критерия оценки литературных произведений и отрицал так называемое чистое искусство. Однако то, что было им сказано о лирике Фета в более ранних

статьях, нашло поддержку и продолжение в позднейшем осмыслении этой поэзии (например, А. В. Дружининым и В. П. Боткиным).

Первой статьей, в которой Григорьев изложил свою критическую программу, был обзор «Русская литература в 1851 году». Здесь критик еще солидаризируется с европейской исторической критикой, ее создателем Г. Гервинусом. Главный принцип исторической критики, которая «рассматривает литературу как органичный продукт века и народа в связи с развитием государственных, общественных и моральных понятий», сохранит свою значимость для Григорьева навсегда, как, впрочем, и следующий, определяющий задачи критики: «Показать относительное значение всех литературных произведений в массе, определить каждому подобающее место, как органическому, живому продукту жизни – и поверить каждое безотносительными законами изящного» (7, с. 99, 101). Обращает на себя внимание стремление автора статьи достигнуть синтеза исторического и эстетического анализа художественных произведений и установка на органичность творчества по отношению к действительности. В дальнейшем это станет одним из основных положений его критического метода. В начале своей деятельности, принимая основные положения исторической критики в том виде, как он ее понимает, вплоть до познавательной функции литературы по отношению к действительности, Григорьев в то же время негативно оценивает конкретные проявления исторического метода в современной ему русской критике, в частности поддержку натуральной школы, признание беллетристики равноправной частью литературы, констатирует ослабление художественных критериев и некоторую конъюнктурность критических суждений. В этих упреках можно заметить намек на литературно-критическую программу позднего Белинского и его ближайших последователей. В то же время стремление Григорьева сочетать исторические и эстетические принципы анализа сближает его метод с установками Белинского конца 1830-х годов на преодоление односторонности двух критических методов. Совпадает с молодым Белинским и его представление о роли гения в «литературной эпохе», «главного представителя», пробивающего «новую стезю».

Связь эстетических и исторических начал в осмыслении произведения искусства Григорьев видит в том, что в нем проявляется, проецируется сам автор, носитель идеалов, так или иначе связанных с его временем: «Искусство свободно и само себе цель, его высокие произведения идут в душе творцов от образов, а не от идей, но, тем не менее, посредством личностей творцов плотью и кровью связаны с современностью» (7, с. 207). Эта мысль близка будущей

органической концепции искусства как единства эстетических и этических начал. Вся литературная деятельность Григорьева, включая и его критику, была близка к «синкретической художественной деятельности», которая реализуется через «два вида рефлексии – образную и абстрактно-логическую» (1, с. 63). В его статьях «анализ объекта совпадает... с самоанализом субъекта – рефлексией над своей личной непосредственностью» (2, с. 210).

Существует мнение о стихийном характере критической мысли у Григорьева и своеобразном романтическом «хаосе» его статей: «Автор, полный идей, мыслей, переживаний, стремился изложить свои взгляды, не задумываясь над формой, над композицией, поэтому почти каждая его статья представляет собой экспромт» (12, с. 242). В то же время критик очень последователен в утверждении своей эстетической и литературно-критической программы. Свойственные стилю Григорьева отступления, экскурсы в историю литературы, философии, критики не разрушают логики его рассуждений. Восприятие его статей требует определенных мыслительных усилий, сам критик признавал, что пишет для умных, образованных, знающих читателей, и сравнивать его стиль изложения с позитивистскими приемами критической мысли, например Добролюбова, не стоит: слишком разными были у них мировоззрение, методология, цели критического анализа.

Основной задачей русской литературы Григорьев считает установление «прямого отношения художника к действительности», поскольку «отрицательная манера в изображении... потеряла... всякую ценность». Но не «грубое служение действительности и неразумное оправдание всех явлений» (7, с. 129) имеет в виду критик. В полемике (увы, запоздавшей) с программой натуральной школы Григорьев в следующей своей обзорной статье «Русская изящная литература в 1852 году» («Москвитянин», 1853, № 1) высказывает несколько оригинальных и глубоких суждений о Гоголе и его творческом методе. По мнению критика, «гоголевские произведения верны не действительности, а общему смыслу действительности в противоречии с идеалом». «Величайшую вину» натуральной школы критик видит «именно в той натуральности, которая рабски копирует явления действительности, не отличая явлений случайных от типических и необходимых» (4, с. 93). Григорьев верит в положительные начала непосредственно, стихийно развивающейся жизни.

Понимание истории как «дыхания» действительности стало составной частью будущей органической теории Григорьева, который уже в начале 1850-х годов находит близкого себе по духу писателя, способного сказать так необходимое критику «новое слово» в русской

литературе: это автор комедий «Свои люди – сочтемся» и «Бедная невеста». Определилось направление последующего критического анализа – творчество А. Н. Островского, которому Григорьев посвятил несколько интересных статей, преимущественно в период участия в «молодой редакции» «Москвитянина» в 1850-е годы. Именно Островский оказался «истинным художником», который устанавливает «*возможное* равновесие идеала и действительности в душе, относится к действительности во имя вечных и разумных требований идеала» (4, с. 55, 56). Основа этого равновесия – следование народным идеалам и традициям, принятие духовных ценностей и быта народа в качестве единственного источника художественного творчества. Островский, таким образом, оказывается единомышленником критика и в формировании почвеннического мировоззрения.

Осмысление Григорьевым творчества создателя русского национального театра – удивительный пример того, как живая литература влияет на литературную критику, способствует формированию критического метода. Григорьев подчеркивает самобытность Островского в миросозерцании, проявляющуюся в понимании характеров, манере их изображения, в «постройке произведений» и «особенности языка» и делает вывод: «Новое слово Островского есть самое старое слово – народность; новое отношение его есть только прямое, чистое, непосредственное отношение к жизни» (7, с. 215).

Критик назвал и источник этого «нового-старого» слова драматурга – древнерусскую словесность: «она... отдаленная от нас веками, более по-нашему, по-народному отзывается на наши стремления, чем литература прошлого века и большая часть произведений литературы современной» (7. с. 221). Этот возврат «к старым памятникам» «есть... не что иное, как погружение в живую народную жизнь, в живое народное воззрение, в живую народную речь». Разрыв «непосредственной связи письменности с народною жизнью, произошедший в XVIII веке, начали преодолевать Карамзин, Жуковский, Пушкин, Гоголь» – и окончательно возродил эту связь Островский (7, с. 223).

Итак, определены истоки и сущность миросозерцания драматурга, характеризующие его новаторство. Осмысливая дорогую сердцу критика программу сближения русской литературы с ее народными корнями, Григорьев в период участия в «молодой редакции» «Москвитянина» во многом оставался своего рода «партийным» критиком этой группы, обеспокоенным главным образом защитой своих идеалов и идеалов своих единомышленников в полемике с литературными и журнальными оппонентами. В статьях «Обозрение наличных литературных деятелей» (1855) и «О правде и искренности в искусстве» (1856)

речь идет главным образом о понимании сущности искусства и его отношении к жизни. Явно не соглашаясь с эстетической программой Чернышевского, Григорьев утверждает преимущество отечественных традиций в литературе перед европейскими, «потому что жизнь наша крепко связана с корнями... у нас есть заветные идеалы, есть свои сложившиеся в прошедшем и доселе живущие... созерцания» (4, с. 45).

Искусство не просто «выражение жизни», как считает историческая (реальная) школа критики, «создания искусства столь же живы и самобытны, как явления самой жизни, так же рождаются, а не делаются, как рождается, а не делается все живое». Если признать искусство «отражением», оно будет «не виновато в том содержании, которое дается ему жизнию» (11, с. 63), следовательно, пассивным, нейтральным в нравственном смысле. «Искусство есть идеальное выражение жизни», «художник как вноситель света и правды является... высшим представителем нравственных понятий окружающей его жизни», «на нем лежит обязанность правды и правдивого отношения к явлениям» (11, с. 65). Правда искусства – это органическое единство с жизнью, предполагающее объективность творчества, оно является «прозрением *сущности* явлений... руководимым сознанием более или менее светлого и широкого идеала» (11, с. 114).

Историческая (социальная, реальная) критика, по мнению Григорьева, несостоятельна прежде всего потому, что делает искусство «орудием теорий, служебным органом внешних целей» (4, с. 129). Григорьев не признает историзм как принцип, как мысль «о безграничном развитии, развитии безначальном и бесконечном, ибо идеал постоянно находится в будущем», видит ущербность учения, в соответствии с которым «всякая минута мировой жизни является переходною формою к другой, переходной же форме» (4, с. 130). «Существенный порок исторического воззрения и... исторической критики» – создание временных идеалов: «когда идеал поставлен произвольно, тогда он гнет факты под свой уровень. Сегодняшнему кумиру приносится в жертву все вчерашнее... и все представляется только ступенями к нему» (4, с. 131). Исторической критике Григорьев противопоставляет «историческое чувство» – это «хранительное начало жизни, сознание вечных требований души», становящееся началом «зиждительным» (4, с. 147). Критик противопоставляет гегелевской философии истории «чувство органической любви, связующей прошлое с настоящим, умершее с живым». Это и есть «глубокая и пламенная вера в историю... первое, законное определение» исторического чувства (4, с. 149). Принцип органической связи, преемственности явлений жизни предполагает неприятие популярной идеи прогресса как смены одной системы ценностей другими.

Попытки сторонников эстетической критики ограничиться исключительно художественными критериями оценки литературных произведений, как считает Григорьев, бессмысленны, потому что все произведения содержат «вопросы философские, общественные, исторические, психологические», «в каждом вопросе искусства... лежит на дне его вопрос, плотно и кровно связанный с существенными сторонами жизни». «Чисто художественной критики... нет, да и быть не может... никогда и не было в отношении к произведениям слова» (4, с. 118–119).

В статье «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» (1858) Григорьев в противовес неприемлемым для него принципам эстетической и исторической критики, по его мнению сугубо теоретическим, основанным на рассудочных наблюдениях над художественными текстами, окончательно формулирует положения органической критики. Руководствуясь шеллингианской идеей приоритета образного познания над логическим, он выдвигает принцип эстетизации мысли в произведениях искусства, которая одновременно является и эстетизацией жизни, поскольку, по словам критика, лишь «художество» «вносит в мир новое, органическое, нужное жизни» (4, с. 126). Произведение искусства – это мысль, «облаченная в плоть», живая, как сама жизнь. Соответственно художник – это демиург, творящий новую действительность, столь же органичную, как реально существующая.

Концепция искусства у Григорьева опирается на «Философию мифологии» Шеллинга и, по существу, несет в себе черты мифологичности: органически созданное и органически же существующее художественное произведение – тот же миф, потому что, как утверждал А. Ф. Лосев, «миф есть (для мифического сознания, конечно) наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей мере напряженная реальность... полная и абсолютная необходимость, нефантастичность, нефиктивность. <...> Для мифического субъекта это есть подлинная жизнь, со всеми ее надеждами и страхами, ожиданиями и отчаянием, со всей ее реальной повседневностью и чисто личной заинтересованностью» (13, с. 396, 397, 400).

В литературной критике Григорьева проявляется универсальность философского анализа жизни посредством искусства, познания себя через художественные образы. У него не просто соединяются правила искусства социально обусловленного и так называемого свободного, а разрабатывается принципиально иная программа, методологически близкая философии тождества Шеллинга: художественная структура произведения подобна структуре бытия. Мысль о созидающем

сознании, которое приравнивается к Божественному, явно подразумевает демиургическое творение явлений искусства, что соответствует «мифотворческому методу» мышления Григорьева, которое «отождествляет слово с означаемым им предметом... Искусство экзистенциально, безоговорочно тождественно действительности» (14, с. 10).

Для реальной и эстетической критики на первом плане гносеологическая (познавательная) функция искусства, для органической – онтологическая (бытийная). Григорьев постоянно соотносит художественные образы и сцены с действительной жизнью. Для него литературные персонажи – те же реальные, живые люди. Соответствие художественных образов реальной действительности – признак органичности произведения, а не простой верности отражения жизни. Онтологическое понимание искусства не отрицает гносеологического, но в особенном смысле: литература – это самосознание общества и личности, средство познания (по Шеллингу, более совершенное, чем рациональное, научное) себя (читателя), своего поколения. В статье «Искусство и нравственность» (1861) Григорьев писал: «Я приписывал и приписываю искусству предугадывающие, предусматривающие, предопределяющие жизнь силы, и притом не инстинктивно только чуткие, а разумно чуткие, – органическую связь с жизнию и первенство между органами ее выражения» (4, с. 407).

Литература в представлении Григорьева не просто искусство, художество, вымысел. Это в полном смысле слова творчество, творение новой жизни, которая по своей способности впечатления, духовного воздействия на человека, по существу, не уступает самой действительности. Соответственно художник, творец, демиург оказывается воплощением духовности, порождающей художественное произведение, и понять его – значит понять объект творения, и, наоборот, уровень рецепции произведения раскрывает личностные качества его создателя, причем личность писателя отнюдь не замыкается в себе, она порождение и показатель духа времени и окружения. Подобная, в своей основе романтическая теория художественного творчества превращает произведение искусства в онтологическое явление, показатель вечной, внеисторической, нравственной и национальной сущности воплощенного в нем феномена. Поэтому Григорьеву представляется бессмысленным противопоставление эстетической и социальной функции искусства разными направлениями русской литературной критики. В его понимании художественное произведение синкретично по своей способности воплощать в себе и эстетическое, и общественно-историческое, и этическое, и философское, и гносеологическое качества.

Органическая теория творчества актуализируется Григорьевым и в критическом методе: критик «в своем роде тоже художник... у которого судящая, анализирующая сила перевешивает силу творящую». Критик реагирует на произведение искусства «целым рядом пояснений, толкований, развитий живой мысли», «критика углубляется в самый жизненный вопрос», ее «пульс... бьется в один такт с пульсом жизни» (4, с. 127, 129). При подобном понимании сущности искусства и особенностей его рецепции становится невозможным не только противопоставление, но даже разделение социальной и художественной функций творческих созданий. Моделирование новой жизни художником означает гармоническое единство искусства и действительности, не простое отражение, не копию, не слепок, а творение ее в соответствии с авторским идеалом. Таким идеалом для Григорьева стала установка на сакрализацию «народного организма», «вечной правды души», ее нормы – Иисуса Христа.

Художественный идеал, составляющий единство нравственного и эстетического совершенства, по утверждению критика, «не развивается... остается всегда один и тот же, всегда составляет... норму души человеческой. <...> Иначе – нет истории... нет искусства... а есть какое-то бессмысленное мелькание... раболепное служение всякой жизни», ее повторение, копирование (явный намек на эстетическую теорию Чернышевского). Теория, признающая «развитие идеала», в принципе утверждает «несуществование идеала», поскольку идеал, как считает Григорьев, будучи искренне верующим, не может быть изменчивым, релятивным, он является воплощением красоты и добра одновременно. Исторический принцип в осмыслении искусства неприемлем, потому что «последствием условно принятого идеала будет казнь всего того, что не есть он... а потом, разумеется, казнь его самого... новым столь же условно принятым» (4, с. 151).

Утверждение вечной, незыблемой природы идеала в творческом процессе не означает для Григорьева наличие жесткой нормативности и неподвижности художественных форм. Он признает движение, прогресс в искусстве, но с оговоркой, что новые художественные явления не снимают значимости прежних – это принципиально отличает его видение искусства от исторической (реальной) критики. Григорьев подчеркивает, что критика историческая, как и эстетическая, содержат каждая свою часть правды, но и только, потому что обе отличаются односторонностью. Было бы неправильно «видеть в искусстве рабское служение жизни», как предлагает историческая критика – в этом отношении характерные для эстетической критики «слепая вера в искусство и рабское служение ему выше», но то и другое «весьма

неутешительно»(4, с. 155), так как в обоих случаях критик оказывается в тупике односторонности, «обнажаемой логическим мышлением».

Выход один, считает Григорьев, – в критических характеристиках художественных произведений руководствоваться не логикой, не теорией, а принципом органического родства искусства с жизнью и искусства с критикой: «одно есть отражение идеального, другая – разъяснение отражения». Принцип этого «отражения», то есть истинный метод критики, извлекается «из существа самого идеального», и критика «должна быть... столь же органическою, как само искусство, осмысливая анализом те же органические начала жизни, которым синтетически сообщает плоть и кровь искусство» (4, с. 156).

Итак, найдена формула органической связи: жизнь – искусство – критика. Представление о природе литературной критики у Григорьева базируется не на простом сочетании методов исторического и реального. Понимание органической (по сути онтологической) природы искусства определяет совершенно иные, отличные, как считает Григорьев, от традиционных и общепринятых принципы и приемы критического анализа. Претензии на принципиально новую методологию сопровождаются утверждением ее абсолютности, недопустимости иных способов интерпретации художественного текста. Впрочем, подобная нетерпимость, во всяком случае в установках, была свойственна и сторонникам других критических методов. Органическая критика Григорьева, разрабатывавшая основополагающие принципы анализа художественных произведений с опорой на философию Шеллинга, по праву может быть названа философской, завершающей развитие ее метода, начатое еще в 1820-е годы любомудрами, и предугадывающей будущие философские, эстетические, методологические поиски символистской критики конца XIX века.

Установка на синкретизм в понимании природы художественного образа – свидетельство того, что Григорьев, отказываясь от традиционного для европейской эстетики аристотелевско-гегелевского принципа поклонения красоте, по существу, пытался возродить концепцию христианского искусства, основанную на освященном верой тождестве бытия и духа. Синтез эстетического и этического начал в христианском искусстве опирается на идеал духовной красоты, в то время как для древних нормой было поклонение красоте телесной – она сакрализовалась в язычестве. Следование подобной норме в новейшей постренессансной литературе – нонсенс, богохульство, и Григорьев это чувствовал. Он видел возрождение национальных истоков художественного и нравственного идеала в творчестве столь дорогих для критика Пушкина и Островского, опиравшихся, по его мнению,

на русское народное православное сознание единства добра и красоты, не испорченное, не разорванное позднейшей рефлексией. Неслучайно протоиерей Г. Флоровский считал, что «именно от Григорьева идет в русском мировоззрении... эстетическое перетолкование православия» (16, с. 305). В этом, кстати, проявились общехристианские и романтические истоки эстетики и критического метода Григорьева. С. Л. Франк утверждает: «Религиозная правда... есть жизнь в объекте, живое слияние с ним. <...> Сама противоположность между субъектом и объектом, образующая конститутивный признак теоретического познания, погашается в религиозном переживании, и потому последнее есть... не столько *знание об объекте*, сколько *тождество* с ним, переживание целостной субъективно-объективной правды. <...> Религиозная правда... есть жизнь в самом добре, жизнь в той первооснове, из позднейшего раздробления которой происходит противоположность между бытием и идеалом» (17, с. 30). В сущности таковым было и кредо создателя органической критики.

Близость философско-методологической базы А. Григорьева европейским духовным исканиям и традициям не помешала формированию у него представлений о национальных основах художественного и нравственного идеалов русских писателей, прежде всего Островского и Пушкина. Напротив, следование романтической концепции искусства способствовало углубленному проникновению критика в национальные культурные истоки новой литературной школы. С наибольшей глубиной это проявилось в статье «После “Грозы” Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу» (1860). Пафос статьи – противостояние добролюбовской интерпретации драматургии Островского как обличения «темного царства» (статья «Луч света в темном царстве» в это время еще не была опубликована). Григорьев отказывается от «критики и анализа» «Грозы» – так «поэтически, непосредственно» представлена в пьесе жизнь, «как будто не художник, а целый народ создавал тут» (4, с. 368). Высшим критерием оценки словесности он считает народную правду, определяемую и проверяемую христианством.

Статья «После “Грозы”...» – вслед за предшествовавшими «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» и «И. С. Тургенев и его деятельность. По поводу романа “Дворянское гнездо”» (обе – 1859) – образец реализации метода органической критики: здесь уже проявляется универсальность философского анализа жизни с помощью искусства, самопознания посредством художественных образов. Свой взгляд на искусство Григорьев называет идеально-художественным – в противоположность реальному и эстетическому.

Теоретики способны исследовать «только ту жизнь, которую видят с известных точек, а не ту, которая в нем (произведении. – *В. Т.*), если оно есть истинно художественное произведение» (4, с. 372), примером чему является теория «темного царства», искусство же «захватывает жизнь гораздо шире всякой теории» и имеет ценность «только тогда, когда... судит... жизнь во имя идеалов – жизни самой присущих, а не... поэтом сочиненных» (4, с. 373).

Понимание искусства как силы, способной порождать новую жизнь, основано на «смирении» перед действительностью (не примирении!): «Жизнь любить – и в жизнь одну верить, подслушивать биение ее пульса в массах, внимать голосам ее в созданиях искусства и религиозно радоваться, когда она приподнимает свои покровы... и разрушает наши старые теории» (4, с. 378–379). Эти принципы и реализуются, по мнению Григорьева, в творчестве Островского, у него «наивная правда народного поэта», он «объективный поэт», в его пьесах господствует комическое и трагическое начало, но не сатирическое (4, с. 381, 383). «Гроза» лишь отдельными «сторонами своими... подтверждает остроумные идеи автора "Темного царства", но зато с другими сторонами ее теория... не знает, что делать. <...> Они говорят совершенно не то, что говорит теория» (4, с. 385). И окончательный вывод: «новое слово» Островского – это «объективное, спокойное, чисто поэтическое, а не напряженное, не отрицательное, не сатирическое отношение к жизни» (4, с. 397).

Подобному представлению о «новом слове» Островского Григорьев оставался верен и позже. В статье «Литературная деятельность графа Л. Толстого» (1862) он продолжает доказывать, что мир героев Островского – «многообразный, как жизнь вообще, и светлый и темный вместе мир» (4, с. 532). Если в «москвитянинский» период критик видел в драматургии Островского лишь поиски позитивных начал в русской жизни, то позднее, кроме того, сами творческие поиски драматурга обусловили признание закономерности показа и трагических сторон действительности. В том и другом случаях органическая критика А. Григорьева следует за художественными достижениями Островского.

Онтологическая теория искусства предполагает не только органическое тождество творения и действительности, но и принципиальное сближение творения с творцом. Через вживание в экзистенциальную природу художественного произведения Григорье в стремился одновременно выяснить специфическое видение мира тем или иным писателем, его ментальность. При этом выясняется не просто проявление личности автора в героях, их соотношение между собой, но и их индивидуальная и национальная типология.

В художественном произведении критика интересует прежде всего характер человека, его сознание в проекции бытия, то, «какие струны особенно звонки на этой поэтической лире» (4, с. 242), как эмоционально определил Григорьев творческую манеру Тургенева. Даже в Белинском он видит прежде всего «наше критическое сознание» (4, с. 236).

Специфическая природа органической критики определила такую особенность ее метода, как преимущественная ориентация при осмыслении художественных произведений на синтез – в противовес традиционному для критического сознания анализу. Типологизация литературных персонажей (и заодно художественно воплощенных в них жизненных типов и целых поколений русского общества) подчас помогала Григорьеву дать глубокое объяснение сущности и генезиса их характеров.

В то же время предлагаемая Григорьевым типология литературных персонажей отличалась некоторой жесткостью и схематизацией. Деление героев на смирных и хищных с явной симпатией критика к первым, как и мнение о лишних людях, является порождением почвеннической идеи, постоянно вторгавшейся в универсальные философско-эстетические построения Григорьева и разрушавшей их целостность.

Понимая художественное произведение как продукт самовыражения автора, Григорьев в своих опытах характеристики литературных явлений стремился именно к выявлению авторской позиции и практически не допускал возможной интерпретации текста, иного понимания его смысла, кроме авторского. Поэтому он выбирал для своих статей, как правило, литературный материал, близкий ему духовно. В этом отношении критический метод Григорьева явно противоположен реальной критике, которую авторская позиция в произведении в сущности не интересует и даже может быть помехой для объяснения социальной функции текста. Поэтому органическая критика перестает быть литературной критикой в привычном понимании термина как суждения и становится своеобразным выявлением самосознания автора путем вживания в художественный текст. Само онтологическое понимание искусства исключает интерпретацию: действительность можно лишь познавать, органически сливаясь с духом художника, эксплицированным из духа времени.

Признаваемый критиком принцип детерминированности искусства отличается от принятого в исторической критике. Отрицая историзм в искусстве из-за его склонности к фатализму, к обязательной обусловленности характеров обстоятельствами, Григорьев противопоставляет ему «историческое чувство», опирающееся на вечный,

неизменный идеал (определяемый в русской литературе и вообще в русской духовности православием), присутствующий в душе каждого художника, а «душа развиваться не может. Развивается, то есть обогащается новыми точками зрения и богатством данных, – мир ее опыта, мир ее знания» (4, с. 132). Таким образом, «вечная правда» не просто уживается, но органически сочетается с ценностями, рождаемыми временем (их критик вовсе не отрицает) – лишь бы они не переходили «в слепое, рабское пристрастие». Историческое чувство – это «реагент против ломки всего существующего и существовавшего» (4, с. 133), следовательно, оно, в отличие от диалектического (гегелевского) историзма, содержит в себе качества консервативные, способность отличать истинные и ложные ценности «народных организмов», каждый из которых «вносит свой органический принцип в мировую жизнь». Основа, точка отсчета этой способности «есть правда души человеческой» (4, с. 134), высшая, «чистейшая» форма которой – христианство – становится «вечной правдой, неизменным критериумом различения добра и зла» (4, с. 135). Именно этот принцип создает органической критике возможность претендовать на особую позицию в современном ей противостоянии сторонников социологического и эстетического методов критического анализа художественных произведений.

Как и для большинства романтиков, для Григорьева успехи развития литературы связаны с творчеством ведущих ее представителей. Такими фигурами в новейшей русской литературе, с точки зрения органической критики, были Гоголь, Островский и, наконец, Пушкин – писатели, по мнению Григорьева, в наибольшей степени открывшие миру глубину и своеобразие русского национального характера. Русская идея диктовала критику оценки тех или иных литературных явлений. Решающим в этом отношении, как известно, было увлечение Григорьева творчеством Островского, сказавшего «новое слово» не только в драматургии, но и во всей русской литературе, в духовной культуре в целом.

В последнем периоде своей деятельности Григорьев пришел к осознанию уникальности и значимости для всей современной русской жизни творчества Пушкина. Именно постепенное осмысление Пушкина – писателя и человека – позволило Григорьеву обрести свою истину. Пушкин стал эталоном, нормой эстетического и нравственного совершенства, понимание его личности переходит у Григорьева во все более широкий план осмысления национальных, культурных, духовных истоков этого знаменательного явления русской жизни.

Однако такое понимание роли Пушкина в русской истории сформировалось лишь в результате длительного осмысления его

творчества и русской литературы в целом. Известная, давно ставшая хрестоматийной мысль А. Григорьева «Пушкин – наше все» была высказана в статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» в 1859 году. К этому времени у критика уже был накоплен немалый опыт осмысления феномена Пушкина и его роли не только в русской литературе, но и в становлении русского национального самосознания. Неслучайно упомянутый выше афоризм у Григорьева имеет продолжение и разъяснение: «Пушкин – представитель всего нашего *душевного, особенного*, такого, что остается нашим *душевным, особенным* после всех столкновений с чужим, с другими мирами» (4, с. 166). Это итог достаточно длительных размышлений критика, пришедшего к Пушкину через некоторую переоценку значимости других духовно близких ему писателей (например, Гоголя и Островского).

До середины 1850-х годов Григорьев не проявлял какого-то особенного внимания к Пушкину. Отношение к нему достаточно традиционно для той эпохи: «Пушкин был чистым, возвышенным и гармоническим эхом всего, все претворяя в красоту и гармонию» (7, с. 109). В отличие от Гоголя, Пушкин уже не определяет собой эпоху, скорее он остается эталоном художественности: его «последние стихотворения», как утверждает Григорьев, «представляют недостижимый идеал красоты, чистоты, ясности миросозерцания – и того полного любви спокойствия, которое дается только великим, избранным натурам» (4, с. 81,82).

Пушкин становится более актуальным для Григорьева с 1855 года, хотя он упоминается пока лишь в ряду писателей, определивших тенденцию «погружения в живую народную жизнь, в живое народное воззрение, в живую народную речь» (наряду с Карамзиным, Жуковским, Гоголем) (7, с. 223). Интерес к пушкинскому наследию в российских литературных кругах возрос после известного анненковского издания сочинений Пушкина, начатого в 1855 году. Григорьев откликнулся на это издание и на полемику, начавшуюся в журналах вокруг него, статьей «Замечания об отношении современной критики к искусству» (1855). Из всех появившихся в это время критических откликов о Пушкине Григорьев выделяет лишь статьи А. В. Дружинина, подчеркивая, что «не только не исчерпана эстетическая критика в отношении к Пушкину, но едва ли и начата порядком» – не исключая Белинского. «Да об одной простоте, правде и искренности пушкинской поэзии, сравнительно со всею современною – можно написать несколько статей», поэтому « в настоящее время были бы полезны эстетические статьи о Пушкине» (7, с. 251). Следовательно, Пушкин для Григорьева прежде всего художественное явление,

достойное всяческого внимания и одобрения, «особенно сравнительно с продуктами натуральной школы» (7, с. 263). Будущей, к этому времени еще не сформировавшейся органической критике особенно близки требования определить особенности Пушкина «как поэта народного» и исследовать на основе художественного творчества «его поэтически-нравственный образ». В то же время Григорьев с явным одобрением упоминает, что «из материалов, предложенных издателем для желающих изображать колоссальный образ нашего народного поэта, г. Дружинин вылепил изваяние Пушкина – европейского поэта» (7, с. 266).

Стоит назвать еще одно краткое, но достаточно емкое и выразительное высказывание Григорьева в статье «О правде и искренности в искусстве» (1856) о том, что Пушкин, «истинно художническая и, следовательно, в высшей степени правдивая и зрячая натура, все более свергая с себя кору чуждых наростов... стала возвышаться наконец до коренных народных созерцаний» (11, с. 65). Здесь явно углубляется мысль о движении художественных поисков Пушкина в сторону сближения с народными истоками национальной культуры.

Все упомянутые выше не лишенные интереса и самостоятельности высказывания Григорьева о Пушкине – лишь подступы к определению его глубины и значимости не только для русской литературы, но и для всего процесса развития русской духовности. Более основательное осмысление его исторической роли в России начинается в цикле статей «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (1859). Само заглавие цикла свидетельствует об интересе критика к особенностям русского литературного процесса. Пушкин для него – не просто гений, феномен человека и художника, но и символ национального характера с его особенностями и возможностями. Григорьев видит в великом поэте «пока единственный полный очерк нашей народной личности... полный и цельный, но еще не красками, а только контурами набросанный образ народной нашей сущности... который мы долго еще будем оттенять красками» (4, с. 166) .

Обращает на себя внимание установка критика на определение достоинств не только Пушкина-писателя, но и его как личности, как носителя русского национального характера. Пушкин – человек и художник – понимается Григорьевым как «самобытный тип», дерзающий встать наравне «с другими европейскими типами», как воплощение «органической целости», «сочувствия старой русской жизни и стремления новой» (4, с. 167). В нем, следовательно, воплотилось столь близкое критику почвенническое начало, и именно это «типовое» качество Пушкина позволило Григорьеву определить его

универсальную общенациональную духовную значимость. В этой связи уместно напомнить высказывание Н. В. Гоголя в статье «Несколько слов о Пушкине» (1832), несомненно знакомой Григорьеву: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский характер отразились в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла» (3, с. 58). Близость суждений о личности Пушкина, отражающейся в его творчестве, может быть объяснена общим для Гоголя и Григорьева романтическим представлением о феноменологической природе творчества как проекции гениальной личности.

Пушкин, «заклинатель и властелин многообразных стихий», с широким диапазоном созданных им характеров – от Алеко до Белкина – из «борьбы... с различными идеалами... выходит всегда самим собою, особенным типом, совершенно новым» (4, с. 173). Две статьи цикла «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» – рассуждения о феномене великого русского поэта и через него – о феномене русского национального характера и всей русской литературы, что демонстрирует иной, более высокий уровень понимания значимости Пушкина по сравнению с эстетической и реальной критикой. Характеристика русского литературного процесса подчинена у Григорьева мысли о том, что «во всей современной литературе нет ничего истинно замечательного и правильного, что бы в зародыше своем не находилось у Пушкина» (4, с. 177).

Герои пушкинских произведений, как и их творец, для Григорьева в соответствии с его онтологической теорией творчества – живые, реальные люди, существующие в историческом бытии. Они столь же жизненны, как и сама национальная история, обнаруживаемая критиком во всей русской литературе, прежде всего в Пушкине.

В то же время неслучайна оговорка Григорьева о «контурности» очерченного великим поэтом русского народного характера. О пушкинской «очерковости», «обрисованности» набросками «всех наших сочувствий», «отношений литературы к окружающей действительности и к русскому быту» (4, с. 177) критик упоминает неоднократно, возлагая надежды на последовавшую за Пушкиным русскую литературу, призванную заполнить красками то, что им только намечено. Почему же Пушкин признается не вполне полноправным и целостным явлением национального русского духа, а лишь его контуром? Косвенный ответ обнаруживается в статье Григорьева «Западничество в русской литературе» (1861), где критик, отмечая, что «Борис

Годунов» А. С. Пушкина «писан очерками, а не красками», объясняет это тем, что «поэт чувствовал, что красок настоящих взять ему еще неоткуда или что такие краски совсем потерялись. <...> Фальшивых же красок для расцвечения очерков поэт наш, как поэт, употребить не хотел», потому что обладал «высоко артистическим чувством правды» (11, с. 204–205). «Он... только там писал красками, где знал краски, зато все, что оставил он нам писанного красками, вечно, как народная сущность». «Все это вечно, все это так же правдиво, как если бы написано было в нашу эпоху Островским, так полно знающим натуру русского человека, способ его выражения и т. д.» (11, с. 207). Последнее сравнение чрезвычайно показательно, поскольку Островский для Григорьева оставался своеобразным эталоном народного писателя, продолжившего и углубившего пушкинские традиции в художественном осмыслении национального характера и быта.

Итак, именно потому, что Пушкин находился у истоков разгадки русской духовности, он не мог, не насилуя свой талант и самое действительность, сказать о ней все возможное, раскрыть ее тайну. Интересна оговорка критика о том, что само время не позволило Пушкину выполнить стоявшую перед ним творческую задачу более полно: художественная мысль, литературный язык были еще недостаточно развиты. Однако прослеживается еще одна причина, приводившая Григорьева к мнению о некоторой творческой недоговоренности, «очерковости» художественного осмысления русской истории и современности у Пушкина. Писатель был слишком многосторонен, многогранен (Григорьев упоминает об «отсутствии односторонности» у Пушкина – 11, с. 201) в понимании и предвидении противоречивых потенций русской жизни, его наследники, напротив, каждый по-своему, художнически осмысливали действительность главным образом в какой-то одной наиболее близкой им плоскости, добиваясь в этом известных успехов.

Для Григорьева важнейшим оказалось творчество Островского, которого он и выделял в качестве наследника Пушкина, истинно народного писателя, призванного не просто продолжить, но и дополнить некоторые художественные начинания своего великого предшественника. У Пушкина Григорьев не находил той несколько прямолинейной почвеннической тенденции, которая так дорога и близка ему в творчестве Островского 1850-х годов, поэтому драматург в понимании критика оказывается даже в чем-то более полнокровным художником в умении воссоздать народную жизнь – по сравнению с контурной народностью Пушкина. Григорьев оговаривается, что речь не идет о поэзии – там с Пушкиным никто не может

сравниться. Таким образом, вольно или невольно в критическом осмыслении пушкинского творчества и его традиций у Григорьева проявляется явная почвенническая тенденция.

Представление критика о Пушкине и значении его творчества углублялось. В статье «Народность и литература» (1861) Пушкин объясняется как историческая закономерность развития русского духа, как «великая творческая сила, равная по задаткам всему, что в мире являлось не только великого, но даже величайшего» (11, с. 188–189). Историческая и эстетическая оценка Пушкина у Григорьева не вполне оригинальна, в ней видны переклички с критическими концепциями Белинского и Дружинина (автор этого и не скрывает), но само признание значимости названных аспектов восприятия пушкинского творчества явно обогатило общую историко-литературную и литературно-критическую концепцию Григорьева. Новой в этой статье оказывается мысль о том, что Пушкин сумел совместить идеалы протеста и смирения, а «со смерти его... начинается раздвоение двух лагерей» (11, с. 190) в русском обществе. Масштаб осмысления роли и значения Пушкина расширяется от собственно литературного и человековедческого к национально-историческому и философско-эстетическому. Критик признает, что Пушкин «был прежде всего художник», которому «было дано непосредственное чутье народной жизни и дана была непосредственная же любовь к народной жизни» (11, с. 201).

Способность Пушкина глубоко вживаться в духовные ценности прошлого и настоящего и сочетать их, прозревать истину и уходить от фальши превращают его в глазах Григорьева не только в великого художника, но и не менее великого человека, символ русского в самом широком диапазоне значений этого слова. «Пушкин – русский человек, каким сделало русского человека соприкосновение с сферами европейского развития» (11, с. 203). В этой фразе Григорьева не только определение личности Пушкина, но и выражение идеала почвенничества, его кредо. Именно постепенное осмысление Пушкина – писателя и человека – позволило Григорьеву окончательно обрести свою истину, и неслучайно это произошло, когда критик стал ближайшим сотрудником братьев Достоевских в журнале «Время»: ведь в его кратких и емких формулировках значимость Пушкина и его роли в русской литературе и жизни – зерно будущих знаменитых высказываний Ф. М. Достоевского. И не так важно, кому принадлежит приоритет в подобном осмыслении Пушкина – перед нами пример исключительного воздействия личности и творчества писателя не только на развитие литературы и критики, но и на философско-историческое и национальное самосознание.

Сформулированное Григорьевым в цикле «Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина» представление о Пушкине, превращающее его, по сути, чуть ли не в основателя почвенничества, могло бы быть завершающим словом критика о великом поэте. Однако критическое осмысление проблемы продолжалось, поскольку Григорьев был в постоянных духовных поисках и стремился к углублению своей литературно-критической позиции.

Уже осенью того же 1861 года, когда были опубликованы статьи названного цикла, Григорьев в письме Н. Н. Страхову высказал мнение, несколько меняющее его прежние суждения о необходимости углубить картины народной жизни и характеры, якобы лишь схематично обрисованные Пушкиным: «... полное и цельное сочетание стихий великого народного духа было только в Пушкине... могучую односторонность исключительно народного... что скажется в Островском, должно умерять сочетание других, тревожных... но столь же существенных элементов народного духа в ком-либо другом. Вот когда... жизнь будет полна, и литература опять получит свое *царственное* значение» (6, с. 435).

Итак, Островский оказывается односторонним по сравнению с Пушкиным. Колебания в выборе между более близким по идейной и литературной позиции Островским и всеобъемлющим по масштабу художественных прозрений Пушкиным сохранились у Григорьева до конца. И все-таки Пушкин оставался эталоном, нормой не только художественного совершенства, но и нравственно-политического. Понимание Пушкина у Григорьева переходит во все более широкий план осмысления жизненных и национальных истоков его творчества. В первой из двух статей «Гр. Л. Толстой и его сочинения» (1862) утверждается мысль о глубокой прозорливости Пушкина, осуществившего синтез отечественной почвы и европейской цивилизации: «Пушкин – это наше право на Европу и на нашу европейскую национальность, а вместе с тем и право на нашу самобытную особенность в кругу других европейских национальностей. <...> А вместе с тем Пушкин... узаконитель нашей почвы, преданий, реакция нашей родной обломовщины, которая... все-таки жизненнее штольцевщины...» (8, вып. 12, с. 32).

И опять Островский, «единственный новый и народный наш современный писатель», провозглашается продолжателем «по духу, при всем своеобразии форм, дела Пушкина...». Как поэт народный, «он... взял народный быт в его единственно самобытном выражении...» – но признается и «беспощадность» драматурга «в изображении уродливостей «темного царства» (8, вып. 12, с. 33). Здесь речь идет

не о приоритете того или иного писателя, а лишь о естественной и закономерной преемственности в литературном процессе.

Рассуждения Григорьева об особенностях национальных характеров в творчестве Пушкина и Островского, по существу, пример критики «по поводу», поскольку главная проблема, интересующая его как почвенника, – подчеркнуть глубинные истоки своей программы, повысить ее авторитет ссылкой на Пушкина и на преемственность заложенных в его литературном творчестве нравственных ценностей, подхваченных последующей литературой.

Между тем вопрос о соотношении таланта Островского с талантом Пушкина в утверждении национальных художественных доминант продолжал волновать Григорьева. Известную уже мысль критик повторил в рецензии на «Козьму Минина» (1863): «... является... народная, т. е. национальная драма: первая... драма не в очерках только, как великие создания Пушкина, а с красками» (10, с. 247).

И еще один пример того, что Григорьев постоянно соотносит Островского с Пушкиным как нормой и вершиной русской литературы – в рецензии на спектакль по комедии «Доходное место» (1863): «Всем нам очень хорошо известно, что нет такого великого мастера на женские типы, как Островский. В этом он, может быть, выше Пушкина, хоть за Пушкиным есть один из высочайших во всей европейской литературе типов – тип Татьяны, да ведь это только один тип, а Островский создал... совершенно *различные* типы» (10, с. 301).

Подобные мысли встречаются у Григорьева практически почти всегда, где оказывается уместным напомнить о Пушкине и его значении. В статьях «Искусство и нравственность...», «Реализм и идеализм в нашей литературе...», «Стихотворения Н. Некрасова», в ряде театральных рецензий начала 1860-х годов – вплоть до последних, предсмертных – критик не уставал повторять мысли о полноте и величии воплощенного в пушкинском творчестве духовного развития русского национального характера, о способности великого поэта органически сочувствовать старому и новому, и снова об очерковости его гениальной драматургии и прозы, положившей начало современной русской литературе. Григорьев до конца оставался верен не только Пушкину, но и Островскому как его наследнику и продолжателю.

Почвенническая идеология, конечно же, сказывается в конкретных оценках Григорьевым творчества русских писателей-современников, не всегда являвшихся его единомышленниками. Он стремится определить жизненную философию писателя, что полностью соответствует установке органической эстетики на «живое проникновение» критики духом художника. Много внимания, например,

уделено выявлению своеобразия личности И. С. Тургенева, отразившейся в его творчестве (преимущественно на примере романа «Дворянское гнездо», по поводу которого Григорьев написал цикл из четырех статей).

Тургенев, по мнению критика, мастер «во имя верности психологического анализа» создавать в художественном произведении «исключительную обстановку» – в противовес преобладающему в литературе натурализму – содержащую «*поэтическую* правду, ее идеальную *возможность* быть». Писатель «жаждет высказать» поэтические «стремления», но сам лишен веры «в эти стремления» (4, с. 243–244). Сочувствие всему идеальному и неверие в силу идеалов – преобладающее настроение тургеневского творчества. Его романтическое отношение к природе напоминает Григорьеву поэтическую манеру лириков, особенно Фета и Полонского: «... поэзия этой манеры отличается не яркостью, но тонкостью, прозрачностью красок». Это поэзия средней полосы России, «ее живой голос» (4, с. 246–247). Но главное – «в действительности он (Тургенев. – *В. Т.*) видит повсюду только самого себя, свое болезненное настройство, и колорит этого настройства переносит на все, чего бы он неи коснулся...» (4, с. 250). Другая «преобладающая черта тургеневского таланта: глубокое проникновение природою... до какого-то слияния с ней...», так что «слышится самое горькое неверие... в личность... возникшее явным образом вследствие борьбы, в которой личность оказалась несостоятельною» – отсюда полное самоуничтожение перед вечностью громадного внешнего мира» (4, с. 253) и болезненный пантеизм.

Критик объяснил истоки драмы тургеневского лишнего человека как «раздвоение мысли и жизни» (4, с. 249), как «несостоятельность натуры современного человека в применении мысли к делу». В определении позиции Тургенева как «борьбы болезненной и часто тщетной с заветными», но «искусственно сложившимися идеалами» (4, с. 256, 257) ощущается почвенническая тенденция Григорьева, но его понимание типа лишнего человека существенно дополнило бытовавшие в то время наиболее авторитетные объяснения этого героя русской литературы: философское (гегельянское) у Белинского, социальное у Герцена.

Григорьев упоминает и об истоках психологического настроения Тургенева и его героев: это романтизм в состоянии кризиса при отсутствии новых идеалов («его положительная сторона есть застой» – 4, с. 271).

Большой интерес Григорьева к «Дворянскому гнезду» объясняется прежде всего его увлеченностью типом Лаврецкого, представляющего «доброе, простое, смиренное» начало «против хищного,

сложно-страстного, напряженно-развитого» (4, с. 276). И в этом случае почвенническая идея во многом определяет критическую позицию Григорьева.

В то же время глубокое эстетическое чутье позволяет ему заметить в художественном произведении недостатки с точки зрения нормативной эстетики: в «Дворянском гнезде» оказался нереализованным эпический замысел (картина жизни в романе фрагментарна), «не додумана и не отделана» личность антипода Лаврецкого – Паншина, характер которого должен был быть «захвачен... шире и крупнее» (4, с. 300, 301). Критерий художественности – неотъемлемый компонент онтологической поэтики, которая утверждает в искусстве образное, органичное, естественное, нерациональное и неутилитарное начало. Эти качества критического анализа Григорьева проявляются и в других случаях – особенно ярко а статье «Стихотворения Н. Некрасова» (1862), где четко различаются глубоко прочувствованные и рационально надуманные поэтические мотивы. Почвенник Григорьев обнаружил близость основных мотивов некрасовской поэзии своему видению народной темы в искусстве, своему миросозерцанию в целом. Народность, спокойное, неодностороннее, гармоничное отношение к коренному национальному быту – основы органического единства поэзии с жизнью, утверждаемого Григорьевым, обнаружены им у Некрасова, хотя и не в таком чистом проявлении как, например, у Островского. Критика не смущает, что некрасовская поэзия – поэзия протеста. По его мнению, «где поэзия, там и протест. Поэзия есть высшее, лучшее и наиболее действительное узаконение святейшего из прав человеческой души» (4, с. 452). Некрасов лишь придал этой способности новые формы и приобрел «необыкновенную популярность», которая «куплена не одним тем только, что поэт затронул живую струну современности, указал на ее больные места». У него «свое, особенное... <...> Некрасовское коренится органически в самом существе русской национальности» (4, с. 455).

Уже первое стихотворение Некрасова нового этапа его творчества «В дороге», по Григорьеву, – «горькая, односторонняя, но правдивая в своей односторонности песня» (4, с. 459). Здесь «не подделка под народную речь, а речь человека из народа в нем послышалась», «его писал человек с народным сердцем» (4, с. 460). Естественно, что почвеннику Григорьеву не всегда нравится «влияние этой поэзии на эстетическое, умственное и нравственное развитие молодого поколения. <...> Ведь одной поэзии желчи, негодования и скорби слишком мало для души человеческой» (4, с. 461–462). Критику представляется пагубным воздействие друзей-«теоретиков», осудивших поэзию

«на рабское служение теории». «Поэты истинные... служили и служат одному: идеалу, разнясь только в формах выражения своего служения» (4, с. 463), и различные доктрины лишь препятствуют этому. Некрасов – антипод объективной художественной поэзии, которая расцветала с начала 1840-х годов (Тютчев, Фет, Майков и др.) Григорьев практически впервые отмечает наличие в современной ему русской поэзии двух противоположных и авторитетных направлений. «Найдется ли когда-нибудь всесторонний принцип – я не знаю», – констатирует критик, имея в виду возможность единой художественной школы.

«Истинная... сила явлений искусства вообще и поэзии в особенности... заключается в органической связи с народностью» (4, с. 469). И Некрасов, по мысли Григорьева, сохраняет эту связь, вслед за Кольцовым и Островским ориентируется на Пушкина, который, как продолжает утверждать критик, «пока еще наше все, что полного, цельного, великого и прекрасного дало нам наше духовное развитие» (4, с. 472). Новейшая русская литература сближается с народным миросозерцанием. «Глубокая любовь к почве звучит в произведениях Некрасова, и поэт сам искренно сознает эту любовь. <...> Одинаково любит он эту почву и тогда, когда говорит о ней с искренним лиризмом, и тогда, когда рисует мрачные или грустные картины. <...> Его поэзия всегда в уровень с почвою» (4, с. 486).

Все эти мысли Григорьев высказал по отношению к опубликованным к началу 1860-х годов стихотворениям и поэмам Некрасова с народной тематикой. Критик в соответствии со своим методом не анализирует художественные тексты, зато кратко и точно характеризует их. В таких произведениях, как «Влас», «Тишина», «Саша», «Несчастные», «Коробейники», он обнаруживает большую «силу народного созерцания», живую жизнь. Его привлекает глубокая одухотворенность лирического чувства, мотивы покаяния, смирения, нравственного очищения, которыми проникнуты некрасовские произведения. Григорьев с удовлетворением обнаруживает у Некрасова близкие почвенничеству христианские духовные ценности, без опоры на которые невозможно было бы художественное осмысление народной темы.

Нельзя сказать, что Григорьева все устраивает даже в названных произведениях Некрасова. Эстетический вкус критика, который сам был лирическим поэтом, проявляется в том, что он замечает некоторые признаки «небрежности отделки», недостаточной заботы о «художественности». В поэме «Саша» он отметил нарушающую общее впечатление «аллегорию» политического характера, в «Коробейниках» – «скудость содержания» при большой «силе народного созерцания и народного склада» (4, с. 488). Ниже всякой художественной

оценки, по мнению критика, дидактические стихотворения («Нравственный человек», «Филантроп», «Свадьба» и др.) Важнейшей причиной всех этих противоречий у Некрасова Григорьев называет принадлежность поэта к «так называемой школе сентиментального натурализма», в которой «сказалась вся глубокая симпатичность русской души и вся способность ее к болезненной раздражительности». Итог критических наблюдений Григорьева над некрасовским творчеством: «Великая, но попорченная народная сила – “муза мести и печали!”» (4, с. 492).

Оценка Григорьевым некрасовского творчества очень близка той, что прозвучала гораздо позже, после смерти Некрасова, в 1878 году, в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского. Не потому, что Достоевский следовал идеям своего сотрудника по журналу – они были единомышленниками в почвенническом осмыслении русской духовности, культуры, литературы. Однако Григорьеву явно принадлежит приоритет в определении глубинных связей Некрасова с народным бытом, верованиями, традициями.

Искренность суждений так же, как способность интуитивно ощущать глубинный смысл художественного образа, – характерные особенности органической критики. Назовем еще хотя бы два примера.

Григорьев, по существу первым из писавших о комедии «Горе от ума», обратил внимание на то, что «сам поэт поставил... своего героя в комическое положение» и «недаром назвал он свою драму комедиею» (4, с. 509). Критик не согласился с мнением Пушкина и Белинского (не говоря уже о других рецензентах) о фактическом тождестве позиций автора и героя в комедии. Он у истоков той переоценки характера Чацкого и грибоедовской пьесы в целом, которая уже в XX веке проявилась, например, в суждениях Ю. Н. Тынянова о смешении комического и драматического начал в «Горе от ума» (15, с. 367).

Другой интересный случай критической проницательности Григорьева – суждение об особенностях психологического анализа в раннем творчестве Л. Н. Толстого, в котором критик, предвосхищая позднейшее мнение К. Н. Леонтьева, отмечает его «односторонность», когда «анализ обращается в какой-то бессодержательный, в анализ анализа, своею бессодержательностью приводящий к скептицизму и к надрыву всяких душевных чувств». Толстой отрицает все романтическое и утверждает «идеал простоты», казнит все фальшивое «во имя глубокой любви к правде и искренности ощущений» (4, с. 527, 529). Толстовский анализ «изощрился до того, что... способен влезть в существо воробья, который “притворился, что клюнул”» (4, с. 539), претендует на завершенность истины, на исключительное знание

и понимание всего, не оставляет никакой психологической или художественной загадки, ничего стихийного или «музыкально-неуловимого». Конечно, это не последнее слово писателя, но направленность толстовского анализа настораживала критика своей рационалистичностью и ригористичностью – качествами, близкими ненавистным Григорьеву теоретикам.

А. А. Григорьев был одним из ведущих театральных критиков и театроведов своего времени (им опубликовано более ста театральных статей и рецензий). Он воспринимал сценическую постановку как своеобразное прочтение литературного текста, каким является пьеса, поэтому невозможно воспринимать и исследовать его театральные и литературные критические статьи изолированно: они взаимосвязаны едиными представлениями о природе искусства и его функциях. Как театральный критик Григорьев высказал немало интересных и глубоких суждений о спектаклях по пьесам А. Н. Островского, которого именно он первым назвал творцом русского народного театра, сказавшим новое слово и в литературе, и в театре.

Будучи последовательным сторонником демократического театра, критик высказывал свои мнения о необходимости сделать театр более доступным еще в театральных рецензиях, публиковавшихся в 1846 году в журнале «Репертуар и Пантеон». А в одной из последних театральных статей 1864 года «Хроника спектаклей. (О поэзии в актерском искусстве)» Григорьев пишет о себе: «...я прежде всего демократ, т. е. мужик в искусстве – и менее всего на свете гастроном в нем» (10, с. 334). Народность – наряду с правдой сценического воплощения – стала для Григорьева одним из основных критериев оценки театрального спектакля и актерского мастерства. Поэтому критик не принимал театр условный, развлекательный. Будучи большим поклонником и знатоком музыки, он изящной и чувствительной итальянской опере предпочитал музыкальные драмы Р. Вагнера, из русских композиторов выделял А. Н. Серова – у них он видел больше связи с народной духовной культурой. Григорьев негативно оценивал балет как искусство нарочитое, условное и аристократическое, лишенное глубокого смысла, а М. Петипа упоминал не иначе, как иронически.

Григорьев представлял театр как органическое художественное осмысление драматического текста в спектакле. Неслучайно цикл статей, публиковавшийся в журнале «Репертуар и Пантеон», назывался «Русская драма и русская сцена». Требование высокохудожественного репертуара для русского драматического театра у Григорьева, обладавшего не

только глубоким литературным, но и сценическим, артистическим чутьем, было одной из основных целей его театральных рецензий.

В качестве своеобразного эталона драматургического творчества критик выделял два имени: в общеевропейском масштабе истинным творцом современного театра, по его мнению, являлся В. Шекспир, в российском – А. Н. Островский, причем их роли в качестве ведущих драматургов различны. Первый для Григорьева – воплощение человеческой мудрости, знания человеческого сердца и страстей, с «холодным юмором» (10, с. 33) сочетающий комическое и трагическое.

Осмысление шекспировского творчества сосредоточено у Григорьева главным образом на суждениях о Гамлете и его сценических интерпретациях в русских театрах 1830 – 1840-х годов. В первоначальном восприятии критика в статье «"Гамлет" на одном провинциальном театре» Гамлет – романтический герой, «растерзанный противоречиями между своим *я* и окружающей действительностью», «в его болезненной, мечтательной натуре лежит грустное сознание бесплодности борьбы, покорность вечной воле рока» (10, с. 32). Григорьев явно переосмыслил гегельянскую трактовку Гамлета, предложенную В. Г. Белинским в 1838 году. В самом начале формирования представлений о театре он ставит проблему критической и театральной интерпретации художественного образа. Это касается прежде всего сценического исполнения ролей. Можно заметить, как непросто складываются у Григорьева критерии оценки актерской игры и в целом представления о месте актера в театре. В упомянутой статье о «Гамлете» критик резко порицает исполнение роли главного героя трагедии известным трагиком В. А. Каратыгиным: его игра характеризуется такими эпитетами, как «сентиментальное завывание», «декламационный пафос», «неестественно зарычал», «ревел», «в героической позе», «бегал очень эффектно» (19, с. 35, 36). Раздражал рецензента и восторженный прием публикой своего любимца. Григорьева явно не удовлетворял мелодраматический характер спектакля, разрушавший трагедийную глубину пьесы.

Интересно, что вскоре критик более чем высоко оценил того же В. А. Каратыгина в роли короля Лира – «полусумасшедшего старика», находящегося в «простодушной наивности»: «Так глубоко и смело, до дерзости смело понять роль может только Каратыгин...» (10, с. 45). Он добивался такого эффекта, что «онемевшая публика не знала, что она должна делать: плакать или смеяться?» Все исполнение спектакля «было верх искусства, а потому верх натуры» (10, с. 45, 46).

Оценка актерского мастерства при исполнении сценической роли всегда имеет элемент субъективности, а у такого высокообразованного

критика, обладавшего собственными представлениями о смысле того или иного персонажа, каким был Григорьев, эта оценка всегда соотносилась с его личными мнениями. Поэтому игра одного и того же актера в разных ролях могла оцениваться по-разному.

Уже в первых театральных рецензиях Григорьев коснулся известной еще с середины 1830-х годов оппозиции двух артистических типов: П. С. Мочалова и В. А. Каратыгина. Первый – весь вдохновение, импровизация, второй – внешний артистизм, мастерство техники. Первоначально критик не отдает предпочтения никому из этих знаменитых актеров: Каратыгин «по самой натуре своей, высоко артистической, но антично артистической, не произведет никогда того странного впечатления, которое оставляют в душе светлые минуты Мочалова, но он, может быть, более удовлетворит всякого, кто смотрит на искусство серьезно» (10, с. 47). «Мы не хотим и не умеем сравнивать этих двух равно великих артистов» (10, с. 49). Мочалов – «с молнией во взгляде, с его до бесконечности подвижным лицом, с его мелодическим голосом, с его шепотом, разрывающим душу»; Каратыгин же – «величайший из современных трагиков», он «делает реформу в искусстве: примирить до такой степени высочайший трагизм с простотою, доходящею иногда до комизма», могли немногие актеры (10, с. 49). Однако Гамлет «вне его средств, в Гамлете равно дурны и он, и Мочалов, несмотря на восторги Москвы и на статьи “Наблюдателя”» (прямой намек на мнение Белинского – 10, с. 50), потому что оба артиста понимали характер Гамлета иначе, чем сам Григорьев, который прямо ссылается на новейшие достижения европейского шекспироведения – только что появившуюся книгу Г. Гервинуса о Шекспире как на образец глубокого прочтения «Гамлета». В отличие от Белинского, увидевшего в поведении шекспировского героя проявление мужественного смирения и конечного примирения с действительностью, Григорьев подчеркивает в нем «позор нравственного бессилия» (10, с. 53). Вина за искаженное понимание Гамлета в русских театрах, по мнению рецензента, ложится и на переводчика пьесы Н. А. Полевого, превратившего великую трагедию в «площадную» мелодраму. Своим успехом спектакль о Гамлете был обязан исключительно игре Мочалова, однако «Гамлет Шекспира еще ни разу не явился во всей полноте и простоте» (10, с. 54).

Григорьев видит в Гамлете качества нерешительного меланхолика, для которого необходимость мстить – «тяжелый долг», и спокойного флегматика, лишенного «*практической, деятельной* натуры» (10, с. 57, 58, 59). В этом критик согласен с Гервинусом. Объяснение характера Гамлета приобретает, таким образом, преимущественно психологическое

направление. «Эластичность натуры Гамлета», по словам Григорьева, проявляется у него в переходах «от сатирически острых выходок» к «элегически-сентиментальным» (10, с. 60, 61). Поэтому в настроении и в поведении Гамлета проявляется «внутренний раздор с самим собою» – «раздор высшего закона с мыслью о мести, тонкого нравственного чувства – с грубым... инстинктом», что и «сообщает Гамлету такой высокотрагический характер» (10, с. 62). Натура одновременно богатая и бедная, он никогда не теряет «способности к рефлексии, власти над самим собою», глубокого сознания (10, с. 63).

Анализ характера Гамлета у Григорьева завершается выводом о том, что шекспировский герой представляет собой «переходный момент цивилизации» он «предшественник нового, мирного направления среди обломков героического, дикого периода», «он чужд этому миру и характером, и привычками, и образованием» (10, с. 63). Следовательно, критик принимает здесь исторический метод анализа художественного произведения.

В нескольких рецензиях на шекспировские спектакли в российских театрах Григорьев закрепил право актера на собственное понимание характера персонажа, и если в ряде случаев он не соглашался с этой интерпретацией, то главным образом из-за ее недостаточной убедительности. У него сохранялись свои представления о том, каким должен быть спектакль, как должны исполняться роли персонажей, поскольку именно актеры ответственны за передачу смысла пьесы. В идеале в спектакле должен реализоваться актерский ансамбль единомышленников в театральном прочтении драматического произведения.

Другая сторона, участвующая в спектакле и во многом определяющая его успех – театральная публика, обладающая опытом и нередко художественным вкусом: «У нее действительно есть чутье, чутье часто в высшей степени тонкое... оно верно... как *чисто* непосредственное» (10, с. 69), хотя не всегда непогрешимое. Отношение публики к спектаклю и к конкретному исполнителю роли складывается под влиянием самих артистов и может породить некие штампы, которых затем публика ждет и требует от своих любимцев. Этим, по мнению Григорьева, грешил даже великий Мочалов, который «испортил... вкус публики» тем, что превратил героев Шекспира в уже знакомых и ставших привычными романтиков (10, с. 71). Критик сочувственно цитирует слова Г.-Т. Ретшера: «Сценическое представление сообщает плоть и кровь духовно-конкретным созданиям драматической поэзии, вдыхает в них жизнь, дает наслаждения ими, как живым настоящим» (10, с. 77). Подчеркивая ведущую роль актеров в реализации этой главной, по его мнению, функции театрального

спектакля, Григорьев предлагает новую типологию актерских талантов. Он выделяет «два рода артистических натур». Одни способны полностью перевоплощаться, «отрешаясь почти совершенно от собственной личности». Таковы П. М. Садовский, В. В. Самойлов. Другие «артистические натуры» «на всякое создание налагают клеймо своей собственной личности» (10, с. 78). Это, например, П. С. Мочалов, М. С. Щепкин, большинство современных актрис. У каждого из артистических типов имеются свои достоинства.

Григорьева интересует и вопрос о соотношении авторского замысла и его сценического воплощения. Он признает важность реализации в спектакле авторской мысли, но не абсолютизирует это как непременное условие успеха спектакля: порой перед зрителями возникает «создание истинного мастера, глубже задуманное артистом, нежели автором» (10, с. 86). Так утверждается тезис о приоритете актерской, игровой интерпретации литературного текста. Критик подчеркивает необходимость обнаружить в сценическом исполнении прежде всего «художественную правду» (10, с. 88).

Если шекспировские спектакли в театрах Москвы и Петербурга вызвали интересные размышления критика о характерах персонажей, особенно Гамлета, и возможностях их сценического воплощения русскими исполнителями, то театр А. Н. Островского, у колыбели которого, можно сказать без преувеличения, Григорьев присутствовал, породил совсем другие проблемы и суждения.

Первые отклики Григорьева об Островском, естественно, имели литературно-критический характер. Однако уже в москвитянинских статьях начала 1850-х годов, в которых упоминалось имя молодого драматурга, содержатся замечания театрального характера. В комедии «Бедная невеста» критик заметил нарушения жанровых норм драматургии: Островский «забыл об условиях драматизма и некоторым сторонам своей концепции дал эпическое развитие, некоторые же черты выразил даже лирически» (4, с. 58). Там же отмечается неопределенность личности Хорькова, характер которого может проясниться «в сценическом выполнении при искусной и теплой игре актера» (4, с. 68).

На первые спектакли по пьесам Островского Григорьев откликнулся в статье «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» (1855). К тому времени в театрах Москвы и Петербурга уже были поставлены четыре пьесы драматурга: «Не в свои сани не садись», «Бедная невеста», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется» (в порядке, в котором они появлялись на театральных сценах). Как бы обобщая начальный театральный опыт Островского,

критик утверждает, что эти четыре пьесы «создали народный театр... выдвинули вперед артистов, пробудили общее сочувствие *всех* классов общества, изменили во многих взгляд на русский быт, познакомили нас с типами, которых существования мы не подозревали... с многоразличными сторонами русской души» (8, вып. 11, с. 13). Новаторство театра Островского для Григорьева в сущности то же, что и новаторство литературное: он видит в сценическом исполнении свершение авторской идеи, решающая роль в котором принадлежит актерам.

В дальнейшем почти все оценки творчества Островского у Григорьева касались именно сценического воплощения пьес. Еще в начале 1854 года после премьеры в Москве комедии «Бедность не порок» он написал известную оду «Искусство и правда», где поставил Островского-драматурга выше Шекспира и прославил П. М. Садовского – исполнителя роли Любима Торцова. Именно Григорьев утвердил известность Прова Садовского как одного из лучших исполнителей ведущих ролей у Островского.

Критик был убежден, что театральное исполнение подтверждает и углубляет его, Григорьева, мнение о направленности творчества драматурга на поэтизацию народной жизни, а не (за некоторыми исключениями) на социальное обличение. Эта уверенность сквозит в статье «После “Грозы” Островского» (1860), где прозвучала мысль: «Искусство воплощает в образы, в идеалы сознание массы» (4, с. 181). Поэтому Островский для Григорьева «не сатирик, а народный поэт» (4, с. 187).

Национальные особенности Григорьев подчеркивал в игре европейских актеров. Так, в Рашели он замечал специфическую французскую школу, независимо от того, какие роли она исполняла; в игре А. Ристори, как и Т. Сальвини, – итальянский характер. Национальные черты характера критик находил и в игре русских актеров. Он утверждал, что «смотреть на артиста, оторвав его от родной почвы, и невозможно, и несправедливо» (4, с. 209). Русский национальный театр пока еще утверждается на этнографической основе и нуждается в расширении национального репертуара, воплощающего в том числе и «общечеловеческие идеалы, созданные русским гением» (4, с. 211).

В 1862 году Григорьев задумал для журнала «Время» цикл статей «Русский театр. Современное состояние драматургии и сцены», которому, как и многому другому из замыслов критика, не суждено было сбыться. Однако и в том, что Григорьев написал о русском театре в последние годы жизни (1862–1864) и опубликовал не только во «Времени», но и в журналах «Якорь» и «Эпоха», перед нами возникает настоящая программа русского национального театра. Прежде всего

критик отрицает аристократическое, великосветское, поверхностно развлекательное в театре. Театр – «дело великое» и «дело народное» (4, с. 228), и относиться к нему нужно с любовью и требовательно. Беда современного театра в России – засилие бездарных в художественном отношении пьес, которые не воспитывают публику, а лишь портят ее вкусы. «Театр как дело серьезное и народное начался у нас... настоящим образом с Островского». Его театр показал «неизмеримую бездну, отделяющую то, что представляется на театре “нарочно”, от того, что происходит на нем “взаправду”, что служит выражением жизни и вместе разъяснением и оразумлением жизни» (4, с. 230).

Недостаточность и нехудожественность национального репертуара – беда для русских талантливых артистов, которые вынуждены растрачивать свои способности в бездарных спектаклях. Театральное начальство ограничивало постановки даже наиболее популярных пьес Островского. Их сценическое воплощение не всегда удовлетворительно: мешает театральная рутина, непонимание некоторыми артистами своих ролей.

Увлеченность Григорьева идеей народного театра определила его неприятие других направлений в русской драматургии, которые он считал недостаточно демократичными. Это относится к драмам И. С. Тургенева, к модным в середине XIX века так называемым драматическим пословицам с преимущественной тематикой из великосветской жизни. С большими оговорками одобряются даже перекликающиеся тематически с Островским пьесы А. Ф. Писемского, Л. А. Мея, А. А. Потехина.

Григорьева волнует, как представлена в русском театре историческая тематика. Он признает свойственное русскому национальному самосознанию эпическое понимание истории в противовес европейскому драматическому (в русской истории «выступает одна собирательная личность – народ»), но ведь если в истории «нет личностей и характеров, так и драмы быть не может» (4, с. 249). Таким образом, противоречие в понимании жанровой специфики русской исторической драматургии остается неразрешенным даже Островским, хотя историософскую концепцию «Козьмы Минина» критик принимает.

Современный театр в представлении А. А. Григорьева – это прежде всего театр актера. В последние годы жизни критик особенно много внимания уделяет оценке артистических талантов и качеству сценических представлений. Главным критерием оценки исполнителей, преимущественно героев пьес Островского как единственного

истинно народного драматурга, является глубина и искренность проникновения артиста в характер персонажа. Григорьев недоволен современным состоянием русского драматического театра, в котором царят рутина, пошлость, стремление угодить низкопробным вкусам публики, недостаточное уважение к артистическим и литературным талантам. Подобная оценка состояния русского театра и требования по его совершенствованию близки позиции Островского. В то же время не стоит отождествлять театральные взгляды его и Григорьева. Для Островского драматический театр – это прежде всего театр драматурга, исполнители в спектакле должны с максимальной полнотой и достоверностью донести до зрителей авторский замысел. Григорьев же, признавая приоритет авторской идеи в драматическом спектакле, допускает возможность собственной актерской интерпретации характера персонажа, различных, но фактически равноправных способов его раскрытия. Подчас он даже затруднялся в выборе между разными, равно интересными, оригинальными, творческими исполнениями ролей. Так было, например, с его оценками П. Садовского и П. Васильева в ролях Любима Торцова («Бедность не порок») и Платона Краснова («Грех да беда на кого не живет»). Сначала симпатии критика были на стороне П. Садовского, у которого Григорьев находил «серьезно комический талант, вполне сочувствующий жизни, чрезвычайно простой в своем творчестве, обладающий своеобразным, русским юмором. <...> Актер, сохраняя свою собственную личность, характерность, особенность, изумительно разнообразен в создаваемых им типах» (4, с. 252). «Оттого-то, помимо таланта, не простая копия с действительности лица, изображаемые Садовским: они вполне созданы, вполне живут, потому что артист-психолог прежде всего имеет в виду моральные пружины, управляющие жизнью известного существа, ищет повсюду правды» (4, с. 253).

Когда Григорьев увидел исполнение роли Любима Торцова П. Васильевым, он понял, что у Садовского этот характер выглядит несколько односторонним, выражает бытовую, человеческую, «благодушную его сторону». Васильев же передал и «нервное, болезненное состояние человека», «страстность натуры», «нервность и метеорство» (4, с. 245, 255). Критик словно узнал себя в подобной интерпретации одного из любимых своих персонажей. Нечто подобное отмечает Григорьев и в исполнении этими же актерами роли Платона Краснова. У Садовского это человек патриархальный, семейный, человек «порядка и законности», оскорбленный в лучших чувствах, в то время как Васильев изображает «волканический взрыв... безмерной, душу разрывающей

страсти... почти истерических припадков огненной натуры» (4, с. 255). Критик считает ближе авторскому замыслу игру Васильева, хотя и Садовский по-своему прав: он «быком каким-то кряжевым держится – и очень умно». И опять встает вопрос сценического прочтения роли, потому что автор «весьма немногими и немногосложными речами задал здесь труднейшую работу артисту» (4, с. 259). Тем самым признается известная вариативность возможного воплощения художественного образа, амплитуда различного понимания авторского замысла, что, естественно, не исключает субъективного его понимания актером, зрителем, критиком. Григорьев в последние годы подчеркивал, что игра П. Васильева в «создании им лица Любима Торцова» – «верх художественной истины» (4, с. 259), и сравнивал этого артиста с высшим для него актерским авторитетом – П. Мочаловым.

По мнению критика, «сценическое выполнение» пьесы – это претворение «идеала» в «действительность» (4, с. 262). Для этого недостаточно талантливых исполнителей отдельных ролей, необходим актерский ансамбль единомышленников. Подобная ансамблевость пока еще редко встречается в русских театрах, иногда это удается московской драматической труппе при исполнении лучших пьес Островского. Вообще Григорьев отдает явное предпочтение московскому театру как более демократическому и приближающемуся к народной жизненной правде – в отличие от преимущественно светского петербургского. Оценка современного состояния русского драматического театра, особенно столичного, у Григорьева достаточно резка и категорична: для него нет неприкасаемых театральных авторитетов, он не останавливается перед обидными прямолинейными характеристиками и современных драматургов, и актеров. Так, он придумал слово «бурдинизм» для определения внешне эффектной, но поверхностной игры Ф. Бурдина, кстати, близкого друга А. Н. Островского, и использовал его, характеризуя и некоторых других артистов.

Трудно представить более принципиальную, нелицеприятную позицию по отношению к качеству литературного материала (драматургии) и театрального спектакля по сравнению с позицией А. Григорьева в 1860-е годы. И эталоном, критерием оценки для критика оставался создатель русского народного театра А. Н. Островский и лучшие сполнители его персонажей. Театральная критика Григорьева и выраженная в ней театральная эстетика во многом способствовали тому отношению к Островскому, которое навсегда определило его место в русском театре, хотя литературная роль драматурга довольно долго воспринималась под воздействием реальной критики,

практически игнорировавшей театральное исполнение пьес Островского, потому что оно явно шло вразрез с их интерпретацией творчества великого драматурга. Театральный спектакль как форма сценического прочтения литературного произведения помог Григорьеву сформулировать свое видение драматургии Островского.

Методологическая основа органической критики превращает ее в особенное, необычное явление русского литературного процесса. В немалой степени достижения и достоинства критики были следствием и проявлением личных качеств ее создателя: глубокой образованности, удивительного художественного вкуса, поразительной интуиции, искренней любви к искусству, наконец, его патриотического чувства. В то же время идеологическая ангажированность Григорьева способствовала превращению его критических статей в почвенническую публицистику, что подчас мешало адекватному и объективному восприятию художественных произведений. К середине XIX века опирающаяся на романтизм органическая критическая методология была уже несколько архаичной, представлялась большинству читателей наивной и несовершенной. Поэтому Григорьев не смог создать прочной традиции в русской литературной критике, хотя его наследие было отчасти поддержано продолжателями в русле философского анализа (Н. Н. Страховым, К. Н. Леонтьевым, В. В. Розановым), а также символистами.

ПОЧВЕННИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА Н. Н. СТРАХОВА

Н. Н. Страхов (1828–1896) – видный идеолог почвенничества, публицист, талантливый литературный критик и журналист. Авторитетный знаток философии как западной, так и восточной (его философскими познаниями очень дорожил Л. Н. Толстой, нередко советовавшийся с ним по этим вопросам), Страхов популяризировал в России различные философские учения. Это уживалось у него с твердой православной верой, прочно, на всю жизнь воспринятой им с детства в религиозной семье. Страхов был нетипичным для своего времени разночинцем: вся его журналистская, публицистическая, литературно-критическая деятельность была открытым противостоянием с русскими радикальными демократами, нигилистами, как он стал их называть после появления романа Тургенева «Отцы и дети».

Наибольших успехов и наибольшей известности Страхов добился на поприще литературной критики: именно в русской литературе в целом и в творчестве ее выдающихся деятелей он стремился найти, как ему казалось, противоядие «западному влиянию» на русское общество, утвердиться в истинных национальных духовных ценностях, в почвенничестве.

Постоянные оппоненты Страхова, демократы-шестидесятники, а позднее и народники видели в нем одного из своих наиболее категоричных и откровенных противников и не стеснялись в выражениях, всячески подчеркивая узость мышления, консерватизм общественных и литературных взглядов критика. Чего стоят хотя бы заглавия посвященных Страхову полемичных статей, опубликованных в разные годы в одном из самых радикальных русских журналов XIX века

«Дело»: «Суемудрие метафизики» (Н. В. Шелгунов – 1879 год); «Кладбищенская философия» (М. Н. Протопопов – 1882 год). В полемику со Страховым неоднократно вступали Антонович, Лавров, Михайловский и другие публицисты-демократы. Следует признать, что он отвечал своим противникам той же монетой. Теоретически отстаивая принципы свободного творчества, придерживаясь основ гегелевской эстетики, на практике Страхов культивировал публицистическую критику и уделял большое внимание авторской позиции в литературном произведении. Можно сказать, что его литературная критика была по-своему партийной, отстаивала собственную почвенническую идею. По этой причине она и называется почвеннической.

По политическим взглядам Страхов был единомышленником А. А. Григорьева и Ф. М. Достоевского, а как литературный критик выше всех (после Пушкина) ценил творчество Л. Н. Толстого, видя в нем, кстати, реализацию тех же почвеннических идеалов. «Под именем почвы, – писал Страхов, – разумеются те коренные и своеобразные силы народа, в которых заключаются зародыши всех его органических проявлений. <...> ...Вместо того, чтобы судить народ по нашей мерке, нужно стараться везде открыть его собственную мерку, ту единственную и нормальную мерку, которая определяется самою сущностью каждого народного явления. Это значит – нужно понять народ» (17, с. 113, 114). В основе национальных русских ценностей Страхову видится православная духовная традиция. В статье «Пример апатии» («Время», 1862, № 1) критик утверждает, что демократы во главу угла в защите народных интересов ставят благосостояние народа, почвенники же считают главным образование, рост самосознания, что приведет к заботе самого народа о благосостоянии – иначе будет утверждаться лишь животная жизнь (17, с. 120).

Упомянутые выше суждения, высказанные идеологом почвенничества еще в самом начале 1860-х годов, сохранили для него свою значимость навсегда. Сложнее обстояло дело с его эстетической и литературно-критической позицией. Страхов постоянно подчеркивал преемственную связь своего критического метода с органической критикой А. А. Григорьева, в соответствии с философской концепцией которого каждый народ – цельный и неповторимый организм, а для познания его литературы необходимо изучить, насколько она раскрывает особенности этого организма. «Именно Григорьева Страхов считал создателем русской критики, а принцип “органической критики”, разработанный Григорьевым, – основным принципом критического рассмотрения, ибо и само искусство жизненно, органично...», – отмечает Н. Н. Скатов (12, с. 23). Однако критика Страхова существенно

отличалась от органической: Григорьев – романтик, его концепция искусства базировалась на представлении о творчестве как построении новой жизни, нового живого организма; Страхов же был более трезвым мыслителем, основа его философии и эстетики – гегельянство, откуда критик почерпнул (с некоторыми оговорками) идею развития литературного процесса, а также эстетический принцип соответствия художественных образов жизненным обстоятельствам. Критик признавал большое значение философии и эстетики Гегеля для русского общества.

В то же время Гегель для Страхова – сторонник социально опасной теории прогресса, он «научил разбирать с удивительною гибкостью и остроумием, как новое рождается из старого... Он-то и есть родоначальник учения, по которому каждое новое время тем или другим образом представляет шаг вперед относительно времени предыдущего» (17, с. 301, 302). В неприятии идеи исторического прогресса Страхов солидарен с Григорьевым, с его концепцией «исторического чувства», которое основано не на отрицании старого новым, а на органическом их единстве. На гегелевскую идею прогресса, по его мнению, опираются и современные русские прогрессисты, и писатели-обличители, нигилисты, видящие в современности лишь базу для будущего. Порицая диалектику в ее социальном проявлении, Страхов оставался гегельянцем в гносеологии и эстетике. Н. Я. Грот, специально занимавшийся анализом философских взглядов Страхова, писал: «Как философ, Н[иколай] Н[иколаевич] является оригинальным представителем особого миросозерцания, примыкающего к левой фракции гегельянства, – миросозерцания, в котором он с замечательной своеобразностью и тонкостью логического анализа старается примирить начала современного научного реализма с идеалистическими принципами отвлеченной философии» (3, с. 300). Н. Я. Грот ссылается на письмо к нему Страхова от апреля 1893 года, в котором было следующее признание: «Я гегельянец, и чем дальше живу, тем тверже держусь диалектического метода ...» (3, с. 308).

В гротовском определении философской позиции Страхова обращает на себя внимание мысль о «старании» критика «примирить начала современного научного реализма с идеалистическим принципами». Под «научным реализмом», очевидно, подразумевается ставший чрезвычайно популярным в России во второй половине XIX века и оказавший известное влияние и на Страхова позитивизм. Отношение Страхова к позитивизму было неоднозначным. Критик признавал известные заслуги О. Конта как систематика, давшего направление поисков в науке, метод, но в то же время неоднократно

полемизировал с другими позитивистами, защищал от них Гегеля и вообще идеализм в философии. Будучи естественником по образованию и магистром зоологии, Страхов категорически не принял основанную на позитивизме дарвиновскую теорию о происхождении видов в животном мире как противоречащую его христианскому мировоззрению.

В позитивизме, как и гегельянстве, Страхова отпугивала возможность использования этой философии в социальном и антиклерикальном плане, популярность среди радикальной молодежи. В то же время известное влияние позитивизма чувствуется в мировоззрении критика, особенно в его эстетической и литературно-критической программе. Основа эстетических взглядов Страхова, несомненно, гегелевская. Критик неоднократно подчеркивал специфику искусства в отражении и познании действительности, обращал внимание и на определенное эстетическое преимущество искусства, вымысла над жизнью: «Очевидно, жизнь и искусство – два мира различные. Непременное условие искусства есть искусственность, то есть чтобы перед нами была не природа, а только какой-то ее образ. <...> Несмотря на то, что искусство есть только созерцание, чувства, испытываемые нами при его действии, глубже, яснее, определеннее, чем действительные чувства. Как будто краски художественного мира гуще, ярче, чем мира действительности, – пишет Страхов в «Заметках о Пушкине» (1874). – Какая бы ни была цель искусства и каково бы ни было его содержание, оно всегда будет каким-то преображенным повторением жизни, созерцание которого дает другие результаты, чем простое соприкосновение с жизнью» (19, с. 159). Здесь Страхов близок к взглядам сторонников эстетической критики, несмотря на полное несовпадение с их политической позицией. В то же время еще в 1861 году критик писал: «Литература всегда будет и должна быть служительницею общих идей; только в них ее сила» (17, с. 64).

В конце 1860-х годов в статьях о романе «Война и мир» критик несколько неожиданно сопоставил «общие начала критики» А. А. Григорьева с критическим методом позитивиста И. Тэна. Общее между их методами Страхов видит в том, что оба критика понимают художественное произведение как «отражение своего века и своего народа» (19, с. 302). Отмечая определенные точки соприкосновения в понимании искусства у последовательного идеалиста А. Григорьева и позитивиста И. Тэна, Страхов по существу игнорирует гносеологические основы их философских позиций: ему важно подчеркнуть общее и тем самым укрепить авторитет критика, примеру которого он стремился следовать. Интерес Страхова к Тэну не был случайным или

временным. В 1872 году он издал в собственном переводе философский трактат Тэна «Об уме и познании» в двух томах, позже писал о нем статьи («Русь», 1885, № 8, 9; «Русский вестник», 1893, № 4). По мнению Страхова, Тэн отличается от других позитивистов, поскольку он не ограничивается эмпирическим опытом, оказывается способным к абстрактным обобщениям, следовательно, как будто сочетает позитивизм с классической философией. Поэтому «мир приводится у Тэна к некоторому единству и признана возможность познавать его существенные элементы» (15, с. 243).

Страхов видел у Тэна своеобразную попытку соединения Конта с Гегелем (15, с. 246), подобно тому как у него самого тоже несколько эклектически сочетались эстетические принципы Гегеля и Тэна. Некоторый отзвук философии Тэна ощущается в историко-литературной концепции Страхова, изложенной им в обширной статье «Ход нашей литературы, начиная с Ломоносова» (1873 год, вошла во вторую книгу сборника «Борьба с Западом в нашей литературе»). «Каждого поэта, – пишет критик, – нужно объяснять... из свойств его народа и из современных ему событий, а не из развития идей, выраженных предшественниками, и не из влияния каких-нибудь иностранных образцов» (13, кн. 2, с. 24). Это очень близко мыслям Тэна, высказанным еще в 1864 году: «Задача... заключается в следующем: определить нравственное состояние, порождающее... литературу, философию, общество, искусство; затем определить условия расы, момента и среды, наиболее благоприятствующие этому нравственному состоянию» (22, с. 38, 39).

Отмеченные параллели помогают уточнить место Страхова как критика и как мыслителя, человека своего времени, в известной науке системе эстетических и литературно-критических учений. Один из идеологов почвенничества стремился опереться на авторитеты для укрепления своей позиции, не пренебрегая при этом и европейской наукой. Более того, Страхов по существу первым начал знакомить русского читателя с работами И. Тэна (7, с. 228). Вообще историко-литературная концепция Страхова, как и его критический метод в целом, основывалась на своеобразном сочетании гегелевской теории исторической детерминированности всего существующего и близкого позитивизму понимания связи творчества с историческим моментом и национальным характером, оказавшегося созвучным несколько романтическим представлениям Страхова, как и его предшественника Григорьева, о последовательном обретении русской литературой национального характера. В обусловленности художественных произведений средой и обстоятельствами Страхов увидел

подтверждение своей почвеннической программы: «Видеть связь литературы с племенем, которому она принадлежит, найти отношение между литературными произведениями и теми жизненными элементами, среди которых они явились, значит понимать историю этой литературы» (19, с. 302). Мнение о связи произведений искусства с историческими, национальными и социальными факторами способствовало тому, что Страхов стал убежденным сторонником реализма как творческого метода.

По мнению критика, «русский реализм не есть следствие оскудения идеала у наших художников, как это бывает в других литературах, а напротив – следствие усиленного искания чисто русского идеала» (19, с. 306). В своем критическом анализе Страхов стремится прежде всего обнаружить этот идеал, заложенный в авторской позиции. Он полагает, что задача истинной критики заключается в том, чтобы «определить в поэте то, что составляет его существенную силу, характеризовать его музу, его преображенную личность, его действительное дело» (16, с. 155). Настоящий критик, утверждает Страхов, «должен прежде всего брать, что ему дают, то есть входить в произведение автора и рассматривать его создание, следуя свету, который он на них бросает, и лишь потом ценить их с общей точки зрения» (16, с. 199) . «Общая точка зрения» для Страхова – эстетическая оценка, предполагающая пристальное внимание к художественному мастерству писателя: в этом отношении он оказался близок традициям эстетической критики.

Стремление добросовестно осмысливать художественные произведения предопределило существенные достижения Страхова в объяснении крупнейших явлений русской литературы XIX века. Литературный критик, по его представлению, не пассивный комментатор, всецело подчиняющий свою мысль о произведении авторской: он «должен обладать глубоким и многосторонним чутьем жизни, то есть всякого рода сердечных движений, различных типов душевного склада людей, различных видов красоты и безобразия, силы и слабости в человеческом образе действий» (18, с. I). Не чуждый историзма в осмыслении литературного процесса, в понимании связи искусства с жизнью, стремившийся к постижению определенных закономерностей в развитии литературы, Страхов избегал социального анализа в суждениях о героях литературы и творчестве писателя в целом. Отвергая критику «направленскую» («реальную») из-за ее стремления к «перетолковыванию смысла художественных произведений в пользу своей теории» (18, с. 241), Страхов сам до середины 1860-х годов, в период сотрудничества в журналах братьев Достоевских «Время»

и «Эпоха», в острой полемике с нигилистами был нетерпим, категоричен, развивал критику определенного общественного направления, однако не позволял себе в угоду своей идеологии искажать смысл литературного произведения собственной его интерпретацией. И в дальнейшем почвенническая идеология нередко определяла у него конкретные оценки литературных явлений.

Приемы критики у Страхова были достаточно разнообразными в зависимости от объекта анализа. Так, наряду с порицанием «объективной» (позитивистской – по Тэну) критики в статье «Некрасов и Полонский» (1870) из-за ее неспособности дать настоящую художественную оценку поэзии (она лишь устанавливает связи писателя с жизненными обстоятельствами, «все объясняет, все оправдывает» – 16, с. 142, 143), Страхов в первой из статей о романе «Война и мир», в сущности, принимает позитивистский метод анализа литературы, объявляя о намерении «прямо заявлять факты, описывать их с возможною точностью, анализировать их значение и связь и отсюда уже выводить свои заключения» (19, с. 264). Тогда же, в статье «Последние произведения Тургенева» (1871), он выдвигает в качестве главной задачи критики «уловить душу... развития (литературы. – *В. Т.*) , его движущую силу» (18, с. 99). Критический анализ Страхова всегда учитывает общественную позицию и историческую роль писателя. Определив его место в литературном процессе, Страхов дает своеобразный комментарий произведения, нравственный и психологический. Характеризуя литературных персонажей, критик вскрывает духовные поиски автора, проясняет его жизненную позицию.

Не ограничиваясь изложением своих критических принципов и критической программы А. А. Григорьева, Страхов вступает в прямую полемику со сторонниками радикальной демократической критики начиная с Белинского. Во второй статье о «Войне и мире» Л. Толстого (1869) представлен достаточно объемный экскурс в историю русской критики. О Белинском говорится, что он «первый необыкновенно чуткий и безгранично пламенный поклонник литературы... он поднял значение литературы, придал ей небывалый вес в умах читателей, сделал из художественной словесности и ее критики серьезнейшее из серьезных дел...» (18, с. 236). Но настоящий Белинский как критик – только в тот период своей деятельности, когда он оставался верен принципу художественности. Затем он сам стал разрушать здание своей критики, а его «усердные последователи» довершили дело. В качестве примера предвзятого подхода Белинского к литературе Страхов упоминает отношение критика к описанию семейства Лариных в «Евгении Онегине»: он подводил поэта под

какие-то свои требования и не понял у него «любовь к простым и смиренным типам, которая у Пушкина имела столь высокое значение и была вовсе независима от всяких прав и сословных принципов» (18, с. 238).

«Служение требованиям времени», по мнению Страхова, как и вера в силу разума, в прогресс увлекли Белинского в крайности в понимании сущности и цели искусства. Отсюда его недоверие к простому течению жизни, которую Белинский и его сторонники стремились перестроить по своим понятиям (18, с. 239). Но все-таки Белинский перед смертью, признает Страхов, смог предсказать будущность больших талантов Тургенева, Гончарова, Достоевского, чего нельзя сказать о его последователях, которые «совершенно исказили» деятельность русских писателей. Добролюбов, например, по мнению Страхова, перетолковал Островского на свой лад: «Островский, как известно, стремился вывести на сцену те самобытные русские типы, которые – в грубых и искаженных формах, но все-таки сохранились в купеческом быту. <...> ...Вся критическая деятельность Добролюбова была подобным же перетолкованием смысла художественных произведений в пользу своей теории» (18, с. 241). Писарев же совсем сбросил маску литературного критика: «Он стал прямо говорить: мне нет никакого дела до направления художника, до его взглядов и сочувствий, а также и до его таланта: я, просто, возьму те же жизненные явления, о которых он говорит, и буду излагать читателю свои мысли». В результате между нашей литературой и критикой образовался «полный разрыв» (18, с. 241).

Сам Страхов, подчеркивая свою симпатию к теории свободного творчества, в критической практике предпочитал произведения, в которых мысль автора не расходилась с образом мыслей самого рецензента. В этом отношении он продолжает традиции Григорьева, который тоже в критических оценках всегда открыто руководствовался своей идеологической позицией, но, в отличие от Страхова, не декларировал даже теоретически приверженность чистому искусству.

Симпатизировавший Н. Н. Страхову Л. Н. Толстой, как известно недолюбливавший литературную критику (потому что в ней «не вся правда», в то время как в искусстве – «все правда»), отметил в письме от 29 ноября 1873 года: «В Ваших же критических трудах я вижу... опыт силы – выразить ясно, кратко, точно самые сложные выводы и сочетания мысли. И в этом Вы такой мастер, какого я нигде не видал...» (21, т. 62, с. 58).

Осмысление закономерностей русского литературного процесса является одним из серьезных достижений Страхова, и в этом отношении он, наверное, не имеет себе равных в критике XIX века после

Белинского. Известно, что русская реальная критика отказалась от исторического принципа познания литературы. Это проявилось, например, в недооценке роли и значения литературы XVIII века, творчества Пушкина и всего пушкинского периода, в тенденциозном осмыслении творчества Гоголя. Начиная с пятидесятых годов XIX века разработка проблем и перспектив развития русской литературы входит в круг интересов органической и почвеннической критики – сначала А. А. Григорьева, затем Н. Н. Страхова. Естественно, почвенники из-за специфики своего мировоззрения вкладывали в понимание литературного процесса свои идеи, прежде всего идею роста национального самосознания в литературе. Но и это было значительным достижением их метода, поскольку позволяло рассматривать развитие литературы как систему, как процесс.

Концепция литературного развития у Страхова сформировалась в статьях о романе «Война и мир», когда критик вслед за Григорьевым утверждал понимание литературного развития как постепенное возвращение от «чужого» – к своему, национальному. Эта мысль стала центральной в трехтомном труде «Борьба с Западом в нашей литературе», составленном из очерков, написанных в 1870–1880-х годах. В статьях о поэтах критик неизменно доказывал закономерность появления Пушкина из предшествующей русской поэзии – в полемике с западниками, которые, по мнению Страхова, целиком выводили пушкинскую поэзию из европейской литературной традиции. Как и Григорьев, он порицал натуральную школу в русской литературе за «непрямое» отношение к действительности, за искаженное понимание гоголевского метода (4, с. 158, 159). В то же время в острой полемике с «нигилистами» в 1860-е годы исходя из понимания русского демократического движения как проявления крайнего западничества Страхов отмечал, что «во всех этих произведениях не один только чужой сор и чужие обноски, но и есть очень много своего родного, самостоятельного», что «из чужих европейских семян растут и расцветают настоящие, живые растения» (17, с. 18, 19).

Таким образом, принцип историзма является непременным условием понимания Страховым различных литературных явлений прошлого и настоящего. В наиболее последовательном виде эта идея проявилась во втором томе сборника «Борьба с Западом в нашей литературе» (1871), почти целиком посвященного осмыслению закономерностей русского литературного процесса от Ломоносова до 1870-х годов. Это была одна из наиболее последовательных попыток выяснения особенностей развития русской литературы в русской критике после Белинского, именно в критике, поскольку в это время

существовали опыты научного анализа истории литературы в России, полемика с одним из них – «Историей русской литературы в очерках и биографиях» П. Н. Полевого – и дала толчок рассуждениям критика. Страхов постоянно имеет в виду современное состояние литературы и возможные перспективы ее развития, его характеристики эмоциональны и сопровождаются полемическими отступлениями, направленными на утверждение почвеннической программы.

Эклектизм теоретической и методологической базы Страхова-критика не помешал ему достаточно четко сформулировать последовательную концепцию развития русской литературы. Кстати, уже в середине XIX века в среде русских литературных критиков раздавались голоса в защиту эклектического сочетания разных критических приемов. Вот что высказал П. В. Анненков в письме М. С. Щепкину 6 ноября 1853 года: «... эклектизм в деле искусства, по-моему, есть необходимый элемент для оценки, понимания и усвоения изящного. Отсутствие этого элемента в человеке вы сейчас узнаете по резкости и односторонности его суждения, по болезненной восторженности, с одной стороны, и упорной нетерпимости – с другой» (1, с. 340).

Страхов начинает проявлять особый интерес к выяснению места и роли русских писателей в 1870-е годы. Существенным импульсом для этого, очевидно, явился роман Л. Н. Толстого «Война и мир», в статьях о котором критик с наибольшей определенностью выразил свое мнение о своеобразии русской литературы. Это мнение было развито в дальнейшем в статьях о Пушкине, где неизменно подчеркивалась его роль в дальнейшем развитии русской поэзии. Для критика-почвенника история литературы – не только постоянный прогресс в формах и методах освоения жизни, но и сохранение и укрепление лучших национальных традиций, потому что, по мысли Страхова, «старое – увы! – не заменяется новым, что бы ни толковали прогрессисты»; «...непрерывный и последовательный прогресс совершается только в низших областях...» (13, кн. 2, с. 5).

Свое понимание прогресса в литературе критик явно противопоставляет «прогрессистам»-радикалам, которые во имя успехов современного общественного и литературного движения действительно подчас жертвовали художественными ценностями прошлого. «Каждый писатель, в той или иной мере, в той или иной форме, есть выразитель народного духа», – утверждает Страхов, и поэтому история литературы, по его мнению, – история «постепенного освобождения русского ума и чувства от западных влияний, постепенного развития нашей *самобытности* в словесном художестве» (13, кн. 2, с. 8, 11).

Такое в основе своей романтическое, продолжающее идеи А. А. Григорьева понимание истории литературы не помешало Страхову осознать закономерность появления того или иного творческого метода в определенную эпоху. Он видит тесную связь классицизма с особенностями общественной жизни как во Франции, так и в России. В эпоху «героического восторга» литература и не могла быть натуральной, но и этот период «принес свой положительный плод» – подготовил Пушкина. Естественными, закономерными, утверждает критик, были и мечтательность, сентиментальность Карамзина и Жуковского, которые не просто подражали, а мыслили себя равными европейской поэзии. Из подражаний языку, приемам, форме своих предшественников, по мнению Страхова, явилась и пушкинская поэзия: «Чужое усваивалось во всей его полноте и многосторонности; потом наступала борьба с чужим и его разложение, наконец, или, лучше, одновременно с этим, возникало свое, били ключи из неведомой глубины народного духа». «Пушкин нашел и воплотил в своих последних произведениях *правильное отношение к русской действительности*, нашел приемы, посредством которых можно возводить в поэзию эту действительность, не прикрашивая ее, не изменяя и не переодевая!» (13, кн. 2, с. 19, 20) .

Итак, Пушкин – поэт действительности! Не только это совпадение терминологии, но и сама концепция пушкинского творчества, основанная на представлении о последовательном преодолении Пушкиным чужих влияний и обретении им собственного метода, сближает Страхова – критика и историка литературы – с И. В. Киреевским и вообще с любомудрами и ранними славянофилами, создателями русской философской критики. В этом проявилась, очевидно, общность их (как и Григорьева) философского источника – немецкого идеализма. Поэтому Страхов не принимает теорию прогресса как смену (и замену) одних явлений другими: «Каждое новое явление только уясняет нам общую сущность, лежащую в их основании, а не приносит нам чего-либо абсолютно нового» (13, кн. 2, с. 23) . Такой «общей сущностью» в русской истории литературы, по мнению Страхова, которую необходимо «уяснять», и является идея народности, находящая все более глубокое воплощение в творчестве русских писателей от Пушкина до Л. Толстого. Применительно к современной литературе эта идея используется критиком для опровержения социальных теорий, распространившихся в России в 1860–1870-е годы, которые не что иное, как «прививная болезнь», – и ее необходимо преодолеть.

«Народный дух», по мнению критика, пронизывает всякую подлинно национальную культуру. Применительно к конкретным

литературным явлениям понимание закономерностей литературного развития оказалось достаточно плодотворным и позволило Страхову дать интересные примеры характеристики художественных произведений. Творчество каждого писателя он прежде всего соотносит «с русскою литературою вообще» (19, с. 290), чтобы показать, что « в нашей литературе существует постоянное развитие» (19, с. 293), и с эпохой, отразившейся в его творчестве. Так, творческий метод Тургенева определяется как стремление дать анализ характера «носителя дум поколения» и в конечном счете показать его несостоятельность. При этом писатель демонстрирует «страшную силу своего анализа», «изумительную тонкость понимания» (17, с. 213).

Достаточно глубокую проницательность обнаруживает критик по отношению к творческому методу и других писателей. Даже в совершенно неприемлемом для почвенников романе Чернышевского «Что делать?» Страхов обнаруживает «черты, верные действительности», «воодушевление», источником которого признается общественная позиция автора, замечает особенности романа-программы в способе воссоздания жизни: «Роман, конечно, написан сказочно, написан для прославления своих героев, которым все удается, но самая концепция характеров, проведенная до многих тонких подробностей, очевидно, была бы невозможна, если бы не было в действительности чего-нибудь соответственного» (17, с. 315, 339). Эта мысль была высказана в статье «Счастливые люди» («Библиотека для чтения», 1865, № 4). Статья была написана, как сообщает сам автор, еще в 1863 году для журнала «Эпоха», но Достоевский отказался ее публиковать, возможно опасаясь последствий: дело Чернышевского было еще слишком свежо в памяти.

Роман «Что делать?» Страхов воспринял как жизненную программу нигилистов. В нем проявляется четкая и определенная, вполне ясная авторская мысль. Лучше всяких теоретических и публицистических статей роман поясняет суть представленного им направления. В нем «есть некоторая наблюдательность, есть... даже некоторая ловкость в изображении, попытки на образы» (17, с. 315). «Роман учит, как быть счастливым» (17, с. 318). Его герои счастливы, потому что «умеют избегать всякого рода неудобств и несчастий», если проблемы у них возникают, то лишь «временные, которые в конце концов завершаются полнейшею удачею» (17, с. 319). По мнению Страхова, для автора романа как будто не существует представления о сложности человеческой натуры, герои «все похожи друг на друга» (17, с. 324). Поэтому «между ними не возникает не только никакой борьбы, но не является ни одного разногласия, ни малейшей ссоры или неприятности» (17, с. 327).

Новые, счастливые люди, изображенные Чернышевским, как будто демонстрируют возможность изменения самой природы человека, и это явно пугает автора статьи. О программе будущего в романе «Что делать?» он пишет: «Я думаю, что тонкий холод ужаса должен прохватить каждого живого человека, когда он прочтет это приглашение к счастью» (17, с. 337). Страхов как будто предсказывает будущий облик революционеров, для которых характерно «холодное, почти нечеловеческое отрицание страданий» (17, с. 338). Герои романа, по мнению автора статьи, «слишком необыкновенны, слишком особенны, чтобы прийти на мысль тому, кто их не видал. <...> Выдумать таких людей невозможно... <...> ...Для этих людей соблазна не существует; у них никогда не бывает сильных желаний, которые бы могли покачнуть их в сторону; им никогда не приходилось одерживать победы над собой; они так отвлеченны, так аскетичны, что честность... уже ровно ничего им не стоит. Они... над нею и не задумываются» (17, с. 340). В них нет «человеческой теплоты, нет полноты человеческих чувств, недостает нервов и крови, но... это крепкие организмы», которые долго будут «отзываться в нашей жизни, меняя только формы...» (17, с. 341). Страхов чутко уловил опасность появления в России типа будущего революционера, этакого «человека в кожанке», «железного Феликса»... Но, как известно, «нет пророка в своем отечестве».

Современный исследователь Н. А. Горбанев обратил внимание на то, что Страхов продолжил обсуждение актуального и болезненного для него вопроса о «новом типе» литературного героя на страницах «Отечественных записок», где он некоторое время сотрудничал до того, как этот журнал арендовал Некрасов, а затем в журнале «Заря» (2, с. 24, 25). Непосредственным поводом для рассуждений критика стали повесть В. А. Слепцова «Трудное время» и романы и повести М. В. Авдеева – «беллетриста, который изображал новых людей и освещал принципы новой морали в сниженном, опошленном духе» (2, с. 25). Смысл этих рассуждений в осуждении теории «разумного эгоизма», того «одностороннего взгляда на жизнь, по которому цель человека есть счастливая жизнь, и верховное правило деятельности есть способствование счастливой жизни людей, стремление к благополучию рода человеческого» (14, с. 219).

Критик подчеркивает, что наши писатели «стремятся превзойти один другого» «в *честности* отношения к делу, в неподкупной правдивости, в строгости к самому себе...». «Можно поравняться с ними в правдивости, но превзойти их невозможно» (19, с. 56). И начало такой исключительной честности и правдивости русских писателей Страхов видит «в Пушкине, в кульминационной точке нашего литературного

развития. Он первый оставил возвышенные сферы, которые, по-видимому, были ему сроднее, чем кому-либо, первый принялся за жанр, за пестрый сор фламандской школы...» (19, с. 57). В другом месте о Пушкине же Страхов пишет: «...он становился, чем дальше, тем проще и правдивее. <...> В поэзии... стала отражаться русская действительность» (19, с. 157).

Итак, реализм как величайшее достижение и достоинство русской литературы для Страхова – несомненная данность. Однако критик понимает, что реализм – понятие сложное, позволяющее в рамках единого творческого метода существование множества его вариантов и особенностей. Страхов связывает с магистральной пушкинской линией в русском реализме все основные достижения русской литературы: и «муза мести и печали» Некрасова, и поклонение «истине, добру и красоте» Полонского, и ирония («непрямое отношение к делу» – когда торжественно рассказывается о пошлом) Гоголя. Правда, критика-почвенника не устраивает метод обличительной литературы, гиперболическая ирония которой, по его мнению, «заключается в *искажении* реальных черт» и иногда «переходит в чистое *глумление*», например у Щедрина (16, с. 187). Известная тенденциозность Страхова в неприятии обличительной литературы и некоторая симпатия его к теории чистого искусства проявляется и в высокой (и, следует признать, в целом справедливой) оценке поэзии Фета, которая учит «видеть действительность с той стороны, с которой она является красотою...», и определяется как «молния поэтического *озарения* действительности» (16, с. 227, 231). Противопоставление социально заостренного творчества Некрасова и Салтыкова-Щедрина Фету и Полонскому не означает, что Страхов не признает необходимость авторской позиции, идеи в реалистическом искусстве. Он, как и Ап. Григорьев, видел в «субъективности», осмысленности творчества «необходимый элемент... искусства... Существенная разница между художниками... будет заключаться не только в мастерстве их объективности, но и в силе и качестве их субъективности» (18, с. IV). Неслучайно критик пытается определить «субъективную потребность» писателя в том, чтобы высказать в нетенденциозной форме в художественном произведении свою жизненную позицию.

Страхов, может быть, больше, чем кто-либо из современных ему русских критиков, уделял внимание характеристике русской лирической поэзии. Этому способствовали личные дружеские отношения с лучшими лирическими поэтами того времени – А. А. Фетом, А. Н. Майковым, Я. П. Полонским. Но, как и Григорьев, Страхов постоянно поддерживал культ пушкинской поэзии. Именно в статьях

о русских поэтах проявилась та критическая программа, которую он провозглашал, – защита свободного, неангажированного творчества. В статье «Ход нашей литературы, начиная от Ломоносова» (1873) Страхов решительно заявляет, что «признать какой-нибудь предмет средством значит безмерно умалить его значение; вот где основание для знаменитой формулы искусства для искусства. Она имеет тот простой смысл, что искусство есть предмет хороший сам по себе, всегда достойный любви и желания, и следовательно не может быть рассматриваемо как средство» (13, кн. 2, с. 53). И далее: «Мы вздумали обратить поэзию в средство, и поэзия исчезла» (13, кн. 2, с. 60).

В статье «Некрасов и Полонский» («Заря», 1870, № 9) Страхов пишет: «Г. Некрасов есть первообраз наших обличительных поэтов... Он всю жизнь обличал язвы нашего отечества, пороки и страдания чиновников, пустую и развратную жизнь офицеров... а главное – страдания простого народа во всех их многоразличных видах...» (16, с. 133). Критик даже склонен обвинить Некрасова в том, что в руководимых им журналах имели место гонения на настоящую поэзию, что он сам как поэт культивирует «пошлости и фальшивые ноты, без которых не обходится почти не одна страница его стихов...» (16, с. 135). В то же время Страхов признает: «Когда-нибудь мы будем хвалить г. Некрасова. Мы должны по справедливости отличать его от г. Минаева и иных...» (16, с. 179). О Некрасове критик неоднократно упоминал, почти всегда в негативном плане, и в других статьях о поэзии, противопоставляя его другим, более близким ему поэтам (А. А. Фету, А. К. Толстому). Страхов осуждал все гражданское направление русской поэзии, связывая его именно с Некрасовым. Правда, в конце жизни он все же признал, что Некрасов был «человек с большим вкусом и с искренней любовью к литературе» (16, с. X), и высказал сожаление, что в свое время не написал специальную статью о Некрасове – «поэте с огромными недостатками, но и с огромными достоинствами. Его чрезвычайная оригинальность обнаруживается не только в особом языке и стихе, часто притом достигающем высшего мастерства, но и его пародических и иронических приемах, и в той близости его тем к действительной жизни, которая доводила его иногда до прозы и водевильности. Он заслуживает большого внимания и изучения» (16, с. XVII). Этот своего рода реверанс мало что меняет в общей позиции критика по отношению к поэзии вообще и к Некрасову – в частности.

Страхов вступил в полемику относительно поэзии Пушкина после появления в 1865 году статей Писарева под общим названием «Пушкин и Белинский». В сущности, Страхов был одним из немногих журналистов, осмелившихся защитить имя великого поэта в эпоху

утилитаризма – до известной речи Достоевского о Пушкине в 1880 году. В статье «Несколько запоздалых слов» («Отечественные записки», 1866, № 1) Пушкин предстает перед читателями в ореоле непонятого и неоцененного поэта, чуть ли не мученика, и до сих пор, по мнению автора статьи, «что-то мешает нам понимать настоящую поэзию» (16, с. 5). Страхов подчеркивает, что еще при жизни Пушкин ощущает и болезненно воспринимает непонимание со стороны читателей, и все «сильнее нападает на него какое-то беспокойство и смущение» (16, с. 6). Критик нарочито актуализирует проблему непонимания Пушкина читателями: «Мы все еще не сроднились с нашим поэтом; все еще он как будто чужой между нами и терпит обиду непонимания» (16, с. 16). Этими обстоятельствами объясняет критик уход Пушкина в стихию творчества, стремление отгородиться от недоброжелательного окружения. Поэзия помогла поэту выжить, и он имел «право служить только вечным требованиям души» (16, с. 16). В то же время «Пушкин представляет нам один из образцов полного душевного здоровья. Малодушия в нем не было и тени; он не мог... падать духом и изливаться в жалобах» (16, с. 15).

Критик посвятил защите пушкинского наследия еще несколько статей, печатавшихся в различных изданиях в разное время вплоть до начала 1880-х годов. Все они полемичны в адрес «хулителей» поэта – утилитаристов. Для Страхова Пушкин – «Главное сокровище нашей литературы» (так названа его статья в № 12 «Отечественных записок» за 1867 год). И начинается статья многозначительно: «Бедна наша литература, но у нас есть Пушкин» (16, с. 17). Пушкин всегда современен, считает Страхов, он требует вдумчивого созерцания, его «следует изучать, и тот отнесется к нему всего правильнее, кто всех больше извлечет из него поучения, кто всех больше найдет в нем откровений...» (16, с. 19). Из всех современных ценителей поэзии глубже других поняли Пушкина, по мнению Страхова, М. Н. Катков и А. А. Григорьев.

Подробного анализа творчества Пушкина в статьях Страхова нет, но отдельные его наблюдения, часто эмоционального характера, интересны и значительны. В особенностях пушкинского творчества критик видит особенности всей нашей литературы (для нее характерны ирония, сочетание возвышенности и нежности, краткость, свежесть, естественность, глубина и значительность – 16, с. 26). Все развитие русской литературы – продолжение пути, начатого Пушкиным (16, с. 36).

Страхов подчеркивает как особое качество Пушкина его внимательное отношение к литературной традиции (иногда в иронической,

даже пародийной или подражательной форме). Он утверждает, что поэт «не создал никакой новой литературной формы», что у него и жанры, и форма стиха, и традиционные образы «преображались... в формы несравненно высшие и неузнаваемые» (16, с. 44). Показательно, что «у Пушкина форма была лишь орудием для выражения чувства и мысли» а у других поэтов, его современников, по мнению Страхова, «форма часто занимает первое место. <...> Все изысканности и искусственности становились в устах Пушкина живою, точно выражающею свой смысл речью; красота слов и образов вдруг обратилась в красоту чувств и мыслей» (16, с. 55). Наконец, «в Пушкине наша поэзия сделалась правдою. <...> ...В стихах Пушкина при всей полноте поэзии жизнь явилась со всею своею реальностью, без искажений и подкрашиваний» (16, с. 56). Этот вывод Страхова соответствует наблюдениям критиков 1830-х годов (прежде всего И. В. Киреевского) о Пушкине – «поэте действительности». Страхову же, как почвеннику, важно подчеркнуть, что Пушкин «сбросил с себя все иноземные влияния, под которыми развивалась наша литература. <...> В поэзии стали прямо выражаться инстинкты русского сердца, стала отражаться русская действительность» (16, с. 59).

Поэзия Пушкина – «нас возвышающий обман», но она «истиннее самой действительности». «Дурна та поэзия, которая, подымаясь над миром, теряет чувство правды» (16, с. 66). Своим творчеством Пушкин подтвердил принцип этического наполнения красоты, он выразил «красоту душевных чувств», «не воспел ни единого злого и извращенного движения человеческой души», он «первый заговорил о любви без шутливой веселости, без фальшивой восторженности, без грубой чувственности... как о существенном деле человеческой жизни» (16, с. 69).

Будучи прежде всего поэтом, Пушкин не отворачивался и от общественных интересов и проблем. Он патриот, но его патриотизм не внешний, не казенный, а глубоко душевный (как у Л. Толстого), религиозность его чистая и сильная: «Это была душа необычайной красоты, отзывавшаяся на все высокое, что встречалось ей в жизни, и предававшаяся ему искренне и живо, без напускной восторженности, без сентиментальности и мечтательности, без всякой фальши» (16, с. 74).

«Заметки о Пушкине и других поэтах» – так назвал Страхов сборник своих небольших статей, созданных на протяжении примерно двадцати лет. Это действительно «заметки», особый очерковый критический жанр, не претендующий на полноту анализа, но выражающий глубоко личное, заинтересованное мнение критика о предметах своих размышлений.

Страхов упорно настаивает на необходимости «свободной поэзии», утверждая, что «искусство связано естественно, по самой своей сущности, со всеми высшими интересами человеческой души, и потому должно быть свободно, не должно быть искусственно подчиняемо этим интересам» (16, с. 176). Поэтому он предпочитает, например, Некрасову Полонского, хотя последний «чистый западник» и, «оставаясь верен идеям, некогда так ярко озарившим его юность, он подвергается теперь высокомерным отзывам людей, сузивших и доведших до крайности эти самые идеи» (16, с. 142), очевидно, нигилистов, по словоупотреблению критика. Для лирики Полонского характерны «простодушие... честность и правдивость впечатлений», являющиеся «отражением одной из несомненных сторон русской души» (16, с. 175).

Самым близким Страхову современным поэтом был, несомненно, А. А. Фет, творчеству которого критик посвятил несколько статей. Несмотря на явные расхождения в мировоззрении, их связывали достаточно близкие личные отношения. Для Страхова поэзия Фета – образец настоящего лирического творчества. Появление сборника стихотворений «Вечерние огни» в 1883 году критик приветствовал словами искреннего одобрения, подчеркнув, что «его (Фета. – *В. Т.*) звуки по-прежнему – одно поклонение прекрасному, одно чистое золото поэзии; в них послышались только, кроме прежних, еще новые, глубокие и важные струны» (16, с. 224).

Суждения Страхова об особенностях фетовской поэзии близки тем, что высказывались его предшественниками (Григорьевым, Дружининым, Боткиным). Он стремится поддержать авторитет поэта в то время, когда его творчество оставалось невостребованным, когда среди читателей господствовали другие представления об искусстве. Для Страхова важно, что Фет «преобразует в чистейшую поэзию всевозможные черты нашей жизни», что «он весь в настоящем, в том быстром мгновении, которое его захватило». Критик подчеркивает тесную связь лирики Фета с действительностью, но связь специфическую: «Кто любит и понимает Фета, тот становится способным чувствовать поэзию, разлитую вокруг нас и в нас самих, то есть научается видеть действительность с той стороны, с которой она является красотою» (16, с. 226, 227). Фет оригинален и неповторим: «Его стихи – как будто внезапная молния поэтического озарения действительности. <...> Для каждого настроения души у поэта является своя мелодия, и по богатству мелодий никто с ним не может равняться. <...> ...Мы не найдем у Фета ни тени болезненности, никакого извращения души, никаких язв... Всякая современная разорванность,

неудовлетворенность, неисцелимый разлад с собой и с миром – все это чуждо нашему поэту» (16, с. 228). Эти высказывания – из статьи «Юбилей поэзии Фета» (1889).

В некрологической статье «Несколько слов памяти Фета» (1892) Страхов обратил внимание на философский смысл его поздней лирики, подчеркнув, что Фет в своем творчестве опирался на принцип, в соответствии с которым «поэзия преобразует действительность, возводит ее в "перл создания"; как истый лирик, он хотел научить нас, что внешний мир есть только повод к поэзии, что она коренится и растет лишь в нашем внутреннем мире». В этих словах явственно ощущается полемический подтекст, полемика по адресу позитивистской эстетики. Страхов объясняет позицию Фета следующим образом: «Кто признает свою душу за настоящую действительность, для того этот мир станет призрачным. А кто, напротив, считает этот призрак полною и совершенною действительностью, тот должен душу свою считать чистою мечтою и видеть в поэзии, в этом порождении души, – одну лишь ложь. <...> Хоть на короткие сроки, но мы вырываемся из потока жизни и с великою отрадою чувствуем себя в положении вечных существ, которые не живут, а только видят самую глубину всего живущего, смысл всякого чувства, всякого мгновения» (16, с. 232, 233).

Эти рассуждения Страхова со стремлением разъяснить философскую и эстетическую позицию Фета явно навеяны пессимизмом Шопенгауэра, которым увлекался Фет (Страхов, как и Тургенев, одно время разделял это увлечение). Если судить лирику Фета с этой точки зрения, то она как будто противостоит действительности, в которой «все тлен и прах, все носит печать зла и безобразия» (16, с. 231), и имеет просветляющую и примиряющую силу: «...кто поет, тот уже покорил свое страдание» (16, с. 236). «Поэзия учит нас этому упоению горя, этому "безумному счастью". Мы поднимаемся с нею в какую-то сферу, где все прекрасно, и страдания, и радость... царствуют... вечные... образы... чувств и страданий» (16, с. 237), – завершает Страхов свои наблюдения о поэзии Фета.

Будучи противником реальной критики, Страхов тем не менее в ряде случаев использовал ее приемы, например идущую еще от Белинского, от его статей о Гоголе традицию противопоставлять писателя-художника и мыслителя, когда автор в силу правдивости и прозорливости, «свойственной поэзии», приходит к выводу, противоречащему его позиции. Так, Тургенев, по мнению критика, будучи мыслителем «из самых жалких нигилистов», вопреки своим взглядам «казнил и развенчал» западничество в своем творчестве (18, с. 97, 95) .

Наиболее значительные достижения Страхова-критика – анализ трех самых выдающихся произведений русской литературы 1860-х годов: романов «Отцы и дети», «Преступление и наказание», «Война и мир». Во всех случаях оценки Страхова оказались наиболее адекватными авторскому замыслу, и в то же время в них явно ощущается почвенническая тенденция самого критика. Страховская интерпретация названных романов явно противостоит критическим суждениям о них, прозвучавшим как справа, так и слева, в консервативной и либеральной печати, особенно в демократической.

Статья Страхова об «Отцах и детях» появилась в журнале «Время» (1862, № 4) после известных отзывов Антоновича в «Современнике» и Писарева в «Русском слове» и учитывала их суждения, противопоставляя им желание «отдать себе отчет в смысле его (Тургенева. – *В. Т.*) произведения» (19, с. 183). Критик высоко оценивает силу характера Базарова, его энергию, жизненность, подчеркивает объективность Тургенева в обрисовке героя и художественное мастерство писателя. Однако положительная оценка личности Базарова сопровождается в рецензии развенчанием базаровщины как нового явления в русском обществе. Страхов подчеркивает противоречие между мировоззрением Базарова и его человеческой натурой. По мнению критика, Тургенев «изобразил жизнь под мертвящим влиянием теории; он дал нам живого человека, хотя этот человек, по-видимому, сам себя без остатка воплотил в отвлеченную формулу» (19, с. 204). Базаров теоретик, напоминающий в этом отношении всех так называемых «лишних людей» – героев русской литературы от Онегина до Лаврецкого (19, с. 205), оказавшихся в разладе с реальной действительностью. Его нигилизм последователен и – с точки зрения самого героя – вполне логичен, потому что соответствует духу времени. «Базаров головою выше всех других лиц, – признает Страхов, – ...есть, однако же, что-то, что в целом стоит выше Базарова. <...> Всматриваясь внимательнее, мы найдем, что это высшее... *жизнь*. <...> Выше Базарова – та сцена, по которой он проходит. Обаяние природы, прелесть искусства, женская любовь, любовь семейная, любовь родительская, *даже* религия, все это – живое, полное, могущественное, – составляет фон, на котором рисуется Базаров» (19, с. 206).

Критик считает основной авторской мыслью в романе идею всеобщего примирения. Сама «жизнь человеческая», по его мнению, опровергает умозрительные построения, которыми руководствуется Базаров: «Тургенев стоит за вечные начала человеческой жизни, за те основные элементы, которые могут бесконечно изменять свои формы, но в сущности всегда остаются неизменными. <...> Общие

силы жизни – вот на что устремлено все его внимание. <...> ...Базаров – это титан, восставший против своей матери-земли; как ни велика его сила, она только свидетельствует о величии силы, его породившей» (19, с. 208). Базаров «побежден не лицами и не случайностями жизни, но самою идеею этой жизни. Такая идеальная победа над ним возможна была только при условии, чтобы ему была отдана всевозможная справедливость» (19, с. 209). Следовательно, по мнению Страхова, Тургенев хотел путем объективного, нетенденциозного изображения Базарова показать несостоятельность его мировоззрения. И критик по существу прав, хотя в его рассуждениях явно просматривается почвенническая тенденция, он видит в Тургеневе чуть ли не своего единомышленника. Правда, гораздо позже, уже после смерти писателя, в 1887 году, Страхов признался, что был в свое время слишком увлечен Тургеневым и его романом и, «очевидно, идеализировал и Тургенева, и... самый нигилизм» (18, с. X).

Доброжелательно оценив роман «Отцы и дети» за его, как казалось критику, антинигилистическую направленность, Страхов, как и Достоевский, осудил следующий роман И. С. Тургенева «Дым», в котором почвенники увидели неприемлемое для них откровенное изложение западнической программы писателя. В 1869–1871 годах Страхов опубликовал в журнале «Заря» несколько небольших статей о Тургеневе, впоследствии вошедших в сборник «Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом». Если прежде Тургенев, по словам Страхова, постоянно развенчивал «разных представителей», открывал «несостоятельность передового человека» (18, с. 95), то в «Дыме» он «скептически отнесся к нашему новому прогрессу – к тому направлению, лозунгом которого стала *народность,* – и мы рассердились на него, как будто не знали свойств его таланта. <...> В сущности он никогда ничему не отдавался до конца и всегда относился отрицательно к тем самым явлениям, к которым, по-видимому, питал такой живой и чуткий интерес» (18, с. 99, 100).

Итак, Тургенев – не человек партии, «его нельзя признавать ни западником, ни славянофилом... все достоинства его славной деятельности заключаются не в каких-либо определенных мнениях и стремлениях, а в той *поэтической правде*, которая не давала ему фальшивить ни в каком случае, ни перед какими явлениями» (18, с. 101). Однако этот вывод об объективности писателя не стал для Страхова окончательным: по его мнению, опубликованные в «Вестнике Европы» воспоминания Тургенева свидетельствуют о том, что их автор полностью солидаризируется с западничеством, даже «разделяет убеждения Базарова» (18, с. 103). Если прежде критик был уверен,

что Тургенев «полон беспощадного анализа и самого пронзительного скептицизма, то сейчас он в недоумении: «какой тяжкий удар для моей репутации любителя русской литературы и скромного, но безукоризненного и безошибочного истолкователя ее произведений!» (18, с. 104).

Страхов признается, что всегда считал Тургенева художником, который «умеет подниматься в сферу идей и воззрений, стоящую выше уровня его героев, что он глядит на изображаемые им явления с некоторой поэтической высоты, с которой они открываются ему в своем истинном свете. <...> Он, напротив, влагает героям свои собственные мысли и чувства... не в силах отделиться от своих созданий и сливается с ними в своем настроении и миросозерцании» (18, с. 107). В этих упреках писателю проявляется собственная идеология критика, который не может принять позицию Тургенева и прямо заявляет: «... я решаюсь защищать г. Тургенева против него самого, я хотел бы доказать, что тот пестрый нигилизм, который он теперь исповедует, нимало не согласуется с его поэтической деятельностью, что заслуги и смысл этой деятельности гораздо выше, чем полагает сам г. Тургенев» (18, с. 110).

Особенность писательской позиции Тургенева в том, утверждает Страхов, что своим творчеством он демонстрирует, как «поэт и мыслитель могут приходить в крайнее противоречие. <...> Вследствие чудесной правдивости, свойственной поэзии, выходило так, что явления, перед которыми он готов был преклониться, обнаружили в его произведениях свою истинную натуру, ту гнилость, которою они были поражены» (18, с. 120). Так случалось потому, утверждает критик, что «есть нечто, что должно для поэта стоять выше его личных симпатий, выше всякого желания провести ту или другую любимую идею. Это нечто, этот высший авторитет, перед которым все другое ничтожно, есть истина, поэтическая правда, есть та *реальность жизни*, против которой никогда не должен кривить душою художник». Авторитет правды «освобождает художника от всех других авторитетов» (18, с. 115).

Итак, Страхов считает нормой объективное, беспристрастное творчество – если такое вообще возможно. Нельзя писателей «запрягать в государственное или какое-нибудь другое тягло» (18, с. 132). Тургенев как писатель на все «смотрит со стороны; он полон недоверия и каких-то иных, более глубоких требований, перед которыми лица, им описываемые, оказываются мелкими и некрасивыми. Помимо его воли, он осуждает своих героев, он их развенчивает, снимает с них ореол...» (18, с. 137). В результате западникам досталось в «Отцах и детях», патриотам – в «Дыме», а все потому, что проницательность Тургенева поистине беспримерна» (18, с. 139).

Первое негативное суждение о романе «Дым» у Страхова несколько смягчилось, сменилось более объективным. Критик признает, что «характеры действующих лиц и ход событий носят резкий, отчетливый отпечаток русской жизни. Следовательно, *обличение*, заключающееся в повести Тургенева, имеет полную силу. Русское безволие в Литвинове, искажение богатых и прекрасных сил в Ирине, грубость и непреодолимость страсти, возникающей между ними» – все это очень убедительно и верно (18, с. 140). И тем не менее западничество Тургенева не несет в себе положительных начал, «никаких определенных взглядов, – лишь «легкий нигилизм и легкий шопенгауэризм» (18, с. 152).

Тургенев не обличитель, а «прежде всего художник. Его скептицизм есть художественный скептицизм, его отрицание имеет художественное направление... касается... строя души человеческой вообще, ее уклонений от красоты, от истинного благородства...» (18, с. 160). Несмотря на следование европейским идеалам, Тургенев, по мнению Страхова, «до высочайшей степени верен русской жизни; он не вносит в нее чужих элементов» (18, с. 162). Характер отношения Тургенева к российской действительности критик определяет следующим образом: «Сквозь видимую миру брезгливость незримое миру сочувствие...» (18, с. 164). Им руководят идеалы, «сходящие сверху... перед которыми меркнет и является безобразною всякая действительность. <...> ...Тот же идеализм составляет душу его последних произведений» (18, с. 166). Следует признать, что Страхов достаточно точно определил сложность позиции Тургенева-писателя.

Последний отклик Страхова на творчество Тургенева – некрологическая статья «Поминки по Тургеневе» («Русь», 1883, № 23). Она написана в период наибольшего сближения критика с поздним славянофильством, с И. С. Аксаковым. Страхов прямо заявляет, что не считает Тургенева настоящим художником: «Его фигуры... представляют довольно бледные очерки; черты их верны, проведены осторожно, изящно... но выпуклости, плоти, душевной глубины нет в этих *акварелях*...» (18, с. 169, 170). Причиной неполной художественности, распространившейся в русской литературе, критик считает то, что «художество заражено... идеею политическою; давно уже вера в прогресс, в развитие почти вытеснила веру в вечные истины...» (18, с. 170). Будучи представителем «нашей образованности» на европейский лад, Тургенев изображал этот самый «круг передового слоя» и «никогда не впадал в противоречие с духом того общественного строя, которому служил» (18, с. 171). Как все русское общество, Тургенев отличался «неопределенностью», «всеядностью» «мнений и вкусов»,

отсутствием решительности во всем (18, с. 172). В то же время Тургенев искал близости с родиной, по характеру оставался русским, «до конца любовно обращался к русской природе, к русскому быту, к тем преданиям, случаям, нравам, которыми окружена была его юность...» (18, с. 174, 175). Однако «Тургенева нельзя назвать писателем, выражающим дух своего народа. <...> Тургенев певец только нашего культурного слоя» (18, с. 175).

Видно, что Тургенев для Страхова – чужой писатель, что вопреки своим убеждениям в необходимости объективного творчества и объективной же оценки этого творчества критик руководствуется своими идейными пристрастиями. Он прямо заявляет, что Тургенев «не подходит под общий закон, по которому наши писатели сперва подчиняются влиянию Запада, но, по мере созревания своих сил, начинают обнаруживать стремления, вытекающие из самобытного духовного строя их родины» (18, с. 180). Под пером критика-почвенника это равносильно приговору, и неслучаен его вывод, что Тургенев – не властитель душ современности (18, с. 181).

Отношение к творчеству Ф. М. Достоевского у Страхова тоже было достаточно сложным. Они были близки по общественно-политическим взглядам, однако Достоевского как писателя, как художника Страхов, подобно А. А. Григорьеву, несколько недооценивал. Григорьев откровенно заявлял (естественно, в частном письме), что Достоевский не «художник», а «фельетонист» (19, с. 395). Оба видели в Достоевском преимущественно публициста, который использовал художественную форму с целью проповеди своей жизненной позиции и полемики с инакомыслием. Именно в таком смысле Страхов воспринял роман «Преступление и наказание», о котором опубликовал статью в «Отечественных записках» (1867, № 3, 4). Задачу автора «Преступления и наказания» критик видит примерно в том же, что и в романе «Отцы и дети»: конфликт между теорией и живой жизнью, который испытывает своей судьбой нигилист. Страхов подчеркивает, что «в первый раз перед нами изображен нигилист несчастный, нигилист глубоко человечески страдающий» (19, с. 101). Писатель, проявляя «широкую симпатию» к человеку, «изобразил нам нигилизм не как жалкое и дикое явление, а в трагическом виде, как искажение души, сопровождаемое жестоким страданием» (19, с. 102). «Сожаление – вот то отношение, в которое автор стал к нигилизму, – отношение почти новое, а в такой силе, в какой оно здесь является, никем еще не развитое» (19, с. 103). Как почвенник, Страхов видит в герое «Преступления и наказания» русского человека, живущего в «помутившейся среде», утратившей нравственные ориентиры.

«Глубочайшее извращение нравственного понимания и затем возвращение души к истинно человеческим чувствам и понятиям – вот общая тема, на которую написан роман г. Достоевского» (19, с. 110).

Сосредоточившись главным образом на характеристике полемического смысла романа, рецензент затронул художественную его специфику постольку, поскольку это помогает понять авторскую мысль, которую Страхов видит в изображении «некоторого действия» и его последствий – преступления и наказания. «Цель романа состоит не в том, чтобы вывести перед глазами читателей какой-нибудь новый тип, изобразить нам “бедных” людей, ”подпольного” человека, людей ”мертвого дома”, ”отцов и детей” и т. д.» (19, с. 111), – утверждает автор статьи, несколько упрощая смысл произведения, содержащего, конечно же, и перечисленные им проблемы.

Страхов в то же время достаточно убедительно комментирует процесс борьбы идеи и человеческого начала в Раскольникове, которого критик считает не типом, а исключением, поскольку «главная сила автора... не в типах, а в изображении положений, в уменье глубоко схватывать отдельные движения и потрясения человеческой души» (19, с. 112).

В статье о романе «Преступление и наказание» достаточно четко проявились особенности критического метода Страхова: здесь преобладает пересказ содержания с многочисленными цитатами и комментариями критика, объясняющего мотивы преступления, его подготовку, свершение и, главным образом, дальнейший процесс преодоления Раскольниковым его нигилистической теории. Критик отмечает в связи с этим «простое, но вместе очень правильное и искусное построение романа» (19, с. 115), подчеркивает, что главное внимание Достоевский уделяет «пробуждению совести» своего героя, «описывает нам всевозможные изменения одних и тех же чувств», что «сообщает монотонность всему роману», который «томит и мучит читателя, вместо того чтобы поражать его» (19, с. 117) .

Таким образом, Страхов обратил внимание на свойственное творческой манере писателя нагнетание душевных переживаний персонажей, но ему «гораздо интереснее другая, положительная сторона дела... где душа преступника пробуждается и протестует против совершенного над нею насилия» (19, с. 118) . Но о самом «воскресении» героя «рассказано в слишком общих чертах»: «Раскольников до конца не мог понять и осмыслить движений, подымавшихся в его душе и составлявших для него такую муку. Он не мог понять и осмыслить и того наслаждения и счастия, которые почувствовал, когда вздумал последовать совету Сони. <...> Ожесточение не давало Раскольникову

понимать того голоса, который так громко говорил в его душе» (19, с. 121). Критик считает незавершенным в романе процесс обращения человека к Богу. Он не замечает того, что полное смирение по примеру Сони для Раскольникова мучительно, поскольку означает полный отказ от себя как личности. Нравственная проблематика философского романа Достоевского сложнее, чем просто преодоление теории, завладевшей героем. Да и сам Страхов признает, что задача, которую поставил перед собой автор романа, настолько велика и сложна, что разрешить ее («обновление... падшей души») невозможно в рамках одного произведения.

Рецензент как будто намекает на то, что автор скоро (в романе «Идиот») обратится к художественному анализу «душевной красоты и гармонии очень высокого строя» (19, с. 123) – в противовес Раскольникову. Характер же самого героя «Преступления и наказания» Страхов в итоге склонен объяснить как пример свойственной русскому человеку способности доходить до крайности в своих увлечениях и заблуждениях, что ставит его, как и всю современную Россию, в опасную ситуацию.

Сравнительно небольшая по объему статья Страхова о «Преступлении и наказании», естественно, не могла претендовать на исчерпывающий анализ романа, однако это была несомненно самая глубокая и интересная характеристика произведения в прижизненной критике, как ранее подобное же место заняла рецензия на роман «Отцы и дети».

Еще раз Страхов обратился к творчеству Достоевского уже после смерти писателя, в 1883 году, в статье «Взгляд на текущую литературу» («Русь», 1883, 6 января). Здесь критик дал краткую характеристику последнему роману писателя «Братья Карамазовы», который наряду с «Анной Карениной» Л. Н. Толстого рассматривается как призыв к возрождению религиозного сознания. Смысл творчества Достоевского 1860–1870-х годов критик видит в изображении «раскаявшегося нигилиста»; «таковы: Раскольников, Шатов, Карамазов и пр.» (19, с. 393). Достоевского Страхов относит, наряду с Тургеневым, при всем различии их писательских и идейных позиций, к школе, «которая... обязанностию художников считает гоняться за современными явлениями, уловлять последние народившиеся типы людских характеров и положений» (19, с. 398). Это писатели с явной авторской тенденцией.

Характеризуя роман «Братья Карамазовы», критик одобряет его основную антинигилистическую и православную идею, однако достаточно сдержанно оценивает художественную форму: «По обыкновению

автора весь роман имеет несколько фантастический колорит, состоящий в том, что события и встречи следуют друг за другом с ненатуральною быстротою и отчасти произвольно...» (19, с. 404). Поэтому «внутренние и внешние элементы рассказа сочетаются ненормально и, сверх того, беспрерывно повторяются в новых вариациях, но сами по себе эти элементы глубоко реальны, в чем и состоит сила Достоевского и на чем основано было его собственное убеждение в реализме создаваемых им картин. Внутренняя правда душевных движений, которые он выставлял напоказ, неотразимо увлекала читателей, несмотря на все внешние недостатки рассказа» (19, с. 405). Страхов верно подметил некоторые особенности стиля и писательской манеры Достоевского, но явно затруднился в понимании и оценке этих приемов, которые существенно отличались от традиционных.

Критик обратил также внимание на особенную характерологию и психическое состояние персонажей Достоевского, который «задался мыслью о так называемой ширине русской натуры, об этом поразительном сочетании в той же душе великого добра с великим злом, об готовности в одно время и к подвигу и к злодеянию...» (19, с. 406). И все это, по мнению Страхова, пишется для того, чтобы убедить современного читателя, что существует единственный выход из нынешней сумятицы умов и душ – в религии.

Другой близкий к почвенникам, во всяком случае в раннем творчестве, писатель, А. Н. Островский, тоже не привлек к себе большого внимания Страхова, который посвятил драматургу лишь две, к тому же не относящиеся к лучшим, статьи, посвященные драме «Грех да беда на кого не живет» (1863) и комедии «Лес» (1871). Кроме того, творчество Островского упоминается в книге «Бедность нашей литературы» (1868) и во второй из цикла статей о «Войне и мире» (1869).

Пьесы Островского для Страхова, как и для Григорьева, – пример органического творчества. В статье «Новое художественное произведение и наша критика» («Время», 1863, № 2), посвященной пьесе «Грех да беда на кого не живет», Страхов, продолжая традицию А. А. Григорьева, противопоставляет свою точку зрения добролюбовской трактовке пьес Островского, проявившейся после смерти критика в ряде рецензий на эту последнюю драму. Он находит, что у Островского «в темном царстве много света» (почти перефразирует Добролюбова), который проявляется в персонажах, воплощающих «действительные, живые силы, тогда как мир проходимцев есть мир до конца фальшивый и призрачный» (8, с. 201, 202). «Проходимцами» Страхов называет чуждых патриархальному миру «полуобразованных людей», чье поведение оказывается губительным для такого искреннего

человека, как Краснов, который «один способен быть жертвою, способен так глубоко жить, способен так сильно любить и страдать, как он любит и страдает» (8, с. 202). Именно Краснов в драме – герой трагический, хотя жертвой стала изменившая ему жена Татьяна.

Основной конфликт драмы «Грех да беда на кого не живет» Страхов видит в столкновении двух по существу противоположных культурных типов – русского патриархального и претендующего на причастность к европейской образованности и цивилизации. Высоко оценивает критик художественное мастерство Островского, особенно сценичность пьесы – недаром эта драма, вслед за «Грозой», была удостоена Уваровской премии как лучшее драматургическое произведение года.

В книге «Бедность нашей литературы» (1868) Страхов выступил в защиту Островского от нападок издававшейся И. С. Аксаковым славянофильской газеты «Москва», которая обвинила драматурга в попытке «дагерротипировать уродства быта и речи и возвести карикатуру в перл создания» (19, с. 53). Страхов признает, что «нельзя не согласиться с Добролюбовым, что мир драм г. Островского есть *темное царство*, изобилующее *уродствами быта и речи*. Нельзя не согласиться и с тем, что не думал г. Островский обличать это царство, как полагал Добролюбов, а именно хотел некоторым образом возвести его в перл создания» (19, с. 53). В то же время Страхов сдержанно отнесся к попыткам драматурга изобразить положительные характеры в исторических драмах, увидел в них художественную неудачу (19, с. 53).

Попытку охарактеризовать особенности творчества Островского в целом Страхов предпринял в статье, посвященной комедии «Лес», которая была опубликована в редактировавшемся им журнале «Заря» (1871, № 2). Критик утверждает, что герои его преимущественно «бытовых» пьес не личности, а типы. Их психология, как правило, соответствует принадлежности к той или иной бытовой или социальной группе и лишена индивидуальности: характеры писатель «варьирует весьма искусно и удачно, но основа остается та же; даже самые вариации... носят характер бытовой» (6, с. 237).

В мастерстве бытовых зарисовок Островского Страхов видит и достоинство драматурга, и некоторую его ограниченность, поскольку «развитие характеров может быть у г. Островского настолько, насколько это возможно при общих типах» (6, с. 238). В исторических хрониках Островского критик тоже ценит прежде всего «бытовые исторические картины» (6:, с. 238). Он как будто не замечает того, на что тогда же обратили внимание другие рецензенты, например П. В. Анненков, а именно – что Островский, в отличие от Шекспира, строит конфликт в исторических хрониках не на столкновении от-

дельных личностей, а на движении народных масс, опирается на характерное для русского православного сознания общинное чувство. Страхов же оценивает исторические драмы Островского, как и другие его пьесы, с позиции традиционных художественных критериев.

О специфике понимания Страховым русского литературного процесса свидетельствует его отношение к творчеству А. И. Герцена, проявившееся в некрологической статье «Герцен» («Заря», 1870, кн. 3, 4, 12), посвященной преимущественно характеристике писательской манеры Герцена: неслучайно статья в дальнейшем перепечатывалась в сборниках «Борьба с Западом...» под заголовком «Литературная деятельность Герцена».

Критик открыто поставил перед собой цель «восстановить значение литературной деятельности Герцена», писателя, который «все счастье, все довольство... полагал в познании, в беспрестанном исследовании истины» (13, кн. 1, с. 45, 81). Литературное творчество Герцена полностью соответствовало общей тенденции развития русской литературы, как ее понимала почвенническая критика. Герцен, одна из самых ярких фигур русского «нигилизма», рассматривался Страховым как закономерное порождение не только западничества, но и русской действительности, вызывавшей естественную реакцию протеста, попытку «освобождения ума», что и привело к пессимизму – главному, по мнению Страхова, качеству Герцена – писателя и мыслителя.

Страхову важно подчеркнуть, что Герцен и сам не мыслил себя как писатель вне русской литературной традиции, что он «старался поставить себя в связь с прошлою русской литературой и, относительно мрачного взгляда на Европу, видел своего предшественника в Карамзине» (13, кн. 1, с. 93). Имеется в виду ссылка Герцена в книге «С того берега» на разочарование Карамзина во Французской революции.

Все отмеченные ранее Страховым особенности русской литературы свойственны, по его мнению, и Герцену-писателю: поиски идеала, пронизывающие все творчество Герцена, в процессе которых он мужественно преодолевал былые иллюзии; «чуткость к страданию»; трезвость мысли; «его страстное отношение к делу и его жажда правды; действительная, нелицемерная любовь к истине»; горячая любовь к России и, наконец, общность со многими русскими писателями на пути к обретению истины, когда «каждый начинает с увлечения европейскими идеями», а заканчивает «возвращением к своему». В итоге Герцен-писатель воспринимается Страховым как важное и неотъемлемое звено в русском литературном процессе XIX века, своими нравственными поисками он подтверждает «характерное явление

русской литературы»: «Фонвизин, Карамзин, Грибоедов, Пушкин, Гоголь, и на наших глазах Достоевский, Толстой – прошли по этому пути, подверглись этим внутренним переворотам» (13, кн. 1, с. 89, 90, 99).

Страхов обратил внимание и на своеобразие писательской манеры Герцена, эссеистской в своей основе («взгляд и нечто» – 13, кн. 1, с. 119, – перефразируя Грибоедова, определил его манеру критик). Вообще страховский анализ близок пониманию специфической «поэзии мысли», постоянного столкновения идей и поисков истины в лирической публицистике Герцена. В 1870-х годах, когда была выдвинута эта концепция герценовского творчества, она была актуальна, поскольку противостояла стремлениям недоброжелателей Герцена отлучить его от русской истории и русской литературы, и в то же время существенно дополняла современные критику радикальные, преимущественно идеологические интерпретации наследия выдающегося писателя и мыслителя.

Конкретный анализ произведений Герцена у Страхова определяется его эстетической позицией. Это проявилось, например, в характеристике романа «Кто виноват?», в котором критик увидел исключительно нравственную проблематику, причем неразрешимую: «Что-нибудь одно из двух: или не жить, или жить и страдать – такова дилемма, которую поставил роман. На вопрос: кто виноват? – роман отвечает: сама жизнь, самое свойство человеческих душ». В то же время Страхов справедливо указывает как одну из важных идей автора «поучение, заключающееся в романе», ту мысль, что у человека, кроме любви, должен быть «выход в другую сферу», в «другие интересы, которыми он может жить» (19, с. 367, 368). Обращено внимание и на такую особенность художественного таланта Герцена, как стремление выразить «мысль... в образах... в самой общедоступной и живой форме» (19, с. 360) .

Представление Страхова о Герцене, раскаявшемся западнике-революционере, оказалось близким Л. Н. Толстому, который согласился со страховской интерпретацией литературной и общественной судьбы Герцена и в дальнейшем постоянно подчеркивал, что его судьба – урок русским революционерам. В 1888 году Л. Н. Толстой писал В. Г. Черткову: «Читаю Герцена и очень восхищаюсь и соболезную тому, что его сочинения запрещены: во-первых, это писатель, как писатель художественный, если не выше, то, уж наверно, равный нашим первым писателям, а во-вторых, если бы он вошел в духовную плоть и кровь молодых поколений с 50-х годов, то у нас не было бы революционных нигилистов. Доказывать несостоятельность революционных теорий – нужно только читать Герцена, как казнится всякое насилие именно самим делом, для которого оно делается» (21, т. 86, с. 121, 122) .

Близость этих мыслей с идеями Страхова очевидна, хотя Л. Толстой в своих выводах идет гораздо дальше критика. Статьи Страхова о Герцене подчеркивают стремление писателя по-своему, драматично осмыслить русский исторический процесс, и в этом отношении критик-почвенник был ближе к истине, чем радикальные критики 1870-х годов, проявлявшие «преимущественный интерес» к «постановке... социально-экономических вопросов», в чем проявляется «диктат времени и... демократического мировоззрения» (9, с. 504). Демократической (позитивистской) критикой «весь литературный процесс рассматривался... как процесс развития мысли», для нее было характерно «признание исследовательского, можно сказать, научного характера художественной литературы» (9, с. 495, 493). В критике Страхова всегда присутствует мысль о нравственном идеале, о народности литературы, об исторических закономерностях ее развития, и в этом отношении он явно корректировал и дополнял наблюдения и выводы сторонников других направлений русской критики.

Тема «Н. Н. Страхов и Л. Н. Толстой» чрезвычайно обширна. Это не только вопрос об оценке талантливым критиком творчества великого писателя, хотя и он важен и далек от исчерпывающей изученности. Это и продолжавшаяся более четверти века активная переписка между людьми, оказавшимися духовно близкими и нуждавшимися в тесном общении. Это и активная помощь Н. Н. Страхова, широко эрудированного в разных отраслях знаний, Л. Н. Толстому, желавшему глубже познакомиться с западной и особенно с восточной философией (буддизм, индуизм, конфуцианство). Общение между ними было гораздо более тесным, чем просто между литературным критиком и писателем: Страхов более двадцати лет ежегодно отдыхал летом в Ясной Поляне, подружился с семьей Толстых, активно переписывался с Софьей Андреевной. Естественно, самое пристальное внимание он уделял художественному творчеству Л. Н. Толстого, и в статьях (их написано более десяти), и в письмах старался осмыслить и мастерство, и новаторство писателя, и его место в русской литературе.

В письме Л. Н. Толстому от 2 ноября 1886 года Н. Н. Страхов высказал следующую мысль: «Художество до сих пор заражено язычеством... Но Вы, теперь, если будете писать, дадите нам христианское художество» (10, с. 340). Речь здесь идет именно о религиозной природе искусства, особенной его эстетической норме, а не о религиозной идее как возможной его программе или идеологии.

Не менее двадцати лет Страхов внимательнейшим образом изучал, осмысливал, комментировал, редактировал, готовя к изданию, сочинения Л. Н. Толстого, прежде чем назвал его христианским художником.

Первый его критический отклик о писателе – рецензия в двух частях на двухтомник сочинений Л. Н. Толстого (издания 1864 года) – появилась в 1866 году в «Отечественных записках» А. А. Краевского. Раннее творчество писателя рассматривается Страховым еще в категориях традиционной эстетики, однако анализ художественного мастерства Л. Н. Толстого сопровождается указанием на особую эстетическую функцию нравственных ценностей, близких и дорогих его героям: у Толстого «прямо рисуются люди, у которых идеал оскудел, которые ищут прекрасного образа мыслей и чувств и страдают среди этого искания» (19, с. 237). Присутствие персонажей, взыскующих идеала, ищущих смысл жизни, нуждающихся в «неподкупной правде», оказывается отличительным признаком произведений Л. Толстого, поскольку ни у кого из русских писателей, по мнению автора рецензии, не было такого взаимопроникновения, такого органического слияния этических и эстетических начал в творчестве.

Здесь критик непосредственно не связывает нравственные поиски толстовских героев с религией, однако речь идет всегда об идеалах вечных, непреходящих, о таких человеческих ценностях, которые могут быть только истинно религиозными и которые оказываются основой для суда над неправедной действительностью. Герои Л. Толстого, как правило, в разладе с миром, у них вопреки пустоте среды и воспитания «возникли идеальные стремления», «позыв к идеалу»; это «страдающие люди, которые не знают, что им делать и как им делать, которые и в себе и в других постоянно отыскивают идеальную сторону жизни, мучатся ее отсутствием...» (19, с. 246). Слова «голос идеала», «огромные требования к себе и к жизни», «идеальные стремления», «порыв к идеалу» и т. п. встречаются у Страхова почти на каждой странице статьи. Для героев Л. Толстого «открываются проблески истинной жизни, истинной духовной красоты, большею частью не в них, а в других людях, которых они в своем упорном искании идеала, наконец, начинают ценить и любить. Таким образом, они приобретают веру, что красота жизни существует, что есть души, вполне сохраняющие достоинство человека...» (19, с. 254–255).

Критик явно имеет в виду духовную, религиозную направленность нравственных поисков героев Л. Н. Толстого, когда вслед за писателем упоминает о «*благородной искре*, которая стремится *вспыхнуть пламенем*» и озарить «прекрасную душевную жизнь» героев. Неслучаен и завершающий статью вопрос, адресованный читателям: «Какие живые начала обнаруживает здесь русская душа, какой нравственный и эстетический склад она проявляет, выбиваясь из-под какого-то давящего ее недуга?» (19, с. 259). Ответ очевиден: это путь к Богу.

Страхов считал своей лучшей критической работой статьи о романе Л. Н. Толстого «Война и мир», которые он называл «критической поэмой в четырех песнях». Сам Толстой признавался, что именно Страховым дана лучшая оценка его произведения, что его «радовали» статьи критика. Толстой считал, что Страхов «придал "Войне и миру" то высокое значение, которое роман этот получил уже много позднее и на котором он остановился навсегда» (10, с. 857). Масштабы анализа этого произведения в соответствии с его жанровыми особенностями, объемом и глубиной проблематики неизмеримо шире по сравнению с характеристикой ранних повестей Л. Толстого. Если романы И. С. Тургенева «Отцы и дети» и Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» ранее актуализировались Страховым по существу в качестве антинигилистических, а главный их смысл виделся критику как преодоление крайнего нигилизма путем обращения к традиционным духовным ценностям, то в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» сразу было отмечено последовательное утверждение твердых положительных начал. Для Страхова эта книга стала своего рода откровением идеи русской жизни в национальном масштабе. Он с восторгом откликнулся почти на все высказанные в небывалой по глубине художественной форме мысли Толстого.

«Война и мир» характеризуется критиком как большое достижение русской самобытной художественной литературы, противостоящее распространившемуся в России отрицанию национальных жизненных устоев. В самом романе критик отмечает простоту и обыкновенность изображаемой жизни, объективную достоверность, создающую иллюзию присутствия, пластичность характеров и жизненную атмосферу, окружающую каждого из персонажей. «Таким образом... – утверждает Страхов, – достигнута высшая степень объективности... мы не только видим перед собою поступки, фигуру, движения и речи действующих лиц, но и вся их внутренняя жизнь предстает перед нами в таких же отчетливых и ясных чертах» (19, с. 267).

Прежде всего Страхов подчеркивает, что «Война и мир» всем смыслом противостоит распространившемуся в современной России безверию, нигилизму, увлечению «миражной теорией прогресса». Л. Толстой, считает критик, обратил преимущественное внимание на «то, что не достигает идеала, уклоняется от него, противоречит ему» (19, с. 268), так что «можно принять эту книгу за самое ярое *обличение* александровской эпохи» (19, с. 269). В отличие от других русских писателей, близких подобной «формуле обличения», у Л. Толстого анализ действительности сопровождается указанием нравственной нормы. Главный интерес писателя направлен на внутренний мир человека, внешняя

же жизнь – повод или выражение жизни внутренней: «Целью его была *правда* в изображении – неизменная верность действительности» (19, с. 270). «Сущность русского реализма в искусстве никогда еще не обнаруживалась с такою ясностию и силою», – констатирует Страхов, утверждая, что Толстой по преимуществу «*реалист-психолог*», что «художник ищет следов красоты души человеческой, ищет в каждом изображаемом лице той искры Божией, в которой заключается человеческое достоинство личности... старается найти и определить... каким образом и в какой мере идеальные стремления человека осуществляются в действительной жизни» (19, с. 272).

Страхов, по существу, первым из современников писателя обнаружил, что в «Войне и мире» (позднее он утверждал, что и во всем творчестве Л. Толстого) имеют место поиск и утверждение религиозной истины. Эта тенденция пронизывает всю сложную проблематику романа: здесь и «*идея героической жизни*», представляющаяся в изображении «громадных исторических событий», «напряжения народных сил» (19, с. 272, 273), и переплетение героического с будничным, и отношение частного человека к истории, и многое другое.

Подробно рассматривает критик основных героев романа, отмечая достоверное сочетание светлых и темных сторон в каждом человеке: «Видеть то, что таится в душе человека под игрою страстей, под всеми формами себялюбия, своекорыстия, животных влечений, – вот на что великий мастер граф Л. Н. Толстой. <...> Перед нами нет ни классических злодеев, ни классических героев; душа человеческая является в чрезвычайном разнообразии типов. <...> ...Мы чувствуем присутствие каких-то твердых и незыблемых начал, на которых держится жизнь» (19, с. 283, 284).

Следующая идея, которую отмечает в романе Страхов, – «мысль семейная», по существу православное соборное начало, противостоящее фальши светской жизни. С наибольшей полнотой оно проявляется в изображении прочных семейных кланов и армейской дружбы. Наконец, критик обращает внимание на «идею народную», «охраняющую дух и строй самобытной, органически сложившейся жизни», противостоящую «космополитической идее» французов, действующих «во имя общих начал» (19, с. 285, 286), чуждых, по мысли почвенника Страхова, русским традициям. Общий смысл романа, в итоге анализа, критик определяет как «*веру в жизнь*» – «признание за жизнью большего смысла, чем тот, какой способен уловить наш разум», веру во внерациональные духовные ценности, такие, как «простота, добро и правда» (19, с. 287).

После подробной общей характеристики «Войны и мира» Страхов определяет место этой книги в русской литературе и ее художественное

своеобразие, что само по себе интересно, поскольку современная писателю критика и читатели недоумевали по поводу небывалого, не поддававшегося никакому определению на основе традиционных эстетических критериев оценки, явления, каким казался роман Л. Н. Толстого. В общей манере повествования, в нарочитом сочетании частной жизни и истории, причем история затронута постольку, поскольку исторические события соотнесены с жизнью простых людей, – Толстой, по мысли Страхова, следует за пушкинской «Капитанской дочкой».

Критик видит общее и в жанровой природе этих произведений, доказывая, что это не исторические романы, а семейные хроники. В «Войне и мире» повествование более пространно, ярко и живописно, но в сущности, как и в «Капитанской дочке», сконцентрировано вокруг судеб отдельных семейств. Жанр «Войны и мира» Страхов определяет следующим образом: «Это не роман вообще, не исторический роман, даже не историческая хроника; это *хроника семейная*», то есть «простой, бесхитростный рассказ, без всяких завязок и запутанных приключений, без наружного единства и связи. Эта форма... проще, чем роман, – ближе к действительности, к правде: она хочет, чтобы ее принимали за быль, а не за простую возможность» (19, с. 292). Однако, продолжает критик, «внешнее сходство ничего не значит в сравнении с сходством того духа, которым внушены оба сравниваемые нами произведения. Тут, как и всегда, оказывается, что Пушкин есть истинный родоначальник нашей самобытной литературы» (19, с. 293).

В утверждении преемственности художественных принципов и идейных исканий Пушкина и Л. Толстого Страхов руководствуется концепцией А. Григорьева, рассматривавшего зрелое творчество Пушкина 1830-х годов как возвращение к почве, к национальным истокам бытия и духа. Использует критик и мысль Григорьева о двух типах характеров в русском народе и русской литературе – «смирном» и «хищном», явно предпочитая, опять же в почвенническом духе, «смирный»: «"Война и мир", эта огромная и пестрая эпопея – что она такое, как не апофеоза смирного русского типа?» (19, с. 306). В другом месте критик назвал роман «героической эпопеей», но имел в виду преимущественно масштабы повествования и проблематики, а не жанровую природу произведения.

С восторгом охарактеризовал Страхов Платона Каратаева как лучший образец изображения человека из народа в русской литературе, высоко оценил факт приобщения Пьера Безухова к каратаевской правде: «В этом обновлении олицетворено обновление всей России, то раскрытие духовных сил, которое должно было последовать за испытаниями и борьбою» (19, с. 327) .

Критик неустанно подчеркивает оптимистический пафос по отношению к русскому человеку и России в целом, пронизывающий художественную структуру «Войны и мира». Страхов пишет об «*общечеловеческом*» смысле «этого удивительного произведения», однако слова о верности писателя «неизменным, вечным свойствам души человеческой» нельзя понимать иначе, как утверждение христианских этических норм. Критик заметил, что в «Войне и мире» нравственный идеал писателя эстетизируется и само творчество приобретает новое качество.

Несмотря на общее чуть ли не восторженное отношение Страхова к «Войне и миру», он нашел в этом произведении существенные, по его мнению, художественные недостатки. Ему представляются излишними и нарушающими художественную целостность книги обширные авторские отступления исторического и философского характера, а также слишком большие иноязычные вкрапления в текст. Страхов даже подготовил и с согласия автора издал сокращенный вариант романа, однако когда писатель передал права на издание своих сочинений жене, С. А. Толстая настояла на восстановлении в последующих изданиях прежнего его объема.

Почти через двадцать лет после написанного по первым впечатлениям цикла статей о «Войне и мире» Страхов вернулся к оценке этой книги и в письме Л. Толстому от 28 июля 1887 года заметил: «Если бы я теперь писал свою статью об Вас, то написал бы иначе. Я не видел... что Вы уже тогда выступили мыслителем и нравоучителем, с полным мировоззрением – так точно, как выступаете теперь. <...> ...Перечтите внимательно это первое полное выражение стремлений Вашей души; Вы увидите, что в сущности они те же, что и теперь, и выражены часто с бесподобною силой и ясностию. Вы вывели на сцену целую толпу людей религиозных, Вы показали, как растет и живет в душе религия и какую силу она дает людям. Несравненная книга!» (10, с. 355). Это сказано было тогда, когда сам писатель уже скептически относился к «Войне и миру» и предпочитал дидактические малые литературные жанры. Страхов же обнаруживает органическую связь между ранним и более поздним творчеством писателя именно в единстве этических и эстетических начал.

Точка в определении духовных ценностей толстовского творчества была поставлена. Более поздние откровенно пронизанные христианским мироощущением произведения Л. Толстого, очевидно, стимулировали обращение к его раннему творчеству и позволили обнаружить общие религиозные истоки всей художественной системы. И вряд ли Страхов не видел этого, когда писал свои

первые статьи о Л. Толстом: он в других выражениях рассуждал именно о христианских нравственных поисках автора и его героев, а сейчас только назвал все своими словами. Все более ранние произведения писателя критик рассматривает как подготовку к созданию «Войны и мира», а все творчество Л. Толстого – как завершение процесса формирования оригинальной русской литературы, начатого Пушкиным.

Страхов постепенно и достаточно сложным путем вслед за Л. Толстым приближался к признанию возрождаемого религиозного искусства. Этому мешали глубоко укоренившиеся в сознании русских литераторов традиционные (гегелевские) эстетические принципы объективного творчества. По отношению к «Войне и миру» критик оказался в непростой ситуации, поскольку столкнулся с произведением высокохудожественным и в то же время содержавшим ярко выраженную авторскую позицию. То, что нравственный (религиозный) идеал у Л. Толстого приобретает эстетический смысл, формируя тем самым органический художественный образ бытия, не вызывает у критика никаких сомнений.

Едва ли не решающий этап осмысления Страховым нового качества толстовского творчества – восприятие им «Анны Карениной». В новом романе Л. Толстого, который, кстати, он готовил к публикации, редактировал, просматривал корректуру по просьбе автора, Страхов выделил основную художественную и этическую проблему, заключавшуюся, по его мнению, в противостоянии христианского и эгоистического (генетически – языческого) в человеке. На протяжении нескольких лет «Анна Каренина» оставалась предметом пристального внимания в переписке Страхова с Л. Толстым. Напомним некоторые замечания критика: «Анна убивает себя с эгоистическою мыслью, служа все той же своей страсти, это неизбежный исход, логический вывод из того направления, которое взято с самого начала» (письмо Л. Толстому от 23 июля 1874 года – 10, с. 52); «Отдавшись всею душою одному желанию – она отдалась дьяволу, и выхода ей нет» (1 января 1875 года – 10, с. 57); «Вы не моралист, Вы истинный художник, но нравственное миросозерцание всегда отзывается в художественных произведениях. <...> Когда Вы начинаете создавать образы, то у Вас является бесконечная, несравненная чуткость относительно их нравственного смысла» (16 ноября 1875 года – 10, с. 69).

Непосредственно об «Анне Карениной» Страхов высказался в статье «Взгляд на текущую литературу» («Русь», 1883, № 1–2). Он утверждает, что «Анна Каренина» «есть произведение не чуждое художественных недостатков, но представляющее и высокие

художественные достоинства» (19, с. 400). Страхова несколько насторожили явно проявляющиеся в романе нравоучительные тенденции. Он считает, что две сюжетные линии романа – Анны и Левина – внешне слабо связаны, но контрастны по представлению противоположных жизненных интересов. Левин для Страхова – более существенное в человеческом и нравственном отношении явление, он является как будто «введением» к рассказу «Чем люди живы?» с его откровенной дидактикой.

В истории взаимоотношений Анны и Вронского «точно описан самый душевный процесс страсти, – дело столь новое и необыкновенное, что многие критики и читатели даже не могли понять его и печатно выразили свое недоумение. <...> Тонкими, но совершенно ясными чертами он (Толстой. – *В. Т.*) обрисовал нам нечистоту этой страсти, не покоренной высшему началу, не одухотворенной никаким подчинением» (19, с. 401). Проблески духовности, пробудившиеся в Анне, привели ее к трагедии, в то время как Вронский до конца остается воплощением плотского начала, представляет показанный «с ужасающею правдою... мир, полный слепоты, полного мрака. Контраст ему составляет мир, по-видимому, гораздо более светлый, мир Левина, человека искреннего, простого, со многими недостатками, но с чистым сердцем» (19, с. 402). Левин «страшно одинок... в силу своей чуткости, своей правдивости и искренности, не допускающей никаких компромиссов, отвергающей всякую фальшь» (19, с. 402).

Критик видит в духовных поисках Левина отражение нравственных исканий самого писателя и указывает наиболее вероятное направление этих исканий: «Только мир крестьян, лежащий на самом дальнем плане и лишь изредка ясно выступающий, только этот мир сияет спокойною, ясною жизнью, и только с этим миром Левину иногда хочется слиться. Он чувствует, однако, что не может этого сделать» (19, с. 403). Страхов делает вывод: «Весь... роман есть изображение общего душевного хаоса, господствующего во всех слоях, кроме самого нижнего» (19, с. 404). Для критика это тот же пугающий жизненный хаос российской действительности, что и в «Братьях Карамазовых» Достоевского.

Творчество Л. Н. Толстого 1880-х годов неизменно вызывало религиозно-философские и социально-нравственные размышления критика, доходившие до степени эсхатологических. Он неоднократно подчеркивал, что Л. Толстой своими религиозными поисками помогает и ему, Страхову, укрепиться в вере. Как прямой комментарий позднего толстовского творчества могут быть поняты следующие мысли критика: «Христианские желания всегда можно исполнить, ибо в них дело идет о перемене в нас самих; желания

эгоиста неисполнимы, ибо требуют перемены целого мира... для мира невозможной. <...> ...Эгоисты против суда ставят суд, против казни – убийство... против власти – измену, бунт, разрушение» (21 апреля 1882 года – 10, с. 295). «Мечты человеколюбия, обновления, благополучия не имеют правильного источника, правильной цели и потому приведут к убийству, хаосу и страданию» (10, с. 296). Перед нами предчувствия и предсказания кризиса идей прогресса в XX веке, вызванного именно самовозвеличиванием человеческой личности, что так беспокоило Страхова. В письме от 18 марта 1884 года читаем: «Настроение современных людей имеет в себе что-то прометеевское. Они хотят распоряжаться природою, они мечтают, как алхимики, продлить процесс, переделать по-своему животных и растения... овладеть болезнями и т. п. Они уже видят успехи своих трудов, они веселы и смелы, и будущее радугой играет перед ними» (10, с. 312).

В то же время признание непривычной для XIX века христианской эстетики, связанное с осмыслением нового этапа творчества Л. Толстого, давалось Страхову сложнее. Твердо усвоенные в молодости эстетические принципы первоначально заставляли его сомневаться в правомочности религиозно-нравственных тенденций нравоучительных рассказов и сказок бесконечно почитаемого им писателя. 26 октября 1885 года он писал Л. Толстому: «Никогда я не сужу о писаниях по тому, согласен ли я с ними, или не согласен. Но если мне слышится чувство, работа ума, творчество, даже злоба, даже ярая чувственность – я доволен, потому что передо мною живое явление, которое мне годится, лишь бы я умел употребить его с пользою. Но если передо мною *сочинение*, стихи без поэзии, картина без живописи, сказка без сказочного содержания, то я вижу, что передо мною что-то деланное, ненатуральное, умышленно сплоченное и принимающее на себя маску жизни – и мне становится только досадно за напрасную трату сил, за высокие цели, для которых употребляются низкие средства. Вы – такой удивительный художник, не имеете права так писать. <...> Голое нравоучение в рассказе потому нехорошо, что оно уничтожает интерес рассказа... самый лучший рассказ делает фальшивым... отнимает у него естественность» (10, с. 326).

Большие сомнения критика вызвала вначале драма «Власть тьмы» своим натурализмом, изображением «ужасного», «низменного», «отвратительного» (10, с. 342), однако вскоре он изменил свое мнение: «Я восхищаюсь естественностью, краткостью, характерностью каждого разговора. <...> Как глупы мне кажутся теперь речи о Шекспире, о действии, о цельности и т. п.». По мнению Страхова, в драме «нет действия», но перед нами «художественное создание

высокой, несравненной силы» (10, с. 345). Упоминание о Шекспире, о драматическом действии, о цельности пьесы здесь закономерно, поскольку Шекспир с его художественной системой для Страхова, как и для Л. Толстого, – образец искусства скорее языческого, а не христианского: в центре его внимания человек ренессансного типа с характерными для него страстями, личность суверенная, живущая как будто вне религии.

Страхов глубоко переживал факт неприятия толстовского религиозно-нравственного учения и его эстетической программы в русском обществе, особенно среди служителей церкви, которые обвиняли писателя-проповедника в ереси, в отступничестве от догм православия. В письме от 5 ноября 1887 года он даже заявил, что «церковный фанатизм есть проказа, искажающая все в душе человека» (10, с. 360). В июне 1888 года Страхов высказался о толстовском творчестве в том духе, что в нем «раздалась» подлинная «проповедь любви», «указан выход», что вслед за господствующим в обществе нигилизмом последовало утверждение позитивных основ жизни, «которым суждено будущее» (10, с. 377).

В отечественном литературоведении отмечался интерес Страхова к религиозно-нравственной позиции Л. Толстого, проявившейся в его творчестве (12, с. 42). Однако критик не ограничился лишь констатацией и описанием этих взглядов. В статье «Толки об Л. Н. Толстом» (1891), подводящей итоги осмысления толстовского творчества, Страхов подчеркивает желание писателя не просто проповедовать христианские ценности, а принципиально видоизменить искусство, вернуть ему утраченные в свое время религиозные, сакральные начала. Характеризуя духовные поиски писателя, автор статьи подчеркивает, что «исходная точка всех его стремлений есть не что иное, как евангельское учение» (20, с. 103). Во всех «писаниях» Л. Толстого, по мнению Страхова, «нужно прежде всего видеть... их нравственное содержание вообще, а затем, определеннее, их стремление к христианскому нравоучению, как к высшему и окончательному» (20, с. 114). Критик подчеркивает тесную связь нравственных поисков писателя на разных этапах творчества: «В самых первых его художественных произведениях уже сильно высказываются его христианские инстинкты. <...> Им соответствует весь дух этих произведений: беспощадное обличение всякой фальши, всякой душевной нечистоты; постоянное преклонение перед простотой, добром и правдой» (20, с. 118). Здесь речь идет не о проявлении в художественном произведении авторской тенденции, этические ценности у Л. Толстого приобретают эстетическую

значимость: «красотой признается только одно смиренное и бескорыстное, только целомудренное и самоотверженное, только искреннее и любящее» (20, с. 118–119).

Статья «Толки об Л. Н. Толстом» – это призыв Страхова к российскому обществу прекратить обвинения в адрес писателя в отступничестве от догматического православия и в ереси и использовать его учение в противостоянии распространившемуся в России анархизму и нигилизму. Статья, во многом направленная против церковных иерархов, была разрешена к печати лишь по ходатайству родственницы писателя влиятельной при дворе А. А. Толстой перед императором Александром III. Л. Толстой оценил этот поступок своего многолетнего литературного и духовного союзника. Он писал Страхову 7 апреля 1891 года, что статья «поразила» его «своей задушевностью, своей любовью и глубоким пониманием того христианского духа», который критик у него обнаружил (10, с. 428).

В то же время Страхов не стал ортодоксальным толстовцем, адептом его вероучения: его как литературного критика интересовали преимущественно вопросы художественного творчества Л. Толстого. В. В. Розанов, считавший Страхова своим «крестным отцом» в литературе, приводит его высказывание, смысл которого в том, что все «писания» Л. Толстого «всецело овладевают как-то слабыми головами» и что «детали в учении Толстого его не занимали». Неслучайно он называл себя, по словам Розанова, «трезвым среди пьяных» толстовцев (11, с. 359, 360).

Знаменательно, что стремление Л. Толстого к возрождению религиозного искусства, впервые замеченное и сформулированное Страховым, было подтверждено самим писателем в его известном трактате «Что такое искусство?», написанном уже после смерти критика, в 1897–1898 годах, где Л. Толстой отстаивает идею религиозных истоков искусства, а искусство секуляризованное (со времен эпохи Возрождения) объявляет ложным, профанированным.

Более чем тридцатилетний опыт литературно-критической деятельности Н. Н. Страхова объективно показывает исчерпанность господствовавших в середине и во второй половине XIX века традиционных критических методов, прежде всего реальной, в основе своей позитивистской критики, и критики чисто художественной, базировавшейся преимущественно на эстетических критериях оценки. Вместе с возрождением интереса к религиозной философии наступала эпоха формирования и развития новой эстетики и новой критики, равно как и нового, религиозного искусства. Одним из первых русских литераторов эту тенденцию уловил именно Н. Н. Страхов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ истории формирования и развития философско-эстетических и социальных основ русской литературной критики XIX века позволяет осмыслить определенные закономерности в этом процессе. На протяжении всей истории существования литературной критики, как русской, так и европейской, прослеживается оппозиция двух ее основных методологических принципов, не только противостоявших друг другу, но и взаимно дополнявших и даже подчас взаимодействующих между собой. Один метод утверждает необходимость преимущественного внимания к художественному мастерству литературных произведений, он восходит к филологическому принципу анализа и предполагает эстетический, стилистический либо какой-то другой способ исследования текста, направленный на представление о приоритетности содержательной формы в искусстве. Другой критический метод ориентируется непосредственно на содержательный смысл художественного произведения и развивает традиции философской критики (это критика историческая, реальная, дидактическая, публицистическая).

Многие писатели и критики давно поняли некоторую односторонность, следовательно, и ограниченность каждого из критических методов в отдельности. А. С. Пушкин одним из первых в России указал возможность различных подходов к анализу литературных произведений в зависимости от конкретной ситуации. Установка В. Г. Белинского на создание единого комплексного критического метода не оправдалась: эстетический и социальный анализ у него чаще всего чередовались и лишь дополняли друг друга, а в последние годы жизни общественные и гуманитарные интересы явно возобладали над художественными.

Промежуточное положение по отношению к названным двум ведущим методам в русской критике середины XIX века пыталась занять основанная А. А. Григорьевым органическая критика, которая базировалась на синтезе эстетических и этических ценностей

и пыталась снять противостояние между содержательным и художественным способами анализа. В то же время органическая критика стремилась к возрождению религиозного искусства с его установкой на сакрализацию этических ценностей. Однако присущая и этой критике идеологическая составляющая по-своему диктовала ей общественную позицию (в данном случае – почвенническую) и объективно сближала органическую критику с традициями философского метода с приоритетным вниманием к содержанию произведения при сохранении интереса и к художественному аспекту анализа.

Доминирующие направления в развитии методов литературной критики, как два вектора, определяющие перспективу движения, имеют тенденцию и к параллельному существованию, что подтверждается их историей, и к возможному сближению, поскольку в силу явной односторонности обоих корректируют и дополняют друг друга. Диалектическое единство и борьба противоположностей основных критических методов в каждую историческую эпоху в зависимости от соответствующей эстетической программы приводили к разным результатам.

Эстетическая критика руководствовалась правилом, которое впоследствии было определено как «содержательность художественной формы» или «единство формы и содержания». Тем самым эстетический принцип анализа оказывался в то же время и содержательным, что особенно заметно в критической практике П. В. Анненкова, который ближе всех подошел к проблеме, сформулированной в дальнейшем в литературоведении как «историческая поэтика». И здесь литературная критика, непосредственно осмысливавшая литературный процесс, способствовала достижениям как самой литературы, так и науки о ней.

Литературная критика всегда в той или иной степени нормативна, поскольку рассматривает художественное произведение с точки зрения определенной тенденции и художественной нормы и одновременно на основе новых литературных явлений формулирует новую норму. Восприятие художественных произведений требует от каждой эпохи установления своих точек отсчета и эстетических нормативов, поэтому ни один конкретный критический метод и ни один критик с его даже самыми интересными и глубокими примерами анализа произведений литературы не может быть нормой и образцом на продолжительное время – он всегда существует для своего времени и отвечает его потребностям, для будущего же актуален лишь постольку, поскольку в разные эпохи могут быть близкими или даже тождественными эстетические потребности.

Если основной установкой эстетической критики, не всегда, впрочем, выдерживаемой, было толкование смысла литературного произведения посредством анализа художественной формы и выяснение авторской позиции, то реальной (социально-исторической) – интерпретация смысла художественного текста в соответствии с герменевтическим правилом, определяющим возможность более широкого, в сравнении с авторским замыслом, понимания художественного произведения. Методология романтической герменевтики оказалась близкой и позитивистской теории искусства у сторонников реальной критики. Основа подобной близости – субъективизм критического анализа, характерный для этого метода, проявлявшийся нередко в достаточно произвольных, избирательных суждениях, публицистических отступлениях и выводах по поводу конкретного произведения. Реальная критика, как и другие разновидности критического метода, основана на рефлексии реципиента, возникающей в процессе восприятия текста.

Поскольку критический метод как принцип анализа художественного произведения – явление подвижное, достаточно трудно дать общее исчерпывающее определение его типов, но остается возможность сформулировать его особенности и подходы в каждом конкретном случае в сопоставлении с типологически близкими или альтернативными методами. В определенной ситуации функционирования разных приемов интерпретации появилась возможность констатировать дифференциацию методов критического и историко-литературного анализа, например у П. В. Анненкова и А. В. Дружинина.

Определение философско-эстетической основы критических методов позволяет вычленить типологические особенности каждого из них, проследить преемственность и различия внутри типа (например, от позднего Белинского до народников). Признание в качестве ведущей познавательной функции искусства у сторонников реальной критики объективно приводило к редукции интереса к художественной стороне литературного произведения, тогда как, напротив, преимущественное внимание к эстетическому анализу у их оппонентов подчас мешало им видеть функциональную роль произведения в контексте эпохи. Закономерной поэтому становилась некоторая диффузия методологических принципов, их взаимовлияние и смешение.

Установка на эстетизацию факта как основа творческого метода и критического анализа литературного произведения у Белинского периода натуральной школы позволяет более определенно поставить вопрос о необходимости вычленения соответствующего этапа его критической деятельности в зависимости именно от метода,

подготовившего будущее развитие русской реальной критики середины XIX века. Дальнейшая эволюция этого метода в 1860–1870-е годы демонстрирует постепенное и неуклонное превращение литературной критики в социальную публицистику, когда литературное явление становилось лишь поводом для постановки и обсуждения различных актуальных жизненных проблем. Отрицание эстетики (в ее традиционном понимании) и преимущественное внимание к познавательным возможностям «литературы факта» не могли не сказаться на судьбе самого метода реальной критики. С другой стороны, традиции эстетической критики тоже не могли сохраниться в чисто виде. Как показывает опыт критической деятельности Н. Н. Страхова, к 1880-м годам методология литературной критики, стремившейся противостоять «реалистам», становилась все более эклектичной и «конформистской» (термин Р. Барта). В то же время именно критика Страхова сумела дать наиболее убедительные примеры анализа русского литературного процесса и осмысления особенностей русского реализма (историзм и народность).

Достижения русской литературной критики середины и второй половины XIX века в поисках своего метода были значительными. Однако существенное изменение эстетических потребностей и творческих установок как и необходимость более глубокого осмысления социальной роли литературы способствовали эволюции критического метода и самих сторонников традиционной (эстетической) критики, и их оппонентов, выступавших с требованием углубленной социализации искусства, а также тех критиков, которые (например, Н. Н. Страхов) искали истинный критический метод в несколько эклектическом соединении разных философско-эстетических, идеологических, публицистических критериев оценки. К концу XIX века явственно стали проявляться признаки кризиса преобладавших в литературной критике методов: нормативность (социологическая или эстетическая), нетерпимость и неспособность адекватно осмыслить новые художественные явления. Это неизбежно должно было привести к возникновению принципиально новой критической методологии, основанной на иных философско-эстетических принципах, что и произошло с возникновением и развитием русской религиозной философии и эстетики символизма. Однако опыт различных направлений и методов в критике середины XIX века не исчез: он трансформировался, растворился в новой методологии, наконец, навсегда сохранился в конкретных примерах критического анализа и интерпретации различных выдающихся явлений русской литературы.

СПИСКИ ЦИТИРУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ

Введение

1. *Белинский В. Г.* Собрание сочинений: в 9 т. М., 1977–1981.

2. *Берковский Н. Я.* Эстетико-идеологические принципы и поэтика романтизма // Крат. лит. энцикл. Т. 6. М., 1971.

3. *Борев Ю. Б.* Эстетика. М., 1988.

4. *Буслаев Ф. И.* Задачи современной эстетической критики // Русский вестник. 1868. Т. 77.

5. *Вайман С. Т.* «К сердцу сердцем...»: Об органической критике А. Григорьева // Вопросы литературы. 1988. № 2.

6. *Габитова Р. М.* «Универсальная» герменевтика Фридриха Шлейермахера // Герменевтика: история и современность: (Критические очерки). М., 1985.

7. *Горский И. К.* К вопросу о внутренней логике развития науки о литературе // Русская литература. 1987. № 1.

8. *Гуторов А. М.* О «целостности» и «выборочности» литературно-критического анализа // Проблемы теории литературной критики. М., 1980.

9. *Добролюбов Н. А.* Собрание сочинений: в 9 т. М.; Л, 1961–1964.

10. *Дружинин А. В.* Прекрасное и вечное. М., 1988.

11. *Зельдович М. Г.* Уроки критической классики: Вопросы теории и методологии критики. Харьков, 1976.

12. *Егоров Б. Ф.* Борьба эстетических идей в России середины XIX века. Л., 1982.

13. *Кант И.* Критика способности суждения // Соч.: в 6 т. Т. 5. М., 1966.

14. *Кирай Д., Ковач А.* Русская классическая и советская поэтика (обзор основных направлений // Поэтика: труды русских и советских поэтических школ. Будапешт, 1982.

15. *Коновалов В. Н.* Литературная критика народничества. Казань, 1978.

16. *Коновалов В. Н.* Метод литературной критики // Проблемы теории литературной критики. М., 1980.

17. *Кузнецов В. Г.* Герменевтика и гуманитарное познание. М., 1991.

18. *Лавров П. Л.* О задачах современной критики // Звенья. № 6. М.; Л., 1936.

19. *Лакшин В. Я.* Литературная критика // Крат. лит. энцикл. Т. 4. М., 1967.

20. *Майков В. Н.* Литературная критика. М., 1985.

21. *Манн Ю. В.* Критический метод В. Г. Белинского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1964.

22. *Манн Ю. В.* Русская философская эстетика. М., 1969.

23. *Недзвецкий В. А.* Русская литературная критика XVIII–XIX веков: курс лекций. М., 1994.

24. *Никитенко А. В.* Речь о критике. СПб., 1842.

25. *Плеханов Г. В.* Литературные взгляды Н. Г. Чернышевского // Плеханов Г. В. Эстетика и социология искусства: в 2 т. Т. 2. М., 1978.

26. *Пушкин А. С.* О критике; «Евгений Онегин»: из ранних редакций; О журнальной критике // Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 7. Л., 1978.

27. [*Пыпин А. Н.*] Сочинения Помяловского // Современник. 1864. № 11/12, отд. II.

28. *Раков В. П.* Аполлон Григорьев – литературный критик. – Иваново, 1980.

29. *Рузавин Г. Н.* Проблема понимания и герменевтика // Герменевтика: история и современность: (Критические очерки). М., 1985.

30. *Соловьев Г. А.* «Реальная критика» и реализм // В мире Добролюбова. М., 1989.

31. *Стафецкая М. П.* О становлении понятия «художественная критика» в эстетике романтизма // Актуальные проблемы методологии литературной критики. М., 1980.

32. *Тихомиров В. В.* Становление и развитие метода русской литературной критики в первой половине XIX века. Иваново, 1991.

33. *Ткачев П. Н.* Принципы и задачи современной критики // Ткачев П. Н. Избр. лит.-крит. статьи. М.; Л., 1928.

34. *Ткачев П. Н.* Подрастающие силы // Дело. 1868. № 10.

35. *Хализев В. Е.* Интерпретация и литературная критика // Проблемы теории литературной критики. М., 1980.

36. *Хализев В. Е.* Теория литературы. М., 2002.

37. *Шелгунов Н. В.* Сочинения Д. И. Писарева // Шелгунов Н. В. Литературная критика. Л., 1974.

38. *Шеллинг Ф.-В.* Что характерно для произведения искусства // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.

39. *Шеллинг Ф.-В.* Философия искусства. М., 1996.

40. *Шлегель Ф.* Фрагменты по литературе и поэзии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.

41. *Ширинкин В. И.* Пушкин-критик и русская литературная критика 1820–1830-х годов (Метод и жанры): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1983.

Эстетические основания литературной критики В. Г. Белинского

1. *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М., 1983.

2. *Белинский В. Г.* Собрание сочинений: в 9 т. М., 1976–1982.

3. *Егоров Б. Ф.* Литературно-критическая деятельность В. Г. Белинского. М., 1982.

4. *Манн Ю. В.* Утверждение критического реализма. Натуральная школа // Развитие реализма в русской литературе: в 3 т. Т. 1. М., 1972.

5. *Плеханов Г. В.* В. Г. Белинский. О Белинском // Плеханов Г. В. Эстетика и социология искусства: в 2 т. Т. 2. М., 1978.

6. *Поляков М. Я.* Поэзия критической мысли. М., 1968.

7. *Созина Е. К.* Эволюция русского реализма XIX века: семиотика и поэтика. Екатеринбург, 2006.

8. *Соловьев Г. А.* Эстетические идеи молодого Белинского. М., 1986.

9. *Тихомиров В. В.* Развитие литературно-критического метода В. Г. Белинского // Российская словесность: Эстетика, теория, история. СПб.; Самара, 2007.

10. *Фейербах Л.* Основные положения философии будущего // Соч.: в 2 т. Т. 1. М., 1995.

11. *Шлегель Ф.* Разговор о поэзии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.

В. П. Боткин: поиски критического метода

1. *Белинский В. Г.* Собрание сочинений: в 9 т. Т. 6. М., 1981; Т. 9. М., 1982.

2. *Боткин В. П.* Литературная критика. Публицистика. Письма. М., 1984.

3. В. П. Боткин и И. С. Тургенев. Неизданная переписка, 1851–1869. М.; Л., 1930.

4. *Кантор В. К., Осповат А. Л.* Русская эстетика середины XIX века: теория в контексте художественной культуры // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М., 1982.

5. Неизданные письма к А. Н. Островскому. М.; Л., 1932.

6. Переписка И. С. Тургенева: в 2 т. Т. 1. М., 1986.

7. Письма к А. В. Дружинину. М., 1948.
8. *Толстой Л. Н.* Переписка с русскими писателями: в 2 т. Т. 1. М., 1978.

Своеобразие эстетической критики П. В. Анненкова

1. *Анненков П. В.* «Воевода» Островского // Санкт-Петербургские ведомости. 1865. № 107, 109.
2. *Анненков П. В.* Воспоминания и критические очерки. Отд. 2. СПб., 1879.
3. *Анненков П. В.* Критические очерки. СПб., 2000.
4. *Анненков П. В.* О «Минине» Островского и его критиках // Русский вестник. 1862. № 9.
5. *Анненков П. В.* Письма Н. А. Некрасову, 25 июля 1856 г. и 20 марта 1873 г. // Литературное наследство. Т. 51/52. М., 1949.
6. *Анненков П. В.* Письмо А. Ф. Писемскому, 15 ноября 1866 г. // Новь. 1888. № 20.
7. *Анненков П. В.* Письма И. С. Тургеневу, 10 марта 1853 г. и 25 января 1857 г. // Переписка И. С. Тургенева: в 2 т. Т. 1. М., 1986.
8. *Анненков П. В.* Письмо М. С. Щепкину, 10 января 1854 г. // М. С. Щепкин. Жизнь и творчество: в 2 т. Т. 1. М., 1984.
9. *Анненков П. В.* Н. А. Чаев. Князь А. М. Тверской. Драматическая хроника 1325–1340 гг. в пяти действиях (Библиотека для чтения. № 9. 1864). СПб., 1865.
10. *А. – ский* [Введенский А. И.] Критик переходного времени // Слово. 1880. № 2/3.
11. *Белинский В. Г.* Ответ «Москвитянину» // Собр. соч.: в 9 т. М., 1976–1982. Т. 8.
12. *Венгеров С. А.* Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. Т. 1, СПб., 1886.
13. *Гутьяр Н. М.* И. С. Тургенев. Юрьев, 1907.
14. *Дружинин А. В.* Критика гоголевского периода и наши к ней отношения // Дружинин А. В. Прекрасное и вечное. М., 1988.
15. *Егоров Б. Ф.* Борьба эстетических идей в России середины XIX века. Л., 1982.
16. *Е. К.* [Корш Е. Ф.] Задачи современной критики // Атеней, 1858. № 1.
17. *Зельдович М. Г.* Страницы истории русской литературной критики. Харьков, 1984.
18. *Катков М. Н.* Пушкин // Русский вестник. 1856. Т. 1.
19. *Павлов Н. Ф.* «Гроза» (драма в пяти действиях А. Н. Островского) // Драма А. Н. Островского «Гроза» в русской критике. Л., 1990.

20. *Сухих И. Н.* Жизнь и критика П. В. Анненкова // Анненков П. В. Критические очерки. СПб., 2000.

21. *Фишер Ф.* Об отношении содержания и формы в искусстве // Атеней. 1859. № 1.

22. *Staedtke K.* Aestetische Denken in Russland. Berlin; Weimar, 1978.

Артистическая критика А. В. Дружинина

1. *Алдонина Н. Б.* А. В. Дружинин (1824–1864). Малоизученные проблемы жизни и творчества. Самара, 2005.

2. *Анненков П. В.* Критические очерки. СПб., 2000.

3. *Боткин В. П.* Литературная критика. Публицистика. Письма. М., 1984.

4. *Бройде А. М.* А. В. Дружинин. Жизнь и творчество. Копенгаген, 1986.

5. *Дружинин А. В.* Прекрасное и вечное. М., 1988.

6. *Добролюбов Н. А.* Собрание сочинений: в 9 т. Т. 5. М.; Л., 1962.

7. *Егоров Б. Ф.* Борьба эстетических идей в России середины XIX века. Л., 1982.

8. *Конкина Л. С.* Поэма Н. П. Огарева «Зимний путь» в критике А. В. Дружинина // А. В. Дружинин. Проблемы творчества. К 175-летию со дня рождения. Самара, 1999.

9. Некрасовский сборник. Т. 4. Л., 1967.

10. *Скатов Н. Н.* А. В. Дружинин – литературный критик // Русская литература. 1982. № 4.

11. *Фатеева И. А.* Эстетическая теория А. В. Дружинина // А. В. Дружинин. Проблемы творчества. К 175-летию со дня рождения. Самара, 1999.

12. *Фет А. А.* Полное собрание стихотворений / вступ. ст., ред. и примеч. Б. Я. Бухштаба. Л., 1937.

13. *Чернышевский Н. Г.* Полное собрание сочинений: в 15 т. Т. 14. М., 1949.

14. *Чернышевский Н. Г.* Литературная критика: в 2 т. М., 1981.

15. *Шевцова-Щеблыкина Л. И.* Литературно-критическая деятельность А. В. Дружинина в 40–50-е годы XIX века. М., 2001.

Методологические основы литературной критики Н. Г. Чернышевского

1. *Егоров Б. Ф.* Борьба эстетических идей в России середины XIX века. Л., 1982.

2. *Егоров Б. Ф.* Очерки по истории русской литературной критики. Л., 1973.

3. *Жук А. А.* «Очерки гоголевского периода русской литературы» в общественно-литературном движении середины XIX века // Чернышевский Н. Г. Очерки гоголевского периода русской литературы. М., 1984.

4. *Лаврецкий А.* Белинский, Чернышевский, Добролюбов в борьбе за реализм. М., 1968.

5. *Плеханов Г. В.* Литературные взгляды Н. Г. Чернышевского // Плеханов Г. В. Эстетика и социология искусства: в 2 т. Т. 2. М., 1978.

6. *Соловьев Г. А.* Эстетические взгляды Чернышевского и Добролюбова. М., 1974.

7. *Чернышевский Н. Г.* Полное собрание сочинений: в 15 т. М., 1939–1953.

Гуманистический пафос реальной критики Н. А. Добролюбова

1. *Буртин Ю. Г.* Дело на все времена // В мире Добролюбова: сб. ст. М., 1989.

2. *Демченко А. А.* Н. А. Добролюбов. М., 1984.

3. *Добролюбов Н. А.* Собрание сочинений: в 9 т. М.; Л., 1961–1964.

4. *Егоров Б. Ф.* Борьба эстетических идей в России середины XIX века. Л., 1982.

5. *Плеханов Г. В.* Добролюбов и Островский // Плеханов Г. В. Эстетика и социология искусства: в 2 т. М., 1978.

6. *Соловьев Г. А.* «Реальная критика» и реализм // В мире Добролюбова: сб. ст. М., 1989.

7. *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: в 28 т. Т. 4: Письма. М.; Л., 1962.

Этическая эстетика и критика Д. И. Писарева

1. *Виноградов И. И.* Испытание Писаревым // Виноградов И. И. Духовные искания русской классики. М., 1987.

2. *Егоров Б. Ф.* Д. И. Писарев // Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России 1860-х годов. Л., 1991.

3. *Кондаков И. В.* Смелость критической мысли // Писарев Д. И. Надо мечтать! М., 1987.

4. *Писарев Д. И.* Сочинения: в 4 т. М., 1955.

5. *Сорокин Ю.С.* Д. И. Писарев как литературный критик // Писарев Д. И. Литературная критика: в 3 т. Т. 1. Л., 1981.

6. *Старостин Б. А.* Д. И. Писарев и формирование идеологического сознания русской интеллигенции // Мир Д. И. Писарева: Исследования и материалы. Вып. 3. М., 2005.

7. *Франк С. Л.* Этика нигилизма // Франк С. Л. Соч. М., 1990.

8. *Olaszek B.* Dymitr Pisarew: woko'l problemo'w pozytywizmu w Rosji. Lodz, 1997.

Литературная критика журнала «Современник» в 1863–1866 годах

1. *Анненков П. В.* Воспоминания и критические очерки. Отд. 2. СПб.,1879.

2. *Антонович М. А.* Воспоминания // Шестидесятые годы. М.; Л.,1933.

3. *Антонович М. А.* Литературно-критические статьи. М.; Л., 1961.

4. *Головачев А. Ф.* Казаки. Кавказская повесть Л. Н. Толстого // Современник, 1863. № 7. Отд. II.

5. *Головачев А. Ф.* Рассказы Н. В. Успенского // Современник. 1864. № 5. Отд. II.

6. [*Елисеев Г. З.*] Внутреннее обозрение // Современник. 1863. № 10. Отд. II.

7. [*Елисеев Г. З.*] Внутреннее обозрение // Современник. 1864. № 3. Отд. II.

8. [*Елисеев Г.З.*] Журналистика. Февраль 1866 // Современник. 1866. № 3. Отд. II.

9. [*Елисеев Г.З.*] Журналистика. Январь 1866 // Современник. 1866. № 2. Отд. II.

10. [*Елисеев Г. З.*] Современная русская драма (По поводу трагедии гр. Толстого «Смерть Иоанна Грозного») // Современник. 1866. № 2. Отд. II.

11. *Клейнборт Л. М.* Г. З. Елисеев. Пг., 1923.

12. *Лебедев А. А.* Драматург перед лицом критики. М., 1974.

13. *Лебедев Ю. В.* М. Е. Салтыков-Щедрин – литературный критик // Салтыков-Щедрин М. Е. Литературная критика. М., 1982.

14. [*Пыпин А. Н.*] Литература переводов // Современник. 1866. № 3. Отд. II.

15. [*Пыпин А. Н.*] Сочинения Помяловского // Современник. 1864. № 11/12. Отд. II.

16. [*Пыпин А. Н.*] Старые недоразумения (История русской словесности древней и новой. Соч. А. Галахова. Т. 1. СПб., 1863) // Современник. 1863. № 7. Отд. III.

17. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Литературная критика. М., 1982.

18. [*Салтыков-Щедрин М.Е.*] Петербургские театры // Современник. 1863. № 1/2. Отд. II.

19. Степные очерки А. Левитова: в 2 т. СПб., 1865 //Современник. 1866. № 4. Отд. II.

Литературно-критическая позиция журнала «Дело» (1866–1888)

1. *Аноним.* О поэте Рылееве // Дело. 1871. № 1. Журнальное обозрение. С. 106 – 109.

2. *Аноним.* Сочинения А. Михайлова. Ч. 4 // Дело. 1876. № 9. Отд. IV.

3. *Аноним.* Сочинения И. С. Никитина // Дело. 1869. № 7.

4. *Аноним.* Стихотворения И. З. Сурикова. М., 1875 // Дело. 1875. № 8.

5. *Аноним* [*Минаев Д. Д.*] Старая и новая Россия // Дело. 1869. № 5.

6. *Ильин В. В.* Русская реальная критика переходного периода. Смоленск, 1975.

7. *Курочкин Н. С.* Библиографическая параллель // Дело. 1868. № 1. Отд. II.

8. *Соколов Н.И.* Н. В. Шелгунов – литературный критик // Шелгунов - Н. В. Литературная критика. Л., 1974.

9. Сочинения Г. Е. Благосветлова. СПб., 1882.

10. *Ставрин С.* [Шашков С. С.] Кольцов и Никитин // Дело. 1874. № 3.

11. *Ткачев П. Н.* Избранные литературно-критические статьи. М.; Л., 1928.

12. *Ткачев П. Н.* Избранные сочинения на социально-политические темы: в 4 т. Т. 4. М., 1933.

13. *Ткачев П. Н.* Люди будущего и герои мещанства. М., 1986.

14. [*Ткачев П. Н.*] Невский сборник // Дело. 1867. № 6.

15. [*Ткачев П. Н.*] Подрастающие силы // Дело. 1868. № 10.

16. *Шелгунов Н. В.* Глухая пора // Дело. 1870. № 4.

17. *Шелгунов Н. В.* Избранные литературно-критические статьи. М.; Л., 1928.

18. *Шелгунов Н. В.* Иллюзии критического оптимизма // Дело. 1875. № 8.

19. *Шелгунов Н. В.* Литературная критика. Л., 1974.

20. *Шелгунов Н. В.* Русские идеалы, герои и типы. Ст. 1 // Дело. 1868. № 6.

21. *Шелгунов Н. В.* Русские идеалы, герои и типы. Ст. 2 //Шестидесятые годы. М., 1940.

22. *Шелгунов Н. В.* Сочинения: в 2 т. Т. 2. СПб., 1891.

23. *Языков Н.* [*Шелгунов Н. В.*] Иллюзии критического оптимизма // Дело. 1875. № 8.

24. *Ямпольский И. Г.* П. Н. Ткачев как литературный критик // Труды института новой русской литературы АН СССР. Л., 1931.

Органическая литературная критика А. А. Григорьева

1. *Андреев А. Н.* «Бахтинобум» как симптом кризиса в литературоведении // Литературоведение на пороге XXI века. М., 1998.

2. *Вайман С. Т.* Гармонии таинственная власть: Об органической поэтике. М., 1989.

3. *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 7. М., 1984.

4. *Григорьев А. А.* Литературная критика. М., 1967.

5. [*Григорьев А. А.*] Обозрение наличных литературных деятелей // Москвитянин. 1855. Т. 4.

6. *Григорьев А. А.* Одиссея последнего романтика. М., 1988.

7. *Григорьев А. А.* Полное собрание сочинений и писем: в 12 т. Т. 1. Пг., 1918.

8. *Григорьев А. А.* Собрание сочинений / под ред. В. Ф. Саводника. Вып. 11. М., 1915; Вып. 12. М., 1916.

9. [*Григорьев А. А.*] Стихотворения А. Фета //Отечественные записки. 1850. Т. 68. Отд. V.

10. *Григорьев А. А.* Театральная критика. Л., 1985.

11. *Григорьев А. А.* Эстетика и критика. М., 1980.

12. *Егоров Б. Ф.* Борьба эстетических идей в России середины XIX века. Л., 1982.

13. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990.

14. *Раков В. П.* Аполлон Григорьев – литературный критик. Иваново, 1980.

15. *Тынянов Ю. Н.* Сюжет «Горя от ума» // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969.

16. *Флоровский Гр.* Пути русского богословия. Париж, 1937.

17. *Франк. С. Л.* Личность и мировоззрение Ф. Шлейермахера // Шлейермахер Фр. Речи о религии. Монологи. М.; Киев, 1994.

Почвенническая литературная критика Н. Н. Страхова

1. *Анненков П. В.* Письмо М. С. Щепкину 6 ноября 1852 г. // М. С. Щепкин. Жизнь и творчество: в 2 т. Т. 1. М., 1984.

2. *Горбанев Н. А.* Литературная критика Н. Н. Страхова. Махачкала, 1988.

3. *Грот Н. Я.* Памяти Н. Н. Страхова. К характеристике его философского миросозерцания // Вопросы философии и психологии. 1896. Кн. 2.

4. *Гуральник У. А.* Н. Н. Страхов – литературный критик // Вопросы литературы. 1972. № 7.

5. *Гусев Н. Н.* Л. Н. Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 г. М., 1984.

6. *Денисюк Н. Ф.* (сост.) Критическая литература о сочинениях А. Н. Островского. Вып. 3. М., 1906.

7. *Заборов П. Р.* Ипполит Тэн в России (Материалы к истории восприятия) // Эпоха реализма. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1982.

8. *Косица Н.* Страхов Н. Н. Новое художественное произведение и наша критика // Время. 1863. № 22.

9. *Николаев П. А.* Теория реализма в России второй половины века // Развитие реализма в русской литературе. Т. 2. Кн. 2. М., 1973.

10. Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. СПб., 1913.

11. *Розанов В. В.* Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Литературные очерки. О писательстве и писателях. М., 1996.

12. *Скатов Н. Н.* Н. Н. Страхов (1828–1896) // Страхов Н. Н. Литературная критика. М., 1984.

13. *Страхов Н. Н.* Борьба с Западом в нашей литературе Исторические и критические очерки. Кн. 1. СПб., 1887; Кн. 2. СПб., 1890.

14. *Страхов Н. Н.* Воспоминания и отрывки. СПб., 1892.

15. *Страхов Н. Н.* Заметки об Тэне // Русский вестник. 1893. № 3.

16. *Страхов Н. Н.* Заметки о Пушкине и других поэтах. 2-е изд. Киев, 1897.

17. *Страхов Н. Н.* Из истории литературного нигилизма. СПб., 1890.

18. *Страхов Н. Н.* Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. Т. 1. 4- изд. Киев, 1901.

19. *Страхов Н. Н.* Литературная критика. М., 1984.

20. *Страхов Н. Н.* Толки об Л. Н. Толстом // Вопросы философии и психологии. 1891. № 5. Кн. 9.

21. *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений: в 90 т. М.; Л., 1928–1959. Т. 62; Т. 86.

22. *Тэн И.* О методе критики и об истории литературы. СПб., 1896.

Научное издание

Тихомиров Владимир Васильевич

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, МЕТОДОЛОГИЯ

Редактор и корректор Н. А. Русанова

Компьютерная верстка И. М. Ивановой

Подписано в печать 29.04.2010
Формат 70x108/16
Уч.-изд. л. 24,6
Тираж 500 экз.
Изд. № 21

Костромской государственный университет им. Н. А. Некрасова
156961, г. Кострома, ул. 1 Мая, 14