

### Лекция 3. Истории русской литературной критики первой половины XIX века.

1) Роль критики в литературном процессе и русском общественном движении первой половины XIX века. Многообразие романтических течений в критике.

2) Критика декабристов. Черты декабристской романтической эстетики: патриотизм, требование высокой гражданственности литературы, отказ от западноевропейских влияний и заимствований. Декабристская литературная критика. Программа гражданского романтизма в критике декабристов: **О.Сомова, В.Кюхельбекера, А.А.Бестужева, К.Рылеева**. Появление новых жанров в критике декабристов. Черты декабристской романтической эстетики: требование высокой гражданственности литературы, отказ от западноевропейских влияний и заимствований, патриотизм.

3) А. Вяземский как теоретик романтизма. Романтические течения в критике. Многообразие романтических течений в критике 1810-1830-х годов. **П.А.Вяземский** как теоретик романтического направления. Эстетический и гражданский романтизм. Индивидуалистический романтизм В.А.Жуковского. Романтические течения в критике. Литературно-критические выступления **Жуковского и Батюшкова**. Литературно-критические выступления Жуковского и Батюшкова. Программа гражданского романтизма в критике декабристов: О. Сомова, В. Кюхельбекера, А. Бестужева, К. Рылеева. Появление новых жанров в критике. **Формирование реалистической критики в 20-30-е гг. XIX в.** Критическая деятельность **Пушкина и Гоголя**. Вклад А.С.Пушкина и Н.В.Гоголя в развитие критики реализма. Значение ведущих журналов: «Отечественные записки», «Современник», «Русское слово», «Время», «Эпоха» и др..

4) **Принципы «демократического романтизма» в критике. Становление русской философской критики.** Демократический романтизм и критика братьев **Николая и Ксенофонта Полевых**. «Московский телеграф» как орган «демократического романтизма». Основные этапы развития русской литературы в работах Н. Полевого. Статьи о Державине, Жуковском, Пушкине, Гоголе. **Литературно-критические взгляды Н.И. Надеждина**. Н.И. Надеждин – ведущий критик журнала «Вестник Европы». Poleмика с романтическими теориями Н. Полевого. Идея синтеза романтизма и классицизма в работах Надеждина. Объективные критерии искусства в эстетике Надеждина. Статьи Н.Надеждина о творчестве А.С.Грибоедова, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя. Развитие идей Канта и Шеллинга в критике.

5) Концепции русского критического реализма в работах **В.Г.Белинского**. Теоретические положения в статьях Белинского: о сущности искусства, о художественности и поэтичности, о разделении поэзии на роды и виды, о народности литературы, о пафосе творчества, о романтизме и реализме. Заслуги Белинского в создании нового взгляда на историю русской литературы и её периодизации. Историко-литературная концепция в цикле о Пушкине. Развитие жанра годового обзора в критике Белинского. Белинский – идеолог «натуральной школы». Значение Белинского в истории русской критики.

Историко-критический процесс происходит преимущественно в соответствующих разделах литературных журналов и других периодических изданий, поэтому тесно связан с журналистикой этого периода. В первой половине века в критике преобладали такие жанры, как реплика, отклик, заметка, позже основными стали проблемная статья и обзор. Представляют большой интерес рецензии А.С.Пушкина – это краткие, написанные изящно и литературно, полемичные произведения, свидетельствовавшие о стремительном развитии русской литературы. Во второй половине преобладает жанр критической статьи или цикла статей, приближающегося к критической монографии.

Белинский и Добролюбов, наряду с «годовыми обзорами» и крупными проблемными статьями, также писали рецензии. В «Отечественных записках» Белинский в течение нескольких лет вел рубрику «Русский театр в Петербурге», где регулярно давал отчеты о новых спектаклях.

Разделы критики первой половины XIX века складываются на базе литературных направлений (классицизм, сентиментализм, романтизм). В критике второй половины века литературные характеристики дополняются социально-политическими. В особый раздел можно выделить писательскую критику, которая отличается большим вниманием к проблемам художественного мастерства.

Ярким примером критики с позиции изящного вкуса может служить статья Карамзина «О Богдановиче и его сочинениях» (1803), в особенности разбор поэмы «Душенька», представлявшей собой вольное переложение поэмы А. Лафонтена «Психея». Критик весьма высоко оценивает и русского поэта и его поэму, что объясняется большой близостью этого сентиментального произведения с литературно-эстетическими понятиями Карамзина. «Она («Душенька»), пишет автор статьи, не есть поэма героическая; мы не можем, с важностью рассматривая ее басню, нравы, характеры и выражение их... быть в сем случае педантами, которых боятся грации и любимцы их. «Душенька» есть легкая игра воображения, основанная на одних правилах нежного вкуса; а для них нет Аристархов».

Крупнейшая критическая работа Карамзина, а также и сентименталистской критики в целом – «Пантеон русских авторов» (1802), продолжавший традицию «Опыта исторического словаря о российских писателях» (1772) Н.И. Новикова. Здесь Карамзин в свете сентименталистской эстетики и критики вкуса обзорекает и пересматривает традиционные репутации русских писателей, начиная с мифического Бояна, Нестора и Никона. Для нас в особенности интересны оценки крупнейших авторов классицизма.

При всем уважении зачинателям новой русской литературы и дифференцированности приговоров очевидно общее критическое отношение Карамзина к своим непосредственным предшественникам. Третьяковский, замечает он, «написал множество томов в доказательство, что он... не имел способности писать». Дело в том, что «не только дарование, но и самый вкус не приобретается; и самый вкус есть дарование». Ломоносов высоко оценен как «первый образователь нашего языка», открывший в нем «изящность, силу и гармонию». В его наследии выделено «лирическое стихотворство», но не эпическое, для которого он «не имел... достаточной силы воображения... искусства и вкуса». О ломоносовской прозе сказано, что она «вообще не может служить для нас образцом». Сумароков, «подобно Вольтеру... хотел блистать во многих родах – и современники называли его нашим Расином. Мольером, Лафонтеном, Буало. Потомство так не думает». «Лучшим... творением» Сумарокова признаются его басни, однако же уступающие лафонтеновским. «В трагедиях своих он старался более описывать чувства, нежели представлять характеры в их эстетической и нравственной истине».

Итак, критика сентименталистов есть критика изящного и развитого вкуса, основанием которого выступают не вечные и сверхличные законы разума, но эстетическая способность гуманной и духовно развитой личности. Отсюда и ее главная задача – не наставление в правилах, но «образование великого духа и вкуса» в писателе и читателе. Как? «Примером изящного», то есть анализом произведений, в которых присутствуют «великий дух и вкус», Именно так и поступает Карамзин, знакомя русских читателей и писателей с Шекспиром и Ричардсоном, Калидасом и Стерном, разбирая «Эмилию Галотти» Лессинга или «Душеньку» Богдановича.

Критика как суждение изящного вкуса ничего общего не имеет с чисто вкусовой оценкой. В отличие от поверхностного, а порой и морально нетребовательного характера последней литературно-критические нормы Карамзина и его единомышленников строились на эстетическом основании и гуманистической концепции искусства. С полной ясностью они были сформулированы в принципиально важной заметке Карамзина «Что нужно автору?» (1794).

«Ты хочешь, – говорит Карамзин, – быть автором: читай историю несчастий рода человеческого – и если сердце твое не обольется кровию, оставь перо, – или оно изобразит нам хладную мрачность души твоей».

Но если всему горестному, всему угнетенному, всему слезящему открыт путь во чувствительную грудь твою; если душа твоя может возвыситься до страсти к добру, может питать в себе святое, никакими сферами не ограниченное желание всеобщего блага: тогда смело призывай богинь парнасских...» «Слог, фигуры, метафоры, образы, выражения, – заключает Карамзин, – все сие трогает и пленяет тогда, когда одушевляется чувством».

Основанием красоты, изящества в искусстве, говоря иначе, для Карамзина является добро и доброта.

По мнению Белинского, Карамзин был «первым критиком и, следовательно, основателем критики в русской литературе». Это верно в том смысле, что именно Карамзин, не только писатель, но и издатель двух лучших для того времени журналов – «Московского журнала» (1791-1792) и «Вестника Европы» (1802-1803) -сделал критику постоянной частью этих периодических изданий, что само по себе неизмеримо расширило возможности ее плодотворного воздействия не только на писателей, но и на читателей.

**Романтическая критика.** В России 20-30-х годов она была представлена двумя крупнейшими методологическими разновидностями: критикой декабристов и критикой журнала «Московский телеграф», прежде всего – Н.А. Полевого, Это критика романтическая потому, что как декабристы, так и Н. Полевой, романтики в своем литературном творчестве и теоретически пропагандируют романтизм. Однако при этом они исходят из различных общественно-идеологических и эстетических предпосылок, например, по-разному понимают социально-историческую миссию поэта и художника. В итоге каждая из названных литературно-критических позиций обретает значительное своеобразие. Переходим к их характеристике.

**Критика гражданского романтизма.** Общие сведения. Критика гражданского романтизма активно развивалась в России в период примерно с 1816-го, когда был создан декабристский «Союз спасения», по 1825 год – год политического разгрома декабристов.

Основным органом этой критики был альманах «Полярная звезда», издававшийся А.Бестужевым и К. Рылеевым. Всего вышло в свет три его номера: в 1823, 1824 и 1825 годах. Другой альманах – «Мнемозина»- выпускал в Москве в 1824 – 1825 годах вместе с В.Ф.Одоевским В.Кюхельбекер (было издано четыре книги). Декабристы выступили также в журналах «Соревнователь просвещения и благотворения» (орган «Вольного общества любителей российской словесности»; издавался в 1818-1825 годах), и «Сын отечества».

Крупнейшие представители критики гражданского романтизма: А.Бестужев, В.Кюхельбекер, К. Рылеев. Общее отличие данной критики от предшествующих ей систем стояло в том, что она впервые в России вышла за пределы только литературных задач и из выразителя интересов того или иного литературного направления, группы или «партии» превратилась в орган передовой части общества – дворянских революционеров-декабристов. Критика гражданского романтизма стала способом воздействия декабристов-романтиков не только на литературу, но посредством литературы и на общество.

Это привело к важной попытке предпослать критике основания более обширные, чем те, из которых исходила критика эпохи русского сентиментализма. Вот два определения критики, принадлежащие с одной стороны, В.А. Жуковскому, а с другой – Александру Бестужеву.

В статье 1809 года «О критике (Письмо издателям «Вестника Европы»)» Жуковский пишет: «Критика есть суждение, основанное на правилах образованного вкуса, беспристрастное и свободное. Вы читаете поэму, смотрите на картину, слушаете сонату – чувствуете удовольствие или неудовольствие – вот вкус: разбираете причину того и другого – вот критика».

Итак, критика есть суждение развитого вкуса. Но что такое вкус? Это, отмечает Жуковский, «чувство и знание красоты в произведениях искусства», которое развивается посредством изучения изящных, образцовых сочинений. Но в чем критерий изящности или не изящности того или иного принятого за образец произведения? В том же чувстве красоты, та есть в самом вкусе?

Последний вопрос почти неизбежен по отношению к критике, полагающейся в своих оценках прежде всего на вкус. Возникает он и у критиков-декабристов. В статье «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов» (1825) А. Бестужев заявляет: «Желательно, чтобы критика... отвергла все частности..., а имела бы взор более общий, правила более стихийные. Лица и случайности проходят, но народы и стихии остаются вечно».

Суждение с точки зрения личности (личного вкуса), считает Бестужев, часто и случайно, как сама эта личность. Иное дело суждение с точки зрения народности, пребывающей объективно и вечно. Именно понятие «народности» и связывает «более общий» взгляд, критерий литературной критики автор статьи.

Степенью народности в первую очередь и будет измерять и оценивать критика гражданственного романтизма современную ей, а также и предшествующую русскую литературу.

Понятие народности красной нитью проходит в 20-е годы через выступления Рыльева, Кюхельбекера, Бестужева и смыкающихся с ними в ряде моментов О. Сомова, Н. Гнедича. П. Вяземского. Впервые оно возникает в России в трактате Сомова «О романтической поэзии» (1823) и статье Вяземского «Разговор между издателем классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова» (1824). «...Намеренно мое – писал Сомов, – было показать, что народу русскому, славному воинскими и гражданскими доблестями... необходимо иметь народную поэзию, неподражательную и независимую от преданий чуждых». «Что такое народность в словесности – читаем в статье Вяземского. – Этой фигуры нет ни в поэтике Аристотеля, ни в поэтике Горация». Однако «отпечаток народности» существует в произведениях античных авторов и составляет, «может быть, главное существеннейшее достоинство» их. «Признаемся со смирением, говорит Вяземский в статье «О Кавказском пленнике» Пушкина» (1822), – ...есть язык русский, но нет еще словесности, достойной народа могучего и могущественного».

Тот же пафос в статье А. Бестужева «Взгляд на русскую словесность...».

«Нас одолела страсть к подражанию. Было время, что мы невольно вздыхали по-стерновски, потом любезничали по-французски, теперь залетели в тридевятую даль по-немецки. Когда же попадем мы в свою колею? Когда будем писать прямо по-русски?» «Наконец, Кюхельбекер в знаменитой статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824) заявляет: «Недовольно... присвоить себе, сокровища иноплеменников: да создастся: для славы России поэзия истинно русская...»

Как нетрудно заметить, народное в понимании декабристов еще тождественно национально-самобытному, истоки которого усматриваются в самобытности национальных нравов, веры, в особенностях истории, образа правления, местности и климата. Тем не менее выдвижение в критике гражданственного романтизма критерия народности и в этом широком ее понимании обеспечивало этой критике известное объективное превосходство над критикой вкуса. Вот одно из ранних свидетельств этого.

В 1816 году Павел Катенин опубликовал под названием «Ольга» свой вольный перевод баллады немецкого поэта-романтика Бюргера «Ленора». Полемически обращенный против более раннего переложения той же бюргеровой баллады Жуковским («Людмила», 1808) катенинский перевод был одним из первых подступов к самобытной русской балладе, опирающейся на реалии и приметы русского народного быта. Отсюда сознательное «снижение» катенинского слога, введение в него разговорно-просторечных оборотов. Например:

На сраженьи пали шведы,  
Турк без брани побежден,  
И желанный плод победы,  
Мир России возвращен,  
И на родину, с венками,  
С песнью, с бубнами, с трубами  
Рать под звон колоколов  
Шла почитать от всех трудов.

Выражения типа «турк без брани побежден», «рать под звон колоколов» и т.п. традиционная критика, однако, расценила как грубое нарушение литературно-языковой нормы. Выступавший от ее имени Н.

Гнедич заявил, что стихи Катенина «оскорбляют слух, вкус и рассудок». Отвечая Гнедичу в статье «О разборе вольного перевода бюргеровой баллады «Ленора»». А. Грибоедов не только предпочел катенинский вариант переложению Жуковского как далекому от энергии и простоты подлинника, но и обосновал правомерность катенинского слога самим «родом» произведения. «Печать народности» лежащую на балладах Катенина («Ольга», «Убийца»), позднее поставил в заслугу поэту и Кюхельбекер («О направлении нашей поэзии...»). Время показало дальновидность и плодотворность именно декабристкой оценки катенинской «Ольги». На это специально указал такой арбитр, как Пушкин, написавший в статье «Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина» (1833): «Первым замечательным произведением г-на Катенина был перевод Бюргеровой Леноры. Она была уже известна у нас по неверному к прелестному подражанию Жуковского, который сделал из нее то же, что Байрон в Манфреде сделал из Фауста, ослабил дух и формы своего образца. Катенин это чувствовал и вздумал показать нам Ленору в энергической красоте ее первобытного создания; он написал Ольгу, Но сия простота... поразила непривычных читателей, и Гнедич взялся высказать их мнение в статье, коей несправедливость обличена была».

Критерий народности, а также творческой самобытности писателя был положен в основу обзора всей предшествующей русской литературы, проделанного Бестужевым в статье «Взгляд на старую и новую словесность в России» (1823). Это своего рода «Пантеон русских авторов» на декабристский лад.

Как и Карамзин, Бестужев начинает со «Слова о полку Игореве», в котором видит «непреклонный, славлюбивый дух народа», дышащий «в каждой строке». Из писателей-классицистов выделены Фонвизин, умевший «схватить черты народности», и Державин – «поэт вдохновенный, неподражаемый», нашедший «искусство с улыбкою говорить царям истину», открывший «тайну возвышать души». Автор трагедии «Дмитрий Донской» В. Озеров заслуживает похвалы за «народность и картины». «Народность языка» отмечена у Крылова, который «возвел басню в оригинальное классическое достоинство»; «каждая басня – сатира».

О Карамзине сказано немного: он «блеснул на горизонте прозы», «преобразовал книжный русский язык». Напротив высоких слов удостаиваются Жуковский и Батюшков как зачинатели «школы новой нашей поэзии», то есть романтизма. Жуковский «постиг тайну» величественного, гармонического языка нашего; он влечется к «таинственному идеалу чего-то прекрасного... и сия отвлеченность проливает на все его произведения особенную ценность». Сверх того, он – «певец 1812 года». Все это не метает, однако, Бестужеву осудить у Жуковского «германский колорит, сходящий иногда в мистику, и вообще наклонность к чудесному».

Завершает бестужевское обозрение высочайшая оценка Пушкина: «каждая пьеса его ознаменована оригинальностью»; «мысли... остры, смелы, огнисты»; «язык светел и правилен». Поэмы «Руслан и Людмила» и «Кавказский пленник» «исполнены чудесных девственных красот».

Не забыт Бестужевым и его соратник по литературно-общественной борьбе К. Рылеев. Об авторе «Дум» сказано, что он «пробил новую дорогу в русском стихотворстве, избрав целию возбуждать доблести сограждан подвигами предков».

Последняя оценка интересна и тем, что в ней обнажено предстает второй важнейший критерий критики гражданского романтизма. Именно – требование прямого служения писателя «общественному благу» (К. Рылеев, «Гражданское мужество», 1823), не посредственной общественной полезности искусства.

Проблема полезности литературы, вообще одна из коренных в эстетике, отнюдь не снималась и критикой вкуса. Вот суждение Жуковского на этот счет в его статьях 1808 – 1809 годов «Письмо из уезда к издателю», «Писатель в обществе», «Письмо к Филалету». Поэт, говорит Жуковский, должен прежде всего оставаться поэтом, то есть творцом изящного. Но как человек и член общества, сын отечества он не вправе пренебрегать и сопряженными с этими званиями общественными обязанностями. Общественная польза – «благородная цель писателя». Но в чем она состоит? В распространении идей, «совершенствующих душу человека». Общественная цель литературы, таким образом, локализуется нравственно-эстетическим просвещением и воспитанием и духовным совершенствованием личности. Такое совершенствование, по мнению Жуковского, способно в конечном счете сгладить и даже примирить и социально-сословные общественные противоречия и конфликты. «С успехами образованности, – говорит критик в статье «Письмо из уезда к издателю», – состояния (т.е. сословия. – В.Н.) должны прийти в равновесие: земледelec, купец, помещик, чиновник, каждый... равно уверенный в частных преимуществах своего особенного звания, для которого он приготовлен, взирающий независтливым оком на преимущества чуждого... Сравняются между собой в стремлении... образовать, украсить, приблизить к творческой свою человеческую натуру. Одинокие понятия о наслаждениях жизни соединяют чертоги и хижину!»

А вот трактована та же проблема у декабристов. Они также за воспитательную миссию искусства. Однако задача ее, как сказано в Уставе «Союза благоденствия» (1818), – «не в изнеживании чувств», но в пробуждении и формировании в человеке «чувств высоких и к добру увлекающих».

Еще определеннее выразится Кюхельбекер: «Поэзия – есть добродетель» («Отрывок из путешествия по полуденной Франции» 1821).

«Чувства высокие», «добродетель» – это, в понимании декабристов, героическо-гражданские настроения и устремления человека в вольнолюбиво-патриотическом их содержании. Таким образом, полезность литературы понята декабристами не в нравственно-эстетическом, но в социально-этическом смысле. На первое место выдвинуто не изящное (красота, гармония), но добро и благо. О них-то в первую очередь обязан был помышлять современный литератор.

Отсюда и взгляд на поэта, который встречаем, например, у Кюхельбекера («О направлении нашей поэзии...»): «...поэт... вещает правду и суд промысла, торжествует о величии родимого края, мечет перуны в супостатов, блажит праведника, клянет изверга». Это, иначе говоря герой и судия общественных пороков (заметем попутно, что поэты-декабристы, вышедшие в первых рядах восставших на Сенатскую площадь в декабре 1825 года, реально воплотил это представление о поэте). Не без вызова социально-этическую направленность поэзии выразил К. Рылеев в известной строчке: «Я не поэт – а гражданин». Отвечая на «строгий» суд Пушкина над его «Думами» («Национального, русского в них ничего нет...»), Рылеев в другом стихотворении говорит:

Моя душа до гроба сохранит  
Высоких дум кипящую отвагу;  
Мой друг! Недаром в юноше горит  
Любовь к общественному благу  
(«Бестужеву», 1825).

Поэту, по Рылееву, «...неведом низкий страх: /На смерть с презрением взирает, /И доблесть в молодых сердцах/Стихом правдивым зажигает». Его долг – «...в родной своей стране» быть «органом истины священной» («Державин»).

В приведенных формулировках отразились как сильнее, так и слабые стороны литературно-эстетической и критической позиции декабристов. Они были исторически правы в своей апологии литературы, одушевленной высоким общественно-свободолюбивым пафосом. Он был оправдан насущными социальными и национальными интересами России, Но декабристы заблуждались, и заблуждались опасно, когда готовы были противопоставить этическое содержание литературы ее эстетической специфике. В искусстве и социальная проблематика, общественный пафос выступают лишь в эстетическом преломлении. В ином случае они угрожают утилитаризацией искусства, вольной или невольной.

Как относительная правота, так и ограниченность критики гражданственного романтизма проявилась в оценках ею крупнейших современных литературно-художественных явлений – поэзии В.А. Жуковского, «Горя от ума» А.С. Грибоедова и «Евгения Онегина» А.С. Пушкина (первой главы романа). Рассмотрим их.

В начале 20-х годов Жуковский как один из основателей романтизма в России и «певец 1812 года» вызывает самые большие надежды декабристов, в частности Бестужева и Кюхельбекера. Вскоре, однако, отношение к нему меняется. Декабристы не приемлют ориентации поэта на перевод иностранной поэзии, которая расходится с их требованием народности и литературной самобытности. В 1824 году в статье «О направлении нашей поэзии...» Кюхельбекер заявляет «Будем благодарны Жуковскому, что он освободил нас из-под ига французской словесности... но не позволим ни ему, ни кому другому... наложить на нас оковы немецкого или английского владычества.» Это был оправданный упрек, разделяемый и Пушкиным, еще в 1822 году, пожелавшим, чтобы Жуковский «возымел собственное воображение и крепостные вымыслы».

Имели основания и нападки декабристов, с позиции гражданственного служения литературы, на отвлеченно-мечтательный и мистический настрой поэта, особенно в элегиях. Впрочем, к подобным «элегическим стихотворцам и эпистоликам» Кюхельбекер отнес и Баратынского, и Пушкина. Против них нацелен критический пафос статьи Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии...». «У нас, – иронизировал критик, – все мечта и призрак, все мнится и кажется и чудится, все только будто бы, как бы, нечто, что-то... Чувства у нас уже давно нет: чувство уныния поглотило все прочее. Все мы взапуски тоскуем о своей погибшей молодости; до бесконечности жуем и пережевываем эту тоску и наперерыв щеголяем своим малодушием в периодических изданиях. ... Картины везде одни и те же : луна, которая – разумеется – уныла и бледна, скалы и дубравы, где их никогда не бывало, лес, за которым сто раз представляют заходящее солнце, вечерняя заря; изредка длинные тени и привидения, что-то невидимое, что-то неведомое...». И далее: «Из слова же русского богатого и мощного, силятся извлечь небольшой, благопристойный приторный, искусственно, тощий, приспособленный для немногих язык...»

В этом пункте декабристской критики ее вновь поддержал Пушкин. Чуть не дословно перекликаясь с Кюхельбекером, статью которого он назвал «выступлением атлета», поэт писал в не опубликованной при жизни заметке «О прозе»: «...не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно водится. С воспоминаниями о протекшей юности литература наша далеко не продвинется». Отрицательно отнесся Пушкин и к мистическим настроениям в стихах Жуковского 20-х годов («Петербург душен для поэта»).

Стоило, однако, декабристам предпринять попытку осмыслить литературно-общественное значение поэзии Жуковского в целом, как принципы их критики обнаружили разительную односторонность. По мнению, например, Рылеева, влияние Жуковского на русскую литературу было «слишком пагубно: мистицизм, мечтательность, неопределенность и какая-то туманность... растлили многих и много зла наделали». С подобным приговором решительно не согласился Пушкин. «Что ни говори, – возражал он Рылееву, – Жуковский имел решительное влияние на дух нашей словесности, к тому же переводный слог его остается образцовым». В стихотворении 1818 г. «К портрету Жуковского» 19-летний Пушкин намного дальновиднее охарактеризовал непреходящее значение поэзии своего учителя:

Его стихов пленительная сладость  
Пройдет веков завистливую даль,  
И, внемля им, вздохнет о славе младость,  
Утешится безмолвная печаль  
И резвая задумается радость.

Позднее Белинский во второй статье пушкинского цикла покажет громадное значение Жуковского в творческом становлении Пушкина – как первого «поэта-художника» и вместе с тем народного поэта России.

Комедию Грибоедова в отличие от поэзии Жуковского критика гражданственного романтизма приветствовала с восторгом. Оценка «Горя от ума» выявила третий важнейший критерий декабристской критики. Это требование возвышенно-высокого героя и предмета литературного произведения.

Указанный критерий формируется у декабристов под воздействием романтической эстетики и романтического литературного направления, к которому принадлежали Бестужев, Кюхельбекер, Рылеев. Называя поэтов-декабристов романтиками, необходимо, однако, сделать уточнения. Показательно, что в своих суждениях о романтизме они были далеки от единодушия. Так, для Бестужева романтизм – стремление бесконечного духа человека выразиться в конечных формах. Это поэзия субъективная, идеальная в отличие от поэзии объективной, вещественной. Романтизм – сверстник души человеческой и присутствует уже в Евангелии. Для Кюхельбекера романтизм заключен прежде всего в гражданской одухотворенности, героическом начале и народности. Отсюда его недовольство «недозрелым Шиллером», «односторонним Байроном». Рылеев вообще отвергает разделение поэзии на романтическую и классицистическую (классическую), полагая, что в ее истории «извечно была» поэзия «истинная», то есть оригинально-самобытная, и мнимая. Он предлагает также делить поэзию просто на древнюю и новую. В своем творчестве поэты-декабристы черпали из многих, порой весьма далеких друг от друга источников, в том числе из «важной» (Кюхельбекер) поэзии русского классицизма.

И все же поэты-декабристы романтики в силу идеализации возвышенно-героической личности, пребывающей в роковом противоречии с заурядной, покорной и покорствующей (раблепной, «пошлой») «толпой», под которой разумелось прежде всего господствующее, в особенности «светское» общество.

В свете конфликта между высоким героем, гражданином и патриотом, с одной стороны, и светской «толпой», с другой, прочитывают они и грибоедовское «Горе от ума». Словом, толкуют его как романтическое произведение в близком декабризму духе. Например, Сомов выражает удовлетворение тем, что «противоположность Чацкого и окружающих его» лиц показана весьма ощутительно. По Кюхельбекеру, «в «Горе от ума» ... вся завязка состоит в противоположности Чацкого прочим лицам». А. Бестужева в особенности привлекает «душа в чувствованиях, ум и остроумие в речах» главного героя комедии.

Было бы неверно счесть все эти трактовки совершенно неправомочными. Как полагал сам Грибоедов (письмо к П. Катенину 1825 года), в его «комедии» 25 глупцов на одного здравомыслящего человека. «И этот человек разумеется в противоречии с обществом, его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих». Возможность романтического толкования «Горя от ума» как бы не исключает и сам автор.

И все же от критиков-декабристов укрылось едва ли неглавное новшество грибоедовского произведения: та многогранность и многомерность характеров, которая свойственна не романтизму, но «поэзии действительности». Эту сторону комедии уловил, причем сразу же, только Пушкин, к тому времени уже автор первых глав «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова». В письме из Михайловского к Бестужеву он в особую заслугу комедиографу поставил характеры Фамусова, Скалозуба и Загорецкого («всеми отъявленный и везде принятый – вот черты истинно комического гения»). Что же катается антитезы «московское общество и Чацкий», то она показалась Пушкину психологически слабо мотивированной, быть может, по причине как раз определенной романтичности центрального героя, напомнившего Пушкину самого Грибоедова.

Выход в свет в 1825 году первой главы «Евгения Онегина» стал решительным испытанием для критики гражданственного романтизма.

Стремительный рост Пушкина от романтизма к «поэзии действительности» стал фактом, должное осознание которого превышало методологические возможности этой критики. Безоговорочно и горячо

приняв «Руслана и Людмилу», «Кавказского пленника» (в статье о поэме «Кавказский пленник» Вяземский в гражданственном смысле толковал вольнолюбие ее героя), «Бахчисарайский фонтан», Бестужев, Рылеев с огромным интересом встретили пушкинских «Цыган», в которых увидели воплощение основных требований своей критики: народности и самобытности, общественной пользы и возвышенного, порвавшего с раблепным обществом героя. «И плод сих чувств, – писал Бестужев – есть рукописная... поэма Цыганы... Это произведение далеко оставило за собой все, что он (Пушкин. -В.Н.) писал прежде. В нем-то гений его откинув всякое подражание, восстал в первородной красоте и простоте величественной. В нем сверкают молниеносные очерки вольной жизни и глубоких страстей и усталого ума в борьбе с дикою природою... Куда же достигнет Пушкин с этой высокой точки опоры?»

Пушкин, действительно, «достиг» очень далеко, создав первую главу «Евгения Онегина». Но именно это крупнейшее достижение поэта и вместе с тем всей русской литературы 20-х годов оказалось непонятым критикой гражданского романтизма.

Выход в свет первой главы романа породил бурную полемику критиков-романтиков с Пушкиным-реалистом. Спор, по существу, идет о предмете поэзии, литературы; о том, допустимы ли в ней обыкновенный человек, прозаическая жизнь? Имеют ли они общественно-эстетическую ценность? Пушкин в переписке с Бестужевым, Рылеевым утверждает: да, имеют. Оппоненты-декабристы отвечают на этот вопрос отрицательно. Вот несколько фрагментов из этой полемики.

«Бестужев, – сообщает Пушкин Рылееву, – пишет мне об Онегине – скажи ему, что он не прав: ужели он хочет изгнать все легкое и веселое из области поэзии? ... Это немного строго. Картины светской жизни также входят в область поэзии». «...Что свет можно описывать в поэтических формах, – отвечает Бестужев, – это несомненно, но дал ли ты Онегину поэтические формы, кроме стихов, поставил ли ты его в контраст со светом, чтобы в резком злословии показать его резкие черты?» Заурядные стороны жизни описывать можно, но лишь в контексте с незаурядным, высоким героем или при условии саркастического отношения к ним автора. Это (помимо стихотворной формы) и сделает такое описание поэтическим. Однако, продолжает свое письмо Бестужев, в главном герое «Евгения Онегина» «я вижу франта... вижу человека, которых тысячи встречаю наяву». Следовательно, делает он вывод, в пушкинском романе, кроме его «мечтательной стороны», под которой критик понимает лирические авторские отступления, отсутствуют важнейшие «поэтические формы», нет подлинной поэзии. И Бестужев был вполне верен себе, когда попытался увлечь Пушкина примером Байрона: «Прочти Байрона... У него даже притворное пустословие скрывает в себе замечания философские, а про сатиру и говорить нечего». Объективно, однако, этот совет свидетельствовал лишь о том, что критика гражданского романтизма к середине 20-х годов исчерпывала свои возможности. Бестужев зовет Пушкина к движению вспять, к возврату на пройденный для него путь романтика. А ведь автор «Евгения Онегина» сделал в романе качественный шаг от Байрона и романтизма – к постижению действительности во всей ее полноте и единстве. И Пушкин, в отличие от своих оппонентов-декабристов, отлично понимал это. «Твое письмо, – отвечает он Бестужеву, – очень умно, но все-таки ты не прав, все-таки смотришь на Онегина не с той точки, все-таки он лучшее произведение мое. Ты сравниваешь первую главу с Дон Жуаном, Никто более меня не уважает Дон Жуана... но в нем ничего нет общего с Онегиным».

Действительно, чтобы верно оценить «Онегина», необходимо было адекватное этому произведению понимание предмета литературы, ее народности и условий общественной ценности. Этим новым пониманием критика гражданского романтизма не обладала. К концу 20-х годов в связи с начавшимся серьезным кризисом романтического миропонимания роль этой критики в русской литературе объективно была исчерпана.

Критики-декабристы остались верны себе – по крайней мере по 1825 год, когда их литературная деятельность была насильственно оборвана. Вот два свидетельства этой верности. Говоря в статье «Взгляд на русскую литературу ...» (1825) о «Евгении Онегине», Бестужев, не критикуя прямо первую главу романа, в то же время противопоставляет ей пушкинский же «Разговор книгопродавца с поэтом» (он был напечатан вместе с отдельным изданием первой главы в качестве своеобразного «предисловия» к ней): «Особенно разговор с книгопродавцем... кипит благородными порывами человека, чувствующего себя человеком». И в подтверждение этой оценки критик цитирует следующие строки стихотворения: «Блажен, кто про себя таил/ Души высокие созданья,/ И от людей, как от могил,/ Не ждал за чувства воздаянья!» В них Бестужев видит тот высокий романтический душевный строй, которым, по его мнению, должен был бы отличаться и герой пушкинского романа.

5 апреля 1825 года в частном письме В.Кюхельбекер в свою очередь сравнивал «Евгения Онегина» с «Разговором...» к явной невыгоде романа. «Господина Онегина (иначе же нельзя его назвать), – пишет он, – читал: есть места живые, блистательные, но ужели это поэзия?»

В заключение обозначим вкратце общие заслуги критики гражданского романтизма.

Критики-декабристы повысили общественно-литературную роль критики. Отвели ей постоянное место в своих изданиях, выдвинули из своей среды профессионального критика – А. Бестужева. Обогастили критику принципом народности, который был унаследован и развит Белинским, а затем демократами-

шестидесятниками. Обогатили критические жанры; в частности, от Бестужева идет жанр годичного обзора русской литературы. Внесли вклад в разработку теории романтизма, а также явились первыми пропагандистами жанра романа (см., например, статью А. Бестужева «О романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем»», 1833 года), хотя к романтического

**Романтическая критика Н.Л. Полевого.** На поприще литературного критика Николай Алексеевич Полевой (1796 – 1846) вступает в 1825 году, как бы принимая эстафету от критиков-декабристов. В этом же году он вместе с братом Ксенофонтом Алексеевичем (1801 – 1867) начинает издавать журнал «Московский телеграф», вскоре ставший самым читаемым периодическим изданием в России. Закрытие в 1834 году «Московского телеграфа» совпало с упадком критического авторитета Полевого, хотя он и продолжает выступать в качестве критика в редактируемых им петербургских изданиях А.Ф.Смирдина «Сын Отечества», «Северная пчела», «Библиотека для чтения», «Русский вестник».

Расцвет критики Н. Полевого – это девятилетняя эпоха «Московского телеграфа». Главная трибуна русской романтической критики этого времени, журнал обеспечил вместе с тем и неслыханную дотоле известность литературных мнений Н. Полевого среди русской публики. О «Московском телеграфе» поэтому необходимо сказать особо.

В статье «Взгляд на русскую литературу в течение 1824 и в начале 1825 годов» (1825) А. Бестужев так иронически «приветствовал» выход в Москве первых номеров «Московского телеграфа»: «Он заключат в себе все; извещает и судит обо всем, начиная от бесконечно малых в математике до петушьих гребешков в соусе или до бантиков на новомодных башмаках. Неровный слог, самоуверенность в суждениях, резкий тон в приговорах, везде охота учить и частое пристрастие – вот знаки сего «Телеграфа», а смелым владеет Бог, – вот его девиз».

Журнал Полевых был встречен не просто неодобительно, но что называется в штыки. Полевые разом стали объектом нападков со стороны едва ли не всех повременных изданий той поры – нападков, возраставших по мере того, как «Московский телеграф» стал приобретать чрезвычайный успех. Николаю Полевому не прощали ничего: его купеческого звания, которым, кстати, он открыто гордился, его водочного завода, отсутствия у него ученых аттестатов (он учился самостоятельно, что не помешало ему читать на всех основных европейских языках, а также по-латыни иметь основательные познания в русской истории и мировой литературе), а главное, небывалой смелости и независимости его суждений и приговоров, как и решительного непочтения к устоявшимся авторитетам и репутациям, на которые молодой критик обрушился сразу же с энергией, последовательностью и остроумием. Настоящая война против «Московского телеграфа», объявленная журналистикой той поры, захватила в часть публики. Полевые стали героями множества эпиграмм, водевильных куплетов, в которых их особенно корили их купеческим происхождением. Вот одна из них:

Обмерив и обвесив нас,  
Купцы засели на Парнас;  
Купцы бренчат, трещат на лирах;  
Купцы острят умы в сатирах;  
Купцы журналы издают  
И нам галиматью за бисер продают.  
Любезные! берите втрое,  
Оставьте только вкус и уши нам в покое.

А вот эпиграмма известного остряка С.А. Соболевского:

Нет подлее до Алтая  
Полевого Николая  
И глупее нет от Понта  
Полевого Ксенофонта.

Несмотря на все нападки (а также и доносы, систематизируемые чиновником Министерства народного просвещения Бруновым и послужившие в 1834 году главным основанием для закрытия журнала), «Московский телеграф» вскоре сделался лучшим и в идейном отношении передовым периодическим изданием в России, а его издатель, человек «фанатичный... необыкновенный» (А.В. Никитенко), исполненный «самоотвержения» (Белинский), журналист по призванию и по страсти, превратился вскоре в одну из главных фигур русской журналистики и просвещения (Белинский поставит Н. Полевого по его вкладу в дело русского просвещения вслед за Ломоносовым и Карамзиным).

В 1833 году тот же А. Бестужев (Марлинский) в статье о романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем» писал: «Но я не раскинусь в обзоре ни о Державине, ни о Жуковском, ни о Пушкине; да и зачем бы я стал пересказывать то, что так дельно, так беспристрастно, так увлекательно высказано в «Телеграфе», журнале, которым должна гордиться Россия, который один стоит за нее на страже против староверства, один для нее на ловле европейского просвещения!»

Своей победой Полевой-издатель в первую очередь обязан направлению и структуре журнала. Вот и его Программа, поданная 29-летним Николаем Полевым в Министерство народного просвещения:

«Нижеподписавшийся не поставляет целью своего... издания – легкое, поверхностное и забавное чтение... Избирая название «Московского телеграфа», он желает означить сим названием, что внимание его главнейшее будет обращено на следующее:

1-е. Сообщение отечественной публике статей, касающихся до вашей истории, географии, статистики и словесности, которые бы иностранцам показывали...отечество наше в истинном его виде.

2-е. Сообщение также всего, что любопытного найдется в лучших иностранных журналах и новейших сочинениях... касательно наук, искусств, художеств и вообще и словесности древних и новых народов. ...

В «Телеграфе» не будет особенного разделения статей, однако ж, каждая книжка должна заключать сочинения или переводы по следующим четырем предметам: I. Науки и искусства (следует перечень наиболее актуальных в смысле общественного самосознания россиян научных дисциплин. – В.Н.) ... II. Словесность (прежде всего «новые произведения известных русских и иностранных писателей, во всех родах прозы». – В.Н.) ... III. Библиография и критика («Известия о всех книгах, в России выходящих», причем не только «по части изящной словесности», но «истории, географии и статистики». – В.Н.) ... IV. Известия и смесь».

Журнал был задуман как заочный университет и одновременно энциклопедия современных тканей и теорий, выполняющий прежде всего просветительские цели. Остается добавить, что выхоливший дважды в месяц журнал осуществлялся усилиями по существу двух сотрудников – самих братьев Полевых. Это без всякого преувеличения был подвиг, не только свидетельствованный о любви к делу, но и требовавший энциклопедических знаний от самих издателей. И должно признать, что по крайней мере Николай Полевой, соединивший в своем лице журналиста, лучшего критика своего времени, историка (он автор шеститомной «Истории русского народа», 1829 – 1831 годы), даровитого повествователя и романиста, драматурга (ему принадлежат около 40 пьес, многие из которых с успехом шли в петербургских и московских театрах) и переводчика (в частности, «Гамлета» Шекспира), был действительно энциклопедистом.

Обратимся непосредственно к критической позиции Полевого. Наиболее важными из его литературно-критических наступлений были: рецензия на книгу А. Галича «Опыт науки изящного» (опубл. в 1826 г.), статьи «Нынешнее состояние драматического искусства во Франции» (1830), о новой школе в поэзии французской (1831). о романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах (1832), о драматической фантазии Н.Кукольника «Торквато Тассо» (1834), о сочинениях Державина (1832), о балладах и повестях Жуковского (1832), о «Борисе Годунову» А.С. Пушкина (1832). В 1839 г. Н. Полевой издал часть своих литературно-критических статей в двухтомном сборнике «Очерки русской литературы».

Литературно-критическая заслуга Н. Полевого далеко не ограничивается начинается тем, что он, по его словам «первый сделал из критики достойную часть журнала русского, первый обратил критику на все важнейшие современные предметы».

Полевой существенно расширил и обогатил два основных источника любой критической системы – литературный и философский, эстетический. Он впервые в русской критике стал опираться на достижения практически всей европейской литературы (в особенности со временной), а не только французской, к которой субъективно тяготел. Он писал о Корнеле, Байроне, Шекспире, Вальтере Скотте, Альфieri, Шиллере (трагедий «Разбойники»), гетевских «Записках», греческой и римской словесности. Наряду с западноевропейскими он пропагандировал литературы Скандинавского Севера, Ближнего Востока (Ирана, арабских стран), даже Китая. Его внимание при этом было обращено не только к поэзии, но и к прозе, в особенности к русскому историческому роману, а также новейшему романтическому роману (Гюго, Бальзак), как и роману Б. Константа, Альфреда де Виньи.

В отличие от критиков декабристов, фактически прошедших мимо достижений современной эстетики. Половой стремится поставить свою критическую деятельность на солидную, хотя и эклектическую, философско-эстетическую основу. Более того, с изложением к своим философско-эстетическим позиций он начинает, публикуя в «Московском телеграфе» за 1826 год обширный разбор «Опыта науки и изящного» А. Галича. Здесь он подверг последовательной критике и взгляды теоретиков классицизма (Батте, Лагарпа, Готшда, Эшенбурга и др.) и противопоставил им идеи немецких эстетиков-идеалистов Фихте, Шеллинга, а также положения теоретических вождей с немецких романтиков (иенской школы) братьев Шлегелей.

Ориентация Полевого на немецкую идеалистическую эстетику 5 имела несомненную связь с социально-гражданской позицией критика. Полевой не был ни якобинцем, как называл его Пушкин, ни вообще революционером. Его общественно-политические идеалы ужинались с русским самодержавием. В то же время Полевому присущ ярко выраженный антидворянский и антииерархический (вообще антиавторитарный) пафос. Один из ранних представителей в русском просвещении, образовании и литературе класса, по его словам, «среднего между бариним и мужиком», русского tiers-etal. Полевой выступил против монополии русского дворянства в области вкусов и культурно-ценностных представлений в целом – за равное участие широкой демократической части общества в умственной и творческой жизни России.

Именно здесь, думается нам, главный источник и решительно-неприятя Полевым эстетики и поэтики классицизма. В глазах Полевого сам иерархический жанровый строй (система) русского классицизма, разделявший литературно-творческие ценности на «высокие» и «низкие», был прямым литературным отражением и узаконением иерархичности русского общественного устройства с его делением общества на сословия высшие, привилегированные, и низшие, социально и духовно вторичные.

Выражая потребность тысяч недворян участвовать в общественном творчестве (в том числе в деле образования, культуры и литературы), Полевой противопоставляет надличностным нормам «правилам») классицизма тезис: «Выразить самого себя!»

Именно в этом, по мнению Полевого, сокровенный пафос искусства – по крайней мере искусства романтического. Отсюда и его симпатия к идеализму в эстетике, а также культ романтической литературы. Там и здесь его влечет субъективный пафос «свободного явления творческой мысли», защита «творческой самобытности души человеческой», если воспользоваться выражениями из статьи критика о романах Виктора Гюго.

Уже в разборе «Опыта науки изящного» Полевой отверг такой основополагающий, восходящий к Аристотелю тезис классицизма, как принцип подражания природе, «...Не природа творящая, – заявляет он, – и человек; природа только творимая...» Вместе с тем он не приемлет и диктата вкусовых норм, почерпнутых в «образцовых» произведениях, над воображением творца. «Что выше, – спрашивает он, – гений или вкус?» И решает спор в пользу гения.

В тон же рецензии Полевой впервые разработал – на идеалистической, неоплатоновской основе – свою концепцию творческого гения как существа «идеального», «в душе которого живет небесный огонь» – стремление к божественному идеалу, только перед которым и чувствует себя ответственным гений. В статье-некрологе, на смерть А.С. Пушкина (1837) критик в свете этой концепции интерпретирует пушкинские стихотворения «Поэт» («Пока не требует поэта...»), «Поэту», («Поэт, не дорожи любовью народной...»), «Поэт и толпа».

Обращение Полевого к немецкой идеалистической эстетике (нередко, правда, в переложении французского философа-электика Кузена) обогатило его критику элементами диалектики (так, в обзоре книги Галича он говорит о взаимозависимости общего с отдельным, бесконечного с конечным, анализа с синтезом), а также историзма, не свойственных критике декабристов. Если последние говорили лишь о том, что старая поэзия сменяется (заменяется) новой (или мнимая – истинной), то Полевой считает современный ему романтизм результатом предшествующих этапов и форм мировой поэзии. В отзыве на драму Кукольника «Торквато Тассо» он по аналогии с гегелевской периодизацией мирового искусства (искусство «символическое», «классическое», «романтическое» и «новое») членит его историю на периоды античный, христианско-средневековый и новый.

Диалектичнее решается Полевым вопрос о специфике литературы, назначение которой декабристы сводили к служению «общественному благу». Согласно Полевому, искусство, литература не чужды истине, благу, добродетели, однако преломляют их в красоте, которая, в свою очередь, бесплодна без истины и блага.

Рассмотрим теперь критерия оценки художественных произведений у Полевого. Они недостаточно четки и последовательны, а также несут на себе печать некоторых романтических догм. И все же их можно вычленить.

Это прежде всего оценка писателя (поэта) с точки зрения его верности своей природе, романтически понятой, то есть идеальной, чуждой заботам практического мира. Поэты – это «странные скитальцы на земле, бездомные и сирые». Их удел – непонятость и одиночество среди обычных людей: «Такова участь поэзии; таковы и поэты, были, суть и будут всегда и везде». Если поэт позволит своей душе отозваться на соблазн реальной жизни, «тогда поэзия гаснет» в его сердце, «мир увлекает его, и забавно и горестно смотреть, как поэт почитает себя светским и деловым человеком». В доказательство Полевок ссылался на удел Тассо, Пушкина, Несомненно, здесь сказался и личный опыт критика, его одиночество в социально и идейно чуждой ему среде консервативной, или, с другой стороны, как казалось ему, «аристократической» журналистики.

Если «поэзия – безумие, непонятое, странное безумие – тоска по небесной отчизне», то творят поэты вдохновенно, свободно и бессознательно. Как сказано в статье «Сочинения Г.Р. Державина», творчество – это «безотчетный восторг... ..В это святилище воспрещен вход холодному уму и испытующему разуму человеческому. Сами поэты вступают в него в редкие минуты вдохновения, и вы шея оттуда, ничего не помнят, ничего не знают, что там с ними было».

Второй критерий вытекает из тезиса: творчество подлинного поэта всегда самобытно и народно – в том смысле, что питается национальными источниками, психологическими и историческими. Данный критерий наиболее последовательно проводится Полевым в большинстве его суждений о Викторе Гюго, В. Скотте, Байроне, Он же положен в основу обширной статьи о творчестве Державина. В заслугу поэту ставится то, что, в отличие от Ломоносова, Сумарокова, В. Озерова, он был «совершенно самобытен и неподражаем», творил из внутренних побуждений своей души – души подлинно русского человека. И все

же, хотя поэзия Державина «исполнена русского духа подлинно национальным (народным) его назвать нельзя. Дело в том, что «при Державине не наступило еще время литературной самобытности», то есть романтического направления в литературе.

Самобытностью и народностью измеряет Полевой и творчество Жуковского («Баллады и повести Жуковского»), Жуковский, вполне Отвечающий представлению Полевого о природе поэта, тем не менее выглядит у него скорее поэтом-космополитом, чем поэтом русским. «Читая Жуковского, вы не знаете, где родился, где жил он...» – пишет Полевой. «И народности не ищите у Жуковского...» Все дело в том, считает критик, что как переводчик Жуковский не самобытен в своем вдохновении. Однако у него есть преимущество перед Державиным, так как он ближе к эпохе литературной самобытности, то есть русского романтизма. Но и романтизм Жуковского вызывает недовольство Полевого своей односторонностью. «Он, – говорит критик, – выбирает из Байрона унылую элегию, из Мура – пьесу, где описано стремление души от земли к небу; из Овидия – гибель верной любви, из Клопштока – раскаяние ангела и тоску его по небу. Самый выбор его «Орлеанской девы» (имеется в виду перевод одноименной драматической поэмы Шиллера. – В.Н.), пьесы, где исключен.) мысль небесного вдохновения, несчастной любви и отвержения земли для неба, не подтверждает ли одной основной идеи поэта. Почему не взял он Гяура (т.е. поэмы Байрона, – В.Н.), Вильгельма Телля (т.е. драмы Шиллера. – В.Н.)? Потому что все это не родное ему. Этого до сих пор, кажется, не заметили русские критики».

Самобытный и народный в своем вдохновении поэт (писатель), наконец, обязан, согласно Полевому, отвечать духу своего времени, стремиться воплотить его воплотить его литературно-эстетический пафос. Отсюда похвалы Жуковскому, поэзия которого «знаменует собой переход к романтизму и полное освобождение русской поэзии от оков классицизма».

Совокупно основные критерии Полевого предстают в его суждениях о Пушкине, итоги которым он подвел в статье о «Борисе Годунове» (1833) и в некрологе поэту. В Пушкине критик нашел «полного и последовательного представителя русского духа нашего времени»; «полного представителя (в отличие от Жуковского. – В.Н.) своего современного общества».

Величие Пушкина как в самобытности его гения (хотя оригинальность далась ему не сразу), так и в необычайной чуткости к духовным запросам я духовному своеобразию времени. «В течение двадцати лет, – пишет Полевой, – Пушкин пережил и перечувствовал всю жизнь и всеми мыслями своего времени и народа. Это остатки классицизма и восемнадцатого века я первых его творениях, безотчетное бегство к новым идеям; бессистемное юношеское стремление к нововведениям, которыми кипели литературы английская, германская, французская с 1815 года... потом мысль о собственной самобытности, о народности... опыты создать ее в литературе; необходимость труда разнообразного, переходя к драме, повести, роману, истории, народной сказке ... непрерывное движение вперед, в неизбежные от того усталость, сомнения, недовольство самим собой – все это не показывает ли гения, рожденного в веке переходном?»

Высоко поставив Пушкина среди русских поэтов-современников, Полевой, которому, кстати, принадлежит и впервые высказанная мысль о воздвижении поэту памятника, тем не менее замыкает – его развитие романтизмом. Как и критики-декабристы, хотя и по другой причине, Полевой не понял, точнее сказать, понял неверно «Евгения Онегина». Он нашел в романе лишь дорогой ему романтизм, в частности романтически понятую свободу вдохновения и воображения, не скованных никакими заданными нормами и предрассудками.

Есть основание говорить о новом, четвертом оценочном критерии Полевого, выявившемся в статьях о Пушкине. Разбирая «Бориса Годунова»: Полевой поставил вопрос не только о народности этого произведения, но и о степени его общечеловеческой ценности. И хотя такой ценности! в трагедии Пушкина Полевой не увидел («Пушкин, рассматриваемый как русский литератор, является... с новым блеском, но как европейский писатель, как современный драматург XIX века он далеко не достигает совершенства, коего мог достигнуть»), сам подход к диалектике национального и всемирного в произведении искусства был несомненной заслугой Полевого. Этого не было у декабристов, но эта проблема будет постоянно присутствовать и двигать мысль Белинского.

Надо сказать и о том, что Полевой-критик никогда не забывает похвалить писателя за защиту человеческого достоинства – достоинства личности, к какому бы сословию она ни принадлежала. В таких похвалах (или, напротив, пенях, как в отзыве о Вальтере Скотте, отношении которого к простолюдинам, по словам критика, обличает в нем аристократа) можно видеть практическое преломление мысли Полевого о взаимосвязи в искусства красоты, истины и добра. Наконец, Полевой не упускает из виду и язык анализируемого произведения: его правильность, благозвучие, близость к стихии народного языка.

В статьях о Державине, Жуковском, Пушкине наметились очертания историко-литературной концепции Полевого, у критиков-декабристов отсутствующей. В ее основе общие принципы романтической критики: идеальность, народность, творческая самобытность. Это объясняет, почему в истории русской литературы у Полевого немного места занимают Ломоносов, Сумароков и другие

представители русского классицизма – направления, которое критик считал не самобытным, но искусственным, следовательно, ложным.

В 1834 году «Московский телеграф» был по высочайшему повелению закрыт. Поводом к расправе над независимым журналистом и критиком послужила смелая негативная рецензия Полевого на драму Н. Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла». Критическая деятельность Полевого продолжалась вплоть до его смерти в 1846 году. Однако период романтической критики в России, олицетворяемый именно Николаем Полевым, закончился. Знаменательно, что в том же 1834 году в печати появилась первая крупная статья В.Г. Белинского, открывавшая новый период развития русской литературной критики.

Полевой остался верен романтизму и как беллетрист и как критик. Он не принял повестей Гоголя, его «Ревизора», «Мертвых душ», которым противопоставлял романтические повести Бестужева-Марлинского, роман Виктора Гюго «Собор Парижской богородицы». Не сумел он оценить и пророчества Николая Надеждина, высказанного в его диссертации о романтической поэзии, о грядущем новом искусстве, которое синтезирует в себе достижения его предшествующих фраз. «Он, – писал в своей статье-некрологе на смерть Полевого Белинский, – как будто чувствовал-что возникает в нашей литературе новое движение, ему неведомое и непонятное, – и торопился высказаться вполне и определенно. А новое между тем действительно возникало, – и Полевой отступил от Пушкина...в ту самую минуту, когда тот из поэта, подававшего великие надежды, стал становится действительно великим поэтом; с первого же раза не понял он Гоголя и, по искреннему убеждению, навсегда остался при этом непонимании».

В заключение еще раз об определении критики Н. Полевого, В. Кулешов называет позицию издателя «Московского телеграфа» «демократическим романтизмом». На наш взгляд, точнее был автор «Очерков гоголевского периода русской литературы» Н.Г. Чернышевский, считавший, что это «романтическая критика». В самом деле, если критика декабристов требует известных уточнений этого общего определения, то, в отличие от Рыльева, Кюхельбекера и А. Бестужева, Полевой был и оставался прежде всего романтиком в общетипологическом смысле и содержании этого понятия.

**Критика философская.** Хронологически она складывается в России почти одновременно с критикой Н. Полевого и в полемике с нею. Но не только. Философская критика по своим исходным позициям объективно противостояла романтическому миропониманию в целом. В этой направленности она была результатом кризиса романтического мировоззрения – кризиса, начало которого в России совпало с политическим поражением декабризма как субъективно-романтического разуме истории и ее движущих сил.

После 1825 года умами русской интеллигенции все более овладевает мысль о необходимости познания объективных законов, управляющих развитием истории и общества, законов, которыми человек мог бы руководствоваться в своей индивидуальной гражданской деятельности. Пафос историзма, поиск законов самодвижения общественной истории – вот пафос философского миропонимания, характерного для этого движения в области критики и идеологии вообще

Элементы историзма были, как говорилось выше, и у Н. Полевого. Однако у него они во многом сводились на нет общеромантическими представлениями критика о вневременной идеальной сущности поэта (художника) и поэзии, устремленных к своей «небесной отчизне». Историзм философской критики более зрел и последователен, чем у Полевого.

Философская критика зарождается в России примерно в 1825-1828 годах, когда в статьях Д.В. Веневитинова (о первой главе «Евгения Онегина») и Н.И. Надеждина были сформулированы ее основные принципы, и активно развивается по 1836 год, когда был закрыт журнал Надеждина «Телескоп», а сам Надеждин сослан в Усть-Сысольск. Основными ее представителями были участники Общества Любомудров В.Ф. Одоевский, Д. Веневитинов, Иван Киреевский близкий в ту пору к «любомудрам» С.П. Шевырев, а также глава философского кружка 30-х годов Н. В. Станкевич. В так называемый «примирительный» период (с 1837 по 1840 – 1841 годы) своей творческой эволюции позиции философской критики во многом разделял и Белинский. Основным печатным органом философской критики был журнал Н.Надеждина «Телескоп» (1831 – 1836).

Известное представление о доходах философской критики может дать статья Д. Веневитинова 1825 года «Разбор статьи о «Евгении Онегине», помещенной в 5-м N «Московского Телеграфа» на 1825 к видно из ее названия, Веневитинов подвергает своему анализу не столько роман Пушкина, сколько критическую методологию романтика Николая Полевого.

Увидев в «Евгении Онегине» не что иное, как разновидность байронической поэмы, Полевой писал: «В угодность привязчивым согласимся, что по существу своему поэму, подобную «Дон Жуану» и «Беппо», поэму, где нет постоянной завязки, хода действий, с начала ведомых к одной главной, ясной цели, где нет эпизодов, гладко вклеенных, нельзя назвать ни эпической, ни дидактической. Но это уж дело холодного рассудка приискивать на досуге, почему написанное не по известным правилам хорошо, и на всякий новый опыт поэзии прибирать лад и веру, не поэту же спрашивать у пиитиков: можно ли делать то или то! Его воображение летает, не спрашиваясь пиитик...».

Антинормативность, свобода вдохновения – вот что ценит прежде всего в новом произведении романтик Полевой, которое с тех же позиций и рассматривает. Однако основанный на них анализ Полевого представляется Веневитинову уже «шатким и сбивчивым». Критерии Полевого не удовлетворяют его оппонента. По мнению Веневитинова, критик, отклоняя требования устаревшей поэтики (классицизма), в то же время не имеет права пренебрегать вообще законами искусства и его развития. «Г-н Полевой, – пишет он, – платит дань нынешней моде! В статье о словесности как не задеть Батте? Но... не лучше ли не нарушать покоя усопших? ...В наше время не судят о стихотворце по пиитике, не имеют условного числа правил, по которым определяют степени изящных произведений. Правда. Но отсутствие правил в суждении не есть ли также предрассудок? – Не забываем ли мы, что в пиитике должно быть основание положительное, что всякая наука положительная заимствует силу из философии, что и поэзия не разлучна с философией?»

Истинная литературная критика должна, считает Веневитинов, базироваться на современной философии, так как только философия научает правильно мыслить о предмете, а следовательно, и правильно познавать его (законы познания предмета, согласно «Философии тождества» Шеллинга, адекватны закономерностям самого предмета. Философия, рассуждает Веневитинов, позволяет, во-первых увязать, объяснить те или иные явления искусства духом времени, эпохой их возникновения, то есть понять их историческую необходимость, закономерность. Во-вторых, философски оснащенная критика обязывает (и позволяет) рассмотреть художественное произведение как глубокое единство, все части и фрагменты которого обусловлены «гармонией целого» и ей служат. Ни одну из этих задач, по мнению Веневитинова, не решил в своей статье Полевой, давший совершенно неудовлетворительное объяснение причин романтической поэзии и в главе пушкинского романа увидевший лишь ряд разрозненных «картин» и «очерков».

Неправомочной признается и попытка Полевого оценивать все произведение по его части (фрагменту). Критик, замечает Веневитинов, не имеет права судить о нем («Евгении Онегине». – В.Н.), не прочитавши всего романа», так как лишь в последнем случае прояснится смысл и необходимость каждого частного компонента произведения.

Уже в статье Веневитинова выявилось то превосходство фил о философской критики над субъективно-романтическими суждениями По левого, которым философский подход обязан систематичности и единству взгляда на предмет. По отзыву Пушкина, из всех откликов на первую главу «Евгения Онегина» это была «единственная статья» которую он прочел «с любовью и вниманием».

Стремление построить все здание литературной науки и критики на прочном фундаменте исторических законов, открытых современной философией, нашло наиболее последовательного и талантливого выразителя в Николае Ивановиче Надеждине (1804 – 1856).

Юный Надеждин, сын сельского дьякона Рязанской губернии, обнаруживает на предварительных испытаниях в духовной академии основательную философскую начитанность и высказывает мысль о необходимости «общеисторического взгляда на развитие рода человеческого». Этот единый взгляд Надеждин, как и русская, философская критика в целом, находит в философии немецкого объективного идеализма – системах Шеллинга и Гегеля, к которому Надеждин «приблизился силою самостоятельного мышления» (Н. Чернышевский), Автор «Очерков гоголевского периода русской литературы», очень высоко оценивший заслуги Надеждина-критика, особо подчеркнул его быстрый рост от богослова к ученому, стоящему на уровне достижений философской и эстетической мысли. «Немногим. – писал Чернышевский, – и только самым сильным из нас, возможно совершенно перевоспитать себя. Надеждину было дано это. Силою мысли и знания достиг он того, что, быв в двадцать лет человеком XVII века, в двадцать пять лет, при начале своей литературной деятельности, был человеком XIX века в одежде XVII века, – в тридцать лет стал вполне человеком XIX века».

Помимо идеи объективной необходимости (закономерности) развития истории и искусства, предостерегавшей человека от субъективизма и произвола в общественном поведении и суждениях о литературе, немецкая классическая философия обогащала критику Надеждина идеей диалектического движения искусства как естественной замены его формы (фазы) другой.

Ни критики-декабристы, ни Н. Полевой не поняли закономерности явления в русской литературе 20-х годов пушкинской поэзии действительности». Надеждин первым заговорил о новом искусстве, долженствующем, в силу объективных причин, прийти на смену и классицизму и романтизму.

Теоретические предвидения Надеждина, однако, далеко не всегда согласовывались с его восприятием конкретных литературных имений 20 – 30-х годов. В свойственном Надеждину противоречии между его общими установками и суждениями о тех или иных явлениях современной русской и европейской литератур (например, Пушкине, Байроне) отразилась и слабая сторона русской философской критики.

Но пока о дебюте Надеждина-критика. «Первая его критическая статья («Литературные опасения за будущий год». – В.Н.), – писал Чернышевский, – помещенная в №№21 и 22 «Вестника Европы» за 1828 год, – произвела чрезвычайно сильнее впечатление на весь тогдашний литературный мир. ... Все в ней было необычно, все – показалось странно и дико; и греческий эпиграф из Софокла, и подпись: «Экс-студент

Никодим Надоумко. Писано между студенчеством и поступлением на службу. Ноября 22, 1828. На Патриарших прудах», – и диалогическая форма статьи...»

Удивление «вызвала, однако, не только необычная форма критического дебюта. Надеждина был глубоко неудовлетворен состоянием современной ему русской литературы, превратившейся, по его выражению, в «хлам мелочных срифмованных блестяшек, засаривающих... Парнас наш». Основную причину ее бедственного, по его мнению, положения критик связывал с господством в ней романтизма. Однако стрелы своей иронии и сарказма. Надеждин обратил не только против второстепенных поэтов-романтиков типа А. Подолинского, плодивших «маленькие желтенькие, синенькие и зелененькие поэмки, составляющие теперь главный пиитический приплод наш», но издевался и над произведениями Баратынского, «Цыганами» и другими романтическими поэмами Пушкина, косвенно нападал на поэтов-декабристов и открыто, резко на Гюго и Байрона: «Бог судья покойнику стал Байрону! Его мрачный сплин заразил всю настоящую поэзию и преобразил ее из улыбающейся Хариты в окаменевшую Медузу!»

Более того. В противоречии с собственным предсказанием некоей новой поэзии, идущей на смену классицизму и романтизму, Надеждин резко нападал на реалистические поэмы Пушкина «Граф Нулин», «Домик в Коломне» и роман «Евгений Онегин».

На первый взгляд парадоксальная, логика Надеждина становится понятной по ознакомлении с его философско-эстетической системой: сильные и слабые стороны которой имеют прямое отношение к конкретным оценкам и суждениям Надеждина-критика. Обратимся к ней.

Она развита в знаменитой магистерской диссертации Надеждина «О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой, романтической. Написанная на латыни, она была защищена и издана в 1830 году. Почти одновременно автор опубликовал на русском языке два отрывка из нее: «О настоящем злоупотреблении и искажении романтической поэзии» («Вестник Европы», 1830, №1) и «Различие между классической и романтической поэзией, объясняемое из их происхождения» («Атеней», 1830, №1).

Именно здесь Надеждин поставил задачу подвести к многообразию явлений истории искусства «под один всеобъемлющий пункт зрения». Таким началом критик, согласно философии объективного идеализма, считает Дух или Идею. Под коренными законами человеческого бытия Надеждин понимает саморазвитие Идеи как диалектическую смену ее основных фаз.

Дух. Идея, – говорит Надеждин, заключает в себе одновременно два противоположных стремления: центробежное («средобежное») и центростремительное («средостремительное»). Воплощению того или иного из них и обязаны своим существованием определенные фазы истории, а также искусства. Таких основных фаз три: мир древний (античность), мир средневековый и мир новый.

Античный мир был отражением в основном центробежного стремления Духа, который воплотился прежде всего во всех внешних к человеку природе и условиях существования. Субъективное начало и личность тут растворены в объективном внешнем. Личная свобода подавлена внешней необходимостью.

Средневековый мир, напротив, был порожден центростремительным пафосом Духа, воплотившегося в этот период по преимуществу в самом человеке, в его субъективном начале. Тут господствуют начала личности, свободной от внешнего закона.

Искусство, согласно этой концепции, всегда было отблеском творящего Духа, соревнователем с ним. Но в древнем мире (периоде) ему образцом был внешний, чувственный мир – природа. Жизнь Духа выражалась в искусстве опосредованно. В период средневековый таким образцом стал для искусства сам человек, его духовно-внутренние устремления. Жизнь Духа отражалась в искусстве непосредственно.

Два этих способа воплощения полноты Духа породили два же основных периода – фазы – мирового искусства: классический и романтический. Наглядно разницу между ними Надеждин пояснял сравнением таких произведений античности и средневековья, как афинский Парфенон и римский Пантеон, с одной стороны, и Вестминстерское аббатство, Кельнский собор, с другой. «Парфенон афинский и Пантеон римский что иное были, как не прекрасные изображения великолепного храма природы? Но в дивном здании Вестминстерского аббатства и Кельнского кафедрального собора кто не признает величественных символов таинственного святилища духа человеческого?»

Ни античный, ни средневековый периоды человеческой истории не знали, однако, говорит Надеждин, гармонического единства между человеком и внешним миром, между личностью и обществом, свободой и необходимостью. Напротив, в том и другом царили крайности: либо господство необходимости, либо необузданная свобода – произвол личности. Человек там и сям оставался по существу рабом – или внешних условий существования, или собственных, ничем не сдерживаемых страстей, «Человек классический, – пишет критик, – был покорный раб влечению своей животной природы, человек романтический – свободный самовластитель движения своей духовной природы. И там и здесь упирался он в крайности: или как невольник и вещественной необходимости или как игральщик призраков собственного своего воображения».

Эти крайности призвано, по Надеждину, снять новое время, новая фаза человеческой истории и искусства. Оно несет в себе именно гармонию человека (личности) с миром и обществом, формой которой становится благоустроенное государство, которого не знали ни античный, ни средневековый мир.

«Наш век, – говорит автор диссертации, – как будто соединяет или, по крайней мере, стремится к соединению этих двух крайностей через упрочение просветление и торжественное, на алтаре истинной мудрости, освещение уз общественных».

Подобное государство, по крайней мере в его перспективном развитии, Надеждин хотел видеть в русском самодержавии, как ранее Гегель – в прусской монархии.

Пафосом гармонии, соединения прежде противоположных начал должно было исполниться, по мысли Надеждина, и искусство нового времени, снимающее в своем качестве крайности начал материально-предметных и внутренне-духовных, объективного и субъективного, разума и фантазии художника. «Дело искусства, – писал Надеждин еще в «Литературных опасениях за будущий год», – подслушивать таинственные отголоски... вечной гармонии и представлять их внятыми для нашего слуха... Это должно составлять первоначальную и существенную тему всякой поэзии».

Понятие Надеждина о новом времени отразило в себе и общественно-политическую позицию критика – убежденного сторонника монархии и противника революции. Русский декабризм, польское восстание 1830-1831 годов, французская революция 1830 года подвергались с его стороны резкому, порой грубому осуждению. В революционной деятельности человека Надеждин видит не что иное, как помеху самодвижению мира к гармоническому обществу, акт обузданного разумом произвола, насилия личности по отношению к историческим законам.

Аналогичным искажением гармонического пафоса нового искусства представляет Надеждин и современный ему литературный романтизм. И он объявляет романтическую поэзию незаконной – при этом вдвойне. Во-первых, подлинная романтическая поэзия полагает он, существовала лишь в средние века и кончилась в XVI веке. Нынешний романтизм – это псевдоромантизм, так как он не вызван к жизни духом нового времени, Во-вторых, вразрез с гармоническим смыслом и пафосом искусства нового времени романтизм дерзко провозгласил не ограниченное ничем своеволие поэта, буйство его фантазии, не ведающей никакой узды, не останавливающейся ни перед какой неблагопристойностью. «Им хочется, – говорит о поэтах-романтиках Надеждин – чтобы поэзия не ограничивалась никакими пределами, не ведала никаких законов, не подчинялась никаким правилам. Как будто бы искусство может быть удобомыслимо без органического законоположения! Как будто бы природа, коей оно соревнует, не есть вечный порядок, развивающийся по непреложным законам!».

Считаться с гармоническим «уставом» мира обязан по Надеждину, и самый гений, право которого на поэтическое своеволие не подвергалось сомнению в романтической критике Н. Полевого. И «для гения существуют свои непреложные законы, коим он должен покоряться и за невыполнение коих подлежит суду и ответу» («Литературные опасения...»).

Надеждин составляет целый перечень "незаконных" отклонений современного ему романтизма от целей поэзии нового времени. Упреки поэтические здесь порой прямо смыкаются с политическими: «Кровь стынет в жилах от ужасов, коими нас душит наша новоромантическая поэзия. Нет столь лютого злодеяния, которое бы признавалось недостойным составлять узел или развязку поэтического произведения; нет столь гнусной мерзости, которая бы считалась несовместимой с прелестями эстетического изящества... Буйства, насилия грабежи, убийства, братоубийства, отцеубийства, самоубийств, – словом: все гнуснейшие злодеяния суть украшения, коими гордится настоящая поэзия, несправедливо похитившая имя романтической». «И к сожалению, – добавляет Надеждин, – эти отвратительные так унижающие и оскверняющие человеческую природу... не только не возбуждают ужаса, но еще... и внушают пагубное сочувствие. ...Наши певцы, кажется, нарочно усиливаются... разогнать опять людей по лесам и пещерам... Как будто общественная жизнь не есть состояние, единственно достойное высокого рода человеческого! Как будто повиновение законам, кои сама природа изрекает устами разума истинную свободу духа!»

Итак, в основе нового времени и его искусства заложено, по Надеждину, стремление к гармонической целостности человека и общества. Из этого следует, что художник окажется в согласии с духом времени в том случае, если любые частные, в том числе и дисгармоничные, горькие, явления действительности будет воспроизводить в свете целого, которое всегда гармонично и прекрасно.

Однако современные поэты-романтики, говорит Надеждин, грубо пренебрегают этим требованием, отбирая из «беспредельной картины» жизни, «одни лишь темные пятна, предпочтительнее перед тем, в чем отражается ее божественное величие». И критик не считает нужным прощать этого не только второстепенным стихотворцам, но и Гюго, и Байрону, хотя и признает за последним «исполинскую силу» и «величие... гения».

В негативном отношении к романтизму Пушкина, Гюго, Байрона Надеждин оказывался жертвой существенного изъяна своей системы, заключавшегося, как и в философии Гегеля, в противоречии между ее в основе своей диалектическим методом и самой системой. Надеждин обогатил русскую критику идеей самодвижения искусства, естественной сменой его форм. Тем самым он объективно предугадал закономерность смены романтизма реализмом. И своей борьбой с романтизмом способствовал становлению русской «поэзии действительности». В то же время Надеждин, как систематик, пытался

втиснуть многообразие современной ему литературы в прокрустово ложе своей системы, тем самым невольно ограничивая его.

В 1836 году за публикацию «философического письма» П.Я. Чаадаева «Телескоп» был закрыт, и его издатель отошел от литературно-критической деятельности. Но прежде он высказал, как уже говорилось, свое отношение и к реалистическим произведениям современной русской литературы – пушкинским и гоголевским.

Надеждин всегда признавал огромный талант Пушкина. Прав Чернышевский: он видел разницу между ранним Пушкиным – романтиком-байронистом и Пушкиным – автором поэм из обыкновенной русской жизни и «Евгения Онегина». В «Графе Нулине», «Домике в Коломне» он хвалил отдельные картины природы и грациозные сцены быта. Он понимал шаг, сделанный Пушкиным как автором «Евгения Онегина». И все же это были лишь относительные похвалы. К реализму Пушкина Надеждин подошел со своим главным требованием (критерием) – отражения жизни в свете гармоничного и философски значительного целого. Подобного всеобъемлющего и значительного воззрения на современную русскую действительность Надеждин не увидел ни в содержании, ни в формах «Графа Нулина» Домика в Коломне», а также и «Евгения Онегина».

Надеждину представляется, что Пушкин тратит свое дарование на описание повседневных мелочей и частных. «Главнейшими из пружин», которыми якобы приводятся в действие пушкинские герои бывают, по его мнению, «пунш, ай, бордо, дамские ножки» и тому подобное («Литературные опасения...»). Как сказано в отзыве критика на VII главу «Евгения Онегина», Пушкину «не дано видеть и изображать природу поэтически, с лицевой ее стороны, под прямым углом зрения; он может только мастерски выворачивать ее наизнанку». «Руслан и Людмила» – это «прекрасная галерея физических арабесков»; «Евгений Онегин» «есть арабеск мира нравственного». В нем нет единого плана, цели, а есть лишь игра фантазии. В последнем замечании Надеждин невольно сходится со своим оппонентом – романтиком Н. Полевым, хотя отношение у него к вольностям поэтической фантазии прямо противоположное.

В реалистической поэзии Пушкина Надеждин увидел лишь разрозненные, фрагментарные осколки мира, но не его целостность, отраженную в отдельном поэтическом предмете. Критик приходит к выводу, что «философский камень» не дался Пушкину.

Иной была оценка пушкинского «Бориса Годунова». Откликнувшись на трагедию специальной статьей (1831 г.), Надеждин не ограничился защитой ее от нападков, как классиков, так и романтиков. Неприятие отдельных сцен (битвы на равнине близ Новгорода-Северского, эпизода в корчме на литовской границе), показавшихся критику фарсовыми, а также «раздвоения» интереса трагедии между Годуновым и Самозванцем не помешало Надеждину поставить новое произведение Пушкина очень высоко и в творчестве поэта и во всей современной русской литературе. Надеждин трактует «Бориса Годунова» как «ряд исторических сцен... эпизод истории в лицах», считая, что «не Борис Годунов, в своей биографической неделимости, составляет предмет» его, «а царствование Бориса Годунова – эпоха им наполненная... одним словом – историческое бытие Бориса Годунова». Иначе говоря, в пушкинской трагедии Надеждин увидел именно отражение целого в отдельном, то есть философски значительное содержание. Критик прошел мимо образа народа у Пушкина, но указание на широту замысла трагедии, отвечая надеждинским представлениям о назначении нового искусства, было пронизательным и плодотворным.

Из гоголевских произведений 30-х годов Надеждин положительно отозвался о «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и «Ревизоре».

Обзор философской критики мы начали с анализа выступления Веневитинова против разбора Н. Полевым первой главы «Евгения Онегина». Суть этого выступления состояла в требовании для критики глубокого философского взгляда и критериев, почерпнутых из объективной эволюции искусства, Веневитинов, таким образом, смыкался с Надеждиным в основных постулатах философской критики. В то же время в оценке пушкинского романа Веневитинов обнаружил несравненно большую, чем Надеждин, эстетическую чуткость. В заметке о второй главе «Евгения Онегина» он подчеркнул: «Характер Онегина принадлежит нашему времени и развит оригинально». Высоко ценил Веневитинов и поэзию Байрона, считая ее вершиной лирической поэзии, хотя и полагал, что в дальнейшем лирическая форма поэзии уступит место драматической как более синтетической.

Это различие конкретных оценок у двух представителей философской критики возвращает нас к значению в деле эстетического суждения развитого вкуса. Вкус без знания объективных законов развития искусства не способен создать плодотворную критическую систему. Но и критик-систематик вне контроля со стороны гибкого, отзывчивого на новые эстетические явления вкуса будет подвержен опасности догматизма. Упрек в нем, думается, можно сделать и Надеждину.

Было бы большой ошибкой на этом основании недооценивать заслуги философского этапа в развитии русской литературной критики, в особенности критики Надеждина. «Если за Полевым, – писал в «Очерках гоголевского периода...» Чернышевский, – неоспоримо остается та заслуга, что он первый сделал критику существенною... частью нашей журналистики, то Надеждину принадлежит заслуга еще более

важная: он первый дал прочные основания нашей критике. ... Надеждин первый ввел в нашу мыслительность глубокий философский взгляд, ... От него узнали мы, что поэзия есть воплощение идеи, что идея есть зерно, из которого вырастает художественное произведение, есть душа, его оживляющая; что красота формы состоит в соответствии ее с идеею. Он первый начал строить и верно рассматривать, понята ли и прочувствована ли идея, выраженная в произведении, есть ли в нем художественное единство, выдержаны ли, верны ли человеческой природе, условиям времени и народности характеры действующих лиц, истекают ли подробности произведения из его идеи, естественно ли. по закону поэтической необходимости, развивается весь ход событий... из данных характеров и положений...»

Следует оговорить, что художественную идею Надеждин, в отличие от Чернышевского, материалиста и «социолога», понимал в согласии с немецкой метафизикой как проявление единого творящего Духа. Однако мысль Надеждина о формообразующей основе творческой идеи в литературном произведении и ее значении для его органического единства будет полностью унаследована затем Белинским, который сделает ее фундаментом своего учения о художественности.

Надеждин – прямой предшественник Белинского в постановке и еще одного вопроса. Он предсказал значение повести и романа как жанров, наиболее соответствующих «возрасту человеческого образования» и способных воспроизводить жизнь «со всех точек, как пучину страстей, как ткань чувств, как эхо идей».

### **Критика конкретно-эстетическая. Русская литературная критика. В.Г.Белинский.**

Эволюция критики Виссариона Григорьевича Белинского (1811 – 1848). Белинский – узловая фигура в истории русской литературной критики. Синтезировав плодотворные идеи предшествующих систем, он стал истоком, к которому восходит и ряд систем последующих. Поэтому говорить о Белинском – значит в определенной степени говорить о всей русской критике.

Прежде всего целесообразно обозначить – пусть в самых общих чертах – те из важнейших положений, тезисов, которые проходят через всю критическую деятельность Белинского с 1834 по год, объединяя все ее периоды.

Белинского всегда глубоко интересовал вопрос о природе (специфике) искусства и литературы, а также их месте и роли в обществе. Он неизменно отстаивал идею неповторимой ценности искусств; среди других форм духовно-творческой деятельности человека. С вопроса «искусство это или нет?», «поэзия это или нет?» он, как правило начинает разговор о новом произведении, таланте, литературной школе.

Со времени «Литературных мечтаний» (1834) и вплоть до последнего годового обзора «Взгляд на русскую литературу 1847 года (1848) критик разрабатывает и уточняет историко-литературную концепцию новой русской литературы.

С начала и до конца Белинский – теоретик и пропагандист поэзии «жизни действительной», то есть реализма, в русской литературе.

Соответствие именно этой поэзии современной ему действительности критик видит в качественно новом характере последней: в отличие от предшествующих «героических» эпох эта действительность в основе своей уже обыкновенная, прозаическая. Впервые это понимание нового времени «современного человека» (Пушкин) было высказано Белинским в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835). Впоследствии оно было обстоятельно развито в статьях 1842 года «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души», «Стихотворения Е.Баратынского», в «онегинских» статьях пушкинского цикла. Отличительное качество своей эпохи критик видит в том, что в ней «проза жизни глубоко проникла самую поэзию жизни». Характеристика Белинского была созвучна мысли Гегеля о «современном прозаическом состоянии», пришедшем на смену «веку героев».

Одним из важнейших свойств поэзии действительности Белинский будет считать типизацию как новый способ обобщения в литературе обыкновенной жизни и воплощения творческого идеала художника. Впервые заговорив о «типизме» в связи с реалистическими повестями Гоголя, Белинский затем объяснит этот принцип обобщения в рецензии на 11 и 12-й тома журнала «Современник» за 1838 год. В понимании критика типизация существенно отличается от идеализации, свойственной литературе классицистической и романтической. Типическое лицо – это характер, в котором общие (родовые, групповые) черты диалектически соединены с чертами индивидуальными, неповторимыми.

Наконец через все творчество Белинского проходит мысль о романе как наиболее адекватной форме нового времени, его эпосе. Провозгласив грядущее господство в литературе жанров повести и романа еще в 1835 году, критик именно анализом романов («Бедных людей» Достоевского, «Кто виноват?» Герцена, «Обыкновенной истории» Гончарова) и закончит свои годовые обозрения русской литературы. Новым шагом в понимании этого жанра стало и его определение Белинским как формы, наиболее отвечающей «поэтическому представлению человека, рассматриваемого в отношении к общественной жизни».

В литературно-критической эволюции Белинского различимы три основных периода, своеобразных как в философско-теоретическом так и социально-политическом отношениях. Это 1833 – 1836 годы, затем так называемый «примирительный период» – с 1837 по 1840 год, и, наконец, сороковые годы. Наш нынешний разговор о первом периоде критики Белинского. Назовем основные статьи к этой поре: «Литературные мечтания», «О русской повести и повестях г. Гоголя», «О критике и литературных

«мнениях «Московского наблюдателя»» (1836), «И мое мнение об игре Каратыгина» (1835), «Стихотворения Владимира Бенедиктова» (1835), «Стихотворения Кольцова» (1835).

«Литературные мечтания» увидели свет в 38-52 номерах газеты «Молва», выходящей в качестве приложения к журналу Н.И. Надеждина «Телескоп». Это был в полном смысле слова манифест новых представлений о литературе и общественно-эстетических требований к ней в сравнении не только с романтической критикой Н. Полевого, но и с отвлеченно-философским, подходом Надеждина. Разделяя тезис Надеждина «Где жизнь – там поэзия», Белинский, в отличие от издателя «Телескопа», например, сразу же называет крупнейшим явлением современной русской литературы не только «Бориса Годунова», но и «Евгения Онегина» Пушкина, которые считает «самыми драгоценными алмазами его (поэта. – В.Н.) поэтического венка».

Критик начинает с нового определения литературы. Это не письменность вообще и не «собрание известного числа изящных произведений», но выражение «духа ... народа», его «внутренней жизни» и одновременно «выражение общества» в исторически закономерном и взаимозависимом развитии того и другого.

Раскол между массой народа и образованными сословиями России, произошедший, как полагал Белинский, в результате петровских реформ, привел, однако, к тому, что русское общество не стало выразителем внутренней жизни народа: «масса народа и «общество пошли у нас врозь». Отсюда и заостренно резкий вывод критика «у нас нет литературы». И все же усилия по ее созданию, начиная с перовских времен не остались вознагражденными. Русская словесность началась подражанием – переносом иноязычных цветов на отечественную почву и на этом пути прошла два периода: ломоносовский и карамзинский. За ними «последовал период Пушкинский», глава которого уже «показал современное» значение литературы. Именно в его «сильных и мощных песнях» «впервые пахнуло веянием жизни русской», именно он «поэт русский по преимуществу». Величайшими созданиями Пушкина на этом пути стали «Борис Годунов» и «Евгений Онегин». Предшественником Пушкина как подлинно национального писателя был «гениальный русский поэт» – баснописец И.А. Крылов. Его «оригинальным и самобытным» соратником творец «Горя от ума» А.С. Грибоедов. Как «ум русский, положительный» характеризуется также Г.Р. Державин. Из других писателей допушкинской поры помимо Ломоносова и Карамзина выделены Н. Новиков («необыкновенный и, смею сказать, великий человек!»), В.А. Жуковский («Он был Коломбом нашего отечества: указал ему на немецкую и английскую литературы...»), из современных – Н. Языков и Д. Давыдов («Оба они примечательные явления в нашей литературе») и в особенности Гоголь, в ту пору автор лишь «Вечеров на хуторе близ Диканьки» принадлежит к числу необыкновенных талантов»).

Итак, выразителями народного духа были, говорил автор «Литературных мечтаний», только Державин, Крылов, Грибоедов, Пушкин. Но могут ли «составить целую литературу четыре человека, являвшиеся не в одно время?» Ответом на этот вопрос была глубокая уверенность Белинского, что «истинная эпоха искусства» в России непременно наступит, хотя для этого надо сперва, чтобы у нас образовалось общество, в котором бы выразилась физиономия могучего русского народа».

Уже через год в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» Белинский увидит прямое обоснование высказанной надежды в цикле «миргородских» и «петербургских» повестей автора «Старосветских помещиков» и «Невского проспекта». И смело назовет Гоголя главою русской литературы, при этом в ее современном понимании и значении. То есть в смысле «поэзии реальной, поэзии жизни действительной», задача которой в том, «чтобы извлекать поэзию жизни из прозы жизни и потрясать души верным изображением этой жизни».

Редкая в 23-летнем человеке проницательность Белинского, позволившая ему в атмосфере всеобщего упоения романтической прозой Марлинского (псевдоним А. Бестужева) на основании первых же реалистических произведений Пушкина и Гоголя уловить подлинно генеральное направление в развитии русской литературы, объяснима, конечно, не только эстетическим чутьем молодого критика. Его ведь вовсе не были лишены ни Полевой, ни Надеждин. Превосходство Белинского над этими своими предшественниками и учителями определялось другими факторами. И прежде всего его общественно-политической позицией противника крепостного права и русского самодержавия. Напомним, что антикрепостнической драмой «Дмитрий Калинин» (1829) Белинский и начал свое литературное творчество, «Это был, – вспоминал впоследствии И.А. Гончаров, – не критик, не публицист – а трибун». «Ты нас гуманно мыслить научил, /Едва ль не первый вспомнил о народе,/ Едва ль не первый ты заговорил/ О равенстве, о братстве, о свободе», – обращался к памяти Белинского Н.А. Некрасов. Член кружка «Современника» в пору сотрудничества в нем Белинского, друг критика П.В. Анненков считал, что «неистовый Виссарион» «под предлогом разбора русских сочинений занят единственно исканием основ для трезвого мышления, способного устроить разумным образом личное и общественное существование».

Поскольку при разработке эстетических принципов поэзии действительности Белинский в 1834 – 1836 годах опирается прежде всего на произведение Гоголя, есть основание считать именно оценки творчества Гоголя наиболее показательными для первого периода эволюции критика. Новизна

литературно-критической позиции Белинского в особенности заметна на фоне суждений о Гоголе представителей других направлений в критике этой поры – от Ф. Булгарина и О. Сенковского до С. Шевырева и Н. Полевого.

Принципиальное новаторство подхода Белинского выявилось с выходом в свет в 1835 году гоголевских сборников «Арабески» и «Миргород», где были напечатаны «Невский проспект», «Портрет», «Старосветские помещики», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (в пушкинском «Современнике» за 1836 год появились также «Коляска» и «Нос»). Пафос этих произведений можно выразить словами самого писателя из его статьи «Петербургские записки» (1836): «Ради бога дайте вам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков! на сцену их, на смех всем!» «...Право, пора знать уже, что одно только верное изображение характеров... в их национально выразившейся форме поражает нас живостью, что мы говорим: «да, это, кажется, знакомый человек» – только такое изображение приносит существенную пользу».

Творческий призыв Гоголя сколько-нибудь широкого понимания, однако, не встретил. И не только со стороны официально-охранительной «Северной пчелы» Булгарина, рецензент которой вопрошал «зачем рисовать картину заднего двора жизни я человечества без всякой видимой цели».

Попутно, спустя десять лет уже сам Булгарин в том же духе будет писать о гоголевской «натуральной школе ибращающей-де «природу без покрова». Откровенно неприязненным был и отзыв редактора «Библиотеки для чтения», крупного ученого-востоковеда и беллетриста (писал под псевдонимом Барон Брамбеус) О.И. Сенковского, заметившего, например, о «Повести о том, как поссорился...», что «она очень грязна». Творческие возможности ее автора Сенковский ограничивал лишь способностью рисовать «карикатуры».

Иной была оценка С.Шевырева (1806-1864), профессора Московского университета, теоретика и историка русской и западноевропейской литератур. Не соглашаясь с мнением Сенковского, что Гоголь отличается «одним умением писать карикатуры», Шевырев признает в молодом писателе комическое дарование, смысл которого, однако сводит к способности воспроизводить «безвредную бессмыслицу» жизни, якобы и составляющую «стихию... истинно смешного».

Отзывы Белинского о Гоголе не просто противостоят мнениям хулителей писателя. В статье «О критике и литературных мнениях "Московского наблюдателя"» Белинский отвергает и попытку Шевырева сузить талант Гоголя только до комической способности. Более того, по его мнению, «комизм отнюдь не есть господствующая и перевешивающая стихия... таланта» Гоголя. «...Его повести,- говорит критик, – смешны, когда вы их читаете, и печальны, когда вы их прочтете в повестях «Невский проспект», «Портрет», «Тарас Бульба» смешное перемешано с серьезным, грустным, прекрасным, высоким. И причина этого в том, что Гоголь верен не тем или иным традиционным представлениям о действительности, но ей самой: «Его талант состоит в удивительной способности изображения жизни в ее неуловимо-разнообразных проявлениях».

Так с помощью Гоголя как одного из первых в русской литературе представителей поэзии действительности Белинский вырабатывает важнейшее требование самой этой поэзии, а также и своей критики: жизнь должна воспроизводиться художником не в ее «важных», возвышенных или философско-значительных гранях и явлениях, но в ее реальной полноте и единстве.

Именно это и присуще Гоголю. Отсюда, говорит Белинский, и такие самобытные особенности его повестей, как «простота вымысла, народность, совершенная истина жизни, оригинальность и комическое одушевление, всегда побеждаемое глубоким чувством грусти и уныния». Разве не такова и сама современная русская жизнь? Не подобна ли она каждой из гоголевских повестей – «смешной комедии, которая начинается глупостями, продолжается глупостями и заканчивается слезами»?

Оценка литературного произведения с точки зрения его верности полноте жизни повлекла за собой пересмотр Белинским традиционной трактовки и таких эстетических понятий, как творческое воображение, народность, самобытность художника.

По мнению романтика Н. Полевого. Гоголь не обладал ни одним из этих качеств. В повестях писателя критик видит «подделку под малоруссизм», а также подражание Вальтеру Скотту. Напротив, говорит Белинский, Гоголь обладает редкой силой творческого воображения. Ведь, «чем обыкновеннее чем пошлее, так оказать, содержание повести, тем больший талант со стороны автора требует она, чтобы глубоко заинтересовать читателя». А это как раз и удается Гоголю. Свойственна его повестям и народность – при этом «в высочайшей степени». Иное дело, что это уже не романтическая народность. В поэзии «самой действительности» народность понимается как верность изображения жизни: «если изображение верно, то и народно». А такая верность и отличает Гоголя. Не вызывает у Белинского сомнения и глубокая самобытность дарования автора «Невского проспекта», подтверждение которой критик видит не в некоей исключительности гоголевского таланта, но в редком даре обобщения обыкновенной жизни – искусстве типизации. «Скажите. – спрашивает Белинский, – какое впечатление прежде всего производит на вас каждая повесть г. Гоголя? Не заставляет ли она вас говорить: «как все это просто, обыкновенно,

естественно и верно, и, вместе, как оригинально и ново!» ... Вот первый признак истинно художественного произведения».

Разработка в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя», положения о поэзии действительности и критериях ее народности и самобытности и творческого воображения превратила ее во второе после «Литературных мечтаний» программное выступление Белинского. Принципиальная для самого критика, статья сыграла огромную роль и в утверждении Гоголя на пути писателя-реалиста. По позднейшему свидетельству П.В. Анненкова, Гоголь был более чем доволен – «он был ошастливлен статьею».

Отличие конкретно-эстетической критики Белинского от современных ему критических систем с новой силой проявилось после выхода в свет «Ревизора» (1836). «Действие, произведенное ею (комедией. – В.Н.), – писал Гоголь. Н.М. Щепкину, – было большое и шумное. Чиновники пожилые и почтенные кричат, что для меня нет ничего святого, когда дерзнул так говорить о служащих лицах. Полицейские бранят меня, купцы против меня, литераторы против меня... Теперь я вижу, что значит быть комическим писателем. Малейший признак истины – и против тебя восстают, и не один человек, а целые сословия».

Не лучшими были и отзывы критики. Аналитический обзор их сделал в своей статье ««Ревизор». Комедия соч. Н. Гоголя. С.-Петербург, 1836» (1836) П.А. Вяземский. «Некоторые говорят, – писал он, – что «Ревизор» не комедия, а фарса. <...> Другие, что ... в «Ревизоре» нет правдоподобия, верности, потому что в комедии есть описание нравов и обычаев определенной эпохи, а в сей комедии нет надлежащей определенности. .... Есть критики, которые недовольны языком комедии, ужасаются простонародности его...<...> Говорят, что «Ревизор» – комедия безнравственная, потому что в ней выведены одни пороки и глупости людские, что... нет светлой стороны человечества для примирения зрителей с человечеством...»

Сам Вяземский довольно убедительно опровергал подобные нападки (в комедии, за исключением «падения Добчинского... нет ни одной минуты, сбивающейся на фарсу», язык ее свойствен выведенным в ней лицам, есть и честное лицо – смех). Однако сущность комедии, по Вяземскому, состояла в изображении не столько русской жизни, сколько «просто человеческой природы, Адамова поколения». Иначе говоря, Вяземский толковал «Ревизора» как разновидность традиционной комедии характеров и положений.

В заметке «Вторая книжка «Современника»» (1836) Белинский, намекая на уклончивость Вяземского в оценке социального смысла «Ревизора», отнес его разбор к числу самых «светских». Таким было отношение критика к анонимной рецензии на московскую комедию «Ревизора» в Малом театре, автор которой, назвав гоголевскую комедию «истинно художественным произведением», выразил надежду, что теперь «мы будем иметь свой национальный театр, который будет нас угощать... художественным представлением нашей общественной жизни». «Ошибаются те, – замечал, в частности, критик, – которые думают, что эта комедия смешна и только. Да, она смешна, так сказать, снаружи; но внутри-то это горе-гореваньице лыком подпоясано, мочалами испутано». Этот акцент на социальной направленности «Ревизора» и трактовка его жанра как общественной комедии вызвали полную поддержку Белинского. В частном письме он выразил свое согласие «с большею частью мнений, выраженных в этой статье с талантом, умением и знанием своего дела».

В трактовке «Ревизора» как именно общественной комедии с Белинским был солидарен и сам Гоголь. «Нынешняя драма, – писал он в статье «Петербургская сцена», – показала стремление вывести законы действий из нашего же общества». Позднее в «Театральном разъезде...» (1842) «Ревизор» будет назван «картиной и зеркалом общественной жизни нашей».

Вернемся к общим предпосылкам критики Белинского 1833-1836 годов, обеспечившим ей редкую пронизательность и точность прогнозов – в частности, в оценке молодого Гоголя и жанровых перспектив повести и романа. Пока речь шла о двух из этих предпосылок: 1) новом течении в русской литературе, представленном «Евгением Онегиным» и «Борисом Годуновым» Пушкина, повестями и «Ревизором» Гоголя, а также «Горем от ума» Грибоедова, 2) общественно-политической позиции Белинского – разночинца-демократа, резко негативно оценивавшего социальное устройство России.

В меньшей степени Белинский-критик был обязан своему тонкому эстетическому вкусу, а также глубокому философско-теоретическому элементу, с самого начала присутствующему в его суждениях о литературе.

Не одна антиромантическая направленность Белинского как теоретика поэзии действительности, но и присущее критику чувство меры, естественности и правды в художественном создании объясняют ту последовательно негативную позицию, которую автор «Литературных мечтаний» занял по отношению к таким авторам, как А. Марлинский, В. Бенедиктов. С другой стороны, не только демократизмом критика, но и тонким вкусом был продиктован высокий отзыв Белинского о первом стихотворном сборнике А. Кольцова (1835).

Особенно показательны в этом свете отзывы о Марлинском, пользовавшемся в ту пору, по словам Белинского, «самым огромным авторитетом: теперь перед ним все на коленях» («Литературные мечтания»). Отдавая должное таким чертам «одного из самых примечательнейших наших литераторов», как неподдельное остроумие «способность рассказа, нередко живого и увлекательного», умеющего

«снимать с природы картинки-загляденье», критик тут же отмечает «Но вместе с этим нельзя не сознаться, что его талант чрезвычайно односторонен, что его претензии на пламень чувства подозрительны, что в его созданиях нет никакой глубины... никакого драматизма что, вследствие этого, все герои его повестей сбиты на одну колонку... что он повторяет себя в каждом новом произведении, что у него более фраз, чем мыслей, более риторических возгласов, чем выражений чувств».

Прежде всего в интересах подлинного «общественного вкуса изящному» и с позиций такого вкуса написана статья «Стихотворения Владимира Бенедиктова», где Белинский «прямо и резко» высказал мнение о поэте, сборник которого (1835) был восторженно встречен читателями и критикой. В новом авторе не шутя видели соперника Пушкину, среди его горячих почитателей оказались И.С. Тургенев, Т. Грановский, С.П. Шевырев. И все же эстетическое чувство на этот раз не обмануло Белинского. Вполне соглашаясь с критикой во взгляде на Бенедиктова, Н.В. Станкевич писал Я.М. Неверову ноября 1835 года: «Бенедиктова я читал... Он не поэт...» Он «блестит яркими, холодными фразами, звучными, но бессмысленными или натянутыми стихами. Набор слов самых звучных, образов самых ярких, сравнении самых странных – души нет!»

С другой стороны, не только народность таких стихотворений Кольцова, как «Пирушка русских поселян», «Размышление поселянина», «Песня пахаря», но их неподдельность, ненапряженность истинность, как и «простота выражения и картин», позволили Белинскому сразу же отнести к явлениям подлинной поэзии сборник никому неведомого дотоле поэта-самоучки.

Особого разговора требует философско-теоретическая позиция Белинского первого периода его критической деятельности. Она не исчерпывается соображениями о прозаических по преимуществу характере и складе современной действительности. В поисках общетеоретического фундамента своих представлений об искусстве Белинский, как и Надеждин, обращается к немецкому идеализму – философии Шеллинга (а также Фихте), общие положения которого об искусстве он в эту пору разделяет. Вот что, однако, примечательно. Между общетеоретическими посылами Белинского в это время и его конкретными симпатиями и оценками наблюдается нередко не только расхождение, но и внутренняя борьба. Один показательный пример.

В «Литературных мечтаниях» Белинский, основываясь на шеллингианской концепции действительности как инобытия «единой вечной идеи», таким образом формулирует задачу поэта (художника): «Все искусство поэта должно состоять в том, чтобы поставить читателя на такую точку зрения, с которой бы ему видна была вся природа, в сокращении, в миниатюре, как земной шар на ландкарте...» Иначе говоря, художник должен воспроизводить частные явления в свете целого, которое гармонично и прекрасно. Именно так ставил вопрос, как мы помним, и Надеждин. Для исполнения таким образом понятой задачи художнику следует отрешиться от своего Я (субъективности) и превратиться в орудие, орган творящего духа. Писатель, который «старается заставить вас смотреть на жизнь с его точки зрения», объявляется «не поэтом, а мыслителем и мыслителем дурным, злонамеренным... ибо поэзия не имеет вне себя цели». Сверх того, творческий процесс и бессознателен.

Но вот Белинский обращается к реалистическим повестям Гоголя. И ставит автору в заслугу, что, при всей своей объективности, он «не щадит ничтожества и не скрашивает его безобразия», но «возбуждает к нему отвращение». Следовательно, субъективность художнику не противопоказана? Ведь и само творчество, как уточняет критик в той же статье, "бесцельно с целию, бессознательно с сознанием, свободно с зависимостью».

Еще пример. Как верно отметил Ю.В. Манн, в «Литературных мечтаниях» дано не одно, но два определения литературы. Первое, – почерпнутое из французской критики: литература – «выражение общества». Второе – шеллингианское: «искусство (литература) «есть выражение великой идеи вселенной в ее бесконечно разнообразных явлениях!» Однако, так сказать, "работающим» в статье «остается лишь первое определение. Именно оно играло главную роль в ответе Белинского на вопрос, почему у нас нет литературы.

Итак, вопреки общетеоретическим постулатам о созерцательности, бесцельности и бессознательности художественного творчества Белинский, ориентируясь в 1833 – 1836 годы на Крылова, Грибоедова, Пушкина, Кольцова и в особенности Гоголя, требует изображения жизни не столько в ее гармоническом целом, сколько «как она есть» и с активных авторских позиций.

Ощутимое противоречие между общими положениями (теорией) и конкретными оценками (практикой) не позволяет Белинскому создать в эту пору законченную систему конкретно-эстетической критики. Однако само по себе наличие этого противоречия будет двигать мысль Белинского к поиску путей его устранения. Белинский приложит значительные усилия, чтобы «снять» его в такой критике, которая бы органично объединила в себе теоретическую основательность понимания искусства с его конкретно-историческими формами и целями. Это и будет «движущая эстетика», созданная критиком в 40-е годы.

Но на пути к ней Белинскому было суждено пройти через крайность «примирительного» периода, когда субъективный общественный эстетический пафос «неистового Виссариона» был принесен в жертву догматически понятой отвлеченной теории.

## Литературно-критический смысл «примирительного» периода Белинского

С осени 1837-го и по осень 1840 года Белинский переживает называемое «примирение» с российской действительностью. Литературно-эстетическая позиция критика этой поры изложена им в следующих основных статьях: «Гамлет». Драма Шекспира. Мочалов в ли Гамлета» (1838); «Бородинская годовщина, В. Жуковского (1839); «Очерки бородинского сражения. (Воспоминания о 1812 году). Соч. Ф. Глинки» (1840); «Горе от ума. Соч. А. С. Грибоедова (1840) и в особенности – «Менцель, критик Гете» (1840).

Исследователи обычно говорят о «примирительном» периоде; эволюции Белинского скороговоркой. Между тем он имел для критика не только отрицательное значение. Для философско-эстетической мысли и общественно-политической позиции Белинского это был серьезное внутреннее испытание, из которого критик вышел более закаленным и убежденным. Мышление Белинского в борении с самими собою обрело ту глубокую диалектичность, без которой немислим последний – материалистический этап в его деятельности, невозможна концепция критика как «движущейся эстетики».

В чем смысл «примирительного» периода?

Если иметь в виду искусство, то в утверждении его объективистки-созерцательного понимания, исключаящего и отрицают субъективное отношение художника к действительности, всякий суд над нею. Представление о бесстрастно-созерцательном характере назначения искусства и о художнике, который, подобно Пушкина му дьяку, «в приказах посевшему», добру и злу внимает равнодушно, не вмешиваясь в ход событий, Белинский горячо и вполне искр( не развивает, например, в статье «Менцель, критик Гете». Крит отстаивает полную независимость художника не только от интересов различных общественно-политических групп, партий, но и вообще от временных преходящих и «конечных» забот и задач текущей действительности.

В эти годы Белинским была начата разработка одной из важнейших категорий его собственной, а также и всей последующей русской критики – понятия художественности. Однако в пору «примирения» художественность мыслится критиком как качество не только самоценное, но и самодовлеющее. Подлинно художественное произведение, считает Белинский, чуждо каким бы то ни было моральным, вейным, социальным интересам и намерениям и не имеет цели Основные требования (признаки) художественности: объективность автора, полнота созерцания (охвата) им действительности и беспристрастность. Это объясняет резкое противопоставление в статьях Белинского этих лет писателей, которых критик относит к художникам, писателям, произведения которых исполнены активного и субъективно-личностного соотношения к жизни и на этом основании признаются нехудожественными. Образцы подлинных художников для критика теперь – Гомер, Шекспир, Гете, Пушкин, творчество которых интерпретируется как сугубо созерцательное.. На противоположном полюсе оказываются Жорж Санд Гюго, Альфред де Виньи и Ламартин, А. Мицкевич и даже Грибоедов как автор «Горя от ума», названного а «Литературных мечтаниях» «образцовым, гениальным произведением, «истинной *divina comedia*». В статье «Горе от ума. Соч. А. Грибоедова. Второе издание» Белинский, вопреки этим первоначальным восторженным отзывам о комедии, будет доказывать отсутствие в ней как подлинно поэтической идей, художественного взгляда на изображаемую действительность, так и единства, а также саморазвития, ее формы.

От подлинного искусства, как понимает его Белинский в эти годы, полностью отлучается сатира. Столь резкое изменение литературно-эстетической позиции Белинского имело как объективные, так и субъективные причины. Выше говорилось о том, что с поражением декабристов потерпел поражение и тот взгляд на историю, согласно которому ее движение определялось активностью отдельных героических личностей. Недостаточность индивидуального протеста, индивидуальны; активности была очевидна и для Белинского. Необходимо было найти реальные общественные силы, управлявшие историческим развитием, чтобы с ними слить усилия отдельной личности по гуманизации общества. Однако выявление таких сил и закономерностей в России эпохи безвременья, народной и общественной пассивности было задачей воистину титанической. Положение усугублялось состоянием и литературы: не стало Пушкина, молчал после «Ревизора» Гоголь.

В этих условиях протестующая социально активная личность ощущала себя безмерно одинокой. Возникла не только усталость, и сомнения в целесообразности протеста и даже в самом праве протест. Так было в конце 30-х годов и с Белинским. Острый духовный кризис, охвативший «неистового Виссариона», усугублялся душевной травмой – безответным чувством к сестре М. Бакунина Татьяне, а также крайней материально-бытовой неустроенностью Как свидетельствуют письма Белинского этих лет, он терпел настоящую нужду, был вынужден изыскивать средства на приобретение пары сапог, штанов и т.п., для расчета с хозяином овощной л а вот Унизительная и унижающая нужда, из тисков которой не может в рваться Белинский, порождает недовольство, более того – недоверие к себе, к своему разладу с господствующим общественным порядком... А что если дело не в нем, а в собственной неспособности мелочных страстях – самолюбии, тщеславии?

И Белинский решает избавиться от них, а заодно и от т которой, как он полагал, эти страсти обязаны своим существованием. «Я увидел себя, – пишет он в 1837 году М. Бакунину, – бесчестным, подлым, ленивым, ни к чему не способным каким-то жалким недоноском и только в моей внешней жизни виде

причину всего этого. Эта мысль обрадовала меня: я нашел причину болезни – лекарство было не трудно найти».

Этим лекарством стало сознательное отчуждение от текущей и общественной жизни, бесконечно мучающей, но не дающей разрешения мучениям, душевному хаосу и вечному разладу с собой, – жизни «внутренней» – «идеальной», жизни в сфере Духа, Идеи и их величавых и всегда гармонических законов, Как говорит Белинский в письме к тому же адресату, «прямухинская гармония (т.е. быт усадьбе Бакуниных Прямухине. – В.Н.) и знакомство с идеями, благодаря тебе, в первый раз убедили меня, что идеальная жизнь есть именно жизнь действительная, положительная, конкретная, а так называемая действительная жизнь есть отрицание, призрак, ничтожество, пустота».

Налицо был и апостол Духа, Абсолютно» Идеи – уже знаменитый в Западной Европе Гегель с его всеобъемлющей и, как казалось, все объясняющей философской системой. Это было время гегельянства и гегелепоклонничества. Гегелевская философия покоряла страны (за исключением лишь практической Англии), грады и веси. В качестве насущной духовной пищи и вместе с тем сокровищницы правильного миропонимания она была воспринята и в кружка. Н.В.Станкевича, идеи которого Белинский в 1837 – 1839 годах пропагандировал в журнале «Московский наблюдатель». Вот как говорили об этой эпохе в жизни Белинского к его единомышленников в свои «Очерках гоголевского периода русской литературы» Н.Г. Чернышевский: «Действительно, философское мирозерцание неразрывно владычествовало над умами в том дружеском кружке, органом которого были последние тома «Московского наблюдателя». Эти люди решительно жили только философиею, день и ночь только философиею, о ней...на все смотрели с философской точки зрения. То была первая пора знакомства нашего с Гегелем, и энтузиазм, возбужденный новыми для экими истинами, с изумительною силою диалектики развитым в системе этого мыслителя, на некоторое время натурально должен взять верх над остальными стремлениями людей молодого пил, сознававших на себе обязанность быть провозвестниками дои у нас истины, все озаряющей, как им казалось, вес примиряющей человеку и невозмутимый внутренний мир и бодрую силу для внешней деятельности».

Обаяние гегелевской диалектики было настолько велико, что самые абстрактность, отвлеченность новой системы отнюдь не казались таковыми ее молодым приверженцам. Напротив, и Белинский, и Бакунин, и К.Аксаков, и Станкевич были убеждены, что они живут в подлинно реальном мире – по его истинным и конкретным законам, которые-де искажались в теориях французских просветителей XVIII века, проповедовавших личную активность, на основе действительно «абстрактных» идей о разуме и его правах.

И все же полностью подавить и себе потребность активной внешней деятельности для такого человека, как Белинский, было непросто. В душе критика в это время борются два начала: 1) данное опытом и работой собственной мысли представление об окружающей действительности как самой скверной, ни с какими требованиями разума не совместимо», словом, начало чисто отрицательное, 2) взятое на веру представление о вселенной как о едином, 'Прекрасном порядке, проникнутом дивной гармонией художественном произведении, перед величием которого должно склониться недовольство отдельной личности.

Указанные ранее объективные и субъективные причины привели к тому, что веря взяло второе начало. Белинский смиряет свой критицизм. Вот как говорит об этом П.В. Анненков; «Он наложил опеку на свой подвижный ум, на свое тревожное сердце, создал план, программу, почти табличку поведения для своей жизни и для своей мысли и употреблял невероятные усилия, чтобы отогнать от себя все наваждения врожденного ему таланта критической и эстетической способности». «Ведийский, – читаем в «Былом и думах» А.И. Герцена, – самая деятельная, порывистая, диалектически страстная натура бойца, проповедовал тогда индийский покой созерцания и теоретическое изучение вместо борьбы. Он веровал в это воззрение и не бледнел ни перед каким последствием, не останавливался ни перед моральным приличием, ни перед мнением других, которого страшатся люди слабые и не самобытные...» Тут же приведен оп донского на вопрос Герцена, думавшего «поразить» критик «революционным ультиматумом»: «Знаете ли, что с вашей точки зрения, „вы можете доказать, что чудовищное самодержавие, которым мы живем, разумно и должно существовать». «Без всякого сомнения», – отвечал Белинский».

Отзвуки этого спора слышны на страницах статей «Бородинская годовщина...», «Очерки бородинского сражения...», «Менцель критик Гете», в которых Белинский, со ссылкой на философию, признавшую «монархизм высшею разумною формою государства», заявляет, например: Да, в слове «царь» чудно слито народа русского, и для него это слово полно поэзии и таинств значения... И это не случайность, а самая строгая, самая необходимость, открывающая себя в истории народа русской свидетельству Анненкова, критик закончил один из споров об отношении к русскому самодержавию советом «примирить наш б заносчивый умишко и признаться, что он всегда окажется перед событиями, где действуют народы с своими руководите воплощенная в них история».

Взаимосвязь между общим, абсолютным и «вечным», с одной стороны, и отдельным, относительным и «конечным» (преходящим) с другой, в эту пору понимается Белинским не диалектически, но

метафизически, то есть как превосходство и господство первых начал истории и действительности над вторыми. Объективное превращается по существу в объективистское, фатальное, не зависящее от субъективно-индивидуальной воли человека. Субъективное, в свою очередь, отождествляется со своеволием и произволом личности по отношению к историческому процессу и его законам.

В подобном – фаталистическом смысле трактует Белинский этих лет знаменитую формулу Гегеля: «Все действительно разумно, все разумное действительно». Сам Гегель не ставил знака равенства между действительным и всем, что существует; под действительным он разумел общие тенденции истории, соответствующие «предначертаниям» Абсолютной Идеи. Философ отделял от них искаженно-прозрачные проявления реальности. Однако, признав прусскую монархию венцом исторического развития, Гегель тем самым давал основание понять его формулу и буквально. Правда, и при этом не исключалось ее революционное прочтение, свойственное, например, Герцену, который, проштудировав гегелевскую философию, назвал ее «алгеброй революции». Ведь и революционный протест, поскольку он существует, разумен и исторически оправдан.

Для Белинского всякий субъективный протест (групповой и личный), однако, представляется сейчас насилием и, следовательно, преступлением по отношению к историческим законам. «Все, что есть, – пишет он в статье о Менцеле, – то необходимо, разумно и действительно». Критик с презрением говорит о французских энциклопедистах XVIII века, о писателях, стремившихся своим творчеством содействовать общественным преобразованиям, о теоретиках, думающих «что искусство должно служить обществу, и отвергающих искусство для искусства. С особым ожесточением пишет он в это время о Жорж Санд. Шиллер, тираноборческие мотивы которого отчетливо слышны в юношеской драме Белинского «Дмитрий Калинин», теперь признается художником лишь постольку, поскольку он стремился «достигнуть мирообъемлющей объективности Гете». Самому Пушкину, там, где в его произведениях не отыскивается примирения с действительностью, критик противопоставляет И.П. Ключникова (выступал под псевдонимом «Фита»), стихотворения которого признает хотя и уступающими по форме, но несравненно более глубокими по мысли.

Главной задачей искусства признается гармонизация внутреннего мира человека и его отношения к окружающей действительности через произведения, в которых жизнь предстает не в ее односторонности, но в гармонической же «полноте и цельности» («Менцель, критик Гете»). «Истинная поэзия, как и истинная философия, – пишет Белинский в программе журнала «Московский наблюдатель», – не вооружают человека против действительности, но мирят с ними: действительность разумна, и человеку нужно только понять ее, чтобы сохранить равновесие нравственных стремлений; истинная поэзия объективна, и «нравственная точка зрения», вносящая в искусство преднамеренную цель, есть высочайшее заблуждение».

Страстная натура Белинского, общественный темперамент которого проявляется и в том равнодушии, с которым критик защищает саму идею «примирения», увлекши критика в фаталистическую крайность, была залогом и довольно скорого выхода из нее. Показательно следующее признание Белинского в письме 1840 года к В.П.Боткину: «Причина моего молчания – состояние моего духа страждущее, рефлектирующее, резонерствующее... В моей душе сухость, досада, злость, желчь, апатия, бешенство и проч. и проч. Вера в жизнь, в духа, в действительность – отложена на неопределенный срок до лучшего времени, а пока в ней безверие и отчаяние. <...> И между тем мое мучение нисколько не однообразно: каждая минута дает мне новое...» Как верно отмечал Чернышевский, «вообще Гегель, говорящий обо всем с беспристрастием поседевшего мудреца... чуждого волнениям жизни, не мог долго удержать в безусловной покорности такого пламенного, проникнутого жизненными стремлениями двадцатипятилетнего человека, как Белинский. Натуры учителя и ученика, потребности двух различных обществ, были слишком не согласны. Белинский скоро отбросил все, что в учении Гегеля мог стеснять его мысль...»

Уже к 1840 году Белинский отчетливо понимает неправомерность отождествления объективного с фатальным, а субъективного с произвольным. С новой силой человека, искушенного заблуждением провозглашает он теперь право гуманной личности воздействовать на ход истории. Субъективность и объективная закономерность отныне для него – стороны единого диалектического целого: одно не существует без другого. В письме к В.П. Боткину 1840 года он скажет: «Проклинаю мое гнусное стремление к примирению с гнусной действительностью!» А спустя некоторое время добавит: «Отрицание – мой бог», «социальность, социальность или смерть! вот девиз мой. Что мне в том, что живет общее, когда страдает личность? Что мне в том, что гений на земле живет в небе, когда толпа валяется в грязи! Во мне, – сообщает он чуть ранее, – развилась какая-то дикая, бешенная, фанатическая любовь к свободе и независимости человеческой личности, которые возможны только при обществе, основанном на правде и доблести». И еще ранее: «Я понимаю теперь, как Ж. Зан мог посвятить деятельность целой жизни на войну с браком. Вообще все общественные основания нашего времени требуют строжайшего пересмотра и коренной перестройки, что и будет рано или поздно. Пора освободиться личности человеческой, и без того

несчастной, от гнусных оков неразумной действительности... Ах, Боткин, чувствую что при свидании мы подеремся: письма мои не могут дать тебе слабого намека на то, как ужасно переменялся я».

Преодолению примирительных настроений Белинского способствовали и внешние обстоятельства, бытовые и литературные. В 1839 году критик переезжает в Петербург – средоточие социальных противоречий России. Контрасты петербургской жизни, поденная журнальная работа в «Отечественных записках» А. Краевского, борьба с охранительными изданиями Булгарина. Греча – все это быстро отрезвляло Белинского от прекраснотушных иллюзий. Тому же способствовали знакомство и споры с Герценом, вернувшимся в 1840 году из ссылки в Москву, увлеченным идеями французского утопического социализма, которые захватывают и Белинского («Итак, я теперь, – сообщает он 8 сентября 1841 года В.П. Боткину, – в новой крайности, – эта идея социализма, которая стала для меня идеею идей, бытием бытия, вопросом вопросов, альфой и омегой, верой и знанием»). Наконец, могучее воздействие на Белинского оказывает поэзия М.Ю. Лермонтова. По словам П.В. Анненкова, «Лермонтов втягивал Белинского в борьбу с собою, которая происходила на наших глазах». Главными вехами на пути преодоления примирительных настроений были статьи «Горе от ума». Соч. А.С. Грибоедова» (1840) и «стихотворение М. Лермонтова» (1841).

В первый из них критик пользуется понятием призрачной действительности, в первые в эти годы отделяет неразумную сторону существующей жизни от стороны закономерной и обосновывает право художника на изображение не только второй, но и первой. Яркое и высокохудожественное изображение ее он находит в гоголевском «Ревизоре», анализу которого посвящена значительная часть статьи «объективность, – заявляет он – как необходимое условие творчества, отрицает всякую моральную цель, всякое судопроизводство со стороны поэта».

Однако через год в статье о стихотворениях Лермонтова критик уже полностью признает не только право поэта на изображение отрицательных проявлений действительности, но и полное право на активное субъективное отношение к ним. В творчестве большого поэта, говорит Белинский, противоречие между объективным и субъективным диалектически снимается, так как устами такого поэта (писателя) говорит само общество: «великий поэт, говоря о себе самом, о своем Я, говорит об общем – о человечестве, ибо в его натуре лежит все, чем живет человечество».

В последней цитате следует обратить особое внимание на понятие человеческой «натуры». Подробно о нем будет сказано в лекциях о реальной критике Чернышевского, Добролюбова и Писарева. Здесь же заметим, что под ним разумеется единая природа всех людей, определенная рядом одинаковых, хотя, быть может, в разной степени развитых компонентов. В начале 40-х годов его положения активно усваиваются и Белинским. Как говорит Белинский в статье о Лермонтове, «в таланте великом избыток... субъективного есть признак гуманности».

Именно таков, по мнению критиков, и сам Лермонтов. В статье о нем Белинский еще разделяет стихотворение поэта на художественное (объективное) и субъективное («дума» и др.). Но он уже готов признать законность в искусстве и тех и других.

На рубеже 40-х годов критик пересматривает свою негативную трактовку сатиры. Если в статье о «Горе от ума» он еще заявлял «сатира не принадлежит к области искусства и никогда не может быть художественным произведением», то в статье о Лермонтове говорится: «Если под «сатирой» должно разуметь не невинное зубоскальство веселеньких остроумцев, а громы негодования, грозу духа, оскорбленного позором общества, то... сатира есть законный род поэзии».

В критических выступлениях с начала 40-х годов Белинский возвращает свои симпатии к Шиллеру, Жорж Санд, Генриху Гейне, а также грибоедовской комедии. Выше мы говорили о противоречивом отношении в критике Белинского 1833 – 1836 годов «практики», конкретных симпатий одной стороны, и общетеоретических посылок, с другой. В «примирительный» период верх взяли общеполитические воззрения – именно положения Гегеля. Белинский этой поры – адепт и жертва философско-абстрактной критики. Интеллектуальным подвигом критика стал его выход из-под господствующего влияния Гегеля на путь самостоятельного мышления. «Развитие последовательных воззрений из двусмысленных... намеков Гегеля, – писал Чернышевский, – совершилось у нас отчасти влиянием немецких мыслителей (особенно Л. Фейербаха – В.Н.), явившихся после Гегеля, отчасти – мы с гордостью можем сказать, что – собственными силами. Тут в первый раз русский ум показал свою способность быть участником в развитии общечеловеческой науки».

«Примирение» с российской действительностью в известной степени затормозило формирование у Белинского эстетики критического реализма. Однако школа гегелевской философии и философской критики, пройденная в эти годы, оказалась для Белинского в конечном счете плодотворной. Именно в эту пору был заложен фундамент учения о художественности, в котором критик развил ряд положений Н.Надеждина. При этом оно не ограничилось требованиями объективности, полноты созерцания идеи и беспристрастности, в последствии Белинским пересмотренными. основополагающей стала мысль о глубоком единстве художественного произведения, естественности его развития и связи частей с целым. Гарантом которых признавалась поэтическая идея, проникающая решительно все грани и компоненты

создания. Эта мысль, в свете которой Белинский рассмотрит, например, роман Лермонтова «Герой нашего времени», навсегда сохранится в критике Белинского как важнейший критерий творческого успеха писателя. «Теперь, – пишет критик в статье «Стихотворение Баратынского» (1842), – требует от критики, чтобы, не увлекаясь частностями, она оценила целое художественное произведение, раскрыв его идею и указав, в каком отношении находится эта идея к своему выражению».

Преодоление настроений «Примирение» открыла Белинскому путь законченной теории критического реализма, конкретно-эстетической оценки творчества Пушкина, Лермонтова, Гоголя, к идейному руководству «натуральной школы».

**Критика Белинского 40-х годов.** Основные статьи этого периода критики Белинского. Это годовые обзоры с 1841 по 1848 год, а также «Речь о критике» (1842), одиннадцать статей пушкинского цикла (1843 – 1846), отзывы о «Мертвых душах» Гоголя, статьи и суждения о «натуральной школе», письмо к Гоголю 1847 года.

В 40-е годы завершается формирование критико-эстетических принципов Белинского. В философской области критик исходит из примата бытия над сознанием. Если в годы «примирения» он готов был утверждать, что искусство как непосредственное созерцание идеи выше жизни, то в статьях о Пушкине Белинский говорит: «Жизнь выше искусства – одного из ее проявлений». Материалистическое представление критика о человеке развивается в рамках его антропологической концепции, приобретающей, однако, у критика глубокую гуманистическую направленность.

По своей общественной позиции Белинский в этот период – революционный демократ, признающий право на революционное насилие. В области эстетической его взгляды освобождаются от априорности, абстрактности и объективизма, оплодотворяясь диалектикой и конкретным историзмом.

Эти основы критики Белинского 40-х годов обусловили ее наибольшую адекватность как потребностям русского общества, так и главной тенденции русской литературы к критическому реализму, заявившей себя прежде всего в поэме Гоголя «Мертвые души» в «натуральной школе». Рассмотрение литературно-эстетической поэзии Белинского этого периода целесообразно начать с его оценок именно этих литературных явлений – на фоне суждений о них критики романтической (Н.Полевой) в абстрактно-эстетической (С. Шевырев, К. Аксаков).

Выход в свет в мае 1842 года первого тома «Мертвых душ» вызвал полемику не менее ожесточенную, чем постановка шестью годами ранее «Ревизора». Обвинения литературные порой прямо переходили в политические. Утверждая, что «романы Поль-Де-Кока – более нравственны, чем «Мертвые души» Гоголя», О. Сенковский, например, упрекал писателя в том, что в новом произведении он «систематически унижает русских людей».

По мнению романтика Н. Полевого, объективно сомкнувшегося в эти годы с охранительной журналистикой, «Мертвые души» «составляют грубую карикатуру, держатся на небывалых и несбыточных подробностях... лица в них все до одного небывалые преувеличения, отвратительные мерзавцы или пошлые дураки». Обвиняя автора в незнании природы человеческой, а поэму в бедности содержания, Полевой исключал «Мертвые души» из мира искусства, мира изящного.

В отличие от Полевого критик «Москвитянина» профос С. Шевырев отдавал должное поэме Гоголя и даже защищал ее от грубых нападок. «Одно из первых условий всякого изящного писал критик, – есть воспроизведение ведение полной блаженной во всем внутреннем существе нашем, которая несвойственна обыкновенному состоянию жизни». Это гармонирующее воздействие достижимо, считав Шевырев, лишь в том случае, если произведение охватывает жизнь «во всей с е полноте широком объеме», не ограниваясь одной «отрицательной» ее стороною. В сущности, Шевырев излагает здесь уже знакомую нам и по Надеждину, и по Белинского периода «примирения» с действительностью теорию созерцания искусства, воспроизводящего явления жизни в свете гармонического целого. Отсюда и весьма прозрачный совет Гоголю: «Если в первом томе его поэмы комический юмор- возобладаст, и мы видим русскую жизнь и русского человека по большей части отрицательною их стороною, то отсюда никак не следует, чтобы фантазия Гоголя не могла вознестись. до полного объема всех сторон русской жизни. Он сам обещает нам далее представить все несметные богатство русского духа и мы уверены заранее, что он славно сдержит свое слово». Далее Шевырев дает прямые рекомендации, каким образом этого можно добиться: «Велик талант Гоголя в создании характеров но мы искренне выскажем и тот недостаток, который замечаем в отношении к полноте их изображения... Комический юмор, под условием коего поэт созерцает все эти лица, и комизм самого события, куда они замешаны, препятствует тому, чтобы они предстали всеми своими сторонами и раскрыли всю полноту жизни в своих действиях. Мы догадываемся, что кроме свойств, в них теперь видимых, должны быть еще другие добрые черты, которые раскрылись бы при иных обстоятельствах: например, Манилов, при всей своей пустой мечтательности, должен быть весьма добрым человеком, милостливым и кротким господином со своими людьми и честным в житейском отношении; Коробочка с виду крохоборка и погружена в одни материальные интересы хозяйства, но она непременно будет набожна и милостлива к нищим; в Ноздрева и Собакевиче труднее приискать что-нибудь доброе, но все-таки должны же быть и в них какие-нибудь движения человеческие».

Получается, что Гоголь достиг бы высшей цели искусства, откажись он от своего комического дарования и критического восприятия современной России. «Комический юмор автора, – итожит свой эстетический разбор «Мертвых душ» Шевырев, – мешает иногда ему обхватывать жизнь во всей ее полноте. ... По большей части мы видим... одну отрицательную, смешную сторону, пол-обхвата, а не весь обхват русского мира».

Перейдем к мнению К.С. Аксакова (1817 -1860). Участник кружка Станкевича, в ту пору друг и единомышленник Белинского, Аксаков, сблизившийся в конце 30-х годов с Л.С. Хомяковым, братьями Киреевскими, Ю.Ф. Самариним, вскоре становится одним из идеологов русского славянофильства. С начала 40-х годов пути прежних друзей резко разошлись, Белинский и Аксаков превратились в идейных противников. Несовместимым оказалось и их отношение к «Мертвым душам».

Аксаков издал в Москве брошюру «Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души»» (1842), с которой солидаризовались А. Хомяков и Ю.Самарин. В ней критик трактовал гоголевскую поэму как возрождение того эпического восприятия жизни, которое выразилось в гомеровском эпосе. В «Мертвых душах», писал Аксаков, – «тот же глубоко проникающий эпический взор, то же всеобъемлющее эпическое созерцание». Со времен Гомера эпос все мелел и мельчал и, наконец, дошел до крайней степени своего унижения в лице современного французского романа и повести. «Мертвые души» явились, чтобы возродить его. Отсюда, по мнению Аксакова, то умиротворяющее, эпически спокойное и объективное восприятие русской жизни, которое отличает гоголевскую поэму.

Вернемся к Белинскому. Увидев в поэме Гоголя блестящее подтверждение своим высоким ранним оценкам писателя, Белинский уже в первой рецензии на «Мертвые души» называет их «терпением – национальным, выхваченным из тайника народной жизни, столько же истинным, сколько и патриотическим, беспощадно одергивающим покров с действительности и дышащим страсти нервистою, кровною любовью к плодovitому зерну русской жизни. Творением необъятно художественным по концепции и выполнению по характерам действующих лиц и подробностям русского быта и в то же время... социальным, общественным и историческим».

Здесь же как «величайший успех и шаг вперед» со стороны тора было расценено то обстоятельство, «что в «Мертвых душах» «везде ощущаемо и, так сказать, осязаемо проступает его (Гоголя. – В.Н.) субъективность» – та «всеобъемлющая и гуманная субъективность, которая в художнике обнаруживает человека с горячим сердцем, симпатичною душою и духовно-личною самостию, – та субъективность, которая не допускает его с апатическим равнодушием быть чуждым миру, им рисуемому...».

Итак, трактовка гоголевской поэмы у Белинского оказалась прямо противоположной шевыревской и аксаковской, в которой субъективность «Мертвых душ» либо порицалась, либо вообще признавалась. Кто же был прав? Это выявила полемика Белинского Аксаковым, начатая резко критическим отзывом на брошюру последнего («Отечественные записки», 1842, №8), на который Аксаков ответил раздраженным «объяснением» («Москвитянин», 1842, №9). Последовавшая затем статья Белинского «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души»» («Отечественные записки», 1842, № 11) положила конец спору.

Главным аргументом Белинского стала мысль об антиисторичности уподобления «Мертвых душ» древнему эпосу, рожденному совершенно иной эпохой и удовлетворяющему отличным от нынешней эстетическим потребностям. «Древнеэллинический эпос, – говорит Белинский, – мог существовать только для древних эллинов, как выражение их жизни, их содержания, в их форме. Для мира же нового его нечего было и воскрешать, ибо у мира нового есть своя жизнь, свое содержание и своя форма, следовательно, и свой эпос. И этот эпос явился преимущественно в романе, которого главное отличие от древнеэллинического эпоса... составляет проза жизни, вошедшая в его сознание и чуждая древнеэллиническому эпосу».

Статья «Объяснение на объяснение...» явилась, таким образом развернутым манифестом конкретно-исторического подхода к художественному произведению. Мысль Белинского о том, что «Мертвые души» – произведение не только не созерцательно-бесстрастное, но и в высшей степени «выстраданное» отвечала общественно-эстетической позиции автора поэмы, его пониманию назначения художника в мире. Прав был Белинский и в том, что огромным значением «Мертвых душ» «для русской общественности» Гоголь обязан заинтересованному отношению к действительности ничуть не меньше, чем удивительной силе непосредственного творчества (в смысле способности воспроизводить каждый предмет во всей полноте его жизни, со всеми его тончайшими особенностями)».

Как показала уже полемика вокруг «Мертвых душ», Белинский полностью отказывается в 40-е годы от своих прежних тезисов о созерцательности и бессознательности творческого акта, как и о несовместимости художественности с моральными, нравственными и социальными интересами и целями. Критик рассуждает теперь так. Движение истории происходит не фатально, но через борьбу старого с новым. И если эта борьба – явление действительности, то и художник не вправе оставаться в стороне от нее, игнорировать ее, так как это исказило бы правду самой жизни. Но чтобы верно понять, на чьей стороне правда, надо быть отзывчивым и чутким к «идеям и нравственным вопросам, которыми кипит современность», то есть обладать и современным мировоззрением.

В статьях Белинского о «Мертвых душах» был заложен идейно-эстетический фундамент целой литературной школы, получившей с 1846 года название «натуральной». Ее идейно-творческие принципы разработаны критиком в следующих статьях: «Русская литература в 1842 году», вступление к сборнику «Физиология Петербурга» (1845), «Русская литература в 1845 году», в рецензии на «Петербургский сборник» (1846), а также в «Ответе «Москвитянину»» (1847) и в годовых обзорах русской литературы за 1846 и 1847 годы.

«Натуральная школа», согласно Белинскому, – закономерный результат всего предшествующего развития русской литературы, а во-первых, и «ответ на современные потребности русского общества». Во-вторых, в последнем годовом обзоре (1848) критик таким образом характеризует основной пафос всей русской литературы: «Литература наша была плодом сознательной мысли, явилась как нововведение, началась подражательностью. Но она не остановилась на этом, а постоянно стремилась к самобытности, народности, из риторической стремилась сделаться естественной, натуральной. Это стремление, озаменованное заметными и постоянными успехами, и составляет смысл и душу истории нашей литературы». Основными вехами на этом пути были: сатирическое течение в литературе XVIII веков (Кантемир, Капнист, Фонвизин), творчество Крылова, «Горе от ума» Грибоедова, затем Пушкин, Лермонтов и, наконец, Гоголь.

«Существенная заслуга» «натуральной школы» состоит в том, что она обратилась к «так называемой толпе», «исключительна избрала ее своим героем, и изучает ее с глубоким вниманием и знакомит ее с нею же самою». «Это значит, – продолжал Белинский, – совершить окончательно стремление нашей литературы, желавшей сделаться вполне национальной, русской, оригинальной и самобытной; это значило сделать ее выражением зеркалом русского общества, одушевить ее живым национальным интересом».

**Белинский о А.С. Пушкине и М.Ю. Лермонтове. Белинский и Ф.М. Достоевский 40-х годов.** Отношение к Пушкину – Белинский высказывает практически в каждой из своих крупных статей – с особой наглядностью выявляет социально-эстетическую эволюцию критика. Так, для Белинского периода «примирения» Пушкин – подлинный творец-художник.

Критик «Московского вестника» {1827 – 1830}, «Московского наблюдателя» (1835^7839) и «Москвитянина» (1841 – 1855) профессор Шевырев в начальный период своей деятельности (1827 – 1836) заслужил одобрение Пушкина и Гоголя. Примыкая в эти годы к философской критике, он выступает против заушательских приемов «полемики» Булгарина, включается в усилия по определению объективных законов развития искусства («Разговор о возможности найти единый закон для изящного», 1827), дает удачное толкование одному из самых темных мест второй части гетевского «Фауста» («Елена, классикоромантическая фантазмагория...»; 1827), ставшее известным самому Гете и вызвавшее его теплый письменный отклик (помещен в «Московском вестнике» за 1828 год, № XI). В статье «Обозрение русской словесности за 1827 год» Шевырев одним из немногих критиков той поры одобрил эволюцию Пушкина от романтических «Братьев разбойников» и «Цыган» к третьей главе «Евгения Онегина» и «Борису Годунову».

После 1836 года Шевырев, однако, все более сближается с официально-охранительной позицией в литературе, хотя и подкрепляет ее некоторыми догматизированными положениями философской эстетики. К этому году относится начало и полемики Делийского с идеями и оценками Шевырева («О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя»»). Она достигнет своей кульминации в 40-е годы, в суждениях обоих критиков о Пушкине, Лермонтове, Гоголе и «натуральной школе».

Речь пойдет об отношении, которое сложилось между критикой Г. Белинского тем в значительной степени новым по сравнению с пушкинско-гоголевским периодом русского реализма литературно-творческим сознанием, предшественником которого в 40-е годы стал Ф.М. Достоевский. Оно ярко продемонстрировало как сильные, перспективные стороны литературно-эстетических требований Белинского, так и тот их «предел», который объективно обнажается в любой критической системе при столкновении ее с материалом, принадлежащим фактически иной эстетической эпохе.

Огромные возможности критики Белинского, проявившиеся и в связи с произведениями Достоевского, хорошо видны на фоне суждений о том же писателе К.С. Аксакова. «Для истинного художника. – писал Аксаков в статье о «Петербургском сборнике» (1846), где был опубликован роман Достоевского «Бедные люди»,

Отличие Достоевского (при всем частном сходстве) от Гоголя и писателей «натуральной школы». Автор «Бедных людей» и «Двойника» «сразу, еще первым произведением своим, резко отделился от всей толпы наших писателей, более или менее обязанных Гоголю направлением и характером, а потому и успехом своего таланта». Это полностью соответствовало творческому самосознанию Достоевского, так характеризовавшему свое отношение (в письме к брату Михаилу 184? года) к литературно-эстетическим принципам русской литературы 40-х годов: «Я завел процесс со всею нашею литературой, журналистами и критиками».

Наконец, именно Белинский же уловил то принципиальное новшество в изображении Достоевского "маленького человека", его нравственно-психологического состояния самочувствия (бедности, социальной приниженности и т.п.) на мотивы внутренние, личностные. Он понял, что Макар Девушкин – нечто совсем иное, чем Акакий Башмачкин. «Многие могут подумать, – писал Белинский, – что в лице Девушкина автор хотел изобразить человека, у которого ум и способности придавлены, приплюснуты жизнью. Была бы большая ошибка так думать».

Итак, в сравнении с отвлеченной по эстетическим подходам Аксакова критика Белинского выявила в целом свою адекватность и в значительной степени новому миропониманию, воплощенному в первом романе Достоевского. Иной оказалась, однако, позиция критика с выходом в свет таких произведений писателя, как «Двойник», «Господин Прохарчин», «Хозяйка» (1846-1847), свидетельствующих об углублении новаторской идейно-художественной концепции человека у Достоевского. Несмотря на похвалы повести «Двойник», содержащиеся в статье о «Петербургском сборнике», в целом ни одно из этих произведений Белинским принято не было. Уже в обзоре « Взгляд на русскую литературу 1846 года» (<1846) критик находит в «войнике», наряду с «огромной силой творчества» и «бездной» художественного мастерства, и «страшное неумение владеть и распоряжаться экономически избытком собственных сил».

1840-е годы В.Г. Белинский называл «эстетической критикой» суждения о литературе с позиций «вечных» и «неизменных» законов искусства. Такой подход в значительной степени был присущ, например, статьям С.П. Шевырева о Пушкине и Лермонтове, а также отзывам К.С.Аксакова о «Мертвых душах» Гоголя и «Бедных людях» Достоевского.

«Каждая эпоха русской литературы имела свое сознание о самой себе, выражавшееся в критике», – писал В. Г. Белинский. С этим суждением трудно не согласиться. Русская критика – явление столь же яркое и уникальное, как и русская классическая литература. Многократно отмечалось, что критика, будучи синтетичной по своей природе, играла громадную роль в общественной жизни России. Критические статьи В.Г.Белинского, А.А.Григорьева, А.В.Дружинина, Н.А.Добролюбова, Д.И.Писарева и многих других заключали в себе не только подробный разбор произведений, их образов, идей, художественных особенностей; за судьбами литературных героев, за художественной картиной мира критики стремились увидеть важнейшие нравственные и социальные проблемы времени, и не только увидеть, но и порой предложить свои пути решения этих проблем.

Статьи русских критиков оказывали и продолжают оказывать значительное воздействие на духовную и нравственную жизнь общества. Не случайно они давно уже включены в программу школьного образования. Однако на протяжении многих десятилетий на уроках литературы ученики знакомились главным образом с критикой радикальной направленности – со статьями В.Г.Белинского, Н.Г.Чернышевского, Н.А.Добролюбова, Д.И.Писарева и ряда других авторов. Критическая статья при этом воспринималась чаще всего как источник цитат, которыми школьники щедро "украшали" свои сочинения.

Подобный подход к изучению русской классики формировал стереотипы художественного восприятия, значительно упрощал и обеднял картину развития отечественной литературы, отличавшуюся ожесточенными идейными и эстетическими спорами.

Лишь в недавнее время благодаря появлению целого ряда серийных изданий и глубоких литературоведческих исследований наше видение путей развития российской литературы и критики стало более объемным и многогранным. В сериях "Библиотека "Любителям российской словесности"", "История эстетики в памятниках и документах", "Русская литературная критика" вышли в свет статьи Н.М.Карамзина, К.Н.Батюшкова, П.А.Вяземского, И.В.Киреевского, Н.И.Надеждина, А.А.Григорьева, Н.Н.Страхова и других выдающихся отечественных литераторов. Сложные, драматичные искания различных по своим художественным и общественным убеждениям критиков XIX века воссозданы в серии "Библиотека русской критики". Современные читатели получили наконец возможность познакомиться не только с "вершинными" явлениями в истории отечественной критики, но и со множеством других, не менее ярких явлений. При этом наше представление о "вершинах", о масштабе значимости многих критиков существенно уточнилось.

Думается, что и практика школьного преподавания должна формировать более объемное представление о том, как отразилась русская литература XIX века в зеркале отечественной критики. Важно, чтобы юный читатель начал воспринимать критику как органическую часть Литературы. Ведь Литература в широком смысле – это искусство слова, воплощающееся как в художественном произведении, так и в литературно-критическом выступлении. Критик всегда немного и художник, и публицист. Талантливая критическая статья обязательно содержит в себе мощный сплав нравственно-философских раздумий ее автора с тонкими и глубокими наблюдениями над художественным текстом.

Изучение критической статьи дает очень мало, если ее основные положения воспринимаются как некая догма. Для читателя важно эмоционально и интеллектуально пережить все сказанное критиком, вдуматься в логику его мысли, определить меру доказательности выдвинутых им аргументов.

Критик предлагает свое прочтение художественного произведения, раскрывает свое восприятие творчества того или иного писателя. Часто критическая статья заставляет заново осмыслить произведение

или художественный образ. Какие-то суждения и оценки в талантливо написанной статье могут стать для читателя подлинным открытием, а что-то покажется ему ошибочным или спорным. Особенно увлекательно сопоставление разных точек зрения по поводу одного и того же произведения или творчества конкретного писателя. Это всегда дает богатый материал для размышлений.

Тезисно:

1-я гл. «Критика XIX». Пospelов Г.Н. Вступительная статья о Жуковском в кн.: В.А.Жуковский. Сочинения. М., 1954, с.5-19.

Базанов В.Г. Очерки декабристской литературы. Поэзия. М.- Л. ? , 1961. (в 1950 г. вышла его книга «Поэты – декабристы». В АН СССР).

Орлов В. Вст. Ст. о декабристах. В кн.: Декабристы. Сентология в 2-х т., т. 1, Ленинград, 1975 (стр.5-24)

Макогоненко Г.П. От Фонвизина до Пушкина. М., 1969

Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1970

Фридман Н.В. Поэзия Батюшкова. М., 1971

Благой Д.Д. От Кантемира до наших дней. раздел «Диалектика литературной преемственности» М., 1979 с. 270-351

Ерёмин М. ст. «Муза свободы». Собр. соч. Пушкина в 10 т., т. 10, М., 1981, с. 288-308.

Расцвет литературной критики в XIX в. Связь с освободительной борьбой и литературными течениями в литературе и искусстве.

Революционная борьба: 1825 –восстание декабристов.

1848-1849 гг. движение «петрашевцев».

Переход от романтизма к реализму – основная тенденция.

Ответвления романтизма – 3 направления: 1.Жуковский и Батюшков; 2.декабристы; 3.демократический романтизм Полевых.

У декабристов – идея народности ? русского национального характера, освободительные и гражданские, а также патриотические идеи. Декабристы – имена? Кюхельбекер В.К. – унылость романтизма Жуковского. Необходимость другого романтизма. Жуковский В.А. с 1808 г. – романтик.

Лёгкая поэзия больше связана с западной, обладает большими возможностями для развития. Обобщим эти тенденции романтизма Жуковского и Батюшкова. Жуковский и Батюшков – временное явление в романтизме, «мнимые романтики».

Критика – «распространительница вкуса».

Право поэта на оригинальность (стр.91).

Батюшков К.Н. – его работы.

Бестужев А.А. – о Рылееве – «новая тропа в русском стихосложении». Однако не назвал Рылеева «истинно – романтическим». Рылеев К.Ф. – «Несколько мыслей о ?» (1825 г.).

«Самобытность поэзии» – (стр.95) ? – но не романтическая!

Черты – оригинальность, героичность, гражданственность.

Проблемы народности связывались с патриотизмом. (Роль войны 1812 г.).

Эстетика декабристов – эстетика возвышенного! Бестужев А.Л. – его статьи, обзоры (1823 – 1833).

Поэзия – это пламень небесный – сборник воображения, чувствительности, мечтательности (стр.93).

«Взгляд на старую и новую словесность в России» (1823) – исследует гражданские и патриотические мотивы – от «Слова» до современности. (высоко ценит Державина, Рылеева, Жуковского). «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов».

Значительная роль «Современника» – Пушкин!

Пушкин и Гоголь – наметили систему реалистической критики. Белинский – совершил эту работу.

Пушкин «Бестужев о критике» мало критики у нас или в литературе? Бестужев не понял смысла первой главы романа «Евгений Онегин» («заманчивая, одушевлённая картина неодушевлённого нашего света»). Реализма поэта Пушкина Бестужев не понял. Последние главы романа вовсе разочаровали критика Бестужева.

По существу оценил «Горе от ума» в отличие от «Евгения Онегина» он видел «Горе...» целиком! (народное) (1833 г.). Статья «Клятве при гробе господнем» романе Н.Полевого. Отбор мировой романтической литературы.

Принцип историзма Бестужев видел в романтизме! Но не в реализме?!

Кюхельбекер В.К. – его статьи – обозрение. Республиканизм, борьба с рабством, мощь русского языка. Статья: «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824).

Считая, что в языке раскрывается национальный характер народа и в зависимости от языка развивается и литература народа.

Критиковал Карамзинистов, Жуковского, Эммин, Пушкина, Баратынского – подражательность, пассивность, субъективизм, монотонность, шаблонность, созерцательность.

Был сторонником гражданского классицизма (оды)!

Пушкин об односторонности статьи Кюхельбекера (стр.105).

Существует (по Пушкину) ещё 3-й «истинный романтизм» – реализм!

Рылеев К.Ф. – «Несколько мыслей о поэзии» (1825).

Поэзия – это познание действительности.

О содержании и форме, о духе времени (стр.106).

От романтизма декабристов – к романтизму Пушкина.

П.А.Вяземский – романтик.

Ст. – О Державине (1816).

гражданский пафос Державина, национальная самобытность

Первый употребил термин народность (стр.108).

Оценка «южных поэм» Пушкина (стр.109-110).

О Пушкине – реалисте Вяземский ничего не писал.

Однако о «Ревизоре» – дал высокую оценку, «это успех» – Грибоедов задел публику за живое.

1847 г. – ст. по поводу «Выбранных мест из ? с друзьями». Поддержка реализму. ?.

«Прогрессивно – демократический» реализм.

**Николай Алексеевич Полевой (1796-1846) и Ксенофонт Алексеевич Полевой (1801-1867)**

Заслуга Н.А. Полевого в создании русского «энциклопедического журнала» («Московский телеграф») (1825 – 1834).

По образцу – «Современник», «Библиотечка для чтения», «Отечественные записки».

Его статьи:

«О сочинениях Державина» (1832), «О балладах Жуковского» (1832), «О Борисе Годунове Пушкина» (1833) и др., потом объединил их в книге «Очерки русской литературы» (1839) указывал на особое значение отдела критики в журнале (стр.120).

В статьях иногда ? Белинского (свобода творчества, антидворянские тенденции, введение принципа историзма в критике).

О жанре романа (стр.121)

Предмет искусства Пушкин понимал ограниченно. Н.И.Надеждин говорил: «Где живые – там и поэзия». Полевой был против, но постепенно он начинал осознавать роль жизни и объективно-исторической действительности в искусстве.

Влечение к высокой поэзии, но он считал, что героями должны быть люди среднего сословия.

Считал всю русскую литературу XVIII подражательной (кроме Державина). Отрицательно – к Карамзину. Пушкина ругал за рабскую подражательность Карамзину. («Борис Годунов») – подлинной народности Пушкина он не увидел.

В 8-й главе «Евгения Онегина» Пушкин – народен, где торжествует Татьяна.

«Ревизор», «Мёртвые души» Гоголя «уродство», «бедность» содержания. Это свидетельствует о том, что Полевой не понимал Гоголя – его сочетания высокого и комического, его реалистических контрастов.

С 1837 г. – в лагере «официальной народности».

В 1846 г. – начинает редактировать «Литературную газету».

К.А.Полевой – разделял программу брата. Написал много рецензий. Можно говорить о нём, как о прямом предшественнике В.Белинского. Белинский выпустил брошюру, в которой объективно назвал Полевого «глашатаем романтизма».

Журнал – это «выражение одного известного рода мнений в литературе» (ст. «О направлениях и партиях в литературе» (стр.104). Что такое направление в литературе? (см. Хрестоматию, стр. 96).

Об «идеале» поэта (стр. 97 – 98), статья «О новом направлении в русской словесности» – против сказок Пушкина и Жуковского.

Нужно быть самобытными писателями! (стр.125 – Кулешов).

**Вывод:** Взгляды Полевого противоречивы, декларативны. (О купечестве).

Условно называемый «демократическим» романтизм братьев Полевых оказался неустойчивым. Он внёс ? отдельный ? вклад в литературную критику, но разошёлся с основным её реалистическим направлением.

Один из первых, кто заговорил о новом направлении в искусстве – был Надеждин Н.И. (1804 – 1856).

(1830 г.) Диссертация (на лирическом языке) – « ?, сущности и судьбах поэзии, романтической называемой».

1) Выдвинул тезис о необходимости новейшего синтетического искусства – «соединение души с телом» – предугадывал появление реализма.

Развить этот тезис ему не удалось.

2) 1831-1836 гг. изд. «Телескоп» – полемика с «Московским телеграфом» (разработка «теории прекрасного»).

Н.Г.Чернышевский: «Надеждин» первый прогноз ввёл в нашу мыслительность – глубокий философский взгляд» (далее об идее, красоте формы и т.д. – стр.127. (Кулешов).

3) Романтизм считал субъективным творчеством. Однако сам впадал в крайности. Прогресс общества видел без скачков, без потрясений. Борьба в обществе – классовая борьба – для него нарушение гармонии в обществе.

4) Между консервативным и прогрессивным романтизмом проводил различия.

5) Народность связана с нею «высоким».

Поэтому высоко оценил «Бориса Годунова». Недооценил «Евгения Онегина» – нет народности.

Народность для него ассоциировалась с простонародностью. Поэтому «Вечера...» Гоголя хороши, а его сатира на крепостничество – нет народности!

6) Заслуга Надеждина и в том, что он увидел Белинского, пригласил его в 1833 г. в «Телескоп».

#### **Пушкин А.С. – критик**

➤ Обсуждал состояние русской критики, высмеивал отдельные суждения Греча, Каченовского, А.Бестужева, Кюхельбекера, Вяземского, Плетнёва и др.

➤ Упрёк Бестужеву, что он в своём обзоре забыл упомянуть Радищева, оспаривал похвалы Вяземскому и некоторым другим поэтам, защищал Жуковского.

➤ «По критике можно судить о степени образованности общества вообще».

➤ «Истина критики – это наука».

➤ О народности (Крылов и Лафонтен) (стр.130)

➤ О реализме и художественной типизации («Драматическое искусство родилось на площади»)

(1830) О Шекспире – его героях, как живых существах и обобщённых типах. Характеры – это индивидуализированное, типическое.

➤ «Искусство – есть условное изображение жизни». У Романтиков – условность для оправдания фантастического, у классицистов – для приукрашивания действительности. У Пушкина – условность – это неизбежная специфическая особенность воспроизведения правды жизни в художественных формах.

➤ О Вдохновении и роли воображения в творчестве.

➤ О чистоте стиля

➤ О точности и краткости, – «вот истинные достоинства прозы!».

➤ Пушкин о Белинском (стр.133 – 134).

#### **Н.В.Гоголь – критик**

Как и Пушкин, Гоголь в основном занимался обобщением своей творческой писательской практики.

Одно время вёл отдел критики в «Современнике».

Выражал недовольство состоянием современной критики (в ст. «О движении журн. литературы в 34-35 гг.).

приветствовал развитие журналов. Это помешало разночинцам иметь свой заработок, появились профессиональные литераторы.

Интересовался проблемой национальной специфики русской литературы (ст. «В чём же, наконец, существо русской поэзии и в чём её особенность?»).

В ст. «Несколько слов о Пушкине» (1834) «При имени Пушкина тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте» увидел самобытность, национальную сущность Пушкина и его творчества.

Гоголь об истинной народности (стр.136 -137) (народность – как выражение интересов, настроений народа).

Верность натуре – проблема типизации

Борьба за общественную драматургию с социальным, обличительным содержанием.

Внимание к формам реализма – сатирическая линия (Кантемир, Фонвизин, Грибоедов, Пушкин, Лермонтов).

И, наконец, «Выбранные места из переписки с друзьями».

«Поэзия наша не выразила нам нигде русского человека вполне, ни в том идеале, в каком он должен быть, ни в той действительности, в какой он ныне есть».

Здесь кроются и реакционно-утопические идеи о необходимости изображения добродетельных помещиков, чиновников. В христианской идеализации видит Гоголь существо и особенности русской поэзии.

От Гоголя к Белинскому. Видно огромное влияние Белинского. Белинский.