

ЛК 4. Революционно-демократическая критика. Н.Г. Чернышевский, Н.А. Добролюбов, Д.И. Писарев – ведущие литературные критики второй половины XIX века. Соотношение и борьба направлений в критике второй половины XIX века. Художественно-философское обоснование принципов эстетической критики.

Цель: формировать у обучающихся способности анализировать литературно-критические работы, учитывая принадлежность авторов к различным направлениям, жанровую специфику произведений, навыка оформления собственных оценок и суждений литературных произведений.

–последовательно рассмотреть становление русской критической мысли, отражающее идейную борьбу (художественную, философскую, политическую) в русской литературе через сопоставление различных точек зрения на произведения русской классической литературы;

–обратить внимание на тесную взаимосвязь русской критической, русской философской и русской социологической мысли, понимание которой позволит обеспечить разносторонне историко-культурное, историко-литературное образование на уроках литературы, истории и обществознания;

–формировать профессиональную деятельность педагога-бакалавра по профилю подготовки Филологическое образование;

–обеспечить условия для активизации познавательной деятельности обучающихся и формирования у них опыта критической оценки творчества писателей русской литературы;

–стимулировать самостоятельную деятельность по освоению содержания дисциплины и формированию необходимых компетенций, специфических для области их профессиональной деятельности.

Н.Г. Чернышевский – лидер демократического движения в России 50-60-х годов. Материалистическая концепция диссертации Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности». Ведущая роль в журнале «Современник». Защита концепции критического реализма в борьбе с теорией «чистого искусства» («Очерки гоголевского периода русской литературы»). Требование объективности и правдивости в критике («Об искренности в критике»). Статьи о творчестве Некрасова, Огарева, Толстого, А. Островского, Щербины.

Н.А. Добролюбов. Концепция «реальной критики» в статьях Добролюбова об Островском, Тургеневе, Гончарове. Утилитарное толкование многих художественных вопросов в критике Добролюбова.

Д.И. Писарев – наиболее радикальный представитель демократической критики. Соотношение идейно-эстетических взглядов Писарева с взглядами Чернышевского и Добролюбова. Оценка Писаревым образа Катерины из «Грозы» Островского, женских образов Гончарова, Писемского, Тургенева. Участие Писарева в полемике вокруг романа «Отцы и дети». Статьи Писарева «Разрушение эстетики» и «Посмотрим», «Пушкин и Белинский».

Русская реалистическая критика второй половины XIX века.

1 Общая характеристика политической и литературной жизни в годы первой революционной ситуации в России (1859 1861 гг.). Н.Г. Чернышевский как ведущая фигура реалистической критики

Основные представители: Н.Г.Чернышевский, Н.А.Добролюбов, Д.И.Писарев, а также и Н.А.Некрасов, М.Е.Салтыков-Щедрин как авторы собственно критических статей, обзоров и рецензий.

Печатные органы: журналы «Современник», «Русское слово», «Отечественные записки» (с 1868 года).

Развитие и активное воздействие «реальной» критики на русскую литературу и общественное сознание продолжалось с середины 50-х по конец 60-х годов.

Н.Г. Чернышевский. Как литературный критик Николай Гаврилович Чернышевский (1828 – 1889) выступает с 1854 по 1861 год. В 1861 году была опубликована последняя из принципиально важных статей Чернышевского «Не начало ли перемены?»

Литературно-критическим выступлениям Чернышевского предшествовало решение общеэстетических вопросов, предпринятое критиком в магистерской диссертации «Эстетические отношения искусства, к действительности» (написана в 1853, защищена и опубликована в 1855), а также в рецензии на русский перевод книги Аристотеля «О поэзии» (1854) и авторецензии на собственную диссертацию (1855).

Опубликовав первые рецензии в «Отечественных записках» А.А.Краевского, Чернышевский в 1854 году переходит по приглашению Н.А.Некрасова в «Современник», где возглавляет критический отдел. Сотрудничеству Чернышевского «Современник» был во многом обязан быстрым ростом количества его подписчиков и превращением в главную трибуну революционной демократии. Арест в 1862 году и последовавшая за ним каторга оборвали литературно-критическую деятельность Чернышевского, когда ему исполнилось лишь 34 года.

Чернышевский выступил прямым и последовательным оппонентом отвлеченно-эстетической критики А.В. Дружинина, П.В. Анненкова, В.П. Боткина, С.С. Дудышкина. Конкретные разногласия Чернышевского-критика с критикой «эстетической» сводятся к вопросу о допустимости в литературе (искусстве) всего многообразия текущей жизни – в том числе и ее социально-политических конфликтов («злобы дня»), вообще социальной идейности (тенденции). «Эстетическая» критика в целом отвечала на этот вопрос отрицательно. По ее мнению, социально-политическая идейность, или, как предпочитали говорить противники Чернышевского, «тенденциозность» противопоказана искусству, потому что нарушает одно из главных требований художественности – объективное и беспристрастное изображение действительности. В.П. Боткин, например, заявлял, что «политическая идея – это могила искусства». Напротив, Чернышевский (как и другие представители реальной» критики) отвечал на этот вопрос утвердительно. Литература не только может, но и должна проникнуться и одухотвориться социально-политическими тенденциями своего времени, ибо лишь в этом случае она станет выразительницей назревших общественных потребностей, а одновременно послужит и самой себе. Критик в «Очерках гоголевского периода русской литературы» (1855 – 1856), замечал: «только те направления литературы достигают блестящего развития, которые возникают под влиянием идей сильных и живых, которые удовлетворяют настоящим потребностям эпохи». Главнейшей из таких потребностей Чернышевский, демократ, социалист и крестьянский революционер, считал освобождение народа от крепостной зависимости и устранение самодержавия.

Неприятие «эстетической» критикой социальной идейности в литературе обосновывалось, однако, целой системой взглядов на искусство, своими корнями уходящих в положения немецкой идеалистической эстетики – в частности-эстетики Гегеля. Успех литературно-критической позиции Чернышевского определялся поэтому не столько опровержением частных положений его оппонентов, сколько принципиально новой трактовкой общеэстетических категорий. Этому и была посвящена диссертация Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности». Но прежде назовем основные литературно-критические работы, которые необходимо иметь в виду студенту: рецензии ««Бедность не порок». Комедия А. Островского» (1854), ««О поэзии». Соч. Аристотеля» (1854); статьи: «Об искренности в критике» (1854), «Сочинения А.С. Пушкина» (1855), «Очерки гоголевского периода русской литературы», «Детство и отрочество. Сочинение графа Л.Н. Толстого. Военные рассказы графа Л.Н. Толстого» (1856), «Губернские очерки... Собрал и издал М.Е. Салтыков. ...» (1857), «Русский человек на rendez-vous» (1858), «Не начало ли перемены?» (1861).

В диссертации Чернышевский дает принципиально иное по сравнению с немецкой классической эстетикой определение предмета искусства. Как он понимался в идеалистической эстетике? Предмет искусства – прекрасное и его разновидности: возвышенное, трагическое, комическое. Источником прекрасного при этом мыслилась абсолютная идея или воплощающая ее действительность, однако лишь во всём объеме, пространстве и протяженности последней. Дело в том, что в отдельном явлении – конечном и временном – абсолютная идея, по своей природе вечная и бесконечная, согласно идеалистической философии, невоплотима. Ведь между абсолютным и относительным, общим и отдельным, закономерным и случайным существует противоречие, подобное разнице, между духом (он бессмертен) и плотью (которая смертна). Человеку не дано преодолеть его в практической» (материально-производственной, социально-политической) жизни. Единственными сферами, в которых разрешение этого противоречия оказывалось возможным, считались религия, отвлеченное мышление и, наконец, искусство как основные разновидности духовной деятельности, успех которой в огромной степени зависит от творческого дара человека, его воображения, фантазии.

Отсюда следовал вывод: красота в реальной действительности отсутствует, она существует только в творческих созданиях художника – произведениях искусства. Именно искусство вносит красоту в жизнь. Отсюда и следствие первой посылки: искусство, как воплощение красоты выше жизни.// «Венера Милосская, – заявляет, например, И.С. Тургенев, – пожалуй, несомненное римского

права или принципов 89 года (то есть Французской революции 1789 – 1794 годов)». Суммируя в диссертации основные постулаты идеалистической эстетики, Чернышевский пишет: «Определяя прекрасное как полное проявление идеи в отдельном существе, мы необходимо приходим к выводу: «прекрасное в действительности только призрак, влагаемый в нее нашею фантазией»; из этого будет следовать, что «собственно говоря, прекрасное создается нашею фантазией, а в действительности... истинно прекрасного нет»; из того, что в природе нет истинно прекрасного, будет следовать то, что «искусство имеет своим источником стремление человека восполнить недостатки прекрасного в объективной действительности» и что прекрасное, создаваемое искусством, выше прекрасного в объективной действительности», - все эти мысли составляют сущность господствующих ныне понятий...»

Если в действительности прекрасного нет и оно вносится в нее только искусством, то и создавать последнее важнее, чем творить, совершенствовать саму жизнь. А художник должен не столько помогать совершенствованию жизни, сколько примирять человека с ее несовершенством, компенсируя его идеально-воображаемым миром своего произведения.

Этой системе представлений Чернышевский и противопоставил свое материалистическое определение прекрасного: «прекрасное есть жизнь»; «прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям; прекрасен тот предмет, который выказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни».

Пафос и принципиальная новизна состояли в том, что главной задачей человека признавалось не создание прекрасного самого по себе (в его духовно-воображаемом виде), но преобразование самой жизни в том числе нынешней, текущей, согласно представлениям этого человека о ее идеале. Чернышевский говорит своим современникам: делайте прекрасной прежде всего саму жизнь, а не улетайте в прекрасных мечтах от нее. И второе: Если источник прекрасного – жизнь (а не абсолютная идея, Дух и т.п.), то и искусство в своем поиске прекрасного зависит от жизни, порождаясь ее стремлением к самосовершенствованию как функция и средство этого стремления.

Оспорил Чернышевский и традиционное мнение о прекрасном как якобы главной цели искусства. С его точки зрения, содержание искусства намного шире прекрасного и составляет «общеинтересное в жизни», то есть охватывает все, что волнует человека, от чего зависит его судьба. Человек (а не прекрасное) становился у Чернышевского, по существу, и основным предметом искусства. Иначе трактовал критик и специфику последнего. По логике диссертации художника отличает от нехудожника не способность воплотить «вечную» идею в отдельном явлении (событии, характере) и тем преодолеть их извечное противоречие, но умение воспроизвести общеинтересные для современников жизненные коллизии, процессы и тенденции в индивидуально-наглядном их виде. Искусство мыслится Чернышевским не второй (эстетической) реальностью, а «концентрированным» отражением реальности объективной. Отсюда и крайние определения искусства («искусство – суррогат действительности», «учебник жизни»), которые не без оснований были отвергнуты многими современниками. Законное стремление Чернышевского подчинить искусство интересам общественного прогресса в данных формулировках оборачивалось забвением его творческой природы.

Параллельно с разработкой материалистической эстетики Чернышевский по-новому осмысливает фундаментальную категорию русской критики 40–60-х годов – художественность. Здесь его позиция, опираясь на отдельные положения Белинского, остается оригинальной и полемичной к традиционным представлениям. В отличие от Анненкова или Дружинина (И.С.Тургенева, И.А.Гончарова) Чернышевский главным условием художественности считает идею (общественную тенденцию), творческая плодотворность которой соразмерна ее обширности, правдивости (совпадения с объективной логикой действительности) и «выдержанности». В свете этих требований Чернышевский анализирует, например, комедию А.Н. Островского «Бедность не порок», в которой находит «приторное прикрашивание того, что не может и не должно быть прикрашиваемо». Ошибочная исходная мысль, положенная в основу комедии, лишила ее сюжетного единства. «Ложные по основной мысли произведения – заключает критик, – бывают, слабы даже и в чисто художественном отношении». Если выдержанность правдивой идеи обеспечивает произведению единство, то его общественно-эстетическое значение зависит от масштабности и актуальности идеи.

Требует Чернышевский и соответствия формы произведения его содержанию (идее). Однако это соответствие должно быть не строгим и педантичным, а лишь целесообразным: достаточно, если произведение будет лаконичным, без уводящих в сторону излишеств. Для достижения такой целесообразности не нужно особого авторского воображения, фантазии.

Единство правдивой и выдержанной идеи с отвечающей ей формой делают произведение художественным. Трактовка художественности у Чернышевского снимала с этого понятия таинственный ореол, которым наделяли его представители «эстетической» критики. Но в определении специфики искусства подход Чернышевского грешил неоправданной рассудочностью, известкой прямолинейностью.

Материалистическое определение прекрасного, призыв сделать содержанием искусства все, что волнует человека, концепция художественности пересекаются и преломляются в критике Чернышевского в представлении об общественном назначении искусства и литературы. Критик развивает и уточняет взгляды Белинского конца 30-х годов. Поскольку литература – часть самой жизни, функция и средство ее самосовершенствования. Она, говорит критик, «не может не быть служительницей того или иного направления идей; это назначение, лежащее в её натуре, от которого она не в силах отказаться, если бы и хотела отказаться». В особенности это справедливо для неразвитой в политическом и гражданском отношении самодержавно-крепостнической России, где литература «сосредоточивает... умственную жизнь народа» и имеет «энциклопедическое значение». Прямой долг русских писателей – одухотворить свое творчество «гуманностью и заботой об улучшении человеческой жизни», ставших главенствующей потребностью времени. «Поэт, – пишет Чернышевский в «Очерках гоголевского периода...», – адвокат ее (публики).

Борьба Чернышевского за литературу социальной идейности и прямого общественного служения объясняет неприятие критиком творчества тех поэтов (А. Фета, А. Майкова, Я. Полонского, Н. Щербины), которых он называет «эпикурейцами», «для которых общественные интересы не существуют, которым известны только личные наслаждения и огорчения. Считая позицию «чистого искусства» житейски не бескорыстной. Чернышевский в «Очерках гоголевского периода...» отклоняет аргументацию сторонников этого искусства: эстетическое наслаждение «само по себе приносит существенное благо человеку, смягчая его сердце, возвышая его душу», что эстетическое переживание «непосредственно... облагораживает душу по возвышенности и благородству предметов и чувств, которыми прельщаемся мы в произведениях искусства».

Материалистическая трактовка общеэстетических категорий была не единственной предпосылкой критики Чернышевского. Два других источника Чернышевский указал в «Очерках гоголевского периода...». Это, во-первых, наследие Белинского 40-х годов и, во-вторых, гоголевское, или «критическое направление» в русской литературе.

В «Очерках...» Чернышевский решал целый ряд задач. Он стремился возродить заветы и принципы критики Белинского, имя которого вплоть до 1856 года было под цензурным запретом, а наследие замалчивалось или интерпретировалось «эстетической» критикой (в письмах Дружинина, Боткина, Анненкова к Некрасову и И. Панаеву) односторонне, подчас негативно. Замысел отвечал намерению редакции «Современника» «бороться с упадком нашей критики» и «по возможности улучшить» собственный «критический отдел», о чем было сказано в «Объявлении об издании «Современника» в 1855 году. Следовало, считал Некрасов, возвратиться к прерванной традиции – к «прямой дороге» «Отечественных записок» сороковых годов, то есть Белинского. Анализ основных критических систем 20–40-х годов (Н. Полевого, О. Сенковского, Н. Надеждина, И. Киреевского, С. Шевырева, В. Белинского) позволял Чернышевскому определить для читателя собственную позицию в назревающей литературной борьбе, а также сформулировать современные задачи и принципы литературной критики. «Очерки...» служили полемическим целям, в частности борьбе с мнениями А. В. Дружинина, которые Чернышевский явно имел в виду, когда показывает корыстно-охранительные мотивы литературных суждений С. Шевырева.

Рассматривая в первой главе «Очерков...» причины упадка критики Н. Полевого, Чернышевский делал вывод о необходимости для критики, во-первых, современной философской теории, во-вторых – нравственного чувства, понимая под ним гуманистические и патриотические устремления критика, и ориентации на подлинно прогрессивные явления в литературе.

Все эти компоненты органически слились в критике Белинского, важнейшими началами которой были «пламенный патриотизм» и новейшие «научные понятия», то есть материализм и

социалистические идеи. Другими достоинствами критики Белинского Чернышевский считает ее борьбу с романтизмом в литературе и в жизни, быстрый рост от отвлеченно-эстетических критериев к одушевлению «интересами национальной жизни» и суждениям писателей с точки зрения «значения его деятельности для нашего общества».

В «Очерках...» впервые в русской печати Белинский был связан с идейно-философским движением сороковых годов и сделан его центральной фигурой. Чернышевский обозначил схему творческой эмоции Белинского, которая остается в основе современных представлений о деятельности критика. Ранний «телескопский» период – поиск целостного философского постижения мира и природы искусства; закономерная встреча с Гегелем на этом пути. Период «примирения» с действительностью и зрелый период творчества обнаружил два момента развития – по степени углубления социального мышления.

Для Чернышевского очевидны отличия, которые должны появиться у будущей критики по сравнению с критикой Белинского. Вот его определение критики: «Критика есть суждение о достоинствах и недостатках какого-нибудь литературного направления. Ее назначений – тужить выражением мнения лучшей части публики и содействовать дальнейшему распространению его в массе» («Об искренности в критике»).

«Лучшая часть публики» – это демократы и идеологи революционного преобразования русского общества. Будущая критика должна непосредственно служить их задачам и целям. Для этого необходимо отрешиться от цеховой замкнутости в кругу профессионалов, выйти на постоянное общение с публикой, читателем, обрести «всевозможную... ясность, определенность и прямоту» суждений. Интересы общего дела, которому будет служить критика, дают ей право на резкость.

В свете требований социально-гуманистической идейности Чернышевский предпринимает рассмотрение явлений текущей реалистической литературы и ее истоков в лице Пушкина и Гоголя.

Четыре статьи о Пушкине написаны Чернышевским одновременно с «Очерками гоголевского периода...». Ими Чернышевский включался в дискуссию, начатую статьей А.В. Дружинина «А.С. Пушкин и последнее издание его сочинений»: 1855. В отличие от Дружинина, создававшего образ творца-артиста, чуждого социальных волнений своего времени, Чернышевский ценит в авторе «Евгения Онегина» то, что он «первым стал описывать русские нравы и жизнь различных сословий... с удивительной верностью и проницательностью». Благодаря Пушкину русская литература стала ближе к «русскому обществу». Идеологу крестьянской революции особенно дороги пушкинские «Сцены из рыцарских времен» («не ниже «Бориса Годунова»), содержательность пушкинского стиха («каждая строка... затрагивала, возбуждала мысль»). Критик признает огромное значение Пушкина «в истории русской образованности», просвещения. Но с этими похвалами актуальность пушкинского наследия признавалась Чернышевским незначительной. Фактически в оценке Пушкина Чернышевский делает шаг назад по сравнению с Белинским назвавшим творца «Онегина» (в пятой статье пушкинского цикла) первым «поэтом-художником» Руси. «Пушкин был, – пишет Чернышевский, – по преимуществу поэт формы». «Пушкин не был поэтом кого-нибудь определенного воззрения на жизнь, как Байрон, не был даже поэтом мысли вообще, как... Гете и Шиллер». Отсюда итоговый вывод статей: «Пушкин принадлежит уже прошедшей эпохе... Он не может быть признан корифеем современной литературы».

Общая оценка родоначальника русского реализма оказалась неоправданной в данном случае. Вольно или невольно, но критик отдавал Пушкина своим противникам – представителям «эстетической» критики.

Высочайшую оценку получает в «Очерках...» наследие гоголевское, обращенное к нуждам общественной жизни и поэтому исполненное глубокого содержания. Особо подчеркивает критик у Гоголя гуманистический пафос, не замеченный в пушкинском творчестве. «Гоголю, – пишет Чернышевский, – многие обязаны те, которые нуждаются в защите; он стал во главе тех, которые отрицают злое и пошрое».

Гуманизм «глубокой натуры» Гоголя, считает Чернышевский, не подкреплялся современными передовыми идеями (учениями). По мнению критика, это ограничило критический пафос гоголевских произведений: художник видел безобразие фактов русской общественной жизни, но не понимал связи этих фактов с коренными основами русского самодержавно-крепостнического общества. Гоголю был присущ «дар бессознательного творчества», без которого нельзя быть художником. Однако, поэт, добавляет Чернышевский, «не создаст ничего великого, если не одарен

также замечательным умом, сильным здравым смыслом и тонким вкусом». Общая оценка гоголевского творчества у Чернышевского очень высока: «Гоголь был отцом русской прозы», «ему принадлежит заслуга прочного введения в русскую литературу сатирического – или, как справедливее будет назвать его критические направления», он «первый в русской литературе решительное стремление к содержанию и притом стремление в столь плодотворном направлении, как критическое». «Не было в мире писателя, который был бы так важен для своего народа, как Гоголь для России», «он пробудил в нас сознание о нас самих – вот его истинная заслуга».

Отношение к Гоголю и гоголевскому направлению в русском реализме не оставалось у Чернышевского неизменным, оно зависело от того, какой фазе критики оно принадлежало. В критике Чернышевского различаются две фазы: первая – с 1853 до 1858 года, вторая – с 1858 по 1862 год. Рубежным для них стало назревание в России революционной ситуации, повлекшей за собой принципиальное размежевание демократов с либералами по всем вопросам, в том числе и литературным.

Первая фаза характеризуется борьбой критика за гоголевское направление, остающееся в его глазах действенным и плодотворным. Это борьба за Островского, Тургенева, Григоровича, Писемского, Л.Толстого, за укрепление и развитие ими критического пафоса. Задача – объединить все антикрепостнические писательские группировки.

В 1856 году большую рецензию Чернышевский посвящает Григоровичу (автору «Деревни» и «Антон-Горемыки», романов «Рыбаки» (1853), «Переселенцы» (1856). Тексты проникнуты глубоким участием к жизни и судьбе «простолюдина», крепостных крестьян. Противопоставляя Григоровича его подражателям, Чернышевский считает, что в его повестях «крестьянский быт изображен верно, без прикрас; в описании виден сильный талант и глубокое чувство».

До 1858 года Чернышевский берет под защиту «лишних людей» от критики С.Дудышкина, упрекавшего их в отсутствии «гармонии с обстановкой», то есть за оппозицию среде. Такая «гармония», по Чернышевскому, сведется лишь к тому, чтобы «быть расторопным чиновником, распорядительным помещиком» («Заметки о журналах», 1857). Критик видит в «лишних людях» жертв николаевской реакции, ему дорога та доля протеста, которую они в себе заключают. Он относится к ним не одинаково: сочувствует стремящимся к общественной деятельности Рудину и Бельтову, но не Онегину и Печорину.

Особенно интересно отношение Чернышевского к Л.Толстому, отзывавшемуся о диссертации критика и самой его личности крайне неприязненно. В статье «Детство и отрочество. Сочинение графа Л.Н. Толстого...» Чернышевский обнаружил эстетическую чуткость при оценке художника, идейные позиции которого были далеки от настроений критика. Две основные черты в даровании Толстого: своеобразие его психологического анализа (Толстого занимают не результат психического процесса, не соответствие эмоций и поступков, а «сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души») и остроту («чистоту») «нравственного чувства», нравственного восприятия изображаемого. Критик справедливо понял психический анализ Толстого как расширение и обогащение возможностей реализма (к этой особенности толстовской прозы поначалу весьма скептически отнесся даже такой мастер, как Тургенев, назвавший ее «выковыриванием сора из-под мышек»). Что касается «чистоты нравственного чувства», которую Чернышевский отмечал и у Белинского, Чернышевский видит в ней залог неприятия художником вслед за нравственной фальшью и социальной неправды, общественной лжи и несправедливости. Подтверждением этому был рассказ Толстого «Утро помещика», показывавший бессмысленность в условиях крепостничества барской филантропии по отношению к крестьянину. Рассказ был высоко оценен Чернышевским в «Заметках о журналах» 1856 года. В заслугу автору было поставлено то, что содержание рассказа взято «из новой сферы жизни», что развивало и само воззрение писателя «на жизнь».

После 1858 года суждения Чернышевского о Григоровиче, Писемском, Тургеневе, а также о «лишних людях» изменяются. Это объясняется разрывом демократов с либералами (в 1859 – 1860 годах из «Современника» уходят Л. Толстой, Гончаров, Боткин, Тургенев), и тем, что в эти годы складывается новое течение в русском реализме, одухотворенное демократическими идеями, представленное Некрасовым, Н.Успенским, В.Слепцовым, А.Левитовым, Ф.Решетниковым и Салтыковым-Щедриным (в 1856 году «Русский вестник» начинает публикацию его «Губернских очерков»). Писателям-демократам предстояло утвердиться на собственных позициях, освобождаясь

от влияния предшественников. В решение этой задачи включается и Чернышевский. Отсюда переоценка Рудина (критик видит в нем недопустимую «карикатуру»), и других «лишних людей», которых Чернышевский отныне не отделяет от либеральствующих дворян.

Декларацией и прокламацией бескомпромиссного размежевания с дворянским либерализмом в 60-х годы стала знаменитая статья Чернышевского «Русский человек на rendez-vous» (1958). Она появляется, когда отрицание крепостного права сменилось полярно противоположным отношением прежних союзников к грядущей крестьянской революции.

Поводом для статьи послужила повесть И.С.Тургенева «Ася» (1858), в которой автор изобразил драму несостоявшейся любви в условиях, когда счастье двух молодых людей было возможно и близко. Интерпретируя героя «Аси» (наряду с Рудиным, Бельтовым, Некрасовским Агариным и другими «лишними людьми») как тип дворянского либерала. Чернышевский дает объяснение общественной позиции («поведению») подобных людей – проявляющееся в интимной ситуации свидания с любимой и отвечающей взаимностью девушкой. Исполненные идеальных стремлений, возвышенных чувств, они останавливаются перед претворением их в жизнь, неспособны сочетать слово с делом. И причина этой непоследовательности не в личных слабостях, но в их принадлежности к господствующему дворянскому сословию, обремененности «сословными предубеждениями». От дворянского либерала невозможно ждать решительных действий, потому что главной преградой для них является само дворянское сословие. И Чернышевский призывает решительно отказаться от иллюзий относительно освободительно-гуманизаторских возможностей дворянского оппозиционера: «Все сильнее и сильнее развивается в нас мысль, что это мнение о нем – пустая мечта, мы чувствуем... что есть люди лучше его, именно те, которых он обижает; что без него нам было бы лучше жить».

Чернышевский в статье «Полемические красоты» (1860) представляет критическое отношение к Тургеневу и разрыв с писателем, которого ранее критик защищал «Наш образ мыслей прояснился для г.Тургенева настолько, что он перестал одобрять его. Нам стало казаться, что последние повести г.Тургенева не так близко соответствующему нашему взгляду на вещи, как прежде, когда и его направление не было так ясно для нас, да и наши взгляды не были так ясны для него. Мы разошлись».

С 1858 года главная забота Чернышевского посвящена разночинско-демократической литературе и ее авторам, которые могли указать публике иных по сравнению с «лишними людьми» героев, близких к народу и одухотворенных народными интересами.

Надежды на создание «совершенно нового периода» в поэзии Чернышевский связывает с Некрасовым. В 1856 году он пишет ответ на вышедший в свет сборник «Стихотворения Н.Некрасова»: «Такого поэта, как Вы, у нас еще не было». Высокую оценку Некрасова Чернышевский сохранил в течение всех последующих лет. Узнав о смертельной болезни поэта, он просил сказать ему, «гениальнейшему и благороднейшему из всех русских поэтов. Я рыдаю о нем» («Скажите Николаю Гавриловичу,-- отвечал Некрасов, – что я очень благодарю его, я теперь утешен: его слова дороже, чем чьи-либо слова»). В глазах Чернышевского Некрасов – первый великий русский поэт, ставший действительно народным, то есть выразивший состояние угнетенного народа (крестьянства) и веру в его силы, рост народного самосознания. Чернышевскому дорога и интимная лирика Некрасова – «поэзия сердца», «пьесы без тенденции», воплотившая эмоционально-интеллектуальный строй и душевный опыт русской разночинской интеллигенции, присущую ей систему нравственно-эстетических ценностей.

В авторе «Губернских очерков» М.Е. Салтыкове-Щедрине Чернышевский увидел писателя, пошедшего дальше критического реализма Гоголя. В отличие от автора «Мертвых душ» Щедрин, по мнению Чернышевского, знает, «какая связь находится между той отраслью жизни, в которой встречаются факты, и другими отраслями умственной, нравственной, гражданской, государственной жизни», то есть умеет возвести частные безобразия русской общественной жизни к их источнику – социалистическому строю России. «Губернские очерки» ценны не только как «прекрасное литературное явление», но и как «исторический факт» русской жизни на пути ее самосознания.

В отзывах об идейно близких ему писателях Чернышевский ставит вопрос о необходимости в литературе нового положительного героя. Он ждет «его речи, бодрейшей, вместе спокойнейшей и решительнейшей речи, в которой слышалась бы не робость теории перед жизнью, а доказательство, что разум может владычествовать над жизнью и человек может свою жизнь согласить со своими

убеждениями». В решение этой задачи Чернышевский включился в 1862 году и сам, создав в каземате Петропавловской крепости роман о «новых людях» – «Что делать?»

Чернышевский не успел систематизировать свои взгляды на демократическую литературу. Но один из ее принципов – вопрос об изображении народа – был развит им основательно. Этому посвящена последняя из крупных литературно-критических статей Чернышевского «Не начало ли перемены?» (1861), поводом для которой стали «Очерки народного быта» Н.Успенского.

Критик выступает против всякой идеализации народа. В условиях социального пробуждения народа она объективно служит охранительным целям, так как закрепляет народную пассивность, убеждение в неспособности народа самостоятельно решать свою судьбу. Неприемлемо изображение народа в виде Акакия Акакиевича Башмачкина или Антона Горемыки. Литература должна показать народ, его нравственное и психологическое состояние «без прикрас», потому что только «такоё изображение свидетельствует о признании народа равным другим сословиям и поможет народу избавиться от слабостей и пороков, привитых ему веками унижения и несправия. Не менее важно, не довольствуясь рутинными проявлениями народного быта и дюжинными характерами, показать людей, в которых сосредоточена «инициатива народной деятельности». Это был призыв создать в литературе образы народных вожаков и бунтарей. Образ Савелия – «богатыря святорусского» из поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» говорил о том, что завет Чернышевского был услышан.

Эстетика и литературная критика Чернышевского не отличаются академическим бесстрашием. Они проникнуты «духом классовой борьбы». А также духом рационализма, веры во всемогущество разума, свойственного Чернышевскому как просветителю. Это обязывает рассматривать литературно-критическую систему Чернышевского в единстве ее не только сильных и перспективных, но и относительно слабых и даже крайних посылок.

Чернышевский прав, отстаивая приоритет жизни, над искусством. Но он заблуждается, называя искусство «суррогатом» (то есть заменителем) действительности. На деле искусство не только особая, но и относительно автономная форма духовного творчества – эстетическая реальность, в создании которой огромная роль принадлежит целостному идеалу художника и усилиям его творческой фантазии, недооцениваемой Чернышевским. «Действительность,- пишет он – не только живее, но и совершеннее фантазии. Образы фантазии – только бледная и почти всегда неудачная переделка действительности». Это верно лишь в смысле связи художественной фантазии с жизненными устремлениями и идеалами писателя, живописца, музыканта и т.д. Однако само понимание творческой фантазии и ее возможностей ошибочно, т.к. сознание большого художника не столько переделывает реальный, сколько творит новый мир.

Понятие художественной идеи (содержания) приобретает у Чернышевского не социологический, а рационалистический смысл. Если первое ее толкование вполне оправдано по отношению к целому ряду художников (к Некрасову, Салтыкову-Щедрину), то второе фактически устраняет грань между литературой и наукой, искусством и социологическим трактатом мемуарами и т.п. Примером неоправданной рационализации художественного содержания может служить следующее высказывание критика в рецензии на русский перевод сочинений Аристотеля: «Искусство, или, лучше сказать, ПОЭЗИЯ... распространяет в массе читателей огромное количество сведений и что еще важнее, знакомство с понятиями, вырабатываемыми наукою, -- вот в чем заключается великое значение поэзии для жизни». Литература, говорит критик, обретает подлинность и содержательность в том случае, если «говорит обо всем, что важного в каком бы то ни было отношении происходит в обществе, рассматривает все эти факты... со всех возможных точек зрения, объясняет, от каких причин исходит каждый факт, чем он поддерживается, какие явления должны быть вызваны к жизни для его усиления, если он благороден, или для его ослабления, если он вреден». Другими словами, писатель хорош, если, фиксируя значительные явления общественной жизни, подвергает их анализу и выносит над ними свой «приговор». Так действовал и сам Чернышевский как автор романа «Что делать?». Но для исполнения таким образом сформулированной задачи вовсе не обязательно быть художником, ибо она вполне разрешима уже в рамках социологического трактата, публицистической статьи самого Чернышевского, Добролюбова, Писарева.

Уязвимое место литературно-критической системы Чернышевского – это представление о художественности и типизации. Соглашаясь с тем, что «первообразом для поэтического лица часто

служит действительное лицо», возводимое писателем «к общему значению», критик добавляет: «Возводить обыкновенно незачем, потому что и оригинал уже имеет общее значение в своей индивидуальности». Выходит, что типические лица существуют в самой действительности, а не создаются художником. Писателю остается лишь «перенести» их из жизни в свое произведение с целью объяснения их и приговора над ними. Это было не только шагом назад от соответствующего учения Белинского, но и опасным упрощением, сводившим труд и дело художника к копированию действительности.

Известная рационализация творческого акта и искусства в целом, социологический уклон в трактовке литературно-художественного содержания как воплощения той или иной социальной тенденции объясняют негативное отношение к взглядам Чернышевского не только представителей «эстетической» критики, но и таких крупнейших художников 50–60-х годов, как Тургенев, Гончаров, Л.Толстой. В идеях Чернышевского они увидели опасность «порабощения искусства» (Н.Д.Ахшарумов) политическими и иными преходящими задачами.

Отмечая слабые стороны эстетики Чернышевского, следует помнить о плодотворности ее основного пафоса – идеи о социальном и гуманистическом служении искусства и художника. Одним из первых опытов «практической эстетики» назовет позднее диссертацию Чернышевского философ Владимир Соловьев. Изменится с годами отношение к ней у Л.Толстого. Целый ряд положений его трактата «Что такое искусство?» (1897–1898 годах) окажется прямо созвучным идеям Чернышевского.

Нельзя забывать, что литературная критика была для Чернышевского в условиях подцензурной печати фактически основной возможностью с позиций революционной демократии освещать проблемы русского общественного развития и влиять на него. О Чернышевском-критике можно сказать то же, что автор «Очерков гоголевского периода...» сказал о Белинском: «Он чувствует, что границы литературных вопросов тесны, он тоскует в своем кабинете, подобно Фаусту: ему тесно в этих стенах, уставленных книгами, – все равно, хорошими или дурными; ему нужна жизнь, а не толки о Достоинствах поэм Пушкина».

2 Н.А.Добролюбов как последователь Чернышевского и Белинского. Его роль в развитии реалистической критики.

Добролюбов известен как теоретик «реальной критики». Это понятие выдвинул он и постепенно его разрабатывал. «Реальная критика» – это критика Белинского, Чернышевского, доведенная Добролюбовым до классически ясных постулатов и приемов анализа с одной целью – выявить общественную пользу художественных произведений, направить всю литературу на всестороннее обличение социальных порядков. Термин «реальная критика» восходит к понятию «реализм». В принципе во всех методологических приемах «реальной критики» все сходно с приемами Белинского и Чернышевского. Но иногда нечто важное сужалось и упрощалось. Особенно это видно в трактовке связей критики с литературой, критики с жизнью, проблем художественной формы. Критика – это не столько раскрытие идейно-эстетического содержания произведений, сколько приложение произведений к требованиям самой жизни. Но это только один из аспектов критики. Нельзя произведение превращать в «повод» для обсуждения актуальных вопросов. Оно имеет вечную, обобщающую ценность. В каждом произведении есть свой, внутренне сгармонизированный объем содержания. Кроме того, не должны отодвигаться на задний план намерения автора, его идейно-эмоциональная оценка изображаемых явлений.

+ социальная критика, реальная критика, источник критики – социальная действительность,
+реальная критика: В.Белинский, Н.Добролюбов, Н.Чернышевский (о социальных проблемах).

Реальная критика отличается прежде всего от критики эстетической. Этот термин в устах Добролюбова означает совокупность литературных приемов (формальных и психологических), которые сохранились в критике XIX века. "Эстетическая критика сделалась теперь принадлежностью чувствительных барышень. Реальная критика стремится привести в ясность те жизненные явления, которые отразились в художественном произведении, а затем разбирает эти явления и высказывает свой приговор над ними. Реальная критика носит публицистический характер, но она далека от желания навязать художнику внешние тенденции или указывать ему, что он должен сделать. Деятельность писателя является объективным процессом отображения жизни, в этом процессе первое место принадлежит самой действительности. Литературные образы – не просто изобразительные знаки, топографические картинки, иероглифы предметов и явлений внешнего мира,

а действительные образы, созданные процессом ее формирования. Эти данные исторического мира, вошедшие в произведения литературы, критика принимает "как совершившийся факт, как жизненное явление, стоящее перед нами".

С 1858 г. руководителем литературно-критического отдела «Современника» становится Николай Александрович Добролюбов (1836–186). Предлагает более резкие и бескомпромиссные оценки лит-х и общ-х явлений, заостряет и конкретизирует требования к идейному содержанию современной литературы: главным критерием социальной значимости произведения становится для него отражение интересов угнетенных сословий.

«Реальная критика» не допускает и не навязывает автору «чужих явлений», она относится к произведению точно так же, как к явлениям действительной жизни: изучает их, стараясь определить их собственную норму, собрать их существенные, характерные черты. Она изучает лит. произведения с т.з. отраженных в них жизненных явлений. Произведение является не только отражением объективной действительности, но и выражением субъективного идеала художника. Значение приобретают те худ. произв., кот отвечают на злободневные вопросы, насущные требования эпохи. Писатель должен быть верен и фактам и логике жизни. Идейные взгляды писателя определяют его успех.

Все статьи написаны за четыре года. Первой появилась статья о «Губернских очерках» Щедрина (1857). Затем «Что такое обломовщина?» (1859), чуть позднее – «Темное царство» (1859). После этого – «Когда же придет настоящий день?» (1860) и снова статья об Островском – «Луч света в темном царстве» (1860). И последняя статья, написанная по возвращении из-за границы и опубликованная за два месяца до смерти автора, – «Забитые люди» (1861).

Главное у Добролюбова в этих статьях – концепция человека, героя времени, смена типов героев времени, разработка типа того «реалиста»-протестанта, который приходит на смену «мечтателям», идеалистам прежнего поколения. В статьях повторялась та смена типов деятелей, которая произошла в действительности.

Это был переворот в самой общественной жизни, и он отразился в художественной литературе.

Логически первой статьёй является статья «Что такое обломовщина?». Именно она подводила итог истории героя времени из дворян, «лишнего человека», указывала на обобщающее понятие «обломовщина», выстраивала галерею типов – Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин. «Обломов» отсекал целый этап исканий русской литературы.

С появлением образа Обломова лишился прежнего обаяния тот герой, которым долго гордилась русская литература. На первый план выступали его паразитические черты. После такого вывода надо было искать что-то новое, это было время буквально «накануне» появления других героев.

Добролюбов отнесся к роману Гончарова как к счастливой находке. Роман вышел в «Отечественных записках» в апреле 1859 года, а в мае того же года в «Современнике» появилась статья Добролюбова.

Роман Гончарова – «знамение времени». Тип «лишнего человека» не новый в русской литературе, но никто еще не выставлял его так просто и естественно. Это не значит, что образ Обломова художественно выше образов Онегина или Печорина. Речь идет о превосходстве в раскрытии инертности, апатии, барства, нравственного рабства. В романе Гончарова все черты сгруппировались вокруг одного качества героя – «обломовщины».

Важно обратить внимание на своеобразный склад таланта Гончарова. Писатель не руководствуется никакими теоретическими предубеждениями и заданными идеями: он – художник, умеющий остановить «летучее явление жизни во всей его полноте и свежести и держать его перед собою до тех пор, пока оно не сделается полной принадлежностью художника». Добролюбов не знал, как отнестись к бесстрастной полноте художнического созерцания. Но непосредственный эффект романа был слишком очевиден. Значит, талант писателя затрачен на общественно важное дело.

Сопоставление Обломова с другими типами «лишних людей» сделано Добролюбовым в двух планах. Он выделяет в образах Онегина, Печорина, Рудина – при всей разнице между ними – «обломовские» черты. Это прослеживается по оттенкам отношения ко всякому долгу и делу, любви, браку. Добролюбов указывал, как можно отыскать эти типы в самой жизни. И в то же время Добролюбов выделял в жизни Обломова «онегинские» и «рудинские» черты.

Итак, образ Обломова был осмыслен в свете литературной традиции как завершающее звено галереи «лишних людей».

Добролюбов не согласился с выводом Гончарова – «...прощай, Обломовка, ты дожила свой век» – как с неоправданным оптимизмом. Обломовка еще живуча, она еще не умерла, с ней предстоит длительная, жестокая борьба. Наиболее резкие замечания были высказаны критиком по поводу образа Штольца. Литература не может забежать слишком далеко вперед. Если старая «загадка разрешилась» и источник всех зол – «обломовщина» – найден, то образ Штольца вовсе не был ответом на вопрос русских писателей: «Кто же скажет России всемогущее слово «вперед!»?» Штолец не дорос еще до идеала общественного русского деятеля и в настоящей полезной деятельности не показан. Добролюбов обращает внимание на духовную ограниченность Штольца, она явно выступает в его разговоре с Ольгой: «Мы не пойдем с Манфредами и Фаустами, – говорит он, – на дерзкую борьбу с мятежными вопросами... смиренно переживем трудную минуту...».

Яркий образ Ольги позволял создать кольцевую замкнутость в характеристике «обломовщины». Добролюбов уловил некоторую идеальность образа Ольги. У нее полная гармония между умом и сердцем. Ей казалось, что у нее хватит сил перевоспитать Обломова. В рационализме рассуждений Ольги чувствуется барышня 60-х годов: «Теперь я вас люблю, и мне хорошо; а после я полюблю другого, и, значит, мне с другим будет хорошо. Напрасно вы обо мне беспокоитесь». Эта простота и ясность мышления отмечаются Добролюбовым как задатки новой жизни. Ольга допытывается ответа на вопрос о смысле жизни и у Штольца; она не будет счастлива со Штольцем: «Обломовщина хорошо ей знакома, она сумеет различить ее во всех видах, под всеми масками и всегда найдет в себе столько сил, чтоб произнести над нею суд беспощадный...». Таким образом, «обломовщина» раскрывалась критиком с различных сторон на основе мотивов и образов самого романа. Гончаров придумал Штольца по контрасту с Обломовым, а Добролюбов показал, что Штолец тот же Обломов.

В статьях «О степени участия народности в развитии русской литературы» (1858), «Литературные мелочи прошлого года» (1859) он говорил, что нашей литературе нечего гордиться своими мнимыми достижениями, она идет уже проторенными путями, тогда как она должна бы идти впереди жизни. Добролюбов хотел вдохновить литературу на новые подвиги.

Молодой критик раскрывал специфику искусства по сравнению с наукой. Она и для Добролюбова по преимуществу в образности. В статье «Луч света в темном царстве» (1860) он указывал, что разница между искусством и философией соответствует разнице в самом способе мышления художника и ученого: «один мыслит конкретным образом, никогда не теряя из виду частных явлений и образов, а другой стремится все обобщить, слить частные признаки в общей формуле». Проблема «предмета» и «содержания» искусства, помимо образности, также отличается от науки, не затрагивалась Добролюбовым.

Общеэстетическая проблема – соотношения мировоззрения и творчества художника. Образная специфика искусства здесь получила глубокую разработку. Он сосредоточил внимание на понятии «пафоса» творчества писателя. Добролюбов называет его уже не «пафосом», а «миросозерцанием» и даже точнее – «общим миросозерцанием». Эти замены оказались очень продуктивными. Особенно конкретно их развитие.

«Но напрасно, – писал Добролюбов в статье «Темное царство», – стали бы мы хлопотать о том, чтобы привести это миросозерцание в определенные логические построения, выразить его в отвлеченных формулах. Отвлеченностей этих обыкновенно не бывает в самом сознании художника; нередко даже в отвлеченных рассуждениях он высказывает понятия, разительно противоположные тому, что выражается в его художественной деятельности, – понятия, принятые им на веру или добытые им посредством ложных, наскоро, чисто внешним образом составленных силлогизмов. Собственный же взгляд его на мир, служащий ключом к характеристике его таланта, надо искать в живых образах, создаваемых им».

Это одно из положений критики Добролюбова, уважительно отнесшегося к интуиции художника. «Для нас не столько важно то, что хотел сказать автор, сколько то, что сказалось им, хотя бы и ненамеренно, просто вследствие правдивого воспроизведения фактов жизни» («Когда же придет настоящий день?»).

Глубокими у Добролюбова являются: миросозерцание художника надо искать в его образах, а не в силлогизмах. Образы – это плоть произведения, и главное в произведении не желаемое, а окончательный результат; миросозерцание включает не только собственно идеологию, но и художественный метод творчества.

Эти положения позволили Добролюбову увидеть союзников среди писателей, ему далеких (С.Т.Аксакова, Островского). В этом методологическая сила подхода Добролюбова, способного использовать художников для обличительных выступлений.

Добролюбов разрабатывал проблему диалектических связей между мирозерцанием в идеологическом смысле и мирозерцанием в смысле творческом: они, в сущности, грани одного и того же явления. Но очевидны слабые моменты в концепции Добролюбова. Почему общее мирозерцание художника не может быть приведено в систему определенных отвлеченных формул? «Кричащие противоречия» Л.Толстого поддавались же четкому научному определению. Почему писатель в своем творчестве не может отпавляться от общих формул, почему он только наспех, на веру принимает чужие понятия, а не вырабатывает их сам, как любой человек, как философ (например, Гете в «Фаусте»)?

Оставалась необъясненной, ниоткуда не выведенной «добросовестность», «верность фактам» писателя. Ведь у Толстого «непосредственное чувство», «мужицкий взгляд» на вещи вытекал из особенностей классового мировоззрения. Желание быть верным фактам тоже откуда-то проистекает. Талант как потенция, конечно, существует независимо от взглядов, но в произведении талант выступает уже в действии, и в этом случае он зависит от взглядов.

Большей ясности Добролюбов достигал в рассуждении: «Его (художника) непосредственное чувство всегда верно указывает ему на предметы; но когда его общие понятия ложны, то в нем неизбежно начинается борьба, сомнения, нерешительность, и если произведение его и не делается оттого окончательно фальшивым, то все-таки выходит слабым, бесцветным и нестройным. Напротив, когда общие понятия художника правильны и вполне гармонируют с его натурой, тогда эта гармония и единство отражаются в произведении. Тогда действительность отражается в произведении ярче и живее, и оно легче может привести рассуждающего человека к правильным выводам и, следовательно, имеет более значения для жизни».

Добролюбов не умалял значение таланта и мировоззрения, предсказывал возможность полной гармонии между мировоззрением и творчеством: «Свободное претворение самых высших умозрений в живые образы и, вместе с тем, полное сознание высшего, общего смысла во всяком, самом частном и случайном факте жизни – это есть идеал, представляющий полное слияние науки и поэзии и доселе еще никем не достигнутый».

Совершенно логична трактовка образной специфики искусства и его идеологической целенаправленности. Добролюбов большую роль в творчестве отводил домысливанию. В типизации – специфика искусства: «... художник – не пластинка для фотографии... Художник дополняет отрывочность схваченного момента своим творческим чувством, обобщает в душе своей частные явления, создает одно стройное целое из разрозненных черт, находит живую связь и последовательность в бессвязных по-видимому явлениях...» («Забитые люди» 1861).

Добролюбов о решающей роли образов в произведении. Только с учетом уровня типизации образа можно окончательно судить о том, что же «сказалось» самим произведением. На самом деле сложная работа «сливания» явлений «в общность своего мирозерцания», в образную структуру произведения – процесс мучительный, длительный, стоящий писателю труда, «отчаяния», «мук слова»...

Добролюбов прославился у современников как теоретик «реальной критики». Это понятие выдвинул он и постепенно его разрабатывал. «Реальная критика» – это критика Белинского, Чернышевского, доведенная Добролюбовым до классически ясных постулатов и приемов анализа с одной целью – выявить общественную пользу художественных произведений, направить всю литературу на всестороннее обличение социальных порядков. Термин «реальная критика» восходит к понятию «реализм». Но термин «реализм», употребленный Анненковым в 1849 году, еще не привился. Добролюбов видоизменял его, определенным образом истолковывая как особое понятие.

Критика – это не столько раскрытие идейно-эстетического содержания произведений, сколько приложение произведений к требованиям самой жизни. Но это только один из аспектов критики. Нельзя произведение превращать в «повод» для обсуждения актуальных вопросов. Оно имеет вечную, обобщающую ценность. В каждом произведении есть свой, внутренне сгармонизированный объем содержания. Кроме того, не должны отодвигаться на задний план намерения автора, его идейно-эмоциональная оценка изображаемых явлений.

Добролюбов настаивал, что задача критики – разъяснение тех явлений действительности, которые затронуло художественное произведение. Критик, как адвокат или судья, обстоятельно излагает читателю «подробности дела», объективный смысл произведения. Затем смотрит, соответствует ли смысл правде жизни. Здесь совершается выход в чистую публицистику. Составив мнение о произведении, критик устанавливает лишь соответствие (степень правдивости) его фактам действительности. Самое главное для критики – определить «... в какой мере умел автор понять и выразить, и взял ли он существо дела, корень его, или только внешность, обнял ли общность предмета или только некоторые его стороны». Добролюбов меньше обращает внимание на сюжет и жанр произведения.

Цель критики, например, в статьях «Темное царство» и «Луч света в темном царстве», заключается в следующем. «Реальная критика» не допускает и не навязывает автору «чужих явлений». Представим факт: автор нарисовал образ такого-то человека: «критика разбирает, возможно ли и действительно ли такое лицо; нашедши же, что оно верно действительности, она переходит к своим собственным соображениям о причинах, породивших его и т.д. Если в произведении причины указаны, критика пользуется и ими и благодарит автора; если нет, не пристаёт к нему с ножом к горлу, как, дескать, он смел вывести такое лицо, не объяснивши причин его существования?..»

Реальная критика относится к произведению художника, как к явлениям действительной жизни: она изучает их, стараясь определить их собственную норму, собрать их существенные, характерные черты, но вовсе не суетясь из-за того, зачем это овес не рожь, и уголь не алмаз». Такой подход, конечно, недостаточен. Произведение искусства ведь не тождественно явлениям действительной жизни, это «вторая» действительность, осознанная, духовная, к ней нужен не прямой утилитарный подход.

Последовательно проведенный «реальный» подход часто приводил не к объективному разбору того, что есть в произведении, а к суду над ним с неизбежно субъективных позиций, которые критику казались наиболее «реальными», самыми стоящими внимания... Внешне критик, кажется, ничего не навязывает, но он полагается больше на свою компетенцию, свою проверку и как бы не вполне доверяет художнику как первооткрывателю истин. Поэтому не всегда верно определялись и «норма», объемы, ракурсы изображенного в произведениях. Не случайно же Писарев вступил в полемику с Добролюбовым по поводу образа Катерины из «Грозы», Добролюбов был прав, оценив этот образ, как «луч» в «темном царстве».

Добролюбов восставал против крохоборства в критике. Добролюбову пришлось пересмотреть свои утверждения, когда он столкнулся с дельными фактографическими и текстологическими уточнениями и открытиями. Рецензируя седьмой том анненковского издания сочинений Пушкина, Добролюбов заявил, что Пушкин предстал в его сознании несколько иным; статья Пушкина о Радищеве, критические заметки, новооткрытые стихи «О муза пламенной сатиры!» поколебали прежнее мнение о Пушкине, как «чистом художнике», преданном религиозным настроениям, бежавшем от «черни непосвященной».

Вопрос об анализе художественной формы произведений ставился Добролюбовым недостаточно обстоятельно. Добролюбов часто подробно анализировал форму, чтобы высмеять пустоту содержания, например в «шипучих» стихах Бенедиктова, в бездарных «обличительных» стихах М.Розенгейма, комедиях Н.Львова, А.Потехина, рассказах М.И.Воскресенского. В важнейших своих статьях Добролюбов серьезно разбирал художественную форму произведений Гончарова, Тургенева, Островского. Добролюбов демонстрировал, как «художественность взяла свое» в «Обломове».

И наоборот, анализируя лишь упоминаемую, но не показываемую Тургеневым деятельность энергичного Инсарова в «Накануне», Добролюбов считал, что «главный художественный недостаток повести» заключается в декларативности этого образа. Образ Инсарова бледен в очертаниях и не встает перед нами с полной ясностью. Для нас закрыто то, что он делает, его внутренний мир, даже любовь к Елене. А ведь любовная тема всегда получалась у Тургенева.

Добролюбов устанавливает, что «Гроза» Островского построена по «правилам»: Катерина нарушает долг супружеской верности и наказана за это. Но во всем остальном законы «образцовой драмы» в «Грозе» «нарушены самым жестоким образом». Драма не внушает уважения к долгу, страсть развита недостаточно полно, много посторонних сцен, нарушается строгое единство

действия. Характер героини двойствен, развязка случайная. Но, отталкиваясь от шаржируемой «абсолютной» эстетики, Добролюбов великолепно раскрывал ту эстетику, которую создавал сам писатель. Он высказал глубоко верные замечания о поэтике Островского.

Наиболее сложный анализ формы произведения в статье «Забитые люди» (1861). Открытой полемики с Достоевским нет, хотя статья является ответом на статью Достоевского «Г-бов и вопрос об искусстве», напечатанную в февральской книжке «Время» за 1861 год. Достоевский упрекал Добролюбова в пренебрежении к художественности в искусстве.

В эстетической и историко-литературной концепции Добролюбова имеют важное значение еще две взаимно связанные проблемы: сатиры и народности.

Добролюбов был недоволен состоянием современной ему сатиры, тем более что появилась приспособленческая «обличительная» литература. Он это высказал в статье «Русская сатира в век Екатерины» (1859). Внешним поводом для рассмотрения вопроса послужила книга А.Афанасьева «Русские сатирические журналы 1769-1774 годов». Книга Афанасьева была откликом на период «гласности» и славословила либеральную концепцию развития сатиры в русской литературе. Добролюбов с похвалой отмечал в статье «Русская сатира в век Екатерины» такие произведения XVIII века, как «Путешествие в ***», и ныне приписываемое то Новикову, то Радищеву, знаменитый «Опыт российского сословника» Фонвизина, вызвавший резкий окрик царицы.

Добролюбов явно недооценивал сатиру XVIII века. Он слишком утилитарно, не исторически к ней подошел, исходил из схемы, которая не закрепились в науке: «... сатира явилась у нас, как привозной плод, а вовсе не как продукт, выработанный самой народной жизнью».

В целом вывод Добролюбова о сатире был такой: «Но слабая ее сторона заключалась в том, что она не хотела видеть коренной дрянности того механизма, который старалась исправить».

Суровые разборы и приговоры Добролюбова относительно сатиры XVIII века имели свою цель. Он хотел сатиры не мелочной, а боевой. Стремление повысить критерии современной сатиры, противопоставить ее либеральному обличительству. Эти цели не должны были нарушать конкретно-исторического анализа того, что смогла сделать в свое время сатира XVIII века.

Расплывчато звучит у Добролюбова термин «народность» в самом заглавии специальной статьи «О степени участия народности в развитии русской литературы» (1858). Что, собственно, понималось под народностью? Элементы этнографические, народные чаяния, народ как тема для писателей или участие писателей из народа в литературной жизни? Что понималось под самим народом? Все крестьяне или вместе с ними и средние слои общества? Добролюбов употреблял это слово в разных смыслах. И мужики – народ, и Катерина – купчиха – героиня из народа.

В этой статье тенденция рассмотреть всю литературу под одним углом зрения. Аспект у Добролюбова – характерный для предреформенных лет: все мерилось меркой «народной» жизни. Общий принцип понимания народности писателя у Добролюбова такой: «Чтобы быть поэтом истинно народным, надо... проникнуться народным духом, прожить его жизнь, стать вровень с ним, отбросить все предрассудки сословий, книжного учения... и прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ». Добролюбов слишком упрощал этот сложный вопрос.

Добролюбову кажется, что в литературе было два процесса: постепенная утрата национального, народного начала и затем постепенное его возрождение. Этот процесс настолько затянулся, что, собственно, почти ни одного писателя Добролюбов не смог назвать народным. «Напрасно также у нас и громкое название народных писателей: народу, к сожалению, вовсе нет дела до художественности Пушкина, до пленительной сладости стихов Жуковского, до высоких парений Державина и т. д. Скажем больше: даже юмор Гоголя и лукавая простота Крылова вовсе не дошли до народа».

Ни один писатель не достоин еще титула народного. Все решается прямолинейно: «Ломоносов много сделал для успехов науки в России... но в отношении к общественному значению литературы он не сделал ничего». У Ломоносова нет ни слова о крепостном праве. Добролюбов признает только прямые, наглядные формы служения. Державин подвинулся только «на немного» во взгляде на народ, на его нужды и отношения. У Карамзина точка зрения «по-прежнему отвлеченная и крайне аристократическая». Жуковский «одно только из русской народности воспроизвел... и это одно – суеверие народное» (в «Светлане» – В. К.). Пушкин при всех его громадных заслугах художника «постиг только форму русской народности». Гоголь «более сил нашел в себе», но и его изображение

пошлости жизни «ужаснуло»; он взвалил все грехи не на правительство, а на народ. «Нет, мы решительно недовольны русской сатирой, исключая сатиры гоголевского периода».

Ведь уже Белинскому было известно, что почти все перечисленные писатели были истинно народными, каждый в меру своего таланта и времени. Художественная бессмертность произведений вообще недостаточно принималась Добролюбовым в расчет.

Наиболее слабыми суждения Добролюбова оказывались о народе: Кольцова, И.Т.Кокорева, С.Т.Славутинского, Никитина, Марко Вовчка. Эти писатели любили народ, некоторые сами были из народа. Но одной этой прямой искренности, связи с народом мало. Нужна была еще глубина мыслей, совершенство художественного выражения, та самая «наука», общая «образованность», от которых писатель не может отрешиться.

Отделялось понятие «народности» от понятия «национальности». Это расчленение понятий было полезным и помогало выделиться в литературе демократическим тенденциям, связанным с изображением народа и его интересов. Но, с другой стороны, понятие «народности» что-то утратило в своей глубине и общенациональности при утилитарном его истолковании в «реальной критике».

В это время и позднее, помимо произведений с крестьянской темой, продолжали возникать такие «общенародные» по своему значению романы, как «Отцы и дети», «Анна Каренина» и другие.

В древней русской литературе Добролюбов ничего не искал. Знал он ее хорошо. Недаром он занимался у И.Срезневского. Свои знания древности Добролюбов продемонстрировал в статье о журнале «Собеседник русского слова» с едкой критикой истории России, написанной Екатериной II. Он расширил тезис о «прививном» характере литературы, отодвигая границу ее начала еще дальше эпохи Петра I, полагая, что вообще вся письменность была привита Руси с принятием христианства при князе Владимире. Добролюбов мало ценил творчество Карамзина, назвав «Письма русского путешественника» «легкой, игривой болтовней», и иронически отзывался о патриотических стихах Жуковского («Певец во стане русских воинов»).

Особенно несправедлив Добролюбов был к Пушкину. Последняя его статья «Забитые люди» (1861), критик писал: у Пушкина кое-где проявляется «уважение к человеческой природе», но он был «мало серьезен», «слишком гармоничен», избегал «аномалии жизни», он приготовил «форму поэзии». Следует ожидать на горизонте новое светило поэзии, но, пока оно взойдет, «у нас еще долго будут ярко блестеть лучи поэзии Пушкина».

Лермонтов не заслуживал упрека в недостатке энергии и твердости. Но Добролюбов и Лермонтова считал пройденной ступенью. Пока идеалом художника, приносящего реальную общественную пользу, по мнению Добролюбова, оставался Гоголь. Только Гоголь, да и то не вдруг, внес в нашу литературу «гуманистический элемент»; чем дальше, тем сильнее «выказывалась» эта сторона у Гоголя.

В статье «Литературные мелочи прошлого года» (1859) Добролюбов, имея в виду гоголевский вклад в литературу, пытался наметить и хронологические границы периодов литературы как подступы к этому вкладу. Наиболее «жизненный» период русской литературы приходится на 1825—1848 годы. Первая дата откровенно связывается с восстанием декабристов, а оканчивается период годом смерти Белинского.

Первым «стоящим внимания» был именно тот период, когда победила «гоголевская партия» и истолкователь творчества ее – Белинский, и его лучшие друзья, т.е. Герцен и Огарев. Но «начатое дело остановилось при самом начале», Наступили бесплодные 1848-1856 годы, какой-то летаргический сон, прерываемый только «библиографическим храпом и патриотическими грезами» в связи с Крымской войной, окончившейся поражением царизма. Иносказательно Добролюбов констатирует: завершением этого периода можно считать тот момент, когда скончался «незабвенный» «Москвитянин», т.е. 1856 год. Но под «незабвенным» скорее можно подразумевать Николая I (так называли его ссыльные декабристы), который умер в конце 1855 года.

С 1856 года начался новый период, который продолжается по 1859 год. Этот период анализируется Добролюбовым во всей его сложности и противоречивости. Современная литература разделялась Добролюбовым на два ряда. Первый состоял из отживших свое поэтов и писателей: Ростопчиной, Розена, Бенедиктова, Подолинского, А.Кокорева, Соллогуба, Вердеревского, Львова, Потехина, Воскресенского. Сюда же включалась вся «пушкинская плеяда» поэтов.

Параллельно мыслился другой ряд имен, новых поэтов, по таланту, может быть, и слабых, но актуальных, пользовавшихся сочувствием критика, даже полезных в некоторых отношениях. Таковы

Жадовская, искренне и задушевно выплакивавшая свои чувства (антипод холодной и пустой Ростопчиной); Никитин, автор поэмы «Кулак»; В. Курочкин, сатирик, «искровец»; Плещеев, бывший петрашевец, борец. Сюда же Добролюбов относил Полонского с его унылой задумчивостью. В этом ряду значительное место отводилось Кольцову, истинному поэту из народа, который первый стал представлять в своих песнях настоящего русского человека, знал народную жизнь по опыту, прошел школу житейской нужды. Вся эта группа поэтов – своеобразный резерв Добролюбова, который он использовал при полной характеристике реалистического направления.

Отмечались писатели, по таланту незначительные, но наиболее тесно связанные с народно-антикрепостнической темой (М. Вовчок, Славутинский). Нужно было появление подлинного гения, который бы поднял общий художественный уровень этой литературы и связал бы ее с передовой критикой. Добролюбов гипотетически уже рисовал образ «зловивого» поэта, смелого в битвах и великого как художника. Фактически таким поэтом уже был Некрасов.

Следующим звеном в оценках Добролюбовым современной литературы с ее положительными исканиями была статья «Когда же придет настоящий день?». Тургенев принадлежал к тем наблюдателям жизни русской интеллигенции, которые создавали образы «лишних людей». Даже сам этот термин ввел в употребление именно Тургенев в «Дневнике лишнего человека» (1850). Герои его произведений – Рудин, отчасти Лаврецкий – были продолжением линии образов, намеченной Пушкиным, Герценом. Но в «Накануне» сам Тургенев словно почувствовал исчерпанность старого типа героя, решил создать новый образ активного борца. В этом романе тенью предшествовавших героев являются Шубин и Берсенева, а в образах Елены и Инсарова намечены герои, которые живут великой жаждой идти «вперед».

Инсаров – болгарин, мечтающий освободить свою страну от турецкого гнета. Субъективно Тургенев пока ничего другого показать не смог, хотя в своем окружении сталкивался с людьми нового типа. Но он с ними вскоре рассорился, унеся лишь ощущение их принципиальной новизны... Добролюбов в самом заглавии статьи спрашивал: когда же появятся русские Инсаровы или им нет дела в России, разве мало у нас своих врагов, внутренних?

Добролюбов намечал уже новые перспективы реализма и героики, которым не во всем удовлетворял Тургенев даже в «Накануне». Добролюбов жаждет «героической эпопеи» с более широким миром героев, их столкновений, коллизий, которых еще не знал русский и зарубежный роман. Молодой России свойственно желание «деятельного добра», но «что делать?» она не знает. И она ждет, чтобы кто-нибудь объявил, «что делать?». Не явится ли завтра тот, кто скажет нам, «как делать добро»? Известно, что несколько позднее Чернышевский и сказал это «всемогущее слово «вперед» своим романом «Что делать?».

Когда вышел роман «Отцы и дети», современники заметили некоторое внешнее и внутреннее сходство между Базаровым и Добролюбовым. В исследовательской литературе называется длинный ряд возможных прототипов Базарова. Но думается, что главный стержень замысла надо искать в лично пережитой Тургеневым идеологической драме в момент его разрыва с «Современником».

Принципиальный ответ на вопрос можно найти, сопоставляя роман «Отцы и дети» со статьями Добролюбова «Литературные мелочи прошлого года» (1859), «Когда же придет настоящий день?» (1860) и др. Громкое слово «нигилисты» было не изобретением Тургенева, хотя он популяризировал его своим романом «Отцы и дети». Это слово трижды громко обнародовал в «Современнике» Добролюбов в упоминавшемся отзыве о малоизвестной книге «ругавшего» этим словом современное молодое поколение.

Тургенев в разговорах с Добролюбовым часто попадал в положение Кирсановых. Идея «детей», противопоставляемых по контрасту «отцам», подсказана формулировками Добролюбова в статье о романе «Накануне»: «Везде и во всем заметно самосознание, везде понята несостоятельность старого порядка вещей, везде ждут реформ и исправлений... теперь каждый ждет, каждый надеется, и дети теперь подрастают, напитываясь надеждами и мечтами лучшего будущего, а не привязываясь насильно к трупам отжившего прошедшего. Когда придет их черед приняться за дело, они уже внесут в него ту энергию, последовательность и гармонию сердца и мысли, о которых мы едва могли приобрести теоретическое понятие». Знаменитое словцо Павла Петровича Кирсанова «принципы» также упоминается в статье «Литературные мелочи прошлого года». Сопоставление Добролюбова с Базаровым вовсе не должно служить полному отождествлению. Важно осознать, как велико было влияние Добролюбова и его статей на Тургенева.

Гончаров и Тургенев были «отцами», людьми предшествующего поколения. Приемы анализа их произведений во многом традиционны у Добролюбова.

Совершенно новым явлением, требующим новых приемов анализа, был Островский. Тут и самый подход к оценке изменился у Добролюбова. Критик строил на осмыслении произведений Островского новые разделы своей эстетики и оправдывал все неожиданные алогизмы его поэтической системы. «Движущаяся эстетика» явно приспособливалась к новому художественному факту.

Эффект в литературе Островский произвел большой, никто из критиков не дал полной характеристики его таланта и даже не указал на особенные черты его произведений. Критика вообще не поняла его новаторства: «Его хотели непременно сделать представителем известного рода убеждений».

Добролюбов не приписывал самому Островскому тех истолкований его пьес, которые делались неославянофилами. Ничто не могло уничтожить у Островского чувства действительной жизни, и это хорошо понял Добролюбов. Критики отмечали у Островского дар наблюдательности. Меткость народного языка, обыденность характера у него хвалили, недостатки экономии в плане и построении пьес, случайность развязок порицали.

Новое и впервые указанное Добролюбовым в статье «Темное царство», заключалось в следующем: Островский умеет отличать натуру от всех извне принятых уродств и наростов. Его типы имеют черты не только исключительно людей купеческого или чиновнического звания, но и общенародные черты. Островский не просто бытописатель определенного сословия. Он великий художник, обобщающий огромный материал. Он изображает главным образом два рода общественных отношений: семейные и имущественные. Коллизии у него встречаются трех типов: столкновения младших со старшими, бедных с богатыми и безответных со своевольными. Все вместе эти отношения характеризуют то, что можно обобщенно назвать «темным царством». Где же взять здесь неслучайность, «разумность» развязок? Островский изображает «неестественность» отношений, происходящих вследствие самодурства одних и бесправия других. Темное царство – это мир случайностей, неожиданностей.

А в следующей статье, «Луч света в темном царстве», Добролюбов указал на еще одну сугубо индивидуальную особенность Островского: «вы находите не только нравственную, но и житейскую, экономическую сторону вопроса, а в этом-то и сущность дела. У него вы ясно видите, как самодурство опирается на толстой мошне... и как безответность людей перед ним определяется материальной от него зависимостью...». И это качество поэтики Островского является большим достижением всего русского реализма. Материально-житейская обусловленность образов Островского не мешает им иметь сложный и глубокий психологический рисунок.

Внимание, уделяемое Островским натуре, естественным свойствам людей, имеет в глазах Добролюбова двойной новаторский смысл. Во-первых, под естественностью кроются своевольные начала, и нередко они были формой выражения определенных социальных идеалов героев. «Мерою достоинства писателя или отдельного произведения мы принимаем то, насколько служат они выражением естественных стремлений известного времени и народа». Под выражением «естественные стремления» кроется не только антропологическое понимание Добролюбовым сущности человека, желание освободить человека от социальных оков. Во-вторых, естественность имеет тот смысл, что она является органическим, не испорченным никакой рефлексией свойством массы, народа, среднего слоя, способных по наитию решительно действовать. Рудин, Инсаров выглядят «искусственными» героями, выпестованными в образованных верхах общества. И они ничего не добились. Островский решает проблему общественного протеста с другого конца, со стороны возможностей протеста людей из массы народа. В этом было также «знамение времени». Протест забитых означал многое. Он стихийен и неукротим. Это начало совсем новой линии изображения демократического героя, в конечном счете ведущей к изображению народных масс как героя истории.

Буквально жаждой отыскания «лучей света» в темном царстве пронизаны все добролюбовские анализы Островского. «Печально, – правда; но что же делать? Мы должны сознаться: выхода из «темного царства» мы не нашли в произведениях Островского... Выхода же надо искать в самой жизни...»

Характер Катерины в «Грозе», отмечал Добролюбов, «составляет шаг вперед не только в драматической деятельности Островского, но и во всей нашей литературе». В «Грозе» есть даже «что-то освежающее и ободряющее». Конечно, Катерина менее сознательно выступает с протестом, чем Елена или Ольга, не говоря уже о Рудине или Инсарове. Если подходить с формальной меркой прогрессивности, как это сделал Писарев, то Катерина – шаг назад по сравнению с прежними героями. Но Добролюбов обратил внимание на существо вопроса, на то, из какого слоя вышла Катерина, сколько препятствий ей пришлось преодолеть в борьбе за свои человеческие права. Здесь даже акценты анализа сместились с раскрытия убеждений героини на ее натуру, с активной борьбы в привычном смысле к такой пассивной форме протеста, как самоубийство. И во всем этом Добролюбов разглядел глубокий смысл.

Характер Катерины разносторонний – «любящий и созидательный». Опять отмечена неожиданность в драматургии Островского: героиня-самоубийца, а характер созидательный. «Грустно, горько такое освобождение; но что же делать, когда другого выхода нет». Жизнь в темном царстве хуже смерти.

Борьба между героями, необходимая согласно эстетической теории драмы, снимается в пьесах Островского противоречиями высшего порядка, господствующими над героями. Тихон восклицает в конце пьесы: «Хорошо тебе, Катя! А я-то зачем остался жить на свете да мучиться!» Это – ключ к пьесе: «Они заставляют зрителя подумать уже не о любовной интриге, а обо всей этой жизни, где живые завидуют умершим, да еще каким, самоубийцам». Пьесы Островского не пьесы интриги, и даже не пьесы характеров, это – «пьесы жизни». Нельзя было лучше выразить демократизацию литературы в ее жанрах, стремлениях, поисках положительного героя. Как сказал бы позднее народник Михайловский, Катерина по «степени» своей развитости, интеллекта ниже прежних героев из дворян, но по «типу» она выше. Тип этот – народный. Недаром Добролюбов акцентировал в конце разбора следующее: «Вот высота, до которой доходит наша народная жизнь в своем развитии...».

Заключительным звеном в критической концепции Добролюбова была его статья о Достоевском «Забитые люди», в которой разбирался роман «Униженные и оскорбленные». Критик усилил моменты, характеризующие другое «темное царство». Искать «лучи» в нем было еще труднее, чем в «царстве» у Островского. Но Достоевский был тем писателем, который выражал «боль о человеке», изображал низы, городскую бедноту, таившую в себе гнев и ненависть. Это была также «высота», до которой могла подняться народная жизнь.

Добролюбов назвал Достоевского одним из замечательнейших русских писателей. По направлению своего таланта Достоевский – гуманист. Отношение Добролюбова к Достоевскому сильно отличается от его отношения к Гончарову, Тургеневу и Островскому. Достоевский импонирует ему социальной силой своего творчества, вниманием к маленьким людям. Но отвращает от него болезненная углубленность в психологизм, неясность перспектив в трактовке зла и общественных ненормальностей. Винит критик Достоевского за нечетко проводимое объяснение причин измельчания забитых людей, их сумасшествия, раздвоения.

Отчего же Макар Девушкин «прячется», скрывается, трепещет, непрерывно стыдится за свою жизнь, в которой он вовсе не виноват? Отчего так же ведут себя Горшков, Голядкин, Шумков, Неточка, Нелли? Где причины всех этих диких, поразительно странных людских отношений? Исчерпывающего, незамутненного ответа у Достоевского на этот вопрос нет. Мы должны его сделать сами.

Но дело не только в неясности трактовок героев. И за Островского иногда приходилось делать выводы. Тут все сложнее. Люди, человеческое достоинство которых оскорблено, являются у Достоевского в двух главных типах: кротком и ожесточенном. Нечто подобное отмечалось и у Островского: у него люди делятся на безответных и своевольных. Достоевский более досконально разработал эту проблему, но и привнес в ее решение нечто такое, что позднее назовется «достоевщиной». Среди кротких есть подразряд людей, заменивших недостающее им сознание своего человеческого права условной фикцией условного права. Они бережно хранят эту фикцию, становясь щепетильными, обидчивыми. Излюбленными, встречающимися во всех произведениях Достоевского являются образы болезненного, рано созревшего самолюбивого ребенка, тихой, чистой, нравственной девушки, подозрительного человека, сходящего с ума, бездушного циника. Все это Достоевский изображал мастерски, но уходил от социологического объяснения патологических

явлений жизни. Протест героев Достоевского напоминает самоубийство без борьбы, безропотное смирение и терпение.

Добролюбов не мог, конечно, удовлетворяться тем, что различные писатели-художники давали ему только правдивые материалы о жизни, а выводы он должен был всегда делать сам. Ему хотелось и прямого, демократического искусства, сознающего свои цели. И он нашел его в Щедрина. Этот писатель был наиболее идейно близок Добролюбову.

В русской литературе родились рассказы в особом «щедринском роде». Щедрин не сходил с арены обличительства, направляя стрелы сатиры против либерального лагеря, так как эти прогрессисты «играли не внутренностями, а кожей». Эту стойкость Щедрина Добролюбов отмечал в специальной статье об отдельном издании «Губернских очерков» (1858) и вернулся к ней в статье «Забитые люди». При этом подчеркивалось, что для сатирика важен не сам по себе чиновный, грязный мир, а обличение среды, общественных условий, порождающих «крапивное семя».

Чрезвычайно высоко был оценен Добролюбовым вклад Щедрина в обличение «талантивых натур» в «Губернских очерках», в развенчание «лишних людей», вылинявших Печоринных, провинциальных Гамлетов. Щедрин клеймил галерею лишних, или, как он сам сказал, «неуместных» людей, так называемых «талантивых» натур Корепанова, Лузгина, Горехвастова. Щедрин отыскивал в них «обломовские» черты.

Важнейшая особенность щедринского творчества заключалась в его своеобразной, подлинно демократической народности. Он восполнял то, чего так существенно литературе не хватало. Его отрицание господствующего меньшинства, уже тогда беспощадное на фоне всей литературы, было народным в своем существе. Бросалась в глаза любовь Щедрина «ко всему свежему, здоровому» в народе. Здесь-то и загорались «лучи» будущего России. Все эти решающие выводы Добролюбов сделал на основе «Губернских очерков».

Критик мечтал о новом поэте, который бы объединил в себе черты Пушкина и Лермонтова и проникся бы идеями того демократизма, которому был верен сам Добролюбов. Мыслью об этом идеале поэта, который все больше начинал сливаться у Добролюбова с образом Некрасова, и замыкалась вся цепь историко-литературных построений критика. Они соответствовали логике социальной борьбы и типологических расслоений внутри критического реализма 60-х годов.

3 Литературно-критическая деятельность Д.И.Писарева.

Дмитрий Иванович Писарев (1840—1868) по праву считается «третьим», после Чернышевского и Добролюбова, великим русским критиком-шестидесятником. В «Русском слове» (1861—1866) полемизировал с «Современником», основное представление о Писареве как теоретике и защитнике реалистического направления в русской литературе.

Писарев глубоко ценил произведения Чернышевского, Тургенева, Л. Толстого, Достоевского, Помяловского, Некрасова, Писемского, Гончарова, Слепцова, боролся за материалистическую эстетику, против реакции и «чистого искусства».

Писарев также был арестован в июле 1862 года и пробыл в заключении до 1866 года, продолжая сотрудничать в «Русском слове» и присылая из Петропавловской крепости свои статьи, среди которых были и такие выдающиеся, как «Базаров», «Реалисты», «Мыслящий пролетариат» и др. В 1866 году, после выстрела Каракозова, началась реакция, были закрыты «Современник» и «Русское слово».

Выйдя на свободу, Писарев хотел вернуть традиции «Современника». За это время Писарев написал немного статей: «Французский крестьянин в 1789 году», «Старое барство», «Романы Андре Лео», «Образование и толпа» и «Очерки из истории европейских народов». Эти статьи и завязывавшиеся личные отношения с Некрасовым и Щедриным свидетельствовали, что намечался новый период деятельности Писарева. Критик переживал кризис некоторых своих старых убеждений, преодолевал нигилистическое отношение к «эстетике», необоснованные упования на решающее значение в истории критически мыслящих личностей. Писарев стал с большим вниманием относиться к вопросу о роли народных масс в истории, к великим общественным переворотам.

На протяжении всей своей деятельности Писарев тянулся ко всему новому, смелому, дерзкому, что резко противоречило господствующим политическим и моральным устоям.

Увлекающий и увлекающийся Писарев много раз указывал на связь своих идей с идеями Белинского, Чернышевского, Добролюбова, и эти связи действительно были. Но в то же время он считал, что не обязательно поклоняться «учителям». Каждый деятель хорош в свое время. Если бы

свести Добролюбова с Белинским, говорил он, они разошлись бы по многим пунктам. Если бы он сам, Писарев, поговорил с Добролюбовым, то «мы не сошлись бы с ним почти ни на одном пункте» («Реалисты»). Писарев слишком торопился доказывать эту мысль. Скорее можно предположить обратное: при встрече великие критики сошлись бы в мнениях по большинству вопросов. Вся их историческая деятельность выглядит как деятельность людей, солидарных в главных идеях.

Писарев иногда бравировал своими расхождениями с Добролюбовым. Например, Писарев был отрицательного мнения об Инсарове, а Добролюбов видел в нем симптомы нового героя русского «настоящего» дня. Писарев называл роман «Обломов» (в противовес своей ранней положительной рецензии о романе в журнале «Рассвет») произведением «чистого искусства», Добролюбов называл «Обломова» «знаменем времени». В образе Катерины, он, в отличие от Добролюбова, не видел признаков протеста против «темного царства». Сатиру Щедрина, высоко ценившуюся Добролюбовым, Писарев удостоил названия «цветы невинного юмора», а самого автора – «главой казеннокоштных сатириков», намекая на вице-губернаторскую службу Салтыкова-Щедрина. Писарев считал, что к Фету и Полонскому Добролюбов был якобы слишком снисходителен, а он, Писарев, начисто их отрицает.

Поколения 60-70-х годов запомнили Писарева как исключительно остроумного, немного склонного к парадоксам, но горячего и убежденного пропагандиста материализма. В статьях «Схоластика XIX века», «Идеализм Платона», «Наша университетская наука», «Физиологические эскизы Молешотта» он доказывал необходимость единства духовной и физической жизни людей, преодоления разрыва между умственным и физическим трудом, развития гармонического человека. Он ратовал за просвещение самых широких масс народа, выступал против религии и всякого рода предрассудков. Никогда еще проблема женской эмансипации в России не имела такого умного, блестящего защитника, как Писарев. О влиянии статей Писарева, самого их задорного тона, щедро рассыпанных в них афоризмов, убийственных сравнений свидетельствовали в своих письмах и мемуарах многие писатели, журналисты, ученые.

В «Схоластике XIX века» Писарев заявил о своей полной солидарности с материализмом Чернышевского. В этой статье он высказал убеждение, что «ни одна философия в мире не привьется к русскому уму так прочно и так легко, как современный, здоровый и свежий материализм».

Параллель у Писарева в основном верная, запоминающаяся, она восходит к сопоставлениям в самом романе образа Рудина с Шеллингом и Гегелем, которых Рудин «изучал», «исповедовал» в студенческом кружке (Тургенев имел в виду в качестве прообраза кружок Станкевича.) Писареву важно было выявить разновидности русских «нереалистов», донкихотов, и одного из них, славянофила Ивана Киреевского, он вывел в специальной едкой статье «О Шеллинге и Гегеле в русском Дон-Кихоте».

Писарев начинает свою статью «Физиологические эскизы Молешотта» словами самого Молешотта: «В наше время было бы странно думать, что дух не зависит от материи». Блестяще продемонстрировав зависимость духа от тела, которая влияет на характер человека гораздо сильнее, чем местность, климат, Писарев заглянул и в сложную область физиологических процессов, сопровождающих работу мысли.

Но многих тонкостей в этой области Писарев не понимал. Он слишком упрощал представление о связях духа и тела. Дух – это даже не мысль, а только характер, настроение, а тело – только пищеварение. И чем глубже Писарев входил в область духа, тем курьезнее выглядели устанавливаемые им связи.

Писарев назвал «литературным подлогом» выпады против него С.С.Дудышкина в «Отечественных записках», который указывал, что Писарев слишком прямолинейно проводил связь между пищеварением людей и их национальным самосознанием.

Писарев высмеивал занятия диалектикой как «донкихотство». «Кто хоть понаслышке, – писал он, – знаком с философией истории Гегеля, тот знает, до каких поразительных крайностей может довести даже очень умного человека мания всюду соваться с законами и всюду вносить симметрию».

Отказ от диалектики, к сожалению, не был у Писарева только декларативным. Белинский опирался на Гегеля и даже шел дальше него в «приложении» идей. Чернышевский и Добролюбов опирались на Гегеля и Фейербаха и также шли дальше них. Понижение философской мысли в критике началось с Писарева, который отказывался от Гегеля, игнорировал Фейербаха и следовал за

мыслителями второго сорта. Общеэстетические взгляды Писарева принципиально совпадали с добролюбовской теорией «реальной критики».

Нельзя буквально понимать смысл названия статьи Писарева «Разрушение эстетики» (1865) и особенно его полемическую фразеологию и терминологию. Он разрушал ту «эстетику», которую сам же в борьбе с либералами и снобами превратил в синоним рутины, идеализма, сибаритства. Но подлинную эстетику он не разрушал, а строил. Иначе он не мог бы так правильно, вдумчиво оценить «Отцов и детей» Тургенева, «Что делать?» Чернышевского, «Мещанское счастье», «Молотов», «Очерки бурсы» Помяловского, «Трудное время» Слепцова, тонко и справедливо разобрать «Записки из мертвого дома», «Преступление и наказание» Достоевского, «Детство», «Отрочество» и первую часть «Войны и мира» Л. Толстого, сделать сопоставительный анализ творчества Писемского, Тургенева и Гончарова.

Но есть одно правильное замечание у Писарева относительно диссертации Чернышевского. Писарев согласен с выводом Чернышевского: «Искусство – это учебник жизни». Но ему кажутся слишком отвлеченными такие заявления Чернышевского, как: «искусство воспроизводит все, что есть интересного для человека в жизни», «содержание, достойное внимания мыслящего человека». А что такое «интересное» и «неинтересное» в жизни, что такое «достойное внимания человека», что такое «мыслящий человек»? Ведь тут могут быть самые различные толкования. Писарев верно уловил неопределенность таких заявлений Чернышевского.

Задачей реалистической критики Писарев считал отбор из массы произведений того, что «может содействовать нашему умственному развитию». Постановка вопроса правильная. Действительно, это одна из задач критики. Вопрос только в том, что понимать под «умственным развитием». Это как раз одна из «абстракций» у самого Писарева, ее-то и следовало бы уточнить. И еще была одна абстракция: что такое «наше» умственное развитие? Писарев всегда суммарно говорит о «народе», о «поколении», о «времени», о «наших» задачах. Современники могли, конечно, вкладывать в это понятия конкретный смысл, но теоретически они были слишком зыбки, отвлечены.

Главный тезис Писарева относительно эстетики заключался в следующем: эстетика как наука о прекрасном при дальнейшем развитии знаний должна исчезнуть, раствориться в физиологии. Писарев считал, что кредит поэтов сильно падает, никто теперь не верит в «бессознательность» их творчества, жизнь требует, чтобы «от сладких звуков и молитв» поэты перешли в «мир корысти и битв». Поэзия в «смысле стиходелания» клонится к упадку после Пушкина. Писарев советовал всякому неудачливому писателю или критику вместо художественного творчества, вместо «эстетики» заняться распространением естественнонаучных знаний.

Подобный совет он давал даже Щедрину. При этом допускалась некоторая уступка неисправимой «натуре» известных писателей: «пусть» Некрасов пишет стихи, если уж не может иначе; «пусть» Тургенев изображает Базарова, если бессилен его объяснить; а Чернышевский «пусть» пишет роман, если не хочет писать трактаты по физиологии общества. Вреда ведь не будет: этим людям есть что сказать, и искусство «для некоторых читателей и особенно читательниц все еще сохраняет кое-какие бледные лучи своего ложного ореола» («Цветы невинного юмора»). Писарев выражал уверенность, что Добролюбов, будь он жив, «первый бы понял и оценил необходимость перехода от литературы к науке» и сам занялся бы «популяризацией европейских идей естествознания и антропологии».

Писарев рассматривал писателей в качестве «полезных» посредников между мыслителями, добывающими истины, и полуобразованной толпой. За это он ценил Диккенса, Теккерея, Треллоупа, Ж.Санд, Гюго и некоторых русских писателей. Они – «популяризаторы разумных идей по части психологии и физиологии общества» («Цветы невинного юмора»).

Роль литературы Писарев представлял как чисто иллюстративную, популяризаторскую: сама она истин не открывает. Упрощение этого вопроса встречается у Чернышевского и Добролюбова. Писарев шел еще дальше: «Если бы Шекспир,— заявлял Писарев,— не написал «Отелло» или «Макбета», то, конечно, трагедии «Отелло» и «Макбет» не существовали бы, но те чувства и страсти человеческой природы, которые разоблачают нам эти трагедии, несомненно, были бы известны людям как из жизни, так и из других литературных произведений, и притом были бы известны так же хорошо, как они известны нам теперь. Шекспир придал этим чувствам и страстям только индивидуальную форму». То есть Шекспир мог бы и не родиться...

Писарев был недоволен узкими пределами современного романа. Он жаловался, что литература изображала только жизнь дворянства. Из десятилетия в десятилетие герои берутся из одного сословия: Печорин, Бельтов, Лаврецкий. Главное внимание в романах сосредоточено на переживаниях личности, а не на структуре общества, психологический анализ заслонил анализ социологический. На первом плане всегда любовь, действие происходит обыкновенно внутри семьи и почти никогда не приводится в связь с каким-нибудь общественным вопросом. Эти мысли Писарева были очень плодотворными, их также развивал и Салтыков-Щедрин. Писарев справедливо расценивал жанр современного романа как «гражданский эпос», который вобрал в себя достижения драмы и лирики. Теперь уже были невозможны ни спокойный старинный эпос, ни лирический роман в стихах.

Писарев сузил представление о содержании романа. По его понятиям, «незаменимым» роман может быть только в решении «чисто психологических вопросов»; «напротив того, – утверждал Писарев, – в решении чисто социальных вопросов роман должен уступить первое место серьезному исследованию». Никакой пользы Писарев не видел от исторических романов: «усыпители человечества», они «уводят в мертвое прошедшее...».

Писарев, как никто, умел высмеивать наивные идеалистические представления о «тайнах творчества». Писарев использовал анненковские материалы к биографии Пушкина, чтобы доказать, как упорно великий поэт шлифовал язык, перекраивал свои планы и сцены. Писаревское требование сознательного творчества, высокой идейности было подлинным продолжением заветов Белинского. Но тут же Писарев ввязывался в спор с Белинским, который высмеивал тех, кто предполагал, что для создания поэтического произведения надо только «придумать какую-нибудь мысль, да и втиснуть ее в придуманную же форму». Писарев совершенно всерьез присоединился именно к таким представлениям о творчестве: «На самом деле все поэтические произведения, – говорил он, – создаются именно таким образом: тот человек, которого мы называем поэтом, придумывает какую-нибудь мысль и потом втискивает ее в придуманную форму». Он был склонен доводить свою мысль до полного шаржа: «Поэтом можно сделаться точно так же, как можно сделаться адвокатом, профессором, публицистом, сапожником или часовщиком». Писарев говорил для доказательства очень простой мысли: вдохновение нужно не только в поэзии, но и во всяком деле...

Писарев теоретически недооценивал обобщающую силу художественного образа, выделял в нем только одну сторону – конкретность, единичность. Он упускал из виду органическую связь конкретного и общего в образе. Раскрытие связей между явлениями Писарев считал привилегией только критика, самому писателю это делать совсем не обязательно. Писарев возводил в закон всегда имеющую место ограниченность художника. Всю силу ориентировки и диктат «узаконения» критик присваивал только критике. Он нарочито декларировал полную свою свободу как критика: «Вместо того, чтобы говорить о Писемском, я буду говорить о тех сторонах жизни, которые представляют нам некоторые из его произведений» («Стоячая вода»). Тогда возникает вопрос: причем тут вообще Писемский, возьмем просто «сторону жизни...».

В статье «Борьба за жизнь» (1867) разбирается произведение Достоевского «Преступление и наказание»: «Меня очень мало интересует вопрос о том, к какой партии и к какому оттенку принадлежит Достоевский, ... если сырые факты, составляющие основную ткань романа, совершенно правдоподобны... то я отношусь к роману так, как я отнесся бы к достоверному изложению действительно случившихся событий...».

И снова возникает вопрос: может ли критик всегда абстрагироваться от взглядов писателя? Спорит Писарев с тем, как интерпретирует Достоевский образ нигилиста Раскольникова? Ведь Раскольников – всецело создание Достоевского.

Но в статье «Базаров» (1862) Писарев, явно противореча самому себе, увлекся точкой зрения Тургенева, как автора «Отцов и детей». Критика привлекало то, что Тургенев чрезвычайно верно изобразил современное поколение. Уже одно это располагало к всемерному уважению точки зрения автора романа. Очень привлекали к себе оттенки образа Базарова. И чтобы освободить образ от некоторых авторских кривотолков, надо было разобраться во взглядах Тургенева. Писарев заметил, что в «Отцах и детях» освещаются не только выводимые явления, но и отношение автора к этим самым явлениям». Тем более надо было вникнуть в это «отношение». «Отцы и дети» оказывались не таким «сырым материалом», когда можно было не говорить о произведении и не интересоваться самим автором. Но в итоге Писарев «очищал» Базарова от тургеневских «отношений» и создавал

своего, нового Базарова. Этим он удвоил силу воздействия романа, в основном домыслив Базарова по логике жизни, почти не насилуя логики самого произведения.

«Реалистический» метод Писарева. Он первый широко ввел в публицистику и критику термин «реализм». До этого времени термин «реализм» употреблялся Герценом в философском значении, в качестве синонима понятия «материализм» (1846). Затем Анненков употребил его в литературоведческом значении, но в несколько ограниченном смысле (1849).

У Писарева этот термин употреблялся применительно к художественной литературе; главным образом он применялся для характеристики некоего типа мышления вообще, в особенности проявляющегося в более широкой нравственно-практической области. Писарев излагал теорию «реализма» как кодекс определенного поведения, а молодое поколение шестидесятых годов воспринимало теорию «реализма» Писарева как свою практическую программу действий.

Теорию «реализма» Писарев излагает в статьях: «Базаров» (1862), «Реалисты» (1864), «Мыслящий пролетариат» (1865). Ему очень хотелось выдать теорию «реализма» в качестве недавно зародившегося, оригинального, глубоко-русского направления мысли. Начиналась мода на все русское: русский социализм, русское народничество. Западные пути были уже изведаны, и они принесли разочарование. И вот выступал особенный русский «реализм мышления» как норма времени.

Реалист – это человек, который верит только своему практическому опыту, опирается на очевидные факты, делает из них прямые выводы и у которого слово не расходится с делом. Реалист отбрасывает от себя все мечтательное, гадательное, априорное как проявление слабости, ограниченности и даже лицемерия. Реалист не сворачивает с однажды выбранной дороги, действует по убеждению, поэтому готов на самопожертвование. Главная его цель – распространение в народе и в обществе полезных, здравых, научных знаний и идей и в особенности современного естествознания, которое уже в себе таит реалистические, опытные методы, очевидность, доказательность, оздоровляющие этические начала. Реалист, полный запаса свежей энергии, умственных сил, отрицательно относится к «эстетике», которая символизирует все идеалистическое, бесполезное, отвлеченное в мышлении и поведении людей преимущественно старших поколений, уже сыгравших свою роль.

Писарев излагает сущность «реализма» и подчеркнутую конкретность формулировок «по пунктам», полной ясности он так и не добился. Писаревский «реализм» – это комплекс «качеств» и «долженствований», составленный из отдельных положений модного тогда естественнонаучного материализма, просветительства, общественного альтруизма и, конечно, настоящего, невымученного реализма русской художественной литературы. Эта часть и была самой ценной в писаревской теории «реализма».

Какими качествами должны обладать «реалисты», Писарев должен был признаться, что он сам их черпает главным образом из литературы. Именно русские романисты сумели отразить приметы времени и нарисовать правдивые типы современного поколения. «Я хотел говорить о русском реализме, – замечает Писарев, – и свел разговор на отрицательное направление в русской литературе... Ведь в самом деле, только в одной литературе и проявлялось до сих пор хоть что-нибудь самостоятельное и деятельное. А где же наши исследователи, где наши практические работники?...» («Реалисты»).

Этот общественно-практический реализм сливался у Писарева в существенных моментах с реализмом художественной литературы и образовывал ту призму писаревской «реальной критики», через которую он рассматривал произведения современной ему русской литературы.

Полюса этой литературы Писарев символически обозначал двумя именами: Некрасов и Фет. Хотя Некрасов был издателем «Современника», с которым полемизировало «Русское слово», Писарев хорошо сознавал значение направления его творчества. Он весьма определенно заявлял о своих симпатиях к поэту: «Некрасова, как поэта, я уважаю за его горячее сочувствие к страданиям простого человека, за честное слово, которое он всегда готов замолвить за бедняка и угнетенного». Некрасов в основном соответствовал писаревскому представлению о поэте-демократе, хотя критик силу его таланта несколько недооценивал.

На другом полюсе было «чистое искусство». Писарев, конечно, заострял свою неприязнь к некоторым представителям этой группы поэтов. Он уверял, что Фет, Полонский, Щербина, Греков и многие другие «микроскопические поэтики» скоро забудутся, так как они ничего не сделали для

общества, не обогатили его сознание: «Вы вольны делать как угодно, но и я, как читатель и критик, волен обсуживать вашу деятельность, как мне угодно».

Пушкин, Лермонтов и Гоголь были для Писарева пройденной ступенью. Он мог ими гордиться, но особо ими не интересовался. Историко-литературная концепция у Писарева уже не захватывала «гоголевского» периода. Его уже не волновали проблемы предшествовавшего поколения писателей. Он считал, что современная литература только и может по-настоящему осознать свои боевые задачи, если будет отталкиваться от прошлого, его героев, его эстетики. Только люди с эстетическим чувством, говорил Писарев, и в его устах это вовсе не похвала, зачитываются и знают наизусть сочинения Пушкина, Лермонтова и Гоголя. «Что же касается до большинства, то оно или вовсе не читает их, или прочитывает их один раз, для соблюдения обряда, и потом откладывает в сторону и почти забывает» («Схоластика XIX века»).

Нарушал Писарев необходимый исторический подход в статье «Пушкин и Белинский» (1865). Он ставил только один вопрос: следует ли нам читать Пушкина сейчас? И отвечал отрицательно. Пушкина следует сдать в архив вместе с Ломоносовым, Державиным, Карамзиным и Жуковским. Пушкин для Писарева – только «великий стилист», «легкомысленный версификатор». Никакой «энциклопедией русской жизни» и «актом самосознания» для общества роман «Евгений Онегин» не был. В самом герое, Онегине, ничего передового и симпатичного нет. Татьяна – идеальничая посредственность.

Судьба героев прошлого определяется Писаревым так: с Онегиным мы не связаны решительно ничем; Бельтов, Чацкий, Рудин лучше Онегина, без них не могло бы быть и нас, это наши учителя, но их время прошло навсегда с той минуты, как появились Базаровы, Лопуховы и Рахметовы («Пушкин и Белинский»).

К старшему поколению писателей, которое уже клонится сойти со сцены, Писарев относил Писемского, Тургенева и Гончарова. О последних двух писателях критик имел возможность довольно объективно высказаться в самый ранний период своей деятельности в журнале «Рассвет» (1859). Писарев с одобрением отозвался об «Обломове» и «Дворянском гнезде». Теперь, в «Русском слове», он опубликовал статьи сразу о трех писателях в сопоставительном плане: «Писемский, Тургенев и Гончаров» (1861) и «Женские типы в романах Писемского, Тургенева и Гончарова» (1861), и судит о писателях суровее.

Выше всех он поставил Писемского, казался художником, ничего не выдумывающим, изображающим дюжинных людей безжалостно, совершенно трезво. Писемскому критик посвятил еще одну статью – «Стоячая вода» (1861). Писарева подкупал «безыскусственный» реализм автора, он не замечал некоторой бескрылости, чрезмерного натурализма произведений Писемского. Писатель создал о «русских лгунах» антинигилистический роман «Взбаламученное море», Писарев понял, как он заблуждался насчет «черноземной силы» писателя («Прогулка по садам российской словесности», 1865).

Гончаров был незаслуженно принижен Писаревым. Он осуждал Гончарова за бесстрашие, чрезмерную любовь к детальным описаниям в «Обломове», «тепловатое» отношение к гражданским идеям. Гончаров «по плечу всякому читателю», он поочередно становится на точку зрения каждого из действующих лиц. «Тип Обломова не создан Гончаровым»; это повторение Бельтова, Рудина и Бешметева (из повести Писемского «Тюфяк»). Но поскольку Гончаров заострил образ Обломова, то весь роман «Обломов» – «клевета на русскую жизнь». Писарев отказывал образу Обломова в типичности, а роману в народности. Между Писемским и Гончаровым был поставлен Тургенев. Писарев ценил Тургенева за отрицательный и трезвый взгляд на явления жизни. Все недостатки его, как человека «сороковых годов», выкупались в глазах Писарева тем, что Тургенев наиболее ярко воплотил передового героя времени. Роман «Рудин» он ценил за правдивость воплощения отрицательных черт прошлого поколения, как драгоценный «акт самосознания» русского общества. Попытку же Тургенева изобразить в Инсарове идеальный тип он считал неудачной, сделанной в обход традиций отрицательного направления. По мнению критика, всякий, кто сходил с этого пути в русской литературе, терпел поражение. Писарев вообще пока даже не задумывался о возможности положительного героя. Он знал, что всех этих героев – от Онегина до Рудина – надо только критиковать. Добролюбов, как мы знаем, в это же самое время воздавал должное попытке Тургенева в «Накануне» идти дальше в поисках героя времени.

Но стоило Тургеневу нарисовать реального русского разночинца-нигилиста Базарова, как Писарев ухватился за этот образ. Он досконально разработал новую галерею разночинных героев времени (Базаров, Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна, Рахметов), людей активных, увлек ими читателей и указал на их значение далеко за пределами литературы. Все преувеличения и ошибки в решении теоретических вопросов, в оценке Пушкина, Гончарова, Островского, Щедрина как бы выкупались теперь гениальным истолкованием новых героев времени. Тут Писарев был целиком «у себя дома». Вся его концепция «реализма» теперь приняла удивительно стройный вид.

Главному герою романа «Отцы и дети» Писарев посвятил специальную статью, назвав ее броским именем «Базаров» (1862). Писарев находит, что весь роман проникнут самой полной, самой трогательной искренностью. Базаров – центр всего романа.

Писарев любит Базаровым, старается даже улучшить его, слегка подправить, когда тот «завирается»: отрицает поэзию Пушкина, музыку (между прочим, в дальнейшем сам критик заразился «базаровщиной» в этих вопросах). Он хорошо почувствовал смену поколений. Сам Тургенев, создавая Базарова, «хотел разбить его в прах», а вместо того «отдал ему полную дань справедливого уважения». Базаров – глубокая натура, цельная, поэтому у него нет рефлексии. Он хорошо дорисовывается в двух эпизодах: в увлечении Одинцовой и в агонии смерти. Писарев, конечно, понимал, что Тургенев только издали знал этот тип людей, он не мог показать их в реальной деятельности, среди единомышленников. Но, «не имея возможности показать нам, как живет и действует Базаров, Тургенев показал нам, как он умирает». Статья заканчивается апофеозом Базарова: «Из Базаровых при известных обстоятельствах вырабатываются великие исторические деятели; такие люди долго остаются молодыми, сильными и годными на всякую работу...».

В статье «Реалисты» Писарев выше поднял значение Базарова как символа поколения и того особого мировоззрения, которое обозначалось в самом заглавии статьи. Он повторял почти все сказанное о Базарове в предыдущей статье с той только разницей, что теперь уже не считал нужным обращать внимание на то, что Базаров зря и сплеча отрицает искусство, что Базаров свысока относится к народу, что Тургенев не благоволил к своему герою и наделяет его отрицательными чертами. Наметилась у Писарева некоторая идеализация Базарова. Предыдущая статья лучше, объективнее, чем та часть статьи «Реалисты», в которой говорится о Базарове. Но сама эта идеализация отражала порыв Писарева идти в поисках героя дальше, за рамки тургеневского образа. И вскоре Писарев нашел свой идеал в героях «Что делать?» Чернышевского, особенно в образе Рахметова.

Статья о романе «Что делать?» называется «Мыслящий пролетариат» (1865). Первоначальное ее название – «Новый тип» – прямо подчеркивало, в какой преемственной связи с прежней галереей героев времени мыслил Писарев «новых людей» и «особенного человека» из романа Чернышевского. Это были те самые «реалисты», о которых мечтал Писарев. До этого он «приподымал» Базарова до своего идеала. Приходилось иметь дело с противоречивым Тургеневым. Чернышевский был вполне «свой», пропаганда новых людей сливалась в некоторую линию, линию «Современника» и «Русского слова». Идеологические позиции романиста и критика на этот раз были предельно родственными.

Образу Базарова Писарев обрадовался как неожиданной находке, как подарку со стороны. Образы Лопухова, Кирсанова, Веры Павловны, Рахметова для него — как давно ожидаемое, закономерное явление, представители того «направления» в русской «умственной жизни», которое «резко выделилось в последнее время». В нем заключается наша действительная сила, на него «со всех сторон сыпятся самые ожесточенные и самые смешные нападения». Писарев, конечно, имел в виду «реалистов», которых обвиняют их противники в «глумлении над искусством», «неуважении к публике», «безнравственном цинизме» и «в зародышах всяких преступлений». В «Что делать?» новое направление заявило себя «решительно и прямо».

Писарев делал великое и благородное дело. Вспомним, что осужденный Чернышевский уже томился в сибирской ссылке, и говорить с такими похвалами о его романе – значило возбуждать к автору симпатии в обществе, делать его живым вождем поколения, продолжать его дело. Сам же критик писал «Мыслящий пролетариат», находясь в Петропавловской крепости...

Писарев выделял «Что делать?» из разряда обычных романов. Это произведение «создано работою сильного ума», его логика ведет к «высшим теоретическим комбинациям». Этот роман как бы целиком написан по рецептам писаревской теории «реализма». По искреннему, но явно преувеличенному убеждению Писарева, Чернышевский оказался единственным нашим

беллетристом, художественное произведение которого оказало непосредственное влияние на наше общество.

Разбор героев «Что делать?» производится по тем признакам «реалистов», о которых мы говорили выше. Новые люди ценят труд как источник радости, богатства, всеобщего благополучия, они хотят освободить труд и сделать распределение богатств справедливым, личная их польза совпадает с общественной, их «эгоизм» «разумен», он вмещает а. себя самую беспредельную любовь к человечеству, ум новых людей находится в полной гармонии с их чувством, они принимают друг от друга только то, что дается с радостью, им чуждо понятие жертвы от ближнего, счастье – это полнота развития натуры.

Главное внимание Писарева должен был привлечь образ Рахметова, «чистого» «реалиста», человека, работающего над собой по принципу «экономии мышления», альтруиста и «разумного эгоиста». В то же время этот образ до некоторой степени символический, посылавший новые импульсы в будущее, может быть, за пределы данного поколения. Это человек, который готовится к грядущим битвам. Рахметову как бы тесно в современности, он «особенный» человек.

Еще говоря о Базарове, Писарев подчеркивал, что это большой, дельный человек, который еще встанет «при известных обстоятельствах» во весь свой рост. Такая характеристика теперь еще больше относилась к Рахметову. Рахметов – фигура «титаническая». До поры до времени такие люди пребывают в безвестности; но наступают минуты, когда Рахметовы «необходимы и незаменимы... Я говорю о тех минутах, когда массы, поняв или, полюбив какую-нибудь идею, воодушевляются ею до самозабвения и за нее бывают готовы идти в огонь и в воду... Те Рахметовы, которым удастся увидеть на своем веку такую минуту, развертывают при этом случае всю сумму своих колоссальных сил; они несут вперед знамя своей эпохи...».

Обычно свойственное Писареву некоторое пренебрежение к художественной стороне здесь нисколько не вредило делу, поскольку главное замечание о ней было высказано сразу же веско, убедительно и исчерпывающе: это роман особенный, он действует на общество непосредственно концепцией свободного труда, апофеозом жизни новых людей. Новизна концепции делала праздными все заботы о художественной форме в обычном смысле слова. В Чернышевском-беллетристе Писарев видел блестящее подтверждение своего тезиса, что всякий умный человек, которому есть что сказать обществу, может сделаться писателем... «Реалисты», в которых всегда подчеркивалось бескорыстие их умственного труда, подвижничество в области науки и просвещения, в статье назывались «мыслящими пролетариями». Это должно было еще и еще раз повысить доверие к их лозунгам, подкрепляемым примером личной жизни.

Если бы новых людей совсем не было, не из чего было бы писать роман; если бы их было очень много, то отпадала бы необходимость писать роман; эти люди уже появились в русском обществе, но их еще мало, а поэтому надо обратить на них внимание. Они живут реальным оптимизмом, но умеют и мечтать, однако, не как романтики, а как «реалисты». Мечта мечте – рознь, а мечта новых людей выстраданная и праведная, она лежит на прямой линии прогресса. Поэтому Писарев обрадовался пророческим снам Веры Павловны и следующей замечательной логической конструкции у Чернышевского, когда тот призывал черпать радость из грядущего: «Будущее светло и прекрасно. Любите его, стремитесь к нему, работайте для него, приближайте его, переносите из него в настоящее, сколько можете перенести; настолько будет светла и добра, богата радостью и наслаждением ваша жизнь, насколько вы умеете перенести в нее из будущего. Стремитесь к нему, работайте для него, приближайте его, переносите из него в настоящее все, что можете перенести». Чернышевский и Писарев вовсе не хотели убаюкать поколение грезами о будущем или заменить ими повседневный терпеливый труд. Они только советовали новым людям черпать дополнительный оптимизм из сознания конечной цели своей борьбы.

Когда-то Писарев так резюмировал свои выводы относительно места Базарова в галерее героев времени: «... у Печориных есть воля без знания, у Рудиных – знание без воли; у Базаровых есть и знание и воля, мысль и дело сливаются в одно твердое целое». Герои Чернышевского, в особенности Рахметов, добавляли нечто новое и важное: у них, так же как у Базарова, есть знания и воля, но они уже, в отличие от Базарова, обладают сознанием своей великой цели, они стремятся к социалистическим благам для всего человечества. Рахметов уже не может сказать, как Базаров: «Мне приятно отрицать, мой мозг так устроен – и баста». Рахметовское отрицание более осмысленное, оно – подвиг всей жизни, оно включает в себя процесс подготовки к битвам. Само название романа

Чернышевского имеет общественно значимый акцент. Роман оканчивается описанием радостного праздника, связанного с победой революции, того дела, которому служили герои.

У Писарева была сильно развита способность мыслить типологически. Он неожиданно объединял несоединимое, для того чтобы показать сходство явлений, или столь же неожиданно разъединял как враждебное то, что по привычке воспринималось как родственное. Так он объединял «погибших» людей в «Мертвом доме» Достоевского и «погибающих» в «Очерках бурсы» Помяловского, не находя ни в чем разницы между принудительной каторгой и системой обучения в «вольных» царских учреждениях («Погибшие и погибающие», 1865). А попытку Достоевского выдать своего Раскольникова за раскаявшегося «нигилиста» и тем самым криво истолковать самый дорогой для Писарева вопрос он решительно оспорил и показал, что Раскольников ничего общего не имеет с современными «нигилистами», т. е. «реалистами» («Борьба за жизнь», 1867).

Ориентируясь на образы Базарова и Рахметова, Писарев безошибочно точно вел отсчет мысли прогрессивности и регрессивности при оценке того или иного образа русской литературы. Он умел это делать уверенно, артистически, бойко, остроумно. Никто из критиков так не работал над типологией образов, как Писарев. И его мысль всегда билась на быстрине эпохи, он разрешал легко и ясно самые головоломные вопросы, связанные с определением сущности того или иного из героев новейшей русской литературы. В итоге генеалогия героев времени вырисовывалась следующим образом: по прямой линии выстраивались Чацкий, Печорин, Бельтов, Рудин, Базаров, затем Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна и Рахметов. Онегин выпадал из галереи как натура слишком прозаическая и несколько не альтруистическая. Штольц – это подделка, «деревянная кукла». Ольга слишком схематична и умозрительна. Катерина сбивчива, религиозна, слишком занижена. Инсаров – надуманный герой. Раскольников – это уже совсем другое, попытка автора дискредитировать героя времени. Рязанов в «Трудном времени» Слепцова мог быть зачислен в прямую фалангу героев, у него есть все для того данные. Он несомненный «реалист» в столкновениях с либералом Щетининым. И героиня романа, Вера Николаевна, близка Вере Павловне и могла бы попасть с ней в один ряд. Но Писареву, видимо, никого уже не хотелось ставить выше героев Чернышевского (роман «Трудное время» появился три года спустя после «Что делать?»).

Писарев старался через общую призму разглядеть и соотнести с современностью и толстовских героев – Иртеньева и Нехлюдова. Ничего дискредитаторского в них, как в Раскольникове, Писарев не находил, но он и не видел особой призмы «толстовства», через которую пропущен весь мир духовных и нравственных исканий этих героев. Писарев просто прикладывал к Иртеньеву и Нехлюдову свою привычную мерку. Он производил свои расчеты: Иртеньев и Нехлюдов принадлежат к тому поколению, которому во время Крымской войны было около тридцати лет. Это поколение лет на десять моложе Рудиных и Печориных и лет на десять или пятнадцать старше Базаровых. В настоящую минуту (т.е. в 1864 году) людям базаровского типа можно положить возраст от двадцати до тридцати лет. Иртеньевым и Нехлюдовым – около сорока лет, а Рудиным и Печориным – за пятьдесят (вспомним, что Павлу Петровичу Кирсанову, этому провинциальному Печорину, также в романе сорок пять лет). Как же выглядят эти «полустарички», Иртеньев и Нехлюдов, сегодня? Их философствования Писарев называет «промахами незрелой мысли» (так называется статья). Они не обладают главным качеством «реалистов», они страдают «мыслебоязнью», у них все – разлад между мечтой и действительностью: то маленько погресишь, то маленько расквасишься, постегашь сам себя. Писарева вовсе не подкупает психологический анализ Толстого, он видит все время только негодный предмет анализа: копание героев в своих переживаниях, их уродливую нравственную гимнастику, подлейшую приторность отношений, когда герои сами себя приневоливают к диалогам и исповедям. Умственное барское банкротство наглядно проявляется в безобразной сцене с крепостным Васькой, которого ударил Нехлюдов. В «Утре помещика» таковы те сцены, в которых изображаются попытки героя улучшить положение крестьян, а между тем ему нужно было бы сначала освободить самого себя от необходимости жить трудами своих крестьян, выучиться «хлебному» ремеслу.

Но самым важным в размышлениях о будущем герое времени из разночинцев у Писарева было то, что он сказал об образе Молотова у Помяловского в статье «Роман кисейной девушки» (1865). Герой повести «Мещанское счастье» и романа «Молотов» мог бы быть зачислен в разряд героев прямой линии «мыслящего пролетариата». Но он в нее не попал. А ведь Молотов – сын слесаря, он

стремился к высоким целям. Даже проснулся его классовый инстинкт, когда он случайно подслушал разговор о себе супругов Обросимовых. И все же из Молотова герой не получился.

Писарев говорил: Помяловский показывает, каким образом жизнь «щупает ребра умному и развитому пролетарию», автор «своим здоровым чувством и светлым умом понял как нельзя лучше, что пора поворотить поток фраз в другую сторону». До сих пор на заевшую их среду жаловались только Гамлеты Щигровского уезда, провинциальные Печорины, Рудины. Но вот наступила пора критически взглянуть на червоточины в душе разночинцев. Не повторяются ли и здесь те же процессы спада, разложения? Чего добился Молотов? Только личного внешнего благополучия как чиновник, не берущий взятку. Но разве ради только «честной чичиковщины» существует движение «реалистов»? Что за мещанский идеал? Изнутри разночинцам не было видно, где конец их движения, в чем его изъяны. Помяловский и Писарев обратили на это внимание. Ведь исторически на смену героям из разночинцев шли другие, настоящие пролетарии, как когда-то разночинцы пришли на смену дворянам. Писарев даже не подозревал, на какое важное открытие он набрел вместе с Помяловским. Они, можно сказать, увидели гребень той волны, которая их самих несла.

Чисто интеллигентское понимание прогресса как смены типов героев времени подходило к концу. Надо было обратиться к народу и все явления в мире начать мерять не меркой передового мыслящего пролетария и естествоиспытателя, а меркой близости героя к массам, меркой народной революции. Для Писарева, как человека 60-х годов, были закрыты какие-либо новые перспективы. Пролетариат в России еще только зарождался. Для критика была открыта одна возможность, и он ею воспользовался: он вернулся в конце жизни к широкому демократизму Чернышевского, который в пределах той же исторической эпохи, но на подъеме общественного движения был глашатаем крестьянской революции.

Поэтому весьма показательным было сближение Писарева с «Отечественными записками» Некрасова и Щедрина, его поворот к темам народа и революции в тех немногих статьях, касавшихся преимущественно западноевропейской истории и литературы, которые Писарев успел написать за короткий срок своего участия в этом журнале.