Б. Ф. ЕГОРОВ

БОРЬБА ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИДЕЙ В РОССИИ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА

БИБЛИОТЕКА
КАНУНОВОЙ ФАИНЫ ЗИНОВЬЕВНЫ

Б. Ф. ЕГОРОВ

БОРЬБА ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИДЕЙ В РОССИИ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА

1-980603

Дорогой
Фаине Зиновьевне Кануновой
накануне 1983-го года
Б. Егоров

Ленинград
«ИСКУССТВО»
Ленинградское
отделение
1982

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА ДЛЯ КНИГ ТГУ

ВВЕДЕНИЕ

Книга посвящается периоду, ограниченному крупнейшими историческими вехами середины XIX века: европейской революцией 1848 года и революционной ситуацией в России в связи с подготовкой и проведением крестьянской реформы 1861 года. В свою очередь период делится на две не совсем равные половины рубежом 1855—1856 годов: смертью Николая I и окончанием Восточной войны. Исследуемые тринадцать лет — время необычайно резких изменений в социально-политической сфере, бурного развития общественной мысли (вначале, в эпоху «мрачного семилетия» 1848—1855 годов, это развитие происходит подспудно, в узких кругах интеллигенции, в устных спорах, переписке, рукописях; перед реформой почти полностью отражается в печати). В такие периоды и деятели искусства создают произведения, которые становятся существенными вехами в истории национальной культуры. Характерно, что к пятидесятым годам относятся дебюты или время «второго рождения» почти всех выдающихся русских писателей второй половины столетия: Тургенева, Некрасова, Тютчева, Гончарова, Островского, Л. Толстого, Достоевского, Салтыкова-Щедрина.

Вряд ли возможны в истории случаи, когда кульминационные периоды в развитии общественной мысли и искусства не были бы связаны с интенсивным развитием эстетических идей. Россия середины XIX века не представляла исключения. Смерть Белинского в самом начале периода была страшной потерей, она серьезно затормозила развитие эстетики и критики, но все-таки в меру возможностей журнальных, цензурных действовали его друзья и ученики. Вскоре на арену вышли новые деятели, и пятидесятые годы, несомненно, явились классической эпохой в истории русской эстетической мысли, ибо помимо вождей общественного движения Чернышевского и Добролюбова в это время интенсивно трудились А. А. Григорьев, В. П. Боткин, П. В. Анненков, М. Л. Михайлов. Эти литературные критики сыграли заметную роль в развитии русской общественной

мысли и, при всей противоречивости позиций, внесли вклад в эстетику и методологию художественного анализа. Кроме того, в журнальной полемике участвовало много других видных литераторов, также сыгравших немалую роль в области эстетики и критики: Н. А. Некрасов, И. С. Тургенев, А. Н. Островский, А. И. Герцен, Н. П. Огарев, Н. Ф. Павлов, А. Н. Плещеев, И. И. Панаев, А. В. Дружинин, С. С. Дудышкин, В. П. Гаевский, А. Д. Галахов, П. Н. Кудрявцев, Е. Ф. Корш, В. Р. Зотов, А. И. Рыжов, М. Н. Катков, К. С. Аксаков, М. Е. Салтыков-Щедрин, А. Ф. Писемский, Е. Н. Эдельсон, Б. Н. Алмазов и др. Достижения русской эстетики середины XIX века могут быть поняты во всей многогранности, глубине, сложности лишь в соотношении наследия Чернышевского и Добролюбова с основными идеями литературных группировок этого времени, в связях и конфликтах революционных демократов с учениками и коллегами и борьбе с противниками. Между тем именно борьба и взаимосвязи групп и отдельных лиц, деятельность «второстепенных» эстетиков и критиков середины века оказались наименее исследованными.

Более того, середина века в этом смысле оказалась затертой, сплюснутой, ибо наследие Белинского справедливо рассматривается как завершение первого хронологического отрезка, а Чернышевский и Добролюбов, естественно, начинают второй этап. Но переходность, бурная динамика общественной жизни в середине века породила яркую интенсивность эстетической борьбы.

Книга, которая предлагается читателям, рассматривает общее движение русской жизни, общественной мысли, искусства и критических оценок его в хронологической последовательности, от года к году. Историзм мышления уже давно привел наших историков культуры к четким представлениям о специфике каждой крупной эпохи. Мы знаем, чем отличается пушкинское время от шестидесятых годов XIX века, шестидесятые годы — от эпохи «безвременья» и т. д. Но далеко еще не всегда, даже у специалистов, есть ясное представление о том, чем, например, отличается 1823 год от 1824-го, чем отличается начало 1825 года от его конца — разумеется, не в смысле исторических дат, событий, а в смысле влияния событий на «дух времени», на состояние умов, на искусство, на общественную и эстетическую мысль.

А в бурные эпохи, подобные декабристской, предреформенной, не только годы — иногда месяцы коренным образом изменяли проблематику жизни и искусства. Поэтому в двух обзорно-проблемных главах настоящей работы главное внимание уделяется именно эволюции, изменениям теоретико-эстетических и критических воззрений тех или иных деятелей.

Монографические главы работы, естественно, тоже посвящены этапам развития, но одного мыслителя или литератора.

Степень обстоятельности анализа, а также хронологические рамки здесь различны.

В связи с тем, что об эстетических воззрениях Чернышевского и Добролюбова имеется обширная литература, подвергается рассмотрению главным образом эволюция их взглядов, а также сходство и отличие добролюбовского метода анализа художественных произведений по сравнению с методом Чернышевского — эти области как раз менее всего привлекали исследователей.

Об остальных критиках, ввиду малого количества трудов о них, говорится подробно, но их творческий путь исследуется в разных хронологических рамках. Включены начальные этапы их деятельности, которые относятся к сороковым годам, ибо характер творчества критика нельзя установить без учета его предшествующего развития. Что касается завершения деятельности, которое лежит за пределами взятого периода, то здесь принят следующий принцип: если творчество прекращалось в основном вскоре после 1861 года (Григорьев), то анализ доведен до конца жизненного и творческого пути; если же деятельность продолжалась в семидесятых и в восьмидесятых годах (Анненков), то рассмотрение ее обрывается на 1861 годе, так как с пореформенным периодом связаны совершенно новые этапы творчества Анненкова.

Нелишне остановиться на некоторых терминологических разъяснениях.

П. Н. Берков начал однажды новый курс лекций с рассказа о книге некоего иезуита XVII века «Христиане ли московиты?». Книга открывалась пояснением: «Под христианами мы понимаем последователей учения Христа, под московитами — жителей Московии». Очевидно, лучше дать подобное тавтологическое определение, чем держать читателя в неведении относительно терминов, употребляемых автором, и вызывать досадные вопросы: «А что вы под этим подразумеваете?» Тем более что в искусствоведческой сфере весьма неопределенны, расплывчаты и многозначны самые кардинальные понятия: эстетика, реализм, стиль.

Прежде всего об эстетике. Этот термин будет употребляться в книге в расширительном смысле (что было принято уже в XIX веке): как совокупность взглядов на искусство, то есть в первую очередь как система теоретических воззрений. Но не следует противопоставлять общей системе совокупность исторических и критических суждений, то есть суждений о развитии всемирных и национальных искусств и литератур, о творчестве писателей и художников, об отдельных произведениях. Эти конкретные высказывания взаимосвязаны с теорией и тоже включаются в эстетическую систему. Уже много раз подчеркивалось, что в русской культуре вплоть до середины XIX века эстетическая теоретическая мысль была фактически неотделима от

практики, от критической деятельности, так же, как была слабо отграничена от современной критики и история искусств[1]. Лишь с шестидесятых — семидесятых годов XIX века, в связи с общей дифференциацией социальной жизни, культуры, науки, искусства, началось выделение «академической» науки, взявшей в свои руки теорию и историю искусств, однако не известно еще, где больше и глубже развивалась эстетическая теория в течение следующего десятилетия: в академических трактатах или же в злободневных критических статьях. По крайней мере в середине XIX века, когда теоретическая наука еще фактически не стала самостоятельной, эстетическая мысль развивалась прежде всего в недрах критики и, главным образом, в недрах литературной критики.

Дело в том, что к середине XIX века в России музыкальная и художественная (о живописи) критика лишь начинала возникать, не имела такой прочной традиции, как литературная, что, разумеется, объясняется значительно меньшей распространенностью, значительно меньшей массовостью музыки и живописи в России первой половины XIX века по сравнению с литературой.

Несколько более оживленной была театральная критика: в сороковых годах возник и приобрел достаточную популярность специализированный театральный журнал «Репертуар и пантеон», в котором трудились, так сказать, профессиональные критики (Ф. А. Кони, В. Р. Зотов, А. А. Григорьев и др.), не говоря уже о постоянных театрально-критических отделах почти во всех видных журналах и газетах той поры. Однако ведущей ареной появления и борьбы эстетических идей оставалась, как и в предшествующие десятилетия, литературная критика. Новые идеи и полемические споры возникали не в трактатах, учебниках, книгах, а в различных жанрах журнальных и газетных статей. Борьба велась на страницах периодических и полупериодических (альманахи, сборники) изданий. В этом отношении книга-диссертация Н. Г. Чернышевского — почти исключительное явление. Поэтому главное внимание в настоящей работе уделяется именно журналистике и литературной критике, тесно связанной с выработкой новых теоретико-эстетических принципов. Впрочем, по мере возможности привлекается материал театральной, музыкальной, художественной критики, тоже, как правило, представленный периодическими изданиями.

Поскольку сфера книги — литературная критика, вполне уместно определить ее основные термины уже во введении.

Литературная критика в чистом виде отличается от теории литературы «практичностью», а от истории литературы — злободневностью, публицистичностью, включенностью в современ-

---

[1] См., например: Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., 1969, с. 5.

ную литературную и общественную жизнь. Разумеется, критики в чистом виде не существует: почти в каждой серьезной критической статье затрагиваются исторические и теоретические проблемы (все видные критики являются одновременно и историками литературы).

Какой бы, однако, период и историко-литературный метод мы ни взяли, все равно метод литературного критика будет отличаться большей, чем у историка или теоретика, нормативностью. Под нормативностью в данном случае понимается воздействие на анализ какой-либо эстетической, этической и т. д. нормы, идеала («идеал» и «норма» — почти тождественные понятия; норма — это идеал, приближенный к нуждам современной действительности). Автор сопоставляет объект исследования с этой нормой и оценивает с точки зрения нормы; нормативность тем самым оказывается существенным аспектом идейности и аксиологичности критика, ибо идейность всегда связана с наличием ценностной (аксиологической) шкалы: какое-то явление критику ближе, ценнее, «выше», а какое-то — «ниже». Антонимом нормативности является имманентный объективизм.

Очевидно, ненормативного гуманитарного исследования в чистом, опять же, виде не существует; вольно или невольно авторский идеал отражается в тексте. Но все-таки в исследованиях о прошедших эпохах нормативность приглушается из-за давности лет, из-за невозможности активно воздействовать на ту жизнь. Правда, нормативность резко возрастает в случаях, когда прошедшие эпохи или лица становятся актуальными для современности, но в целом, как правило, историко-литературное описание преобладает над оценкой, осуждением (хотя в результате в любом описании, прямо ли или косвенно, оценка проявится). Бóльшая же нормативность у литературных критиков, по сравнению с историками, объясняется в первую очередь стремлением воздействовать своим мнением на авторов или на читателей (или на обе категории одновременно). Считая свою общественно-эстетическую норму наиболее истинной или, по крайней мере, желая ознакомить публику со своей нормой, критик судит о связи произведения и идеалов художника с этой нормой, то есть оценивает произведение. При этом возникают различные градации между двумя полюсами: от измерения всего современного искусства своим единым нормативом до внимательного изучения индивидуальных возможностей и идеалов каждого художника, до выработки разных общественно-эстетических норм применительно к каждой личности, к каждому произведению; в последнем случае нормативность соединяется с историзмом, растворяется в нем[1]. Историзмом мы называем

[1] Чтобы не путать в определениях-прилагательных историзм с историей, мы будем применительно к историзму пользоваться термином «историчный» (историчный метод — значит метод, основанный на историзме), а по отношению к истории — традиционно «исторический».

принцип анализа, при котором явления рассматриваются в их причинно-следственной связи, в их обусловленности конкретными культурно-историческими событиями[1]. Антонимом историзма будет механистичность, имманентный, автономный анализ объекта.

Нормативность очень непросто сочетается с историзмом: историзм тяготеет к внеличному и внемодернизирующему рассмотрению явления в его исторической обусловленности другими факторами, поэтому стремится не к оценке по определенной типологической шкале, а к объяснению, а если и к оценке, то по шкале той эпохи. Нормативность же клонится к оценке то по субъективистской, то по вечной типологической шкале. Вечные ценности чрезвычайно важны для культуры: без прочных, традиционных понятий совести, добра, самоотдачи, любви, чести, честности и многих других вряд ли было бы возможным существование человеческого общества. Но каждая социальная группа и даже каждый индивидуум вносят в эти понятия весьма своеобразные коррективы, иногда приводящие к диаметрально противоположным трактовкам так называемых вечных категорий. Особенно заметны такие крайности в бурные, переломные эпохи. Поэтому практически установка на «вечный» идеал оказывается не менее опасной, чем субъективизм: она часто оборачивается весьма современным, преходящим идеалом данного субъекта, идеалом пристрастным и ненаучным.

Идеал идеала, идеал нормативности заключается применительно к анализу явлений прошлого в том, что явление не только исторически объясняется и оценивается по тогдашним меркам, но и соотносится с нашей современной шкалой ценностей, то есть рассматривается, насколько оно значительно и перспективно в свете развития истории от того времени до наших дней. При анализе современных нам явлений остается историчное объяснение и соотнесение с нашей шкалой ценностей, а перспективность для будущих эпох может лишь предугадываться. Естественно, что понятие «наше» здесь предполагает презумпцию объективности и ценности, то есть предполагает, что наша шкала, как и наша методология в целом, не субъективный каприз, а выражение взглядов представительной социальной группы, наиболее объективно отражающей современный уровень научного познания мира (конечно, в масштабах эпохи объективность и представительность могут быть проверены соответствующими социологическими методами).

Ясно, что даже выдающиеся русские мыслители XIX века лишь приближались к идеалу нормативности. И довольно часто, особенно в динамичные и полемические эпохи, норматив-

---

[1] См.: Зельдович М. Г. Историзм и творчество. Ленинское наследие и проблемы русской литературы и критики. Харьков, 1980.

ность отрывалась от историзма и даже противостояла ему: это происходило не только у романтиков типа Ап. Григорьева (романтикам измерение жизни по идеалу, по норме, так сказать, по штату положено!), но и у таких реалистов, как Писарев (впрочем, в этом случае приходится говорить о романтических чертах его метода).

Иными словами, нормативность сама по себе не противостоит историзму, как часто думают: она может включаться в него, но может и противостоять ему, если главным в анализе становится субъективизм или абстрактная внеисторическая норма, которая тоже чаще всего оказывается субъективистской. Следовательно, может быть нормативность историчная, а может быть и антиисторичная. В связи с этим мы употребляем типологические термины «реализм» и «романтизм» по отношению к теоретико-эстетическому и литературно-критическому методу: романтизм соответствует антиисторичной нормативности (например, славянофильскую критику будем поэтому именовать романтической), реализм — историчной нормативности.

Типологические термины применительно к избранной нами эпохе не противостоят историко-эстетическим и историко-литературным. Хронологически реализм как метод только-только начинал складываться в русском искусстве и русской эстетике[1], так что типологические определения реализма выражают сущность исторически сложившегося метода. С романтизмом сложнее: этот метод уже давно угасал в Европе; но характерные признаки его, имеющие отношение к указанным теоретическим определениям — субъективизм, нормативность, антиисторизм,— были очень живучи и время от времени возникали как в искусстве (или литературе: см., например, поэзию Ап. Григорьева), так и в эстетике, критике. Во всяком случае, в середине XIX века романтизм не исчез, он и потом был еще действенным в определенных общественных условиях (например, в начале XX века). Так что в целом и здесь типологические, теоретические определения не расходятся с историко-эпохальными.

Следует также учесть, что в связи с неустановившимися терминами, обозначающими деятеля романтизма (романтист? романтик?), мы употребляем слово «романтик», хотя и понимаем его двойственность (ведь романтика может быть совсем не романтической, а обозначать, как теперь, в XX веке, принято, возвышенность, пафосность, праздничность, торжественность): но уж очень непривычно звучит «романтист», казалось бы, достойный аналог «реалиста»... Да и романтики, отделенной от романтизма, в середине XIX века было не так уж много, поэтому можно не опасаться двусмысленности.

---

[1] О ранних предпосылках теории реализма см.: Соболев П. В. Очерки русской эстетики первой половины XIX века. Ч. 2. Л., 1975, с. 81—108; Николаев П. А. Реализм как творческий метод. М., 1975, с. 3—105.

И еще одно замечание. Не нужно забывать, что если «романтизм» как термин и типологический, и исторический был уже широко распространен к середине века (немало здесь потрудился Белинский: он внес эстетическую ясность и глубину в это понятие), то слово «реализм» еще только начинало входить в научный и публицистический оборот. Белинский, например, ни разу не употребил этого понятия для определения и метода тогдашней реалистической литературы, и своего собственного реалистического метода, хотя смысл всех формулировок Белинского («реальность», «поэзия жизни действительной» и т. п.) был именно таков. Во всяком случае, ученики и последователи великого критика уже при его жизни стали изредка применять именно термин «реализм».

П. Н. Кудрявцев, кажется, впервые ввел это слово в 1846 году при обзоре произведений живописи: «То, что в искусстве Тициана составляет главный мотив <...> и что вместе с тем делает его особенно близким к нам, это его совершенно художественный натурализм <...>, в искусство <...> естественно должно было проникнуть всюду распространявшееся реалистическое направление века»[1]. Интересно, что в духе натуральной школы Кудрявцев отождествляет натурализм и реализм.

В следующем году И. С. Тургенев, описывая барельефы Исаакиевского собора в Петербурге, изготовленные знаменитым тогда скульптором И. П. Витали, подчеркнул: «Г-н Витали — реалист, в хорошем смысле этого слова»[2].

И уже после смерти Белинского П. В. Анненков сказал о реализме применительно к словесности, при этом отделив реализм от натурализма в нашем современном понимании (он назвал натурализм «псевдореализмом»). Анненков ввел эти термины в статье, как бы продолжающей обзоры Белинского,— «Заметки о русской литературе прошлого [1848] года». Для псевдореализма, считал Анненков, характерно отображение «наружной оболочки жизни», а для настоящего искусства важно сочетание «верности окружающему» с «поэтическим выражением» и с «глубоким проникновением в жизнь». Таковы, по мнению Анненкова, «Записки охотника» Тургенева[3].

Термина «нормативность» ни Белинский, ни его последователи не употребляли, хотя, опять же, в формулировках идеала, нормы, долженствования в противовес сущему были очень близки к нашему пониманию нормативности. Во всяком случае, осознание реализма как метода, сплавляющего правдивое и исторически обусловленное изображение жизни с субъективным идеалом художника, то есть понимание реализма как историч-

---

[1] Нестроев [псевдоним П. Н. Кудрявцева]. Бельведер. (Из путевых записок русского).— Отечественные записки, 1846, № 3, отд. VIII, с. 19.

[2] Тургенев И. С. Современные заметки.— Современник, 1847, № 1, отд. IV, с. 73.

[3] Современник, 1849, № 1, отд. III, с. 20—21.

ной нормативности у них было. Характерно, что большинство защитников реализма стремилось именно сочетать историзм и нормативность в своих эстетических и литературно-критических статьях.

Впрочем, в изучаемый период были попытки (С. С. Дудышкин, например) отказаться от нормативности вообще и сохранить только историзм. Это, так сказать, объективистский историзм, противостоящий идейному, нормативному историзму. Впрочем, объективистский историзм — непрочное, парадоксальное, эклектическое сочетание несоединимого, он невольно тяготеет к позитивистскому эмпиризму и к разрушению цельности анализа, то есть к разрушению историзма (его адекват, объективистский реализм в искусстве, невольно и неумолимо переходит в натурализм).

Большое влияние на характер нормативности оказывает социально-политическая позиция критика: жаждет ли он изменений современной жизни (с градациями от либеральных до революционных принципов), или же желает сохранения сущего. Особое место занимают идеологи, проповедующие духовное самоусовершенствование личности вне социально-политической деятельности (объективно они чаще всего смыкаются с «охранителями»). В свою очередь сторонники изменения могут быть разделены на две антиномические группы, в зависимости от хронологии цели: впереди или позади (во времени) находится идеал; например, все «западники» сороковых годов (включая сюда и Белинского с Герценом) видели идеал в будущем, они торопили историю, жаждали ускорения ее хода, ликвидации самодержавно-феодального строя; славянофилы же усматривали идеал главным образом в прошлом, они проявляли недовольство как современностью, так и движением России вперед (объективно — к буржуазному строю).

Естественно, что в русских условиях сороковых — пятидесятых годов XIX века не мог возникнуть научный метод предвидения будущего и научный социально-политический идеал; даже у прогрессивных деятелей такой идеал оказывался утопичным. Естественно также, что чем менее соответствовал идеал объективному развитию истории и литературы, тем больше проникала в критический метод антиисторичная нормативность, тем больше метод становился романтическим (такова, например, славянофильская критика пятидесятых годов). Критики-реалисты оказывались наиболее сильными и историчными, когда имели дело с сущим или бывшим, и почти всегда превращались в романтиков, когда речь заходила о будущем или должном.

В течение всех сороковых годов, да и первой половины пятидесятых, главный общественный водораздел проходил между сторонниками изменения и консерваторами. Либералы и демократы, западники и славянофилы сходились на идее обществен-

ных перемен. В связи с этим важно подчеркнуть, что острота социальной и литературной полемики, как показывает мировая история, чаще проявляется в борьбе между сходными течениями, нежели в отношении тех или иных мыслителей к своим абсолютным антагонистам: Белинский воевал со славянофилами или с поздним Гоголем несравненно более яростно, чем с булгаринско-гречевскими изданиями или с мракобесным журналом «Маяк», ибо в последнем случае перед «барьером» находились реакционные деятели, с которыми у него не было никаких точек соприкосновения, а за Гоголя и славянофилов Белинский боролся, в общем надеясь на их «исправление». Еще более яростная полемика возникнет в шестидесятых годах между «Современником» и «Русским словом». Следовательно, острота критики еще не говорит о магистральном общественном или литературном антагонизме, лишь учет всех группировок, общий анализ расстановки сил позволяет судить о главных противниках.

Важно также отметить, что развитие общества приводит к постоянному развитию и дифференциации группировок: в тридцатых годах западники и славянофилы еще не выделились в особые лагери, в сороковых годах они уже выступают как противники, а с середины сороковых начинается размежевание в лагере западников, между либералами и демократами. К середине пятидесятых годов этот процесс в общих чертах закончился. Во второй половине десятилетия окончательный разрыв демократов и либералов несколько замедлился перед лицом общего врага — крепостничества, но с 1858 года начался интенсивный распад антикрепостнического лагеря на две антагонистические группы.

Усиление борьбы, как правило, приводит к усилению нормативности, что почти всегда ведет за собой ослабление историзма, ибо в пылу полемики критику обычно некогда заниматься детальным дифференцированием явлений, нахождением всех причинно-следственных связей и выработкой индивидуальных норм применительно к каждому художнику, он занят выявлением главных тенденций, имеющих отношение к его собственной общественно-эстетической норме, а это может привести к антиисторичной абсолютизации своей нормы и ко всем вытекающим отсюда последствиям, вплоть до известного писаревского развенчания Пушкина. Подобными обстоятельствами могут объясняться такие парадоксы, как историзм у далекого от активной журнальной борьбы либерала Анненкова по сравнению с революционным демократом Писаревым (но такой историзм покупается дорогой ценой: отсутствие большой идеи, яркой путеводной звезды приводит к половинчатости, к робости оценок, к разрушению цельности и интенсивности мысли, к потере читателя). Многие либеральные критики пятидесятых годов стремились сохранить в своем методе историзм по образцу

Белинского, но им явно не хватало страстной идейности учителя, поэтому в конечном счете терялся и их историзм, так как позитивистско-натуралистический эмпиризм размывает историзм, предполагающий всегда понимание общих закономерностей жизни. Если Писарев и В. Зайцев разрушали историзм абсолютизацией нормативности, то либералы типа Дудышкина расшатывали его тем, что в их статьях нормативность отсутствовала.

И все-таки литературная критика пятидесятых годов развивалась в целом под знаком историзма. Здесь отразилось влияние традиции (Белинский) и влияние эпохи, заинтересованной в изменении действительности, следовательно — в познании ее. Реалистический историзм воздействовал на критику через современную литературу, ибо как критика влияет на литературу, так и литература на критику, и не только благодаря появлению значительных произведений, достойных стать объектом рецензирования, но с помощью художественного метода. Показательно, что господство различных методов в литературе (классицизм, сентиментализм и т. д.) свидетельствует о господстве соответствующего метода и в литературной критике. Так, самые существенные свойства реализма — историзм и типологичность обусловили появление этих же черт в методе литературной критики Белинского и его последователей.

Антиномия романтизма и реализма в эстетике и литературной критике может проявляться в следующих методических приемах: исследуется или авторская субъективность, отношение автора к героям, событиям (романтический метод), или объективный смысл произведения, событий, героев (реалистический метод). Здесь, правда, нет абсолютного контраста; встречаются романтические статьи, где антиисторичная нормативность проявляется лишь в субъективистском произволе при анализе образов; с другой стороны, критик-реалист нередко обращает внимание на субъективные идеи художника, но главная тенденция все-таки остается: как правило, романтическая критика тяготеет к анализу авторской субъективности, реалистическая — к объективной сущности произведения (разумеется, если объективная сущность имеет место; в романтическом произведении, где объективность уничтожена авторским произволом, критику-реалисту остается рассмотреть лишь субъективистский произвол; критик же романтик в любом случае стремится к своему субъективному анализу). Например, путь Григорьева-критика от романтизма к реализму характеризуется именно постепенным отказом от анализа авторского отношения к героям и действию и переходом к исследованию объективного смысла образов (путь этот до конца не был завершен).

Исследование объективного смысла произведения также может привести к двум крайностям: или к анализу художественной структуры, вообще к эстетическому анализу, или же

к этически-социальному разбору. В первом случае критик интересуется прежде всего искусством (в конечном счете он становится идеологом «чистого искусства»); во втором — отражением в искусстве жизни, изучением самой жизни. Опять же, этический анализ имеет полюсы: от анализа «по поводу», столь характерного для идеологов активного социального действия (когда произведение, его коллизии и герои служат для соответствующих общественных исследований и призывов), до этического анализа образов принципиально вне социально-политических выводов и лозунгов.

Все отмеченные противоположности встречаются при рассмотрении русской эстетики и критики 1850-х годов, хотя их почти нет в крайнем, «чистом» виде. Вообще, как бы ни влияли на мировоззрение и метод критика социальные и эстетически-групповые установки (ведь по сравнению с художником эстетик и критик значительно более научны в своем методе, в этом методе больше типологического, коллективного), все-таки в сфере эстетики и критики, как и в сфере искусства, чрезвычайно велика роль неповторимо индивидуального, субъективного, случайного, что может весьма существенно расшатывать «чистые» схемы. В дальнейшем изложении мы и постараемся вскрыть диалектику общего и частного в поступательном движении эстетических идей.

В заключение еще несколько текстологических и библиографических замечаний. Все цитаты из сочинений и писем В. Г. Белинского, А. И. Герцена, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова, Н. А. Некрасова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, И. С. Тургенева приводятся по наиболее полным собраниям сочинений[1]. По собраниям сочинений приводятся также цитаты из трудов А. А. Григорьева и П. В. Анненкова (см. соответствующие главы), А. В. Дружинина[2]. Лишь в случае расхождения данных текстов с первопечатными (главным образом — журнальными), а также когда необходимо подчеркнуть время и место первой публикации, цитата воспроизводится по первоисточнику. В остальных случаях, как правило, используются первопечатные периодические и книжные издания середины XIX века.

Курсив и разрядка в цитатах принадлежат соответствующим авторам, что специально не оговаривается. Даты применительно

---

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., 1953—1959; Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т. М., 1954—1965; Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 16-ти т. М., 1939—1953; Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т. М.; Л., 1961—1964; Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем в 12-ти т. М., 1948—1953; Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч. в 20-ти т. М.; Л., 1933—1941; Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. М.; Л., 1961—1968.

[2] Дружинин А. В. Собр. соч. в 8-ми т. Спб., 1865—1867.

к событиям внутри России указываются по старому стилю, за рубежом — по новому.

Многие десятки журнальных и газетных статей, упоминаемых в книге, были опубликованы анонимно или подписаны криптонимами и псевдонимами. Если авторство раскрывается с помощью «Словаря псевдонимов» И. Ф. Масанова (т. 1—4. М., 1956—1960), соответствующих собраний сочинений, указателя В. Э. Боград (журнал «Современник». 1847—1866. Указатель содержания, М.; Л., 1959) или библиографических разысканий автора о В. П. Боткине, Ап. Григорьеве, С. С. Дудышкине, В. Р. Зотове, М. Л. Михайлове[1], то это специально не оговаривается.

[1] Уч. зап. Тартуского ун-та, 1959—1963, вып. 78, 98, 104, 119, 139.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3

ПЕРИОД «МРАЧНОГО СЕМИЛЕТИЯ» 1848—1855 ГОДОВ . . . 16

Общая расстановка сил в начале периода и эстетические программы 16

Судьба эстетического наследия В. Г. Белинского: распад жанра литературного обозрения 39

Индивидуализация и психологизм в искусстве 53

Конец «мрачного семилетия» 62

ПРЕДРЕФОРМЕННЫЙ ПЕРИОД 1855—1861 ГОДОВ 76

Эстетические манифесты журналов 76

Проблема народности литературы и искусства 100

Споры о положительном герое 108

Литературно-эстетическая борьба перед 1861 годом 119

ЭВОЛЮЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИДЕЙ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО 126

«РЕАЛЬНАЯ КРИТИКА» Н. А. ДОБРОЛЮБОВА 145

АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ 160

П. В. АННЕНКОВ 212

ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ 259

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН 264