

ТРУДЫ
ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Том 134

Серия филологическая

Н. А. ГУЛЯЕВ

УЧЕНИЕ В. Г. БЕЛИНСКОГО
О ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЕТОДЕ

ИЗДАНИЕ ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ТОМСК — 1955

Т Р У Д Ы
ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Том 134

Серия филологическая

Н. А. ГУЛЯЕВ

УЧЕНИЕ В. Г. БЕЛИНСКОГО
О ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЕТОДЕ

ИЗДАНИЕ ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ТОМСК — 1955

Отв. редактор проф. А. П. Бунтин

Редактор выпуска доц. Н. Ф. Бабушкин

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Проф. А. П. Бунтин (отв. редактор, ректор университета), проф. В. А. Пегель (зам. отв. редактора), проф. Б. Г. Иоганзен (ученый секретарь редколлегии), доц. Н. Ф. Бабушкин, доц. З. Я. Бояринова, доц. Д. А. Васильев, доц. А. И. Данилов, к. ю. н. А. И. Ким, доц. А. В. Коваленок, член-корр. АН СССР В. Д. Кузнецов, проф. П. П. Куфарев, проф. М. М. Окунов, проф. И. М. Разгон, доц. П. И. Скоропелова, проф. М. В. Тронов.

БЕЛИНСКИЙ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЕТОДЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

1.

Общественно-политические взгляды Белинского являются основой его эстетических воззрений. Исходя из революционно-демократической идеологии, великий критик разрабатывает стройную эстетическую теорию, проникнутую пафосом отрицания самодержавно-крепостнического строя, направленную на создание высоко идейных художественных произведений. Белинский хорошо осознает воспитательную роль искусства. Он видит в нем силу, способную расшатывать устой крепостной России, поднимать политическое самосознание народа, подводить его к мысли о необходимости борьбы с самодержавно-крепостнической системой за социалистическое будущее.

Белинский предъявляет большие требования к писателям своего времени; он смотрит на них как на духовных вождей своего родного народа, как на защитников его от гнета самодержавия и произвола крепостников. Художник для Белинского не жрец красоты, а прежде всего гражданин, борец за социальную справедливость, несущий свободное, вдохновенное слово в массы.

Белинский прекрасно понимал, что в условиях николаевской реакции, когда невозможна была широкая общественно-политическая деятельность, неизмеримо возрастало значение революционной пропаганды через журналы, печать, и он радовался всякому успеху на этом поприще. «Можно сказать без преувеличения, — писал Белинский в 1842 году, — что пока еще только в искусстве и литературе, а следовательно, в эстетической и литературной критике выражается интеллектуальное сознание нашего общества»¹⁾.

Основную миссию современного поэта Белинский видит в том, что он своим творчеством пробуждает ненависть к самодержавно-крепостническим порядкам, которые губят все даровитое и честное, и тем самым ставит вопрос о преобразовании жизни на демократических основаниях.

Идея революции, как намек или как напрашивающийся вывод, неизменно присутствует во всех значительных статьях и рецензиях Белинского, придавая им боевой дух и большую социальную насыщенность.

Белинский приветствует поворот русских писателей к реалистическому изображению мира, их отход от романтической выпренности и отвлеченности. «Если бы нас спросили, — пишет Белинский в 1846 го-

¹⁾ Том VII, стр. 299.

ду,— в чем состоит отличный характер современной русской литературы, мы отвечали бы: в более и более тесном сближении с жизнью, с действительностью, в большей и большей близости к зрелости и возмужалости»²).

Белинский указывает, что и раньше теоретики говорили о необходимости правдивого освещения жизни, но теперь этот вопрос приобрел новый смысл, новое значение. Реализм для Белинского 40-х годов не только эстетическая, но и социальная проблема. Правдивыми и художественными он считает лишь те произведения, которые вскрывают глубокие социальные противоречия эпохи и показывают поступки и мысли героев в социальной обусловленности.

Белинский восстает против романтической абстрактности и социально безобидного морализаторства, ориентируя писателей на глубокое воспроизведение социальных условий своего времени. «Ничего нет легче,— говорит Белинский,— как определить, чем должен быть человек в нравственном отношении; но ничего нет труднее, как показать, почему вот этот человек сделался тем, что он есть, а не сделался тем, чем бы ему, по теории нравственной философии, следовало быть. Вот точка зрения, с которой мы находим признаки зрелости современной русской литературы в явлениях, повидимому, самых обыкновенных»³).

Человек для Белинского не абстрактное существо, а продукт воспитания и обстоятельств: «и в образе мыслей и в образе действия» он зависит от той общественной среды, в которой вырос и сформировался. «Зло,— пишет Белинский,— скрывается не в человеке, но в обществе: так как общества, понимаемые в смысле формы человеческого развития, еще далеко не достигли своего идеала, то не удивительно, что в них только и видишь много преступлений»⁴).

Белинский борется за общественную направленность искусства, ориентируя его на беспощадное разоблачение социальных язв и пороков, призывая его к глубокому проникновению в сущность жизни. Горячую поддержку Белинского получают писатели Запада, выступающие обличителями капиталистической цивилизации. Он весьма сочувственно отзывался о Диккенсе, который часто поднимается над своим «сухим фарисейским морализмом» и «как истинный художник... верно изображает злодеев и извергов жертвами дурного общественного устройства»⁵). Белинский высоко ценит французскую реалистическую повесть XIX века, ставящую «социальные и нравственные вопросы» и откликающуюся на «вопли и страдания современности»⁶). С большой теплотой он говорит о Ж. Санд, считая ее выдающимся мастером французского социального романа. Белинский одним из первых в России понял подлинное значение Беранже, назвав его великим народным поэтом.

Белинский наносит сокрушительные удары по реакционному романтизму, справедливо видя в нем течение, меньше всего отвечающее потребностям времени. В своей статье «Объяснение на объяснение» по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души», не называя авторов, он резко критикует немецкую повесть, возникшую и выросшую «на почве отвлечения, аскетизма, антиобщественности», изображающую «не общество, а отдельные личности, которых вся жизнь... состоит в переливах внутренних ощущений, фантастических и фантазерских грез в которых все блаженство заключается не в стремлении к идеалу действительной жизни и достижения его, а в том, чтобы любоваться собственной внутрен-

²) Т. X, стр. 388.

³) Там же, стр. 403. Подчеркнуто мной, Н. Г.

⁴) Т. XII, стр. 107. Подчеркнуто мной, Н. Г.

⁵) Т. X, стр. 484. Подчеркнуто мной, Н. Г.

⁶) Т. VII, стр. 436. Подчеркнуто мной, Н. Г.

нею, глубиной и пустою праздною жизнью ощущения вместо действия»⁷⁾.

Это высказывание направлено прежде всего на развенчание немецкого романтизма с его проповедью пассивного, созерцательного отношения к действительности, с его уходом в мистику и культом асоциального человека. В 1844 году Белинский написал рецензию на — «Антологию из Жан-Поля Рихтера», в которой он дал резко отрицательную оценку писателям немецкой романтической школы.

Белинский вскрывает реакционную сущность немецкой романтической эстетики, доказывая, что отрыв от реального мира и бегство в фантастику неизбежно приводит к примирению с жизнью в любых ее формах. Для героя Рихтера, — пишет Белинский, — «все равно, где бы ни жить, он может быть доволен всяким обществом, лишь бы оно не мешало ему жить внутри самого себя»⁸⁾.

Среди немецких романтиков Белинский несколько выделяет Гофмана за его нападки на бюргерство «...Немецкие гофраты, филистеры, педанты, — заключает он, — должны чувствовать до костей своих силу юмеристического гофманова бича». Трагедию Гофмана Белинский видел в том, что, критикуя косность и рутину немецкой жизни, он не смог подняться над окружающей его социальной средой и в результате задохнулся в смрадной мещанской атмосфере, которая оказалась для него губительной.

Белинский указывает, что отсутствие какой бы то ни было исторической перспективы загнало Гофмана в царство саламандр, карликов, заставило вдаться в «чудовищный фантазм, в котором как многоцветная жемчужина в тине, потонул его блестящий и могучий талант»⁹⁾.

Белинский подверг также беспощадному осмеянию русских писателей абстрактно-романтического стиля, Марлинского и его последователей, с их презрением к «тусклой повседневности», подчеркивая, что в новое время, когда возникла необходимость детального изучения общества, их творчество становится смешным и нелепым. Белинский доказывает, что с того момента, как русская литература перешла к исследованию социальных пороков современности, начался ее **новый, наиболее плодотворный этап**. В XVIII веке она чрезмерно увлекалась одописанием, показывая жизнь преимущественно с парадной стороны, в ее торжественные мгновения; в период сентиментализма ее героями и героинями выступали пастухи и пастушки, идеализированные горожанки с их чувствительным сердцем; в эпоху романтизма ее произведения также были лишены социальной и исторической конкретности. Только с Пушкина начинается пора зрелости и возмужалости русского искусства, которое стало одновременно и социальным и художественным.

«С появлением Пушкина, — пишет Белинский, — все изменилось, и новое поколение резче, чем когда-либо, отделилось от старого. Между прочими элементами начал проникать в русскую литературу элемент исторический и сатирический, в котором выразилось стремление общества к самосознанию. Пользуясь этим направлением времени, некоторые ловкие литературщики с успехом пустили в ход разные нравоописательные, нравственно-сатирические и исправительно-исторические романы и повести, которые будто бы изображали Русь, но в которых русского было — одни собственные имена разных совестралов и резонеров. Но тут были и достойные уважения исключения, из которых самое яркое — романы и повести талантливого, но не развившегося Нарезного. В Го-

⁷⁾ Том VII, стр. 436.

⁸⁾ Т. VIII, стр. 518.

⁹⁾ Там же, стр. 517.

голе это направление нашло себе вполне достойного и могучего представителя»¹⁰⁾.

Подчеркивая качественное своеобразие Пушкина и Гоголя, Белинский в то же время указывает, что их творчество не появилось как что-то неожиданное и внезапное, оно было подготовлено сатирическим течением в русской литературе. Его родоначальником был Кантемир, расширили и укрепили его Фонвизин, Крылов. В числе произведений, в которых «отражается русское общество», Белинский называет комедии Фонвизина, «Горе от ума» Грибоедова, «Графа Нулина», «Евгения Онегина», «Домик в Коломне», «Родословную моего героя», «Пиковую даму», «Капитанскую дочку», «Дубровского», «Летопись села Горюхина». Пушкина, комедии, повести и романы («Мертвые души») Гоголя, «Героя нашего времени» Лермонтова и, наконец, еще несколько произведений других более или менее замечательных талантов.

Согласно историко-литературной концепции Белинского, русская литература в своем развитии, перейдя к критике самодержавно-крепостнического строя, все больше сближалась с народом. Это сближение сопровождалось одновременно освобождением ее от чуждых, заимствованных форм, от риторики, абстрактности и закончилось выработкой своего, русского самобытного художественного стиля.

Процесс демократизации русской литературы нашел, по мнению Белинского, свое ярчайшее выражение в «подлинно народной» и «бесконечно художественной» поэзии Пушкина, а свое завершение он получил в творчестве Гоголя. Белинский делает Гоголя знаменем нового литературного движения, ставит его выше Пушкина, считая, что он «более поэт социальный» и, следовательно, больше отвечает задачам времени.

«Дух анализа, неукротимое стремление исследования, страстное, полное вражды и любви мышление,— пишет Белинский,— сделалось теперь жизнью всякой истинной поэзии. Вот в чем время опередило поэзию Пушкина и большую часть его произведений лишило того животрепещущего интереса, который возможен только как удовлетворительный ответ на тревожные, болезненные вопросы настоящего»¹¹⁾.

Правда, отмечая новаторство Гоголя, Белинский не противопоставляет его Пушкину. Великий критик считает того и другого, хотя и различными звеньями, но в одной цепи развития русского реализма. Наиболее существенное отличие Гоголя от Пушкина Белинский видит в том, что он сделал отрицание основным пафосом своего творчества и перешел в связи с этим к более детальному, скрупулезному изучению самых обыкновенных, ничем внешне не примечательных явлений действительности.

Белинский ценит Гоголя за его глубокое проникновение в социальную жизнь, за бичующий юмор и высокое художественное мастерство. Своими произведениями Гоголь помог разоблачить самодержавно-крепостнический строй, он явился главой нового реалистического направления в литературе, поэтому Белинский считает его «вождем России на пути ее сознания и прогресса»¹²⁾.

Своей литературной деятельностью Гоголь выразил назревшие потребности русского общества, его стремление освободиться из-под гнета собакевичей, плюшкиных и ноздревых. Важнейшей заслугой Гоголя Белинский считает то, что он одним из первых обратился к воспроизведению общественной жизни, к показу психологии человека в социальной обусловленности.

¹⁰⁾ Т. VII, стр. 470—471.

¹¹⁾ Т. XI, стр. 399. Подчеркнуто мной, Н. Г.

¹²⁾ «Письмо к Гоголю». Подчеркнуто мной, Н. Г.

«Вслед за Гоголем, — замечает Белинский, — теперь и великие и малые таланты, и посредственность и бездарность — все стремятся изображать действительных, не воображаемых людей: но так как действительные люди обитают на земле и в обществе, а не в воздухе, не в облаках, где живут одни призраки, то, естественно, писатели нашего времени вместе с людьми изображают и общество...»¹³⁾.

Для Белинского в отличие от западно-европейских просветителей человеческая личность не *matiere sensible*, а существо социальное, носитель определенной классовой психологии, связанной с тем или иным укладом жизни. Белинский борется с асоциальным изображением героев. Основную задачу реалистического искусства он видит в показе человека, в его общественных связях и отношениях. Силу Гоголя в «Мертвых душах» Белинский усматривает в том, что он сумел дать глубокую социальную характеристику своим персонажам, проследив зависимость их нравственных понятий, всего стиля их поведения от той социальной среды, в которой они выросли. Гоголевские образы для Белинского — живые лица, типы, через которые раскрывается сущность русской действительности.

Гоголь, развивая социальные традиции творчества Пушкина, Грибоедова, Крылова, нанес смертельный удар по романтическому субъективизму во всех его разновидностях с его абстрактным, асоциальным пониманием человека. Он выступил как подлинный новатор, как гений, открывший новую страницу в истории русского искусства. «Гоголь, — пишет Белинский, — убил два ложные напрасления в русской литературе: натянутый, на ходулях стоящий идеализм, махающий мечом картонным, подобно разнузданному актеру, и потом — сатирический дидактизм. Марлинский пустил в ход эти ложные характеры, исполненные не силы страстей, а кривляний поддельного байронизма; все принялись рисовать то Карлов Мооров в черкесской бурке, то Лиров и Чайльд-Гарольдов в канцелярском вицмундире»¹⁴⁾.

Критикуя абстрактный романтизм, Белинский вскрывает также практическую бесплодность «сатирического» творчества писателей-дидактистов болгаринского типа. Бессилные их «сатиры» он видит в том, что она смотрит «на пороки и слабости людей» как на что-то произвольное и случайное, что то или другое лицо «могло иметь и не иметь по своей воле». Эти «добрые сатирики» не вникали в причину, почему человек стал именно таким, каков он есть, они рассматривали его изолированно, «не обращая внимания на его воспитание, на его отношение к обществу и тормозили на досуге это созданное их воображением чучело»¹⁵⁾.

На титул обличителей претендовали многие русские, употребляя термин Белинского, «господа сочинители» из реакционно-охранительного лагеря. Однако их обличение никогда не добиралось до корней зла и было совершенно неопасным для существования дикого русского барства. Например, Загоскин в своих романах и драмах острее своей критики направлял против расточительности русских помещиков, их неумения и нежелания заниматься делами своего поместья, против их отвращения к государственной службе и раболепного преклонения перед внешними формами европейской образованности. Через ряд произведений Загоскина («Богатонов, или провинциал в столице», «Рославлев»), проходит фигура князя Блесткина, промотавшего за границей фамильное состояние и ведущего паразитический образ жизни. Примерно, такими же качествами Загоскин наделяет Мишурского и Радугина («Недовольные») и некоторых других персонажей.

¹³⁾ Т. VIII, стр. 399—400.

¹⁴⁾ Там же, стр. 398.

¹⁵⁾ Там же, стр. 400.

Свое негодование Загоскин обрушивает также на провинциальных и столичных «сильфид», помешавшихся на парижских нарядах и впитавших в себя тлетворный дух французского «свободомыслия». К числу таких героинь в творчестве Загоскина относится княгиня Радугина («Рославлев») и уездная барыня Вертлюгина («Кузьма Петрович Мирошев»), пересылающая свою речь французскими словами и считающая, как полагается светской даме, адюльтер нормальным дополнением к своей супружеской жизни.

Загоскин рисует также карикатурные образы различного рода по-вытчиков, «судейских крючков», типа Тетеркина из «Мирошева», открыто торгующих своей гражданской совестью. Он их делает чуть ли не главными виновниками всех бедствий и страданий народа.

Загоскин ставит своей целью не поколебать, а, наоборот, упрочить крепостнический строй. Он призывает дворянство укрепить свои экономические и политические позиции и стать подлинным хозяином страны.

Имея в виду «мелочное критиканство», бьющее по отдельным частным недостаткам и не затрагивающее самых основ самодержавно-крепостнической России, Белинский писал: «Общество... нечто действительное, а не воображаемое, а потому его сущность составляют не одни костюмы и прически, но и нравы, обычай, понятия, отношения и т. д...»¹⁶⁾.

Произведения Загоскина не представляют собой какого-либо исключения в общем потоке «обличительной» литературы 30-х и 40-х годов. Многие русские писатели того времени, если они даже выставляли в неприглядном свете некоторые пороки дворянского класса, все же принципиально отличались от Гоголя. Их творчество, как правило, было необычайно бедно «социальным элементом» и не останавливалось, по справедливому замечанию Н. Котляревского, «на обрисовке господствующих рычагов и мотивов общественной жизни», мало звикало в ее смысл¹⁷⁾. Например, в «светских повестях» В. Одоевского («Княжна Мими», «Черная перчатка», «Княжна Зизи») и Марлинского («Испытание», «Фрегат Надежда») верно подмечены многие отрицательные явления великосветской среды. Однако Одоевский и Марлинский не делают никаких попыток проникнуть в причины духовной опустошенности своих героев. Они заняты их любовными интригами, выключают их из общественно-исторической практики, лишая себя какой бы то ни было возможности объяснить многие изъяны их сознания. Одоевский и Марлинский, пишет Котляревский, «только **скользили** по самым любопытным сторонам светского быта, оставляя в тени **генезис** тех понятий, вкусов и настроений, которые изображали так живо и интересно»¹⁸⁾.

Гоголь неизмеримо возвышается над всеми «обличителями» 30-х и 40-х годов. Его произведения, богатые исторически конкретным, социальным содержанием, были не только по отдельным недостаткам современного общества, они были полны глубоких обобщений. Белинский неоднократно отмечает замечательное умение Гоголя показывать зависимость образа мыслей, всего поведения своих нравственно-увечных героев от тех социальных обстоятельств, в которых они выросли и сформировались.

Эта черта гоголевского реализма была особенно дорога революционеру-демократу Белинскому. Она позволяла ему ставить вопрос о порочности всего самодержавно-крепостнического режима и делать выводы о необходимости коренного преобразования жизни. Белинский в 40-е годы зовет к революции, доказывая, что все зло коренится в об-

¹⁶⁾ Т. VIII, стр. 400. Подчеркнуто мной, Н. Г.

¹⁷⁾ Нестор Котляревский, «Николай Васильевич Гоголь», СПб, 1908 г., стр. 450

¹⁸⁾ Котляревский, Цит. соч., стр. 462. Подчеркнуто мной, Н. Г.

ственных отношениях. Мысль о гнилости всей самодержавно-крепостнической системы звучит лейтмотивом в каждой значительной работе Белинского, он настойчиво проводит ее через все препоны и рогатки цензуры.

Белинский борется за социально-насыщенное искусство, которое было бы направлено на отрицание всего самодержавно-крепостнического строя. Великий критик подходит к решению основных проблем эстетики как патриот, стремящийся превратить литературу в мощное оружие освободительной борьбы, в средство революционного воспитания масс.

При конкретном анализе произведений русских писателей-реалистов Белинский постоянно проводит идею о пагубном влиянии феодально-крепостнического режима на жизнь народа и его представителей. Он пользуется каждым удобным случаем, чтобы возложить ответственность за гибель человека на общество.

Наиболее сильную сторону «Евгения Онегина» Белинский видел в том, что Пушкин в своем «социальном романе» сумел отразить трагедию передовых людей своего времени в условиях русской действительности. Для Белинского Онегин — человек, рожденный с большими силами души, наделенный незаурядным природным умом и проницательностью. Однако барское воспитание, отсутствие полезной деятельности развратили его, превратив в «эгоиста поневоле», ответшего уже в тридцать лет, равно зевающего «среди модных и старинных зал».

Белинский считает Онегина стоящим выше окружающей его социальной среды. Герой Пушкина хорошо понимает всю пошлость и пустоту светской жизни, он не может слиться ни со столичной знатью, ни с провинциальным дворянством и вынужден томиться в бездействии, не находя разумного применения своим способностям.

Вскрывая слабые стороны Онегина, Белинский не становится по отношению к нему в позу морализатора, не читает ему наставлений. Он хочет прежде всего выяснить причины, обусловившие характер поведения и мировоззрения Онегина. Белинский в результате глубокого проникновения в социально-исторический смысл пушкинского произведения приходит к выводу о том, что Онегин погубил и нравственно искалечил век.

Еще с большей очевидностью ненависть Белинского к самодержавно-крепостнической России обнаруживается тогда, когда он анализирует образ Татьяны. Великий критик видит в Татьяне воплощение лучших черт русской женщины. Он подчеркивает глубину и непосредственность ее чувства, любовь ко всему прекрасному и искреннее презрение к «светской мишуре», к царству «нравственно-увечных явлений», в котором господствуют ларины, петушковые, буяновы и им подобные социальные типы.

Однако «гениальная натура» Татьяны, ее огромные потенциальные возможности не смогли полностью раскрыться. Ее убило общество. В обзоре «Русская литература в 1840 году», говоря о романе Пушкина, Белинский писал: «Героиня его, Татьяна, и второстепенное лицо Ленский, — чудные, прекрасные человеческие образы, благороднейшие натуры: но уже поэтому самому они чужды всего остального мира окружающих их людей, связаны с ними только внешними узами, между своими — они как будто между врагами, у себя дома — как будто в неприятельском стане... Окружающая их действительность ужасна — и они гибнут ее жертвою, и тем скорее, что не понимают, подобно Онегину, ее значения и доверчивы к ней. Весь этот роман — поэма несбыточных надежд, недостигающих стремлений...»¹⁹⁾.

¹⁹⁾ Т. V. стр. 479.

Аналогичной точки зрения Белинский придерживается также при характеристике Печорина. Он стремится осмыслить поступки лермонтовского героя конкретно-исторически, понять их как продукт определенных социальных обстоятельств.

Белинский считает Печорина характерным представителем эпохи 30-х годов, когда известные круги дворянской интеллигенции, фрондерски настроенной по отношению к самодержавию, были деморализованы поражением декабристов, утратили историческую перспективу и заразились «гамлетовским сомнением». Белинский видит в Печорине, как и в Онегине, личность даровитую, рожденную для большой и плодотворной деятельности. Но он с грустью констатирует, как этот энергичный, смелый и сильный человек растрчивает свою энергию по-пустому, не находя путей к ее разумному использованию.

Печорин, для Белинского, типичное порождение периода безвременья и лихолетья. Он прямой потомок Онегина, но живущий в более сложной исторической обстановке. Недозволенность окружающего, осознание бесцельности существования сделало Печорина язвительным и желчным. Его разъедает рефлексия, голова его теснится от множества нравственных вопросов, но он бездействует. Роман Лермонтова Белинский называет «грустной думой о нашем времени»²⁰). Повесть о Печорине великий критик воспринимает как историю жизни, загубленной самодержавно-крепостническим строем.

Белинский решительно берет Печорина под свою защиту от нападок реакционных журналов. Журналисты из охранительного лагеря прежде всего пытались доказать **нетипичность** Печорина. Бурачек усмотрел в его лице клевету «на целое поколение»²¹). Сенковский, объявив «Героя нашего времени» «неудавшимся опытом юного писателя», отказался отнести его к тем произведениям, где правдиво отражена современность»²²).

Мысль о неорганичности Печорина для русской жизни особенно подчеркивал теоретик «официальной народности» Шевырев. Исходя из своей реакционной идеи о гармоничном развитии России, он настойчиво доказывал, что люди, подобные Печорину, не могут появиться в русском обществе, лишенном каких-либо противоречий. Личности, страдающие от апатии, не имеющие положительных идеалов, представляют собой, согласно теории Шевырева, редкое исключение в русской действительности, они появляются только в результате иноземного влияния. Лишь «разлагающийся Запад» порождает таких эгоистов, гордецов и «пигмеев зла», как Печорин²³).

Стремясь развенчать и дискредитировать Печорина, реакционные критики громко кричали о его **аморальности**. Шевырев, Булгарин, оценивая поведение лермонтовского героя, всякий раз с настойчивостью патентованных резонеров читают ему нотации, афишируя его как человека развращенного, с холодной душой, чуждой благородных порывов. Шевырев категорически осуждает «Героя нашего времени» как роман безнравственный, могущий оказать вредное воздействие на состояние общественных нравов.

Белинский с позиций революционного демократизма разбил эту плоскую морализаторскую точку зрения Шевырева, доказав, что показ безнравственных типов может быть величайшей нравственностью, если писатель вскрывает причины, толкнувшие людей на аморальный путь, если он вину ищет не в человеке, а в обществе.

²⁰) Т. V, стр. 368.

²¹) «Маяк», 1840 г., ч. IV, стр. 213.

²²) «Библиотека для чтения», 1844, т. 63, отд. VI, стр. 11.

²³) «Москвитинин», 1841, ч. I, отдел критики, стр. 530—536.

Белинский и Шевырев диаметрально противоположно понимают нравственность. Для Шевырева нравственно все то, что в конечном счете направлено на укрепление николаевского режима, для Белинского — на подрыв устоев самодержавно-крепостнического строя, на воспитание народа в революционном духе.

Объявляя Печорина существом, оторвавшимся от национальной почвы, Шевырев тем самым хотел снять ответственность с самодержавной России, с вдохновителей черной реакции, которые в 30-е и 40-е годы душили ростки новой жизни, мешали людям развернуть свои духовные способности, нравственно уродовали и калечили их. Белинский, подчеркивая типичность Печорина, рассматривая его как органическое явление русской действительности, наоборот, подводил писателя к выводу, что объяснение бездеятельности, эгоизма, нравственной испорченности «героя нашего времени» следует искать не в иноземном влиянии, а в социально-политических отношениях эпохи, которые стали величайшим тормозом исторического прогресса и духовного развития человека.

Живое, смелое слово осуждения самодержавно-крепостнического гнета звучит во всех значительных статьях революционера-демократа Белинского, придавая им ту огромную притягательную силу, которая так неотразимо действовала на сознание передовых слоев русской общины. Иногда открыто, а чаще всего прибегая к «эзоповскому языку», он настойчиво проводит мысль о необходимости коренных общественных преобразований.

Белинский прилагает все усилия к тому, чтобы реабилитировать человека и показать пагубность крепостнических порядков. Когда Сенковский, Булгарин, Полевой, обрушились на гоголевского Петрушку, на далеко не изысканную речь Ноздрева и Собакевича, Белинский писал: «...Находя лица, изображенные Гоголем, особенно безнравственными и глупыми, довольно ребячески преувеличивают дело и грубо его понимают. Эти лица дурны по воспитанию, по невежественности, а не по натуре, и не их вина, что со дня смерти Петра Великого прошло только 116, и не 300 лет. Неужели в иностранных романах и повестях вы встречаете все героев добродетели и мудрости? Ничего не бывало! Те же Чичиковы, но только в другом платье; во Франции и Англии они не скупают мертвых душ, а подкупают живые души на свободных парламентских выборах»²⁴).

Это высказывание свидетельствует также о замечательной политической проницательности Белинского, о его отрицательном отношении к лживой и лицемерной буржуазной демократии. Отрицая самодержавно-крепостнический режим, Белинский не принимал и буржуазного строя, порождающего своих чичиковых, становящихся в новой обстановке политическими авантюристами, своих собакевичей, превращающихся в условиях буржуазной действительности в черносотенных погромщиков, в заклятых врагов рабочего движения.

Идеалом Белинского является подлинно демократическое общество, создающее все предпосылки для исчезновения социальных типов, введенных в поэме Гоголя.

Белинский отмечает, что буржуазный миропорядок отличается от самодержавно-крепостнического по своей форме, а сущность его та же самая, ибо он построен на частнособственнической основе и в изобилии порождает взяточников, мошенников и аферистов. «У нас, — пишет он, — проситель иногда заходит с заднего крыльца к своему судье с секретными доказательствами правоты своего дела; в Англии и Франции канди-

²⁴) Т. VII, стр. 334.

латы на разные выборные должности низкими интригами и подкупами располагают избирателей в свою пользу»²⁵⁾.

Пропаганда Белинским реалистического метода наталкивалась на сильное противодействие со стороны реакционной критики. Все русские журналы 30-х и 40-х годов, проводившие официальную, самодержавно-крепостническую идеологию или находившиеся в сфере ее воздействия, считали своим долгом поносить критический реализм, связь которого с освободительным движением им была хорошо понятна.

Резко враждебно относился к реалистической литературе Н. И. Надеждин. Он дал отрицательные отзывы о «Графе Нулине», о «Борисе Годунове», о «Полтаве», о седьмой главе «Евгения Онегина». Им написано и опубликовано немало рецензий, решительно осуждающих «вещественное», т. е. реалистическое направление во французской драме, лирике и романе. Возникновение обличительной, реалистической струи в западноевропейском и русском искусстве Надеждин рассматривает, как следствие революционного брожения в обществе, как выражение открытого недовольства существующим общественным строем.

Надеждин заклятый враг творчества, проникнутого социально-критическими тенденциями, отличающегося реалистическим характером. «Если бы реализм, господствующий ныне во французской поэзии,— писал «Телескоп»,— одержал решительный верх, то на другой день, после неоспоримого удостоверения в его победе, нельзя б было верить ни в бога, ни в достоинство души»²⁶⁾.

Надеждину импонирует литература, дающая «изящное зрелище действительности», отвечающая запросам сердца, а не «внешних чувств». Он стоит за идеализацию «природы», которая должна предстать в художественных произведениях очищенной от своих антиэстетических напластований. Для изящных творений,— заявляет Надеждин,— «тени также необходимы, но не иначе, как в...подчинении свету. Это-то и составляет их высочайшее нравственное достоинство, что всеобщая гармония жизни, не различия для нас в шуме действительного бытия, через посредство их как будто сосредоточивается в один определенный аккорд...»²⁷⁾. Задачу поэзии Надеждин видит в том, чтобы скрывать дисгармоничность современной жизни и вносить успокоение в умы. С нескрываемым озлоблением он пишет о тех писателях, которые обнажают социальные противоречия и подрывают веру в разумность и справедливость существующего строя.

Целью эстетического образования Надеждин считает примирение с окружающим. Для человека эстетически воспитанного «жизнь общественная,— пишет он,— перестает быть позорием дикого столкновения личностей, выгод и прихотей: она становится веселым ширшеством радушия, любезности, остроумия». Не для него «буйные крамолы; неистовые мятежи, кровавые ужасы, коими потрясается иногда благосостояние обществ! Красота не подруга буйства: она, напротив, мать мира, порядка и блаженства»²⁸⁾.

²⁵⁾ Т. VIII, стр. 403.

²⁶⁾ «Телескоп», 1833 г., ч. 13, № 4, стр. 558.

²⁷⁾ «Телескоп», 1831 г., № 9, стр. 233.

²⁸⁾ Там же, стр. 151, 152. Было большой ошибкой считать Белинского прямым преемником Надеждина, а такое мнение, к сожалению, еще бытует в советском литературоведении. Например, Васюков в своей диссертационной работе «Принципы народности в эстетике Белинского» (Л., 1951 г.), объявляет Надеждина «провозвестником нового реалистического и народного искусства» (стр. 108), а вся диссертация Н. А. Соколова «Надеждин и Белинский» (Л., 1948 г.) пронизана одним «благородным» стремлением затушевать реакционные убеждения Надеждина и «подтянуть» его к лагерю революционной демократии. Эстетическое учение Белинского было подготовлено творчеством и критическими выступлениями Пушкина и Гоголя.

Надеждин стремится превратить русских художников в раболепных слуг царского самодержавия и отвлечь их внимание от актуальных вопросов современности. Его эстетические воззрения — характерный образец проявления в области эстетики охранительной идеологии.

Белинский начал и развернул свою блестящую критическую деятельность в защиту реализма отнюдь не как ученик и последователь Надеждина. Последний, издеваясь над реалистическим искусством, в качестве идеального художественного метода выдвигал какой-то уродливый симбиоз романтизма и классицизма.

Белинский не только не шел по стопам Надеждина, но и боролся с ним, искренне возмущаясь его циничным глумлением над Пушкиным, Байроном, Вольтером, Гюго. «Он извивается, как змей, — пишет Белинский о Надеждине, — хитрит, клеветает, по временам притворяется дураком, и все это плоско, безвкусно, трактирно, по-кабацки... Я иногда с удовольствием вспоминаю о нем и презираю и ненавижу его только тогда, когда читаю его гадкие и подлые «недоумочные гаерства»²⁹⁾.

Надеждин не был одинок в своих нападках на реализм. Ожесточенную борьбу против реалистического течения вели Сенковский, Бугарин, Греч, Полевой и множество других продажных журналистов, родем круживших вокруг «Библиотеки для чтения», «Северной пчелы», «Сына отечества» и «Русского вестника». Их в ряде вопросов поддерживали в 40-е годы критики из славянофильского и либерального лагеря.

Реакционная пресса ставила своей целью увести русскую поэзию в «мир мечты», направить ее на воспевание «светлых» сторон крепостной России. Наиболее солидное, научно-теоретическое обоснование этим задачам дал С. П. Шевырев. Шевырев прежде всего ярый противник социальной направленности литературы. Он крайне недоволен поворотом русских и зарубежных писателей к конкретному реалистическому изображению жизни и обвиняет их в злоупотреблении «общественным началом». Ему не нравится, что даже водевил утратил свою былую веселость и беззаботность и «делает трагические гримасы, плачет, как безумный, или смех свой превращает в какой-то дикий, тяжелый хохот»³⁰⁾.

Шевырев стремится доказать, что художественное творчество, пронизанное критическим, обличительным духом, является лишь уделом народов, отживающих свой век, но оно немислимо в «процветающей» России, идущей особым путем исторического развития. «Если еще возможна в лирике поэзия вдохновенных прозрений, поэзия фантазии творческой, возносящаяся над всем существенным, — заявляет Шевырев, — то, конечно, она должна быть возможна у нас»³¹⁾.

Шевырев призывает русское искусство к показу «светлых», «прекрасных» сторон русской действительности — единения царя с народом, благотворной роли церкви, смирения, как исконной черты русского национального характера и т. д. Критик «Москвитянина» хочет сбить русскую литературу с правильного пути и превратить ее в оружие защиты самодержавно-крепостнического режима. В рецензии на «Ротибора Холмоградского» А. Вельмана Шевырев пишет: «Нет, не из одних пустых призраков, не из праздных мечтаний, скоро разлетающихся дымом, создан мир фантазии; это также наша жизнь, но взятая в светлые минуты ее бытия; это те же способности человека, но в широком служении одному прекрасному; та же вседневная наша земля, но при каком-то магическом свете солнца, когда пылают все ее краски: то же вседневное небо, но с радугой на него накинута»³²⁾.

²⁹⁾ Письма, т. I, стр. 73.

³⁰⁾ «Москвитянин», 1841 г., ч. I, стр. 266.

³¹⁾ Там же, ч. II, стр. 540.

³²⁾ Там же, ч. V, стр. 432.

Призывая к воспроизведению жизни «обмытой и очищенной», Шевырев ведет борьбу с реалистической, обличительной литературой. Он осудил все сатирические стихотворения Лермонтова и в особенности «черную», «траурную», «роковую Думу»³³⁾, «Повести Белкина», «Дубровского»; а «Евгения Онегина», как и «Героя нашего времени», отнес к числу произведений, лишенных национальных корней и написанных под влиянием «разочарованной» Европы.

Шевырев отнюдь не оригинален в своих взглядах. Создавая себе славу «самобытного» мыслителя, он на самом деле переживает идеи, задолго до него пущенные в оборот Бональдом, Жозефом де Местром, Новалисом, Шлегелями и другими идеологами французского дворянства и немецкого юнкерства.

Как и все реакционные романтики, Шевырев воюет с засильем социального элемента в поэзии, ратует за изображение человека не как существа общественного, исторически-конкретного, а как выразителя мистического «народного духа», «вдохновенных прозрений».

Белинский в течение всей своей жизни боролся с Шевыревым. Особенно едко он высмеял его в своем блестящем сатирическом памфлете «Педант» в образе Лиодора Ипполитовича Картофелина. Говоря об эстетических воззрениях своего «героя», Белинский причисляет его к разряду тех теоретиков, которые под художественным творчеством понимают искусство «золотить пилочки», а под «идеалом» (т. е. художественным типом, Н. Г.) — «собрание в одну фигуру разных черт, разбросанных в природе и действительности»³⁴⁾.

В отличие от реакционеров всех мастей, которые крича о «процветающей», «внутренне здоровой» России, делали отсюда вывод о «незаконности» критического направления в русской литературе, Белинский неустанно пропагандирует мысль о том, что самые основы русской общественной жизни нуждаются в пересмотре и в коренном преобразовании. Современное общество, — замечает он, — «переживает болезненный кризис, за которым должно последовать здоровое состояние лучше и выше прежнего»³⁵⁾.

Исходя из этого положения, Белинский считает критический реализм не только законным, но исторически необходимым явлением. Великий критик призывает писателей самим **понять** причины того кризисного положения, в котором оказалась Родина, и помочь народу разобраться в смысле социально-исторических процессов.

Белинский подчеркивает, что для решения этой исторически важной задачи художник должен отрешиться от романтических «парений» и заняться **изучением** жизни. «Наш век, — замечает он, — весь вопрос, весь стремление, весь искание и тоска по истине»³⁶⁾. Все наиболее значительные статьи Белинского посвящены борьбе за действительность, за максимальное приближение искусства к актуальным проблемам современности.

2.

Революционно-демократическая эстетика рассматривает воспитательную и познавательные функции искусства в неразрывном единстве. Белинский неоднократно отмечает, что чем правдивее художник отражает жизнь, чем глубже проникает в ее сущность, тем большую воспитательную ценность приобретают его произведения. Они становятся не-

³³⁾ «Москвитянин», 1841 г., ч. II, стр. 537.

³⁴⁾ Т. VII, стр. 134.

³⁵⁾ Т. VI, стр. 38. Подчеркнуто мной, Н. Г.

³⁶⁾ Т. VII, стр. 296. Подчеркнуто мной, Н. Г.

обходимым пособием для изучения общества, средством просвещения народа.

Белинский не представляет себе подлинно художественного творчества без обобщений. Реальная поэзия, учит он, ничего не выдумывает. «Она только идеализирует явления действительности, возводя их к общему значению, что и значит «возводить в перл создания». Всякая другая поэзия — пустое фантазерство, вздор и пустяки, способные забавлять людей ограниченных и необразованных»³⁷⁾.

Белинский требует от литературы, как уже отмечалось, ярко выраженной социальной и критической направленности. Причем, в слово «критика» им вкладывается особое, специфическое понятие. Критиковать — это значит уметь за частным явлением найти общий смысл, за внешними фактами обнаружить ведущую закономерность. Писатель-реалист не просто обличитель пороков, он бьет социальное зло в самых его истоках. Вторгаясь в глубины жизни, он доходит до **причин**, порождающих те или другие общественные недостатки. Белинский призывает к тому, чтобы поэты, если они действительно хотят стать проводниками общественного мнения, отказались от натуралистического «описательства», а занялись исследованием социальных недугов современности, нашли возбудителей болезни и подсказали методы борьбы за оздоровление общественного организма»³⁸⁾.

Художественное творчество неотделимо для Белинского от мысли, от способности проникать в сущность действительности, в социальные противоречия общества. Результаты своих наблюдений художник выражает непосредственно, в конкретной, образной форме. «Искусство, — пишет Белинский, — есть **непосредственное** созерцание истины или мышление в **образах**»³⁹⁾.

Это определение относится к 1841 году, к тому периоду литературной деятельности Белинского, когда он освобождался от влияния идеалистических теорий и вырабатывал материалистическое мировоззрение. Но впервые оно было пущено им в литературный оборот в годы «примирительных» умонастроений, в то время, когда Белинский, твердо усвоив идею о закономерности исторического процесса, о развитии мира по своим внутренним законам, не зависящим от воли и сознания человека, вел беспощадную борьбу с романтическим субъективизмом.

Белинский борется за правдивое, объективное отражение жизни. Но для выполнения этой задачи, искусство обязано отрешиться от бесплодных романтических порываний к идеалу и «погрузиться в действительность», приступить к детальному ее изучению. «Мир возмужал, — пишет Белинский, — ему нужен не пестрый калейдоскоп воображения, а **микроскоп и телескоп разума**, сближающий его с отдаленным, делающий для него видимым невидимое»⁴⁰⁾.

Белинский указывает, что современный писатель должен сочетать в своем лице и гражданина, и социолога, и философа, и ученого. Характер жизни, изобилующий сложными социальными конфликтами, требует от него высокой идейной и научной вооруженности, отличного знания законов общественного развития, умения разбираться в смысле происходящих событий. Художнику совершенно недостаточно ограничиваться первичными впечатлениями, только чувственным восприятием окружающего, подлинное художественное творчество предполагает деятельное участие мысли.

³⁷⁾ Т. VII, стр. 333. Подчеркнуто мной, Н. Г.

³⁸⁾ «В созданиях поэта, выражающих скорби и недуги общества, — пишет Белинский, — общество находит облегчение от своих скорбей, недугов: тайна этого целительного действия — сознание **причины** болезни через представление болезни» (т. VI, стр. 36). Подчеркнуто мной, Н. Г.

³⁹⁾ Т. VI, стр. 500.

⁴⁰⁾ Т. VII, стр. 295. Подчеркнуто мной, Н. Г.

«Что такое само искусство нашего времени?— спрашивает Белинский,— **суждение, анализ общества; следовательно, критика.** Мыслительный элемент теперь слился даже с художественным,— и для нашего времени мертво художественное произведение, если оно изображает жизнь для того только, чтобы изображать жизнь, без всякого могучего субъективного побуждения, имеющего свое начало в преобладающей думе эпохи, если оно не есть вопль страдания или дифирамб восторга, если оно не есть вопрос или ответ на вопрос»⁴¹⁾).

В стремлении **понять и объяснить** жизнь, **исследователь** ее Белинский, как впоследствии Чернышевский и Добролюбов, видит наиболее ценное качество критического реализма. Он ориентирует литературу на выяснение причин возникновения социального зла, в частности трагического положения народных масс. Белинский хорошо понимает, что писатель-реалист, применяя в своей творческой деятельности аналитический художественный метод, при правдивом изображении современной действительности неизбежно придет к заключению о порочности самых основ самодержавно-крепостной России.

В аналитической устремленности, в критическом взгляде на жизнь Белинский усматривает признак зрелости современных ему философских и эстетических теорий **«Дух критики, анализа и исследования. — пишет он, — дух нашего времени»**⁴²⁾. Белинский высоко ценит реалистическое творчество за правдивое отражение «фасада» николаевской империи с ее кровавым и палаческим режимом, разгулом дикого барства и самоуправством чиновников. Правдивость художественного изображения, предполагающую не натуралистическое описание фактов, а проникновение в сущность изображаемых явлений и социальных процессов, Белинский объявляет главным законом реалистического искусства. «Таланты были всегда, — замечает он, — но прежде они украшали природу, идеализировали действительность, т. е. изображали несуществующее, рассказывали о небывалом; а теперь они воспроизводят жизнь и действительность в их **истине**. От этого литература получила **важное значение** в глазах общества»⁴³⁾.

Белинский хорошо понимает, что **художественная правда** неизбежно включает в себя оценочный момент, приговор, она подводит человека к определенным выводам. Революционеры-демократы, рассматривая реалистическую поэзию как мощное средство формирования передового общественного самосознания, ставят ее воспитательную ценность в прямую зависимость от глубины и истинности художественного изображения мира. «Признавая за литературою главное значение разъяснения жизненных явлений, мы, — писал Добролюбов, — требуем от нее одного качества, без которого в ней не может быть никаких достоинств, именно **правды**»⁴⁴⁾.

Выдвигая это положение, Добролюбов имеет в виду не чувственную достоверность художественного образа, он не был поклонником натуралистического копирования «природы». Считая воссоздание внешнего облика объективной реальности лишь необходимым условием реалистического искусства, Добролюбов настаивает на «верности понимания» художником «тех явлений, которых он коснулся»⁴⁵⁾.

Аналогичные идеи развивал до Добролюбова Белинский. Великий критик неоднократно подчеркивает недостаточность одного таланта для создания реалистических произведений, полностью отвечающих историческим потребностям современной эпохи. Чтобы уметь изобразить жизнь,

⁴¹⁾ Т. VII, стр. 298. Подчеркнуто мной, Н. Г.

⁴²⁾ Там же, стр. 294. Подчеркнуто мной, Н. Г.

⁴³⁾ Т. X, стр. 396. Подчеркнуто мной, Н. Г.

⁴⁴⁾ Н. А. Добролюбов. Полное собр. соч. в шести томах, т. II, стр. 326.

⁴⁵⁾ Там же.

любит Белинский, «мало даже дара творчества: нужен еще разум, чтобы понимать действительность»⁴⁶⁾.

Белинский борется за введение «мыслительного элемента» в литературу, за умение художника мыслить, т. е. схватывать не внешнюю форму предметов, а их внутренние связи, их сущность. Он протестует против представления о творческом акте как какой-то каббалистике, «дурнопахнущей», не поддающейся никакому логическому учету. Важнейшим моментом творческого процесса Белинский считает изучение, исследование писателем жизни, извлечение из нее «общего смысла»... Типизацию, невозможную без познания действительности, без аналитической и синтетической работы мысли, Белинский объявляет живым нервом художественного творчества.

Белинским в его теоретических исканиях двигала жгучая ненависть к крепостническому гнету и горячая любовь к закабаленному крестьянству, к «маленькому человеку», изуродованному крепостническими порядками. Определяя искусство как **мышление** в образах, великий критик ориентирует писателей на критическое изображение самодержавной России, на обнажение всех мерзостей существующего общественного строя.

Белинский выше всего ставит в художнике умение анализировать жизнь, постигать природу «частных фактов», тайна происхождения которых обычно ускользает от глаза наблюдателя. Таким великим мастером-аналитиком был для Белинского Гоголь. Гоголь по его мысли, стал «вождем русского народа на его пути к самосознанию» как раз потому, что в своих лучших произведениях он дал **художественный анализ русского общества, раскрыл «невидимые его основы»**. Белинский особенно выделяет «Мертвые души», в которых Гоголь, несмотря на свои патриархальные иллюзии, вынес обвинительный приговор самодержавно-крепостническим порядкам, показал их антигуманистическую, эксплуататорскую сущность.

Белинский подчеркивает замечательные аналитические способности Гоголя, его несравненный дар видеть в самых незначительных явлениях глубокий смысл. Гоголь в «Мертвых душах» **разанатомировал** жизнь до мелочей и каждой детали придал общее значение, заставив ее служить обличению всей системы крепостнических отношений. Каждый штрих у Гоголя на своем месте и усиливает антикрепостническую направленность его социального романа. И Петрушка, носивший с собой свой специфический запах, и будочник, который при фонарном свете впросонках казнил на ногте «зверя» и снова заснул, и другие эпизодические образы нужны Гоголю для того, чтобы создать мрачную картину крепостнической действительности.

«Конечно,— замечает Белинский,— какой-нибудь Иван Антонович, кувшинное рыло, очень смешон в книге Гоголя и очень мелкое явление в жизни; но если у вас случится до него дело, так вы и смеяться над ним потеряете охоту, да и мелким его не найдете»⁴⁷⁾.

Белинский в своей теории опирается не только на художественную практику Гоголя, он перекликается с автором «Ревизора» и «Мертвых душ» также в решении целого ряда эстетических проблем. Гоголь совершенно в духе Белинского решает основную задачу искусства. Он видит ее в том, чтобы анализировать действительность, доходить до самой ее сути.

Впервые Гоголь поставил вопрос об особенностях реалистического творчества в своей известной статье «Несколько слов о Пушкине». Она представляет собой этап в эстетическом развитии Гоголя, заключающий-

⁴⁶⁾ Т. VIII, стр. 234. Подчеркнуто мной, Н. Г.

⁴⁷⁾ Т. VII, стр. 444.

ся в отходе от романтической эстетики и в утверждении на позициях реализма. Силу последних пушкинских произведений, созданных после «южных поэм», Гоголь усматривает в том, что Пушкин в них «погрузился в сердце России, в ее обыкновенные равнины, предался глубже исследованию жизни и нравов своих соотечественников и захотел быть вполне национальным поэтом...»⁴⁸⁾.

Характеристика Гоголем творческой эволюции Пушкина является совершенно правильной. Пушкин действительно с годами постепенно охладевает к высокому, но отвлеченному романтизму и обнаруживает все большую склонность к реалистической поэзии. Он создает «Бориса Годунова», «Полтаву», «Евгения Онегина», «Повести Белкина», «Капитанскую дочку», множество своих замечательных реалистических стихотворений, вошедших в золотой фонд русской классической литературы.

Пушкин правдиво отразил историческое прошлое своего родного народа, его нравы, обычаи, раскрыл особенности русского национального характера, воспел русскую природу во всей ее величавой и неповторимой красоте. Пушкин первый перешел к изображению жизни в социально-исторической конкретности. Он с большой остротой поставил вопрос о тяжелом положении крестьянства («Повести Белкина»), о революционном протесте народных масс против своих поработителей («Дубровский»), («Капитанская дочка»), о трагической участи «маленького человека» («Станционный смотритель»), став ближайшим предшественником Гоголя.

Пушкин, непосредственно предворяя Белинского, борется с романтическим субъективизмом во всех его разновидностях — с отвлеченной, приторно-слащавой фразеологией сентименталистов, с риторическим стилем классицистов и романтиков. Пушкин соглашается с мнением И. Киреевского, который в своей статье «Девятнадцатый век» назвал его «поэтом действительности»⁴⁹⁾ и стремится в своем творчестве к простоте, естественности, к максимальной точности и выразительности художественного образа.

Отходя от романтической отвлеченности, Пушкин все более тяготеет к воспроизведению самых обыкновенных, обыденных жизненных явлений. В «Путешествии Онегина» Пушкин, критикуя свои «высокопарные мечтанья» прежних лет, когда он воспевал «пустыни, волн края жемчужны, и моря шум, и груды скал, и гордой девы идеал», так излагает свое «эстетическое кредо» зрелого периода:

«Иные нужны мне картины.
Люблю песчаный косягор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи —
Да пруд под сенью ив густых,
Раздолье уток молодых;
Теперь мила мне балалайка
Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака».

С Пушкина начался решительный поворот русской литературы к конкретному изучению и анализу жизни, к критическому реализму, блестящее теоретическое и общественно-политическое обоснование кото-

⁴⁸⁾ Подчеркнуто мной, Н. Г.

⁴⁹⁾ См. «Европеец», 1832, январь, № 1.

рому дали вожжи русской революционной демократии.

Гоголь, подобно Пушкину, ведет борьбу с отвлеченным романтизмом, который дает искаженное представление об обществе, гнушается обыденных, повседневных тем. В VII главе «Мертвых душ» Гоголь сравнивает двух писателей. Один из них, витая в мире возвышенных идеалов, никогда «не ниспускался с вершины своей к бедным, ничтожным своим собратьям» и избрал из великого омута ежедневно вращающихся образов «одни немногие исключения». Это разумеется романтик, чуждающийся реальной жизни.

Другой — принципиальный противник возвышенных парений, он крепко держится фактов действительности и осмелился вызвать наружу «всю страшную, потрясающую тину мелочей, опугавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кипит наша земная, подчас горькая и скучная дорога, и крепкою силою неумолимого резца дерзнувшего выставить их выпукло и ярко на всенародные очи». Это, конечно, писатель-реалист, сам Гоголь, сочетающий в своем творчестве микроскопический анализ с широкими социальными обобщениями.

Гоголь критикует также художников-натуралистов, которые страшатся устремить на что-либо глубокий взор и любят «скользить по всему недумаящими глазами»⁵⁰). Он ориентирует поэта на скрупулезное детальное изучение жизни в ее существенных связях и отношениях.

Гоголь называет свой собственный художественный метод «наукой выпытыванья»⁵¹). В писателе он особенно ценит способность проникновения в сущность общественных явлений, умение схватывать неуловимые оттенки человеческой психики, выносить на поверхность то, что обычно скрыто от взгляда людей.

Гоголь вторгается в самые глубины сознания своих нравственно-увечных героев и заставляет их обнажить перед ним «такие сокровенные изгибы их натур, в которых, как пишет Белинский, они не сознались бы самим себе под страхом смертной казни»⁵²). Благодаря такому «глубинному анализу», Гоголю удалось показать всю омерзительность Чичикова, прикрытую светской учтивостью и благопристойностью. Сам Гоголь признается: «Не загляни автор поглубже ему в душу, не шевельни на дне того, что ускользает и прячется от света, не обнаружь сокровеннейших мыслей, которых никому другому не вверяет человек, а покажи его таким, каким он показался всему городу, Манилову и другим людям, и все были бы радешеньки и приняли бы его за интересного человека»⁵³).

Белинский показывает, что в творчестве Гоголя ни один поэтический факт, ни одна сцена, сколь бы они ни были живописны, не имеют самодовлеющей ценности, не приводятся с узко эстетической целью, а служат средством раскрытия закономерностей жизни. В каждом незначительном событии Гоголь открывает «общий смысл», подводит его, так сказать, к общему знаменателю. В умении за частным видеть общее — гнетущую систему самодержавно-крепостнических отношений — и состоит, по мнению Белинского, сила Гоголя как писателя-реалиста.

Освещая светом «общего значения» мелочи жизни, Гоголь просветляет все антиэстетические формы действительности, заставляя уродливое служить прекрасной цели — делу разоблачения крепостной России. «Картина быта, дома и двора Коробочки, — пишет Белинский, — в высшей степени художественная картина, где каждая черта свидетельствует о гениальном взмахе творческой кисти, потому, что каждая черта за-

⁵⁰) «Мертвые души», т. I, глава XI.

⁵¹) См. об этом В. Гиппиус. Литературные взгляды Гоголя, «Литер. учеба», 1936 г., № 11, стр. 52—72.

⁵²) Т. VII, стр. 441.

⁵³) «Мертвые души», т. I, гл. XI.

печатлена типическою верностью действительности и живо, осязательно воспроизводит целую сферу, целый мир жизни во всей его полноте»⁵⁴).

Гоголя меньше всего можно упрекнуть в натурализме, в смаковании всего безобразного и отвратительного. Им движет любовь к добру, стремление освободить родину от «мертвых душ», очистить воздух от удушливых испарений, исторгаемых клоакой самодержавия, и дать возможность русскому человеку вздохнуть полной грудью. Гоголь сам признавался, что задача, которую он ставил при создании первого тома романа заключалась в том, чтобы породить отвращение к миру изображенных им героев и вызвать тоску по лучшему будущему.

Ненависть ко всем мерзостям жизни Гоголь сравнивает в «Портрете» с солнцем, которое внутренним светом озаряет произведения, сообщая им своеобразную прелесть и огромную притягательную силу даже тогда, когда они затрагивают непривлекательные явления действительности. Гоголь хорошо дает понять, что натуралистическая деталь, если она социально осмыслена, приобретает большое поэтическое и общественное значение.

Делая в «Мертвых душах» широкие социальные обобщения, Гоголь неизмеримо возвышается над писателями натуралистического направления, творчество которых не просветлено мыслью, не согрето любовью к красоте и социальной справедливости. «Верность натуре в творениях Гоголя,— пишет Белинский,— вытекает из его великой творческой силы, знаменует в нем глубокое проникновение в сущность жизни, верный такт, всеобъемлющее чувство действительности»⁵⁵).

Гоголь, анализируя русское общество, зондируя его «кровавые раны», сыграл огромную роль в подъеме революционного самосознания широких кругов русской общественности». «Мертвые души», по выражению М. С. Щепкина «разбудили Русь»⁵⁶), всколыхнули ее, заставили призадуматься над важными общественными вопросами, настраивали на критическое отношение к самодержавно-крепостническим порядкам.

Гоголь, пользуясь с большим мастерством и «микроскопом и телескопом разума», которые Белинский предлагал взять на «вооружение» современным писателям и философам, совмещая детальное исследование с синтетической работой мысли, добился совершенно исключительных результатов. Он заглянул во все уголки помещичьего и чиновничьего быта, показал «хозяев» России в их будничной, повседневной жизни, в «исторической практике», продемонстрировал их варварство, интеллектуальное и моральное убожество.

Гоголь мастерски использует возможности реалистического метода, аналитического по своей природе. «Никто никогда до него,— пишет Герцен,— не читал такого полного патолого-анатомического курса о русском чиновнике. С хохотом на устах он безжалостно проникает в самые сокровенные складки нечистой, злобной чиновнической души». «Благодаря Гоголю,— продолжает Герцен,— мы, наконец, увидели их (помещиков, Н. Г.), выходящими из своих дворцов и домов без масок, без прикрас, вечно пьяными и обжирающимися... «Мертвые души» потрясли всю Россию»⁵⁷).

Белинский в течение всей своей деятельности пропагандирует художественное творчество Гоголя, рассматривая его как первоклассный образец современного реалистического искусства, пронизанного духом

⁵⁴) Т. VII, стр. 333.

⁵⁵) Там же, стр. 43. Подчеркнуто мной, Н. Г.

⁵⁶) Михаил Семенович Щепкин. Записки его, письма, рассказы, материалы для биографии и родословная, СПб, 1914 г., стр. 172.

⁵⁷) А. И. Герцен. Полное собрание сочинений и писем, под ред. М. К. Ломке., т. VI, стр. 377—378. Подчеркнуто мной, Н. Г.

анализа и критики. Гоголевскую поэму он встретил восторженно и оценил ее как творение народное, «беспощадно сдергивающее покров с действительности», глубокое по замыслу, «социальное, общественное и историческое» по своему характеру»⁵⁸⁾.

Выход в свет «Мертвых душ», их огромный успех среди демократического читателя привел в движение не только прогрессивные, но и реакционные силы России. Реакционная печать справедливо увидела в них произведение социально опасное, расшатывающее самые устои крепостнического строя, и сплотилась в один лагерь борьбы против Гоголя. словно по мановению дирижерской палочки, продажные журналисты начали в своих грязных писаниях изрыгать хулу на «Мертвые души», стремясь опорочить и дискредитировать их в глазах общественного мнения.

Не брезгуя никакими средствами, не страдая от угрызений своей нечистой совести, Булгарин и компания пытаются унизить и оклеветать Гоголя, вывести его творчество за пределы русской словесности. Одним из излюбленных приемов, применявшихся реакционной критикой, было обвинение Гоголя в натурализме, в пристрастии ко всему отвратительному и антиэстетическому.

Резко враждебный отзыв на «Мертвые души» дал представитель «торгового направления» в русской литературе, издатель «Библиотеки для чтения» Сенковский (барон Брамбеус). Он объявил Гоголя грязным, площадным писателем, сравнив его с Поль-де-Коком. Горя негодованием, Сенковский обвинял Гоголя в неуважении к русскому обществу, в «унижении русских людей», в создании «зловонных картин» и т. д.⁵⁹⁾.

С Сенковским перекликается К. Масальский, который в своей рецензии на «Мертвые души» также основной удар наносит по «нечистоплотности» Гоголя. «Главный недостаток автора, по нашему мнению,— заявляет он,— состоит в том, что он, увлекаясь своим комическим направлением, переходит часто границы чистого вкуса и, для возбуждения смеха, свою художническую кисть обмакивает в грязные, недостойные художника краски»⁶⁰⁾.

К хору хулителей Гоголя присоединил свой голос и Н. Полевой, ставший в 40-е годы на путь ренегатства и прямой измены своим прежним либеральным настроениям. Полевой, упреская Гоголя в односторонности, в показе только «грязи, навоза, разврата и порока» хочет подвести под свою критику солидный теоретический базис. Как и все реакционные теоретики того времени, он видит задачу искусства в воспроизведении «светлых», «прекрасных» сторон России, а цель его — в примирении человека с существующим общественным режимом.

Полевой, подобно Шевыреву, развивает идею о «незаконности» критического реализма в условиях русской действительности, якобы лишенной трагических диссонансов. Он отказывает произведениям Гоголя в правдивости. Полевой полагает, что образы «Мертвых душ» явились не результатом глубокого изучения Гоголем русской жизни, а возникли под влиянием «разлагающегося» Запада, циничной и развратной Франции. Он не находит в них никаких национальных примет. «... Если французам,— пишет Полевой,— нравятся грязные тайны их Парижа и нравы насекомых и скотов, наши могут придумать что-нибудь другое, кроме отвратительных типов русско-парижских, и что наша литература обойдется без поль-декоковских физиологий, как наши романы без вонючих

⁵⁸⁾ Т. VII, стр. 253. Подчеркнуто мной, Н. Г.

⁵⁹⁾ «Библиотека для чтения», 1842 г., т. 53, ч. II, «Литературная летопись», стр. 37 и след.

⁶⁰⁾ «Сын отечества», 1842 г., № 6, отдел критики, стр. 19.

Петрушек и трактирных блох, перешедших и перепрыгнувших в нашу литературу из чужбины»⁶¹⁾).

Полевой в данном случае выдвигает положение, характерное для всей русской реакционной журналистики, которая стремилась оторвать гоголевскую школу от национальной почвы и объявляла ее дочерью «беспутного» французского романтизма.

Белинский развернул титаническую борьбу в защиту Гоголя и эстетических принципов критического реализма. В единоборстве с целой армией рептильных журналистов он показал высокую политическую принципиальность, теоретическую зрелость, прекрасное понимание сущности реалистического искусства.

Белинский решительно отверг обвинение Гоголя в натурализме, доказав реалистический характер его творчества. Когда Сенковский опубликовал свою «бонтонно-пыхтящую» рецензию на «Мертвые души», Белинский дал ему и в его лице всем недоброжелателям Гоголя резкую отповедь. Великий критик прозрачно намекает, что описания так называемых антиэстетических картин, которые столь не понравились Сенковскому и его единомышленникам, не являются у Гоголя самоцелью, а служат для извлечения «общего смысла» из жизни и направлены в конечном итоге на развенчание самодержавно-крепостнического строя. «Правда, Гоголь, — пишет Белинский, — иногда касается таких сторон общественной жизни, которые под пером иных писателей были бы просто невыносимы и для обоняния и для слуха и для взора; но как Гоголь не копирует действительности, а **«возводит ее в перл создания»**, как его юмор спокоен, мягок, и благороден, несмотря на свою силу, цепкость и глубину, то в его созданиях никогда и ничего не бывает низкого и тривиального. Он **владеет тайною великого таланта обращать в чистое золото все, к чему не прикоснется**. Скажите по совести, встречали ли вы в его сочинениях хотя одну картину грубой чувственности, написанную с желанием самому налюбоваться ею и, возбуждением нечистого восторга, приобрести себе большее число читателей? Где, укажите, рисует он грязь для грязи по страсти к цинизму — замашка, довольно любимая, впрочем, добрым и талантливым Поль-де-Коком, с которым так неурядица, так натянуто вздумала равнять Гоголя рецензия? Гоголь и Поль-де-Кок — это имена, между которыми столько же общего, как между именами Вольтера и какого-нибудь барона Брамбеуса»⁶²⁾.

Белинский, полемизируя с реакционными теоретиками, объявлявшими Гоголя подражателем, идущим по стезе писателей «нестовой» французской словесности, блестяще раскрыл **национальные** истоки гоголевского реализма. Гоголь всегда был для Белинского глубоко самобытным художником, ответившим своим творчеством на самые насущные вопросы эпохи, на «вопли и страдания современности».

В «Мертвых душах», на которые с таким остервенением набросилась реакционная критика, Белинский видел произведение отнюдь не подражательное, а «чисто русское, **национальное, выхваченное из тайника народной жизни**», патристическое по своему содержанию и реалистическое по своей форме»⁶³⁾.

Реакционная критика в своих нападках на Гоголя выдвинула также версию о том, что в его поэме нет мысли, а ее герои лишены какой бы то ни было жизненной правдивости. Булгарин в 1842 году писал: «В повестях Гоголя нет философского взгляда на свет, нет познания сердца человеческого. Г. Гоголь искусно рисует карикатуры и комические сцены — это правда, но все это так поверхностно, так мелко, что

61) «Северная пчела», 1843, № 84, стр. 334.

62) Т. VII, стр. 335. Подчеркнуто мной, Н. Г.

63) Там же, стр. 253. Подчеркнуто мной, Н. Г.

мы не можем сравнивать г. Гоголя ни с одним из нынешних повествователей, ни с князем Одоевским, ни с графом Соллогубом, которые выше г. Гоголя, как Чимборазо выше Пулковской горы»⁶⁴).

Булгарина энергично поддержал Греч, назвавший «Мертвые души» «страшной смесью вздору, пошлостей, пустяков», картиной «особого мира негодяев, который никогда не существовал и не мог существовать»⁶⁵).

Подчеркивая карикатурность персонажей Гоголя, реакционные журналисты стремились подорвать веру в их типичность, жизненность. Они усиленно внушали читающей публике, что в «Мертвых душах» нет никакой правды. Сенковский прямо заявлял об анекдотической основе гоголевского романа. Общественно-политический смысл подобного рода утверждений совершенно очевиден, он заключался в попытке отвести удар от крепостной России, задержать процесс развития революционного сознания народа.

Белинский в отличие от идеологов крепостничества всегда отмечал серьезность и идейно-философскую насыщенность гоголевского творчества. Гоголь всегда был для него величайшим художником-мыслителем, сумевшим вторгнуться в неразведанные до него недра действительности, раскрыть их содержание, создать образы, правдиво отражающие самую сущность крепостнических порядков. Гоголь дорог Белинскому как раз тем, что он не скользит по поверхности явлений, не описывает, а исследует их, не бьет по отдельным недостаткам, а умеет за частными фактами видеть общее — самодержавно-крепостнический строй. Отвечая Булгарину, Гречу и прочим хулителям Гоголя, не находивших в его произведениях философского понимания жизни, Белинский писал: «...Нельзя не надивиться... его орлиному взгляду, которым он проникает в глубину тех тонких и для простого взгляда недоступных отношений и причин, где только слепая ограниченность видит мелочи и пустяки, не подозревая, что на этих мелочах и пустяках вертится, увы! — целая сфера жизни»⁶⁶).

Близки к Булгарину, Гречу и другим защитникам крепостничества в оценке Гоголя и деятели «славянофильской партии». Идеализируя старую, допетровскую, «красносафьянную» Русь, будучи врагами прогресса, они враждебно относятся к реалистическому искусству, не отражающему «светлых» сторон крепостной России.

В 1847 году славянофил Ю. Самарин, прикрывшись псевдонимом М... З... К..., опубликовал в «Москвитянине» пространную статью «О мнениях современника исторических и литературных», в которой резко отрицательно отзывался о Белинском и о вдохновляемом им реалистическом направлении. Самарин возмущается тем, что «изящная литература поступила на службу социальных школ» и стоит «на стороже общественных движений»⁶⁷). Ему бы хотелось повернуть ее на путь спокойного, мирного созерцания жизни.

Самарин обвиняет Гоголя и его последователей в одностороннем, карикатурном, клеветническом изображении русской действительности. Особенно его возмущает то, что писатели-реалисты распространяют свою критику также на народ, якобы не обнаруживая к нему «никакого сочувствия»⁶⁸).

В своей блестящей работе «Ответ Москвитянину» Белинский разоблачил показное народолюбие славянофилов и отстоял принципы критического реализма. Он доказывает, что «находиться в односторонности», т. е. заниматься преимущественно обличением крепостнических поряд-

⁶⁴) «Северная пчела», 1842, № 7, стр. 26.

⁶⁵) Там же, № 137, стр. 546. Подпись «Г».

⁶⁶) Т. VII, стр. 291. Подчеркнуто мной, Н. Г.

⁶⁷) «Москвитянин», 1847 г., ч. II, стр. 195.

⁶⁸) Там же, стр. 201.

ков, это значит не унижать русское общество, а содействовать его движению вперед.

Белинский отводит также утверждение Самарина о том, что современные авторы в ложном свете — только неумытым и невежественным — показывают народ, не находя в его среде никаких идеальных типов. Белинский указывает на ряд произведений Даля, Григоровича, где русский крестьянин обрисован так, что «всегда получаешь о нем самое выгодное для него понятие»⁶⁹). Вместе с тем Белинский придерживается твердого убеждения в необходимости критического отношения к отсталым формам народной жизни, так как критика поможет народу понять свой общественно-политический и культурный уровень, понять свою роль в освободительной борьбе. «...Сознание своих недостатков, — замечает Белинский, — вместо того, чтобы приводить его в отчаяние и повергать в сомнения о своих силах, дает ему новые силы, окрыляет его на новую деятельность»⁷⁰).

Эти слова продиктованы непоколебимой верой Белинского в народ, в его великую будущность, в его возможность освободиться от крепостнического гнета и выйти на широкую дорогу демократического развития.

В конце 40-х годов, в период активного формирования революционно-демократической идеологии и огромных успехов гоголевской школы, русская либеральная интеллигенция делает заметный крен в сторону реакции. Она страшится народного возмущения и неодобрительно относится к революционной пропаганде Белинского, в гневных выступлениях которого ей слышится протестующий голос народных масс, шум надвигающейся революционной бури.

Белинскому в борьбе за Гоголя и эстетические основы критического реализма пришлось столкнуться с либералами, фактически смыкавшимися в решении ряда принципиальных вопросов эстетики с теоретиками из реакционно-охранительного лагеря.

В 1847 году один из представителей русского либерализма А. В. Никитенко поместил в «Современнике» остро полемическую статью «О современном направлении русской литературы», рассчитанную на дискредитацию основных положений реалистического метода. Никитенко не осмеливается выступить открыто против Гоголя и его учеников. Он радуется за сближение искусства с жизнью, осуждает романтическую поэзию за ее отвлеченность, неконкретность. Никитенко одобряет даже устремленность литературы к анализу общества. «Важным шагом ее на пути успеха надобно считать то, — пишет он, — что она меньше начала доверять вдохновению, нежели изучению вещей... Это аналитическое настроение, без сомнения, есть самое правильное, самое сообразное с нашими потребностями и духом эпохи»⁷¹).

Однако под «потребностями эпохи» Никитенко понимает совсем иное, чем Белинский. Белинский вкладывает в это понятие глубокий революционный смысл, подразумевает под ним исторически необходимую, неотложную задачу радикального преобразования общественного строя и внесения политического сознания в народ. Никитенко, употребляя эти столь знаменательные слова, очевидно, вошедшие в его лексикон не без влияния Белинского, имеет в виду отнюдь не коренную перестройку всех общественных институтов России, а лишь некоторое их улучшение.

Никитенко в связи с этим слишком узко объясняет причину поворота передовых русских писателей к исследованию жизни. Он видит ее не в возникшей необходимости разоблачения самодержавно-крепостни-

⁶⁹) Т. XI, стр. 37—38.

⁷⁰) Там же, стр. 27.

⁷¹) «Современник», 1847 г., № 1, стр. 65.

ческого режима, а в воздействии науки. В своем «Опыте истории русской литературы» Никитенко писал: «...Нынешнее стремление в поэзии к действительности и истине, столь различное с прежнею игрою в вымыслы и красивые идеалы без существенных интересов жизни, ни есть ли следствие духа анализа, господствующего в современной науке?..»⁷²⁾.

Никитенко, в отличие от Белинского, звавшего к ликвидации крепостнических порядков, не выходит за пределы морального осуждения уродливых явлений крепостного права, постоянно впадая в плоское морализирование. Его призывы к критике социального зла предусматривают лишь критическое освещение частных недостатков крепостной России.

Никитенко пугает аналитическая направленность русского реалистического искусства, стремящегося при изображении современности «дойти до корня», выявить причины народных бедствий и страданий. «Писателям нашим,— пишет Никитенко,— в их нападательном положении, видящим одни общественные пороки, готовым только разить и сокрушать, недостает спокойствия, необходимого для высокого и мирного созерцания красоты»⁷³⁾.

Никитенко не нравится, что «натуральная», т. е. реалистическая школа берет под обстрел только отрицательные явления общественной жизни, обходя молчанием его «светлые начала». Он упрекает ее в односторонности. «Наши правоописатели-юмористы,— отмечает Никитенко,— выставляя перед читателями одну сторону помещика, чиновника, забывают вовсе другую, где нравственный и общественный их характер должен быть понят и изучен с одной точки зрения, спокойно, без ярости и озлобления. Им беспрестанно мерещатся Ноздревы, Собакевичи, Чичиковы. За этими безобразными лицами, отчасти действительными, отчасти вымышленными, они не видят важных нравственных преобразований, совершаемых в нашем поколении»⁷⁴⁾.

Обвиняя реалистическую литературу в односторонности, ориентируя ее на «широкое» воспроизведение мира, Никитенко на самом деле уводил ее от показа сущности крепостнического режима. Во всех его высказываниях видна позиция «умиротворителя», либерала-постепеновца, который стремится примирить противоречия общества и боится сделать радикальные выводы.

Если Никитенко признает в какой-то мере правомерность художественного исследования жизни, то теоретики из реакционно-охранительного лагеря отрицают право искусства проводить какие бы то ни было «аналитические опыты». Они отлично понимают, какую опасность для темного царства крепостников представляет реалистический метод.

Впервые против «анатомирования» действительности восстал в свое время еще Надеждин. В 1832 году он опубликовал в «Телескопе» статью из «Эдинбургского обозрения», начинавшуюся весьма характерной фразой: «Анализ господствует; критика царствует; розыск введен повсюду. Общество советуется, вслушивается, шупает само себя. Знаете почему? Потому, что оно нездорово. Это самоиспытание есть уже признак болезни»⁷⁵⁾.

Сам Надеждин отнюдь не сторонник аналитического течения в литературе. Он поместил эту статью лишь для доказательства окончательного морального и духовного растрепывания Запада, от которого «благой промысел да сохранит наше любезное отечество». Слова, взятые в кавычки, принадлежат Надеждину, это выдержка из его небольшого при-

⁷²⁾ А. Никитенко, Опыт истории русской литературы, СПб, 1845, с. 92.

⁷³⁾ «Современник», 1847 г., № 1, стр. 71.

⁷⁴⁾ Там же, стр. 63—64.

⁷⁵⁾ «Дух анализа и критики», «Телескоп», 1832 г., № 19, стр. 273.

мечания, которым он сопровождал перевод из «Эдинбургского обозрения». Она весьма точно передает его отрицательное отношение к той «анатомической работе», к которой приступило европейское искусство.

В 1834 г. в большой статье «Здравый смысл и барон Брамбеус» Надеждин со всей яростью набросился на «неистовую» французскую словесность за то, что она «без всякой пощады и скромности» занимается выворачиванием наизнанку самых неприглядных явлений современной Франции. Надеждин заодно нападает на писателей-реалистов, в частности на Шекспира, в котором он видит духовного отца «неистовых» французских романтиков. «...У него, — пишет он, — переняли они эту психологическую анатомию, коей недоставало рисунку французской классической литературы, этот глубокий взгляд, вливающийся безжалостно в сокровеннейшие тайны жизни, это разъятие действительности по суставам, это вскрывание внутренних недр бытия»⁷⁶).

Выступая против реализма, Надеждин зовет к облагораживанию «природы», доказывая, что в «изящных творениях» она, «если не совершенно подделана, то всегда уже прихолона, вычищена, отделана»⁷⁷).

Надеждин и его единомышленники тщетно пытались задержать развитие русской реалистической литературы. Питаясь соками освободительного движения, она мужала и крепла год от года. Вслед за гигантом Пушкиным, на литературной арене выступил Гоголь, который, применяя свой метод анализа и «выпытыванья», раскрыл до самого дна противоречия крепостной России и черную душу человека-собственника.

В 1835 году юный Белинский во время заграничного путешествия Надеждина обнародовал в «Телескопе» свою в высшей степени замечательную статью «О русской повести и повестях г. Гоголя», где он говорит о повороте русских художников к исследованию общества как о совершившемся факте. Отличительный характер новейших произведений Белинский видит в «беспощадной откровенности», в том, «что в них жизнь является как бы на позор во всей наготе, во всем ее угрожающем безобразии», как будто в них «вскрывают ее анатомическим ножом»⁷⁸).

Белинский, демонстративно выступая прогив эстетических взглядов Надеждина, призывает русских писателей не к идеализации действительности, а, наоборот, к правдивому и глубокому ее воспроизведению.

По пути критического реализма идет в 40-е годы не только передовая литература, но и живопись. В нее также проникает «мыслительный элемент». Беспощадно критикуя современную ей жизнь, она приобретает подлинно реалистические и национальные черты⁷⁹). Об этом свидетельствуют картины П. А. Федотова, который первый превратил «бытовой жанр» в острую социальную сатиру («Сватовство майора», «Свежий кавалер»). Федотов развивается под непосредственным влиянием гоголевской школы. В своем творчестве он поднимается до осуждения всего современного ему общественного строя⁸⁰).

Ввиду огромных успехов реалистического метода, ставшего достоянием всего передового русского искусства, реакционные журналисты

⁷⁶) «Телескоп», 1834, № 19, стр. 163. Подчеркнуто мной, Н. Г.

⁷⁷) Н. Надеждин, «Об исторической истине и достоверности», 1837, стр. 156. Эта работа Надеждина представляет собой статью, опубликованную в 1837 г. «Библиотечкой для чтения». Нами она цитируется по вырезке из журнала, переплетенной в виде отдельной брошюры Госуд. публ. библ.-кой им. В. И. Ленина, Н. Г.

⁷⁸) Т. II, стр. 195. Подчеркнуто мной, Н. Г.

⁷⁹) См. В. В. Стасов. «Двадцать пять лет русского искусства. Сборник: В. В. Стасов. «Избранное». Изд-во «Искусство», М.—Л., 1950 г., т. I, стр. 425—450.

⁸⁰) См. Д. В. Сарабьянов. «Основные пути развития русской живописи 30—40-х годов XIX в. (Вестник Москов. ун-та, 1953 г., № 4, Серия общественных наук. № 2).

мобилизуют все свои силы, чтобы сокрушить эстетику Белинского и подорвать теоретические основы гоголевского направления. В 1848 г. Шевырев помещает в «Москвитянине» статью «Очерки современной русской словесности», где он еще раз делает попытку опорочить основные положения эстетического учения Белинского. Выражая мнение всего реакционно-охранительного лагеря, Шевырев выступает против социальной направленности литературы и главным образом ее стремления к исследованию жизни, к выяснению причин, порождающих общественные пороки.

Шевырев хочет повернуть русскую поэзию к изображению «человеческой души» и «внутреннего человека», вырванного из мира социальных связей и отношений. **«Не задача искусства,— пишет Шевырев,— анализировать действительность и доходить до сокровенных глубин ее»⁸¹⁾**. В этой формуле Шевырева, являющейся квинтэссенцией всей его эстетической программы, очень хорошо выражено по какому основному пункту шло размежевание в решении кардинальных эстетических проблем между выразителями реакционно-охранительной и либеральной идеологии и Белинским, вождем молодой русской революционной демократии.

В период нарастания и углубления кризиса самодержавно-крепостнической системы и теории «официальной народности», и славянофилы и либералы выступают по существу **единым фронтом** против революционно-демократической эстетики. Расходясь между собой по частным вопросам, они обнаруживают полную согласованность в критике реалистического метода, принципа социальности искусства, в стремлении отвлечь русскую литературу от анализа общественных противоречий и направить ее на изображение «светлых сторон» крепостной России.

Белинский очень хорошо понимал, что спор между ним и реакционными теоретиками идет не о чисто эстетических понятиях и вкусах, а о судьбах развития Родины и народа. Белинский видел в себе представителя свежих, молодых сил русского общества, а в своих противниках — защитников руины и застоя. В своей третьей статье «Речь о критике» он писал: «...Разве весь этот шум и все крики не результат столкновения старых начал с новыми, разве они — не битва двух эпох?... Полагать причиною этого сопротивления одну зависть к успеху и к гению, значило бы слишком ограниченно смотреть на дело: **то сшибка духов времени, то борьба старых начал с новыми!**»⁸²⁾.

Эстетическая теория Белинского ограниченно связана с его революционно-демократическими убеждениями. Великий критик борется за правдивое, реалистическое искусство, основанное на типизации, способное извлекать «общий смысл» из жизни и тем самым объяснять ее.

Белинский призывает к изучению действительности, к глубокому исследованию ее закономерностей, требуя, чтобы художественный анализ приводил к выяснению причин трагического положения народа.

Белинский неустанно пропагандирует мысль о том, что все зло коренится в общественных отношениях, в самодержавно-крепостническом строе, и стремится к тому, чтобы эта простая истина стала достоянием самых широких кругов русской общественности.

Таким образом, эстетическое учение Белинского отвечало самым насущным интересам молодой, борющейся России. Оно рассчитано на создание таких художественных произведений, которые бы вносили **политическое сознание** в народные массы, просвещали их, поднимали на борьбу против самодержавно-крепостнического режима.

⁸¹⁾ «Москвитянин», 1848, № 1, стр. 47. Подчеркнуто мной, Н. Г.

⁸²⁾ Т. VII, стр. 414, 415. Подчеркнуто мной, Н. Г.

Белинский первый в мировой эстетике, исходя из революционно-демократической идеологии определил место искусства в освободительном движении. Он исключительно высоко поднял его общественно-политический авторитет, который в значительной степени был подорван немецкой идеалистической философией, русскими реакционными романтиками и другими апологетами самодержавия и крепостничества.

В противовес реакционно-романтической критике, стремившейся увести художника в мир фантастических грез и видений, превратить его в рупор «мирового духа», Белинский сводит литературу с заоблачных вышей на землю и ставит перед ней задачу глубокого, конкретного изображения действительности в ее существенных связях и отношениях. Развенчивая романтизм, Белинский бьет также по натурализму, подчеркивая, что как тот, так и другой, не умея проникнуть в сущность жизни и сделать широких, исторически и социально-конкретных обобщений, колеблют самые основы искусства, лишают его произведения большого познавательного значения.

Большую познавательную роль художественного творчества отмечают и некоторые зарубежные писатели-реалисты, например, Гете и Бальзак. Они также говорили о необходимости стражения существенных черт и явлений реального мира. Но ни Гете, ни Бальзак не делали из этого тезиса серьезных общественно-политических выводов, не связывали его с практикой революционно-освободительной борьбы. В их эстетических взглядах чувствуется налет объективизма и созерцательности.

Борясь за высоко идейное, реалистическое искусство, Белинский придает решающее значение мировоззрению, справедливо считая, что только писатель, обладающий передовыми взглядами, может дать глубокий художественный анализ общества, вскрыть причины общественных противоречий.

В своих статьях 40-х годов Белинский неоднократно отмечает, что для достижения «успеха в поэзии теперь мало одного таланта, нужно еще и развитие в духе времени»⁸³). Подлинный поэт для Белинского — мыслитель, познающий закономерности исторического и общественного процесса, вождь, который идет впереди народа, указывая ему путь к свободе, вдохновляя его на борьбу с мрачными силами реакции, — искусный врач-аналитик, открывающий общие скорбь и болезни и находящий средства для оздоровления общественного организма.

Белинский с исключительной гибкостью и большим тактом решает вопрос о гражданском долге писателя. Он отнюдь не склонен сковывать его личную инициативу в выборе материала и его художественном оформлении. Белинский требует только, чтобы каждое художественное произведение было вполне современным по своему идейному содержанию и служило делу развития общественного самосознания. «Свобода творчества, — пишет Белинский, — легко согласуется с служением современности; для этого не нужно принуждать себя, писать на темы, насильствовать фантазию; для этого нужно только быть гражданином, сыном своего общества и своей эпохи, усвоить себе его интересы, слить свои стремления с его стремлениями»⁸⁴).

Горячее признание Белинского получают не только те художники, которые занимаются глубоким исследованием жизни (Шекспир, Гоголь), но и те, которые отелекаясь от детальной анатомии общественных

⁸³) Т. VII, стр. 83.

⁸⁴) Там же, стр. 312.

пороков, пробуждают революционную энергию народных масс своими призывами к возмущению и протесту против несправедливого общественного строя (Шиллер, Байрон, Лермонтов).

Однако, отмечая наклонность Шекспира и Гоголя к тщательному изучению и анализу общественных явлений, Белинский далек от мысли упрекать их в созерцательном отношении к окружающему. Еще в 1837 году он высказывает мнение о том, что шекспировская «объективность» совсем не есть бесстрашие: бесстрашие разрушает поэзию, а Шекспир великий поэт: он только не жертвует действительностью своим любимым идеям, но его грустный, иногда болезненный взгляд на жизнь доказывает, что он дорогою ценою искупил истину своих изображений»⁸⁵⁾.

Борьбу за передовое мировоззрение революционер-демократ Белинский ведет с большой настойчивостью, подчеркивая, что без достаточной идейной вооруженности, без понимания смысла происходящих исторических событий, писатель не сможет осуществить своей роли — быть духовным наставником и руководителем народа.

Белинский доказывает, что для полноценного художественного творчества совершенно недостаточно одного чувственного восприятия мира. Для Белинского художник не созерцатель, а борец за передовые идеи современности, человек, стремящийся к осмыслению окружающей его действительности, к изображению ее с определенной точки зрения «В картинах поэта, — пишет он, — должна быть мысль, производимое им впечатление должно действовать на ум читателя, должно давать то или иное направление его взгляду на известные стороны жизни»⁸⁶⁾.

Белинский решительно выступает против того «ложного убеждения», что для писателя «довольно чувства», одного вдохновения. Главный порок Марлинского, Бенедиктова и других представителей русского и западноевропейского романтизма он усматривает в засилье в их произведениях «чувственной стихии». Великий критик отмечает, что понимание творческого акта как процесса чувственного, интуитивного губительно сказывается на развитии поэзии. «Это особенно вредно, — замечает он, — для поэтов нашего времени, теперь все поэты, даже великие, должны быть вместе и **мыслителями**, иначе не поможет и талант»⁸⁷⁾.

Связывая художественное освоение жизни непосредственно с **мышлением**, признавая за художником право на глубокое исследование объективной реальности, Белинский резко порывал с традициями немецкой идеалистической эстетики. Гегель и его последователи рассматривали искусство как чувственную форму познания, ставили его ниже философии, не считали его способным отражать, во всяком случае на определенной ступени развития «мирового духа», объективную истину.

Учение о том, что художественное творчество основывается только на чувственном восприятии, особенно охотно проповедуется реакционными буржуазными философами и литературоведами XIX века, в период кризиса буржуазной идеологии, так как оно является теоретическим фундаментом для оправдания ползучего натурализма, безидейности, для отрицания за литературой огромной общественно-преобразующей роли.

Значение передового мировоззрения Белинский хорошо иллюстрирует на художественных достижениях и неудачах Гоголя. Он отнюдь не видит в авторе «Ревизора» и «Мертвых душ» «стихийного», «бессознательного» гения. Гоголь в годы его творческого подъема оценивается Белинским как **сознательный борец** против дикого произвола крепостни-

⁸⁵⁾ Т. III, стр. 193.

⁸⁶⁾ Т. XI, стр. 110.

⁸⁷⁾ Т. VII, стр. 495. Подчеркнуто мной, Н. Г.

ков и самоуправства чиновников⁸⁸). Исключительную художественную проицательность Гоголя, его несравненные аналитические способности, Белинский объясняет не только его природным талантом, но и народолюбием, гуманизмом, которые дали Гоголю возможность раскрыть сущность самодержавно-крепостнического строя.

Белинский не грешил против правды, когда он находил в лучших творениях Гоголя любовь к «плодотворному росту русской жизни» и ненависть к изображаемым им нравственно-увечным героям. Достичь исключительной художественной выразительности Гоголю удалось не только в силу своей огромной природной одаренности. Большую роль играл тот факт, что Гоголь в период расцвета своей деятельности был настроен антикрепостнически. Это помогло ему дать глубокий художественный анализ общества, показать помещиков-крепостников и всевозможного рода других приобретателей и «существователей» в социальном бытии.

Понять содержание своей эпохи Гоголь не смог бы, если бы он не сочувствовал своему народу. В своих мучительных раздумьях Гоголь осудил крепостничество со всей его дикостью, варварством, хотя он и не поднимался до революционно-демократической идеологии. Гоголь даже в лучшие годы своей жизни не шел дальше морального осуждения крепостнической системы, его страшили те революционные выводы, которые делали из его произведений Белинский и другие передовые люди России.

Художественная практика Гоголя скрывала в себе гораздо больший смысл, чем тот, который вкладывал в нее сам автор. Глубоко прав был М. И. Калинин, когда писал о том, что «Белинский понимал творчество Гоголя лучше, чем сам Гоголь»⁸⁹). Все же несомненно одно, что Гоголь не мог бы создать ни «Ревизора», ни «Мертвых душ», если бы он не чувствовал отвращения к царству городничих, собакевичей, плюшкиных и прочих «пророх на человечестве». Без критического отношения к современности, без сочувствия к «маленькому человеку» Гоголь не сумел бы достичь той силы обличения, которая ему присуща.

Белинский доказывает, что разрыв с передовыми идеями, с освободительным движением приводит писателя к творческому кризису, пагубно отражается на его мастерстве. Такая судьба постигла Гоголя, когда он сделал попытку «изменить делу народа и перейти на сторону царя» (А. Жданов). Отход Гоголя от передовой России приводит к постепенному угасанию его таланта. В отличие от «Мертвых душ», отличавшихся как «глубокостью живой общественной идеи», так и «бесконечной художественностью образов», произведения Гоголя, проникнутые реакционно-мистическими настроениями, страдают поэтически невыразительным слогом. В качестве примера Белинский приводит статью «Рим», опубликованную в «Москвитянине», где есть не только «косые взгляды на Париж», но что всего непостижимее в Гоголе, — есть фразы, напоминающие по вычурности язык Марлинского. «Отчего это? — спрашивает Бе-

⁸⁸) Только однажды, уже после того, как были опубликованы «Выбранные места...», Белинский в письме к К. Д. Кавелину от 7/XII 1847 г. заявил о том, что Гоголь, «действовал бессознательно». Белинский тут же противопоставляет Гоголю писателей «натуральной» школы, отмечая более сознательное использование ими того содержания, на которое им указал Гоголь.

В данном высказывании Белинский подчеркивает не то, что Гоголь творил стихийно, бездумно, без отвращения к мерзостям крепостничества, а то, что даже в лучшие годы он не поднимался до вполне осознанного, т. е. революционного отрицания самодержавно-крепостнического режима, до понимания того, что для успешной борьбы с «мертвыми душами» нужны не моральные проповеди, а необходима ликвидация всей крепостнической системы.

⁸⁹) М. И. Калинин. Статьи и речи от VI до VII съезда Советов СССР, Партиздат, М., 1935 г., стр. 245.

линский. — Думаем оттого, что при богатстве современного содержания и обыкновенный талант чем дальше, тем больше крепнет, а при одном акте творчества и гений, наконец, начинает постепенно ниспускаться»⁹⁰). Констатируя идейно-художественное банкротство Гоголя в «Выбранных местах», Белинский справедливо заметил: «Какая это великая истина, что когда человек весь отдается лжи, его оставляет ум и талант»⁹¹).

Стремление к сомнительному морализированию Белинский отмечает у Гоголя еще в пору расцвета его деятельности. Например, идейно слабыми великий критик считает те места первого тома «Мертвых душ», где Гоголь силится стать каким-то прорицателем и «впадает в несколько надутый и напыщенный лиризм»⁹²). Когда Гоголь в предисловии ко второму изданию своего романа совершил ряд своих «мистических выходов» и подверг по существу ревизии основные принципы реализма, Белинский высказал опасение за упадок славы Гоголя в будущем, за утрату его дарования для русской литературы. Слабость Гоголя Белинский видит в недостатке «интеллектуального развития, основанного на неослабном преследовании быстро несущейся умственной жизни современного мира»⁹³).

Предсказание Белинского полностью сбылось. Гоголь, оторвавшись от передовых сил России, подпав под воздействие реакционных кругов, оказался не в состоянии исторически верно и здраво оценивать события и анализировать действительность. Из художника реалиста, отличавшегося замечательным реалистическим чутьем, он превращается в реакционного романтика, вещающего о своих утопических «прозрениях». Гоголь в период своего разрыва с прогрессивным лагерем не смог создать ни одного произведения, которое могло бы по своим художественным достоинствам выдержать сравнение с «Ревизором» и первым томом «Мертвых душ».

Гоголь во время своего идейного кризиса приносит объективность и правдивость изображения в жертву своим реакционно-мистическим воззрениям. Белинский обвиняет Гоголя конца 40-х годов не только в переходе на сторону самодержавия, но и в измене своему собственному художественному чувству, в насиловании своего таланта. Останься Гоголь до конца верным своему «инстинкту» писателя, он мог бы еще дать высокие образцы художественного творчества.

Отводя в процессе художественного освоения мира решающую роль мировоззрению, Белинский ставит вопрос об **относительной** самостоятельности художественного метода. Художник, обладающий даром исторически-конкретного, образного отражения общественных явлений, часто оказывается, по его мнению, в противоречии с самим собой, как выразителем интересов определенного класса общества, и его творения нередко приобретают не тот идейный оттенок, какой им придает сам автор.

Белинский не придерживается, говоря современным языком, вульгарно-социологической точки зрения и не требует от поэта непосредственного декларирования своих общественно-политических взглядов. Великий критик резко порицает писателей субъективистского толка именно за то, что они стремятся превратить искусство из средства глубокого и объективного воспроизведения действительности в средство пропаганды своих морально-политических убеждений.

Главный изъян эстетического мышления романтиков Белинский усматривает в том, что они идут в своем творчестве не от жизни, а от

⁹⁰) Т. VII, стр. 440.

⁹¹) «Письмо к Гоголю».

⁹²) Т. X, стр. 428.

⁹³) Т. VII, стр. 439.

идеи, подгоняя все богатство реального мира под заранее надуманные схемы. Именно за такого рода недостатки Белинский иногда беспощадно бичует Шиллера, подобные же пороки он отмечает в драматургии классицизма, критикуя ее за сугубо рационалистический подход к обрисовке человеческих характеров, за тенденцию делать каждого героя носителем какой-нибудь определенной «страсти».

Белинский противник узко утилитарного понимания общественно-политической функции искусства. Высшее достоинство художественного произведения он видит в правдивости, в объективности изображения, справедливо полагая, что художественная правда, представляющая собой истину, воплощенную в художественной форме, обладает сама по себе огромной силой воспитательного воздействия.

Белинский доказывает, что стремление к социально и исторически конкретному показу действительности нередко приводит художника к таким результатам, которые не соответствуют его первоначальному замыслу. Расхождение между авторским намерением и объективным смыслом Белинский находит, например, в некоторых эпизодах романа Загоскина «Брынский лес».

Загоскин отнюдь не беспристрастный и объективный романист. Он поставил перед собой задачу опозитизировать «доброе старое время», патриархальную Русь. Однако там, где он выступает как поэт, он всегда достигает эффекта, совершенно противоположного тому, которого добивается, т. е. разубеждает читателя именно в том, в чем хочет его убедить, — и наоборот.

Загоскин преследовал цель пробудить восторг к старине, к крепостническим отношениям, однако, воссоздавая во всех подробностях боярский быт конца XVII века, детально воспроизводя его обычаи, он вызывает отрицательную реакцию. «И это, — пишет Белинский, — лучшие страницы романа, написанные с замечательным талантом и отличающиеся большим интересом, как, например, картина Земского приказа и достойного подьяка Ануфрия Трифоньича; рассказ приказчика Буйносова о пропаже его дочери в глазах семи нянек и полусотни челядинцев, а главное картина третейского суда на татарский манер, — суда, где в лице боярина Куродавлева и пришедших к нему судиться двух мужиков выказывается вся прелесть некоторых из старинных нравов»⁹⁴).

Загоскин, увлекшись конкретностью описания, затронул в «Брынском лесу» такие стороны боярской Руси, которые никак не могли настраивать на идиллическое представление о феодально-крепостнических порядках. Тут и ограбление земскими ярыжками батрака Федотки и попытка Ануфрия Трифоньича арестовать его хозяйку Федосью Архиповну, осмелившуюся наекнуть на незаконность действия властей; тут и поэтизация отсталых форм народной жизни; тут, наконец, самоуправство боярина Куродавлева, приказавшего высечь розгами крепостного крестьянина, не проявившего должной храбрости во время медвежьей охоты.

Несравненно больший «художественный ум» и такт Белинский находит у великих писателей, в частности у Пушкина и Гоголя. Необыкновенная способность изображать жизнь в ее полноте и реалистической конкретности придает их творчеству новаторский характер, приводит их к созданию произведений, которые опережают эстетические теории своего времени и часто по своему объективному содержанию идут дальше непосредственного авторского задания.

«Как поэт, — пишет Белинский, — Пушкин противоречил себе как человеку, по крайней мере везде, где был он верен своей артистической натуре, где он был преимущественно художником. Повторяем: сила его

⁹⁴) Т. X, стр. 417—418.

всегда была в его художественной натуре. Становясь человеком (лицом частным — *particulier*), он суеверно благоговел перед карамзинскими идеями; становясь поэтом, он опережал их на целые века»⁹⁵).

Правда, в статьях Белинского чувствуется известная недооценка прогрессивности общественно-политических убеждений Пушкина и переоценки его верности классу помещиков, а также эстетическим и историческим концепциям Карамзина, но мысль его о том, что содержание художественных произведений по их объективному смыслу может не совпадать с политическими симпатиями художника, следует признать правильной. Она целиком согласуется с известными высказываниями по этому вопросу Энгельса в связи с истолкованием им литературной деятельности Бальзака.

Бальзак, как известно, был легитимистом, он симпатизировал монархии и дворянству. Однако, подвергая глубокому художественному анализу современную ему Францию, он высказал много горьких истин в адрес аристократии. В лице Гектора Гюло («Кузина Бетта») Бальзак показал историческую деградацию, моральное вырождение дворянских семей, а в образе графа Монкорне («Крестьяне») — полную неспособность аристократической знати вести борьбу с «денежной выскочкой» и крестьянством.

Внимательно изучая современное ему общество, Бальзак нашел людей будущего там, где они исторически могли быть — в лагере республиканцев, среди смелых борцов против режима июльской монархии. То, что Бальзак-художник оказался в известных пределах в противоречии с Бальзаком-монархистом, Энгельс называет величайшей победой реализма.

Выдающиеся художественные достижения Бальзака, не укладывающиеся в «прокрустово ложе» реакционной политической доктрины легитимизма, объясняются тем, что он шел от жизни, глубоко проникая в ее закономерности, а не стремился к непосредственному воплощению своих общественно-политических воззрений. Признание объективной реальности в качестве первоосновы искусства позволило Бальзаку в ряде случаев преодолеть узость своих политических идеалов.

Реальный, жизненный материал обладает большой силой «самозащиты» и «нападения». Он не только ожесточенно сопротивляется всякого рода изменениям, но и сам в свою очередь пытается подчинить своему влиянию тех, кто с ним соприкасается. В ходе своей творческой работы писатель ведет непрерывную борьбу с жизнью, расплющивает и обрабатывает ее, по образному выражению Ральфа Фокса, «ударами мысли», чтобы освободить ее от ненужных напластований и придать ей необходимую форму. «Весь процесс творчества, все муки художника, — пишет Фокс, — заключаются в этом яростном столкновении с действительностью, направленном на создание правдивой картины мира»⁹⁶).

Писатель-реалист, глубоко изучив сущность общественных явлений, сам в своей творческой деятельности невольно подчиняется их внутренней «мере». Жизненный поток подхватывает его и несет в определенном направлении, и он может внести существенные коррективы в первоначально намеченный автором курс «...Логика вещей, — учит И. В. Сталин, — сильнее логики человеческих намерений»⁹⁷).

Это положение полностью применимо и к художественным образам. Вызванный к жизни волшебным даром художника, обязанный ему своим рождением, герой реалистического произведения с того момента, как будут определены его существенные черты, обнаруживает склонность к са-

⁹⁵) Т. Х, стр. 318.

⁹⁶) Ральф Фокс. Роман и народ. Гихл., Л., 1939 г., стр. 58.

⁹⁷) И. Сталин, Сочинения, т. 12, стр. 175.

мостоятельности, к «непокорству», стремясь жить не по указаниям своего творца, а по своим правилам и нормам, соответствующим основным свойствам его характера, обусловленным определенными социальными условиями.

Наметив в исходной ситуации стержневые качества своих персонажей, писатель в последующем ходе изложения, чтобы не быть фальшивым, обязан примеряться к их внутреннему своеобразие и облику. Многие классики русской и советской литературы в своих высказываниях о специфике писательского труда подтверждают эту мысль. Л. Н. Толстой, отвечая на вопрос, зачем он заставил Анну Каренину броситься под поезд, заметил: «Вообще герои и героини мои делают иногда такие штуки, каких я не желал бы: они делают то, что должны делать в действительной жизни и как бывает в действительной жизни, а не то, что мне хочется»⁹⁸).

Развивая ту же самую идею, Л. Н. Толстой давал совет писателям: «Живите жизнью описываемых лиц, описывайте в образах их внутренние ощущения, и сами лица сделают то, что им нужно по характерам сделать, т. е. сама собой придумывается и явится развязка, вытекающая из характеров лиц»⁹⁹).

Подобного же рода признания делают В. Г. Короленко, А. Н. Толстой, А. А. Фадеев. Каждый художник, указывает Фадеев, садясь за стол, имеет определенную цель, авторское задание. «Но когда будут нащупаны характеры, образы, тогда они сами начнут вносить в первоначальный план свои поправки. Логика развития образов в типичных обстоятельствах изменяет, а иногда и ломает предварительные замыслы»¹⁰⁰).

Можно предположить, что одной из причин глубокой неудовлетворенности Гоголя результатами своей работы над продолжением «Мертвых душ» было то, что ему не удалось сломить сопротивление своих «существователей»: Собакевичи, Маниловы и Плюшкины не хотели, видимо, становиться на путь нравственного возрождения, на который их толкал Гоголь. Все своеобразие их психики и сознания настолько неотделимо от крепостнического уклада, так крепко срослось с ним, что они выглядели совершенно нелепыми в их новой роли героев гуманности и добродетели.

Однако, ставя вопрос об относительной самостоятельности художественного метода, Белинский **решающее** значение придает мировоззрению писателя, глубине понимания им общественно-политических событий своей эпохи, его связи с освободительной борьбой. Белинский неоднократно доказывает, что близость к революционному движению дает художнику возможность верно понять тенденцию развития, подметить то новое, что зарождается в жизни.

Срывы в художественной практике виднейших представителей мировой литературы Белинский объясняет их отходом от передовых идей своего времени, их боязнью революционной активности народных масс. Белинский жестоко бичевал, например, Гете за его филистерство в «Германе и Доротее», за те его драмы-пасквили, в которых он в кривом зеркале отражал французскую революцию 1789—94 гг. и клеветал на ее героев-якобинцев. Белинский беспощадно раскритиковал «Парижские тайны» Э. Сю, столь возвеличенные французскими либеральными романтиками и социалистами-утопистами. Художественные и идейные недостатки романа Белинский непосредственно связывает с буржуазной ограниченностью Сю, который, будучи «почтенным мещанином», не под-

⁹⁸) Русские писатели о литературе, Л., 1939 г., т. II, стр. 143.

⁹⁹) Там же, стр. 129.

¹⁰⁰) А. Фадеев, «Труд писателя», «Литературная газета», № 22 от 22 II. 1951 г.

нялся до отрицания всей системы капиталистических отношений, а ограничился лишь снисходительным сочувствием к «голодной, оборванной и частью поневоле преступной черни»¹⁰¹⁾.

Фальшивые ноты Белинский улавливает в поэзии Державина, который, дыша тлетворным воздухом придворной атмосферы, нередко утрачивал ясность взгляда и смотрел на некоторые явления современности «сквозь очки царедворца. Великий критик в частности упрекает его за идеализацию крестьянского быта. Разбирая державинское стихотворение «Русские девушки», Белинский указывает, что оно в ложном свете представляет крестьянскую жизнь, набрасывая на ее непривлекательные «стороны сентиментально-романтический флер». «Если вы видели «российских девушек», — пишет Белинский, — то знаете, что «они пляшут не в башмаках, а в котях, а иногда и в лаптях» с «головами, умащенными жоровым маслом, с красными и заскорузлыми руками, незнакомыми с мылом, знаете, как богаты они «золотыми лентами» и «драгими жемчугами»¹⁰²⁾.

Белинский подчеркивает, что постичь сущность жизни, разобраться в ее противоречиях и закономерностях писатель способен только тогда, когда он обладает передовыми общественно-политическими взглядами, умеет оценивать происходящее с точки зрения интересов народа. Только в этом случае он обретает «творческий разум», совпадающий с поступательным ходом истории.

Белинский борется за такое искусство, которое дает объективный, научный анализ действительности, вскрывает причины, порождающие общественные пороки. Достоверными и научными он считает знания, правильно отражающие жизнь, а задачу научного исследования видит в открытии объективных законов, управляющих миром. «И в природе, и в истории, — пишет Белинский, — властвует не слепой случай, а строгая, непреложная внутренняя необходимость, по причине которой все явления связаны друг с другом родственными узами, в беспорядке является стройный порядок, в разнообразии единство, и по причине которой возможна наука»¹⁰³⁾.

Белинский не поднялся до материалистического понимания истории, «внутреннюю необходимость», проявляющуюся в обществе, он истолковывал в идеалистическом плане, но его мысль о том, что всякая наука изучает объективные законы, следует признать правильной и плодотворной. Она направлена своим критическим острием против субъективных идеалистов, которые отрицали объективную закономерность движения истории и подменяли ее деятельностью «гениев», «великих личностей».

Белинский неоднократно отмечал, что выдающийся общественный деятель добивается успеха только тогда, когда он правильно улавливает тенденцию исторического развития, то новое, что нарождается в самой действительности и опирается на него в своей борьбе.

В своих выступлениях против субъективно-идеалистической социологии революционеры-демократы явились прямым предшественником русской социал-демократии. С огромной силой объективный характер законов природы и общества подчеркивал В. И. Ленин, подвергая уничтожающей критике социологические воззрения народников, которые, «признавая законосообразность исторических явлений, не в состоянии, однако, были взглянуть на их эволюцию, как на естественно-исторический процесс...»¹⁰⁴⁾.

Ленинские идеи в новых исторических условиях развивает И. В. Сталин в своем труде «Экономические проблемы социализма».

¹⁰¹⁾ Т. VIII, стр. 473.

¹⁰²⁾ Т. X, стр. 25.

¹⁰³⁾ Т. VI, стр. 505—506.

¹⁰⁴⁾ В. И. Ленин, Соч. т. 1, стр. 123.

в СССР»... И. В. Сталин нанес сокрушительный удар по субъективистским, волюнтаристским лженаучным представлениям, согласно которым Советское государство по своей воле может «преобразовывать», «формировать», «создавать» и «уничтожать» законы социалистической экономики. И. В. Сталин показал всю ошибочность этих взглядов, означающих полный разрыв с марксизмом и переход на позиции субъективного идеализма.

Учение Белинского о законосообразности и объективности исторического развития имеет самое прямое отношение к его эстетике. Искусство рассматривается им как особая, образная форма отражения объективной действительности в ее существенных связях. Отвлекаясь от всего случайного, нехарактерного, оно дает верное изображение закономерного и необходимого. Поэзию Белинский называл «тончайшим эфиром, трипл-экстрактом, квинт-эссенцией жизни».

Белинский в отличие от романтиков, от всех теоретиков субъективистского толка не воздвигал китайской стены между художественным и научным освоением мира. Он настойчиво доказывал, что художественное творчество не химера, не плод растроянного воображения. Его назначение — не в фиксации страданий и восторгов одинокой поэтической души, а в воспроизведении жизни. Подлинный художник не уступает ученому, в своих произведениях он также отражает объективную истину, но своими специфическими средствами. Искусство отличается от науки, философии только способом обработки содержания. «Философ, — пишет Белинский, — говорит силлогизмами, поэт — образами и картинами, а говорят оба они одно и то же. Политикоэконом, вооружаясь статистическими числами, доказывает, действуя на ум своих читателей или слушателей, что положение такого-то класса в обществе много улучшилось вследствие, таких-то и таких-то причин. Поэт, вооружаясь живым и ярким изображением действительности, **показывает**, в верной картине действуя на фантазию своих читателей, что положение такого-то класса в обществе действительно много улучшилось или ухудшилось от таких-то и таких-то причин. Один **доказывает**, другой **показывает**, и оба убеждают, только один логическими доводами, другой картинами. Но первого слушают и понимают немногие, другого — все»¹⁰⁵).

Учение Белинского об искусстве как инструменте познания мира, как о специфической форме отражения объективной истины было глубоко прогрессивным и имело большое историко-литературное и философское значение. Белинский решает одну из основных проблем эстетики как новатор, как человек передовых демократических убеждений. Белинский стремится превратить литературу в источник знания, в могучий двигатель исторического прогресса. Он ориентирует писателей на показ реальной действительности в социально-исторической конкретности, в ее существенных чертах и отношениях. Белинский за то, чтобы художник вторгнулся в жизнь, доходил до ее сокровенных глубин, вскрывал существо происходящих социальных процессов.

Общественно-преобразующую роль искусства Белинский ставит в прямую зависимость от его специфики, от его познавательной функции. Художественное произведение только тогда может оказать воздействие на сознание народа, когда оно связано с мышлением, верно и правдиво показывает изображаемую эпоху со всеми ее социальными конфликтами и диссонансами.

Русская революционно-демократическая критика, борясь за введение «мыслительного элемента» в художественное творчество, требует, чтобы писатель давал глубокий **научный** анализ жизни. Такое требова-

¹⁰⁵) Т. XI, стр. 105.

ние предъявляет к литературе не только Белинский, но и его последователи — Чернышевский и Добролюбов. Чернышевский отмечал в своей диссертации, что если художник дает исторически-конкретное изображение действительности, проникает во взаимосвязь общественных явлений, указывает способы борьбы за идеал, то он, «становится мыслителем, и произведение искусства, оставаясь в области искусства, приобретает значение научное»¹⁰⁶).

Научность в художественном воспроизведении жизни революционные демократы рассматривают как неотъемлемое качество критического реализма, как характерную черту **реалистического метода**. Научный подход к художественному освоению мира не был свойствен романтикам, творчество которых было асоциальным по своей природе, так как отвлекалось от показа человеческих характеров в социально-исторической конкретности. Романтизм во всех его разновидностях чаще всего интересовали необычные герои, обладающие пламенным темпераментом. «...Вопросы о близком соотношении поэтических созданий к жизни общества, — писал Чернышевский, — не приходили и в голову романтическим сочинителям, они хлопотали только о том, чтобы изображать бурные страсти и раздираемые положения неистово фразистым языком»¹⁰⁷).

Белинский привлекает науку на службу художественной литературе. Борьба за передовое, научное мировоззрение является одной из центральных проблем революционно-демократической эстетики. Великий критик постоянно подчеркивает, что писателю необходимо обладать высоким уровнем общественно-политического сознания, быть знакомым со всеми научными достижениями своего века, только в этом случае он сможет разобраться в смысле происходящих событий и понять тенденцию исторического развития. «**Наука, живая современная наука, — пишет Белинский, — сделалась теперь пестуном искусства, и без нее — немощно вдохновение, бессилён талант**»¹⁰⁸).

Белинский с удовлетворением отмечает, как в России 40-х годов все более укрепляется дружба между философией и поэзией, которые взаимно обогащают и поддерживают друг друга. Разумеется, Белинский имеет в виду передовые, революционные, философские теории, духовно вооружающие народ на борьбу с самодержавием и крепостничеством. Он неодобрительно отзывается о теоретиках, проповедующих бесстрастное отношение к окружающему. Его не удовлетворяет «олимпийская» уравновешенность Гете, холодная созерцательность Гегеля. Белинский требует, чтобы в художественном произведении билась живая мысль автора, придающая цель и смысл его сочинениям.

Белинский критикует идеалистическую эстетику, которая лишала поэта права активно вмешиваться в развитие истории, в социальные процессы, уводила его от общественных вопросов в мир чистого созерцания.

Силу современной ему материалистической философии Белинский видит в том, что она из сферы абстракций возвратилась в жизнь, примирилась с практикой, сознательно поставила себя на службу освободительному движению и стала благодаря этому «страстной и симпатичною, как любовь, живою и возвышенною, как верование, могучею и доблестною, как подвиг»¹⁰⁹).

Точно такие же изменения Белинский усматривает и в литературе. Под пером Пушкина и Гоголя она окрепла и возмужала, отрешилась от

¹⁰⁶) Н. Г. Чернышевский. Полное собр. соч., в 15 томах, ГИХЛ, М., 1949 г., т. II, стр. 86.

¹⁰⁷) Н. Г. Чернышевский. Избр. философ. соч., т. I, стр. 436.

¹⁰⁸) Т. VII, стр. 495. Подчеркнуто мной, Н. Г.

¹⁰⁹) Т. XII, стр. 399.

романтической мечтательности, от гергельянского квиетизма, сблизилась с действительностью, прониклась духом активности и гражданственности. Искусство теперь, замечает Белинский, «уже не ограничивается страдательною ролью — подобно зеркалу, безучастно и верно отражать в себе природу, но вносит в свои изображения живую личную мысль, которая дает им и цель и смысл. Поэт нашего времени есть в то же время и мыслитель»¹¹⁰).

Подлинный мыслитель для Белинского — не тот, кто занимается бесплодными спекуляциями, а тот, кто активно участвует в общественной жизни, способствует политическому просвещению масс, содействует своим учением прогрессу истории. Мыслить — это значит уметь найти законы, управляющие обществом, и опираясь на них, помогать поступательному движению человечества. Мысль и действие сливаются в философии Белинского в одно неразрывное целое. Мыслителем художник становится тогда, когда он подвергает глубокому анализу современную ему действительность, вскрывает ее закономерности, высказывает на языке искусства свое отношение к ней, подводит читателя к определенному выводу.

Белинский первый в истории мировой эстетики поставил и обосновал вопрос о необходимости прочного союза между наукой и искусством. Теоретики романтизма, как правило, говорили о губительном влиянии на художественное творчество научных знаний и в том числе философии. Особенно настойчиво это положение проводил Новалис и его единомышленники в Иенском и Гейдельбергском кружках. Романтики грустили по поводу того, как с прогрессом цивилизации все более сокращается поле поэтической деятельности, как наука с каждым столетием отнимает у поэзии одну область за другой. Впрочем, нападки на «антипоэтическую», «торгашевскую», «прозанческую» действительность характерны не только для реакционных представителей «романтической школы». Такого рода инвективы нередко встречаются в сочинениях Шиллера, Дидро и других западноевропейских просветителей.

Реакционный романтизм рассматривает науку как силу враждебную искусству, и это вполне естественно, так как он ориентирует на показ не закономерностей жизни, а мистических прозрений «гения». Романтическая литература с ее культом интуитивизма враждебна по своей сути и разуму.

Реакционные романтики прославляют интуицию как единственное средство познания мира. Она, по их мнению, дает возможность обнять окружающее во всей его целостности, тогда как наука дробит жизнь на отдельные составные части, углубляется в детали. «Поэт, — замечает Новалис в «Фрагментах», — постигает природу лучше, чем разум ученого»¹¹¹).

Новалис решительно выступает против исследования действительности. В склонности к анализу он усматривает признак заката современного искусства, характерную черту ненавистного ему индустриального века. Романтики исключают из творческого процесса всякую мысль и логику. «Чувство поэзии, — пишет Новалис, — имеет много общего с чувством мистического... Поэт воистину творит в беспамятстве»...¹¹²).

В разрыве с наукой, в защите подсознательного видит характерные особенности романтического мировоззрения также Фр. Шлегель. «...Мистика в настоящем и достойном значении своего слова, — заявляет он, — нимало не должна навлекать порицание; напротив того, она служит

¹¹⁰) Т. XII, стр. 399. Подчеркнуто мной, Н. Г.

¹¹¹) Литературная теория немецкого романтизма, Л., 1934 г., стр. 121.

¹¹²) Там же, стр. 122.

наилучшею похвалою умственному направлению нации»¹¹³). Шлегель «естественно нападает на материализм, который, по его убеждению, «неблагоприятен для поэзии и мертвит фантазию», и рассматривает его как наиболее разрушительную и гибельную силу по отношению к религии и «воодушевлению», т. е. художественному творчеству¹¹⁴).

Новалис отрицает какие бы то ни было закономерности в жизни и поклоняется случаю. Истинный художник для него не тот, кто проникает в объективную реальность, в ее сущность, а тот, кто бежит в царство своих причудливых поэтических грез. «Все поэтическое,— заключает Новалис,— должно быть сказочным. Сказка подобна сноведению, она бес-связна». Ничего не может быть противнее ее духу, «чем нравственный фатум, закономерная связь»¹¹⁵).

Немецкие романтики — ярые враги социальной направленности искусства. Их герои лишены социального своеобразия, вырваны из общественно-исторической практики и выступают представителями всего «универсума». Генрих фон Офтердинген Новалиса духовно растворяется во всей природе, осознает себя средоточием космоса.

Просветительская эстетика XVIII века, взявшая исходным пунктом своих теорий не общество, а «естественного человека», также часто сбивалась на ложную точку зрения. Дидро и Шиллер отмечают как с успехами культуры все меньше становится в жизни подлинно поэтических характеров, какие знала древняя Греция. Гегель, отрицавший критический реализм, писал о деградации искусства в условиях капиталистической действительности и возвеличивал художественные произведения античного мира с их гармоническим равновесием содержания и формы.

Художественное творчество стало соперничать с наукой лишь с того момента, когда предметом его изображения вместо «божественной идеи» и абстрактных человеческих страстей сделалось общество, воспроизводимое в социально-исторической конкретности, со всеми его язвами и пороками, с мрачными и светлыми сторонами. Русская литература раньше других пошла по такому пути и в этом заключалось ее мировое значение. Первым образцом научного, социального романа был «Евгений Онегин». Гоголь упрочил и развил дальше замечательные пушкинские традиции. Белинский теоретически обобщил художественные достижения лучших русских писателей и тем самым открыл новую страницу в истории мировой эстетической мысли.

Научность пришла в литературу вместе с народностью, социальной и историзмом, она — следствие демократических взглядов художника, его стремления показать современность в ее истине, с позиций закрепощенного народа. Реалистический метод в освещении жизни требует вскрытия объективных общественных закономерностей. Повышая по сравнению с романтизмом познавательную функцию художественных произведений, он одновременно увеличивает и их художественный уровень, их эстетическую ценность.

4.

Белинский, обобщая достижения передовой русской литературы, перешедшей к обличению крепостной России, явился теоретиком критического реализма. Для него реалистическое искусство — это прежде всего художественный анализ общественной жизни, показ человека

¹¹³) Фридрих Шлегель, История древней и новой литературы, СПб., 1829 г., т. II, стр. 69.

¹¹⁴) Там же, стр. 211, 249.

¹¹⁵) Литературная теория немецкого романтизма, стр. 134.

в его социальном бытии, это развенчание неразумности, бесчеловечного характера всей самодержавно-крепостнической системы. Для Белинского подлинный художник в то же время мыслитель и критик, вооруженный передовым мировоззрением, глубоко проникающий в социальные отношения современности.

Свое время Белинский называл «по преимуществу мыслящим и судящим, следовательно, критикующим временем»¹¹⁶⁾. Перед русской революционной демократией в период деятельности Белинского стояла задача ниспровержения крепостного права революционным путем, для чего нужно было поднять политическое самосознание народа, пробудить его активность, зажечь его ненавистью ко всем душителям свободы и врагам прогресса. Поэтому и социальный роман, показывающий антигуманистическую сущность эксплуататорского общества, и гражданская поэзия, зовущая на бой с социальным злом, укрепляющая веру человека в свои силы, находят равное признание революционно-демократической эстетики Белинского.

Белинский требует от писателя-реалиста активного отношения к изображаемому явлениям. Он очень высоко ставит искусство, пронизанное духом протеста к окружающему, зовущее непосредственно к борьбе с самодержавием. «Без пафоса, — пишет Белинский в рецензии на сочинения князя В. Ф. Одоевского (1844 г.), — невозможна никакая поэзия, и дидактизм, чтобы не убивать поэзии, должен быть всегда преисполнен страстного одушевления. В древности были певцы, обрекавшие себя на возбуждение в гражданах чувств доблести и любви к отечеству во время войн, и до нас дошло несколько од Тиртея, которого антипоэтические, не любившие изящных искусств Спартанцы, выпросили у Афинян, чтоб он воспламенял своими песнями дух храбрости в их воинстве во время кровавой борьбы их с Мессенцами. Почему же не быть поэтам, которые служили бы обществу, пробуждая и поддерживая в его членах стремление к сознанию, к жизни умом и сердцем, единой соразмерной с человеческим достоинством жизни? И неужели эти гражданские тиртеи ниже тиртеев войны?»¹¹⁷⁾.

Белинский бьет по созерцательности, по объективистской беспристрастности. Он не видит подлинного творчества там, где автор сам не увлечен идеей, лежащей в основе произведения, где он становится равнодушным регистратором событий. Писатель обязан заразить читателя своим волнением, своим великим гневом против социального зла, зажечь его своей любовью к истине и справедливости.

Белинский в качестве необходимого элемента реалистического метода вводит субъективность, доказывая, что без горячего сочувствия к прогрессу, к судьбе народа невозможно создать художественного произведения, оказывающего могучее воздействие на развитие революционного самосознания народных масс, служащего делу борьбы с самодержавно-крепостническим режимом. Достоинство «Мертвых душ» Белинский видел в проступающей в романе всеобъемлющей и гуманной субъективности, не допускающей автора «с апатическим равнодушием быть чуждым миру, им рисуемому», но заставляющей его «проводить через свою душу живую явления внешнего мира, а через то и в них вдыхать душу живую»¹¹⁸⁾.

Следует отметить, что Гоголь-теоретик литературы перекликается с Белинским в защите принципа субъективности. Все симпатии его на стороне такого искусства, которое озарено авторской думой, согрето его сердцем. Гоголь борется с натурализмом за подлинно реалистическую

¹¹⁶⁾ Т. VII, стр. 298.

¹¹⁷⁾ Т. IX, стр. 13.

¹¹⁸⁾ Т. VII, стр. 253—254.

поэзию, за художественный образ, отражающий не только «объективную реальность», но и настроения художника, его взгляды и отношение к жизни. «...Если возьмешь предмет **безучастно, бесчувственно, не сочувствуя с ним**, — писал Гоголь в «Портрете», — он непременно предстанет в одной ужасной своей действительности, не озаренной светом какой-то непостижимой, скрытой во всем мысли...»¹¹⁹).

Гоголь обладал, по собственному признанию, большим запасом «лирической силы», которая помогла ему показать не только величие народа, но и разоблачить всю мерзость и пошлость «существователей» различных мастей и оттенков. Предвидя нападки реакционных журналистов, обвинявших автора «Ревизора» в отсутствии каких бы то ни было благородных устремлений, Гоголь заметил в VII главе первого тома «Мертвых душ»: «...Не признает современный суд, что много нужно глубины душевной, чтобы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создания; ибо не признает современный суд, что высокий восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движением, и что целая пропасть между ним и кривляньем балаганного скомороха».

Гоголь в «Мертвых душах» не остается безучастным зрителем разворачивающихся событий. Он как бы сам является одним из действующих лиц своей поэмы. Обнажая язвы крепостной России, Гоголь беспрестанно думает об исторических судьбах своего родного народа. Критика в творчестве Гоголя сочетается обычно с взволнованным лирическим пафосом. Он создает величественный образ Руси, птицы-тройки, мчащейся в неведомую даль. Авторские отступления, весь лирический подтекст «Мертвых душ» образуют атмосферу особой приподнятости, бодрости, вселяют уверенность в способность Родины освободиться от крепостнического гнета.

Субъективность Белинский понимает как проявление ненависти художника ко всем общественным порокам, как горячую любовь к добру, как веру в торжество идей социальной справедливости. Субъективный элемент, по его мнению, особенно четко проступает у тех поэтов, которые имеют твердые положительные идеалы и видят несоответствие между жизнью действительной и возможной.

Поднимая на щит «субъективных» писателей, Белинский, разумеется, имеет в виду не субъективизм, а революционную субъективность, соответствующую тенденции исторического развития и помогающую более глубокому изображению общества во всех его сложнейших противоречиях.

Белинский ведет беспощадную войну с асоциальной поэзией, где субъективное начало выступает как любование своими личными переживаниями, а не как выражение протеста против самодержавно-крепостнического строя. Великий критик неутомимо преследовал бездарных и с проблесками дарования виршеплетов, левших до надрыва в груди о своих радостях и муках и забывавших о горестях народа. Белинский посвятил большое количество рецензий разоблачению этой литературы «опозтезированной эгоизма». Весьма характерна его заметка о сборнике «Метеор» (1845 г.), на страницах которого нашли приют все поклонники «чистой красоты» в 40-е годы — графиня Ростопчина, Бернет, Бенедиктов и целый ряд других.

Белинский в качестве примера пустой, прециозной поэзии берет стихотворение В. Бенедиктова «Тост», в котором мещанская чувствительность облечена в вычурную форму, напоминающую поэтическое фокусничество.

¹¹⁹) Подчеркнуто мной, Н. Г.

«Пьем за милых — вестниц рая —
 За красы их, начиная
 С полных мрака и лучей
 Зажигательных очей,
 Томных, нежных и упорных,
 Цветов всячески-цветных,
 Серых, карих, адски-черных
 И небесно-голубых».

Белинский безжалостно высмеивает бессмысленность творчества Бенедиктова, которого в свое время С. Шевырев назвал поэтом-мыслителем и поставил выше Пушкина. «Господа современные русские стихотворцы, — спрашивает Белинский, — объясните нам смысл этой глубокой мысли; тысяча пудов российских стихотворений в награду!

Венчан лавром или миртом —
 На подобие снх чаш,
 Буди налит череп наш
 Соком дум и мысли спиртом!

«...Какая счастливая, оригинальная мысль! — иронически восклицает Белинский, — жаль только что она будет в подрыв откупам и погребам»...¹²⁰⁾.

Белинский подчеркивает, что субъективно-романтические лирики, обладающие даже талантом, не только ничего не дают обществу, но даже вредны в социальном отношении, так как они развращают сознание публики, создают неверное представление о миссии писателя. «Таких поэтов надо преследовать критике неумоимо и строго; они вреднее вовсе бездарных, которые не стоят никакого внимания; они подают дурной пример молодежи, соблазняя мальчиков дешево покупаемую славою, они отвлекают их от учения и от дела»¹²¹⁾.

Белинский признает лишь те элегии, которые передают «общие печали людей» и выходят из «печального воззрения на мир», из «мысли об общественных страданиях». Великий критик ценит только тех поэтов, которые берут содержание своих стихотворений из общественной жизни, вскрывая ее пороки, обнажая ее социальные язвы. «Быть поэтом теперь, значит — мыслить поэтическими образами, а не щебетать попличьи мелодическими звуками. Чтоб быть поэтом, нужно не мелочное желание высказаться, не грезы праздношатающейся фантазии, не выписные чувства, не нарядная печаль: нужно могучее сочувствие с вопросами современной действительности»¹²²⁾.

Быть «личным», субъективным, для Белинского — это значит выражать не только свои индивидуальные переживания, а интересы и настроения демократических слоев общества. Субъективное — это общее, усвоенное и переработанное автором, обожженное пламенем его души, согретое теплом всего его нравственного существа. «В таланте великом, — замечает Белинский, — избыток внутреннего, субъективного элемента, есть признак гуманности ...Великий поэт, говоря о себе самом, о своем я, говорит об общем — о человечестве»¹²³⁾.

Белинский резко критикует за отсутствие субъективности Гете, В. Скотта, Ч. Диккенса, в чем усматривает их консерватизм, из попытки сохранить существующий строй жизни, их боязнь революции и на-

¹²⁰⁾ Т. IX, стр. 356.

¹²¹⁾ Там же, стр. 354.

¹²²⁾ Там же, стр. 353. Подчеркнуто мной, Н. Г.

¹²³⁾ Т. VI, стр. 39.

родных масс. Восторгаясь мастерством Диккенса в «Домби и сыне», Белинский с сожалением добавляет: «Зачем он так мало личен, так мало субъективен, так мало человек — и так много англичанин; зачем он ближе к Вальтер Скотту, чем к Байрону! Зачем не дано ему сознательных симпатий и стремлений хоть настолько, сколько их у Eugène Sue»¹²⁴).

Это высказывание весьма знаменательно и характерно. Белинский упрекает в недостаточной субъективности Диккенса, который казалось бы далек от того, чтобы с апатическим равнодушием относиться к судьбе своих героев. Наоборот, Диккенс постоянно вмешивается в развитие событий. В своих «лирических отступлениях» он страстно взывает к уснувшей совести мистера Домби, советует ему изменить свое отношение к Флоренс и т. д. Однако несмотря на явное вмешательство Диккенса в развернувшуюся психологическую борьбу и его несомненную заинтересованность в ее определенном исходе, Белинский все же обвиняет его в том, что он «мало личен».

Пример с Диккенсом позволяет сделать вывод о том, что субъективность рассматривается Белинским прежде всего как особое качество мировоззрения, как выражение революционности писателя. Великий критик требует, чтобы художник при изображении общественных противоречий прямо и открыто становился на точку зрения народа, доходил до революционного отрицания частнособственнического режима.

Диккенс при всем его гуманизме не идет дальше морального осуждения буржуазного общества, не покушается на его устои, которые ему кажутся незыблемыми. Диккенс выводит Домби на путь нравственного возрождения, он «спасает» человека, воплотившего в себе наиболее отвратительные черты стяжателя, скрываемые под маской респектабельного английского джентльмена.

Диккенс, подвергая суровой критике современную ему Англию, все же не выходит за пределы буржуазной идеологии. Он настороженно, а в ряде случаев враждебно относится к революционному чартистскому движению, не поднимаясь в своей положительной программе выше реформизма. Говоря неоднократно о фарисействе и даже ханжестве Диккенса, Белинский имеет в виду его буржуазную ограниченность, его нежелание порвать с традиционным укладом жизни.

Байрон, которого Белинский в известном плане противопоставляет Диккенсу, был поэтом в высшей степени «субъективным». Будучи сам активным участником национальной освободительной борьбы, он в своих политических сатирах («Бронзовый век», «Видение суда») обрушивается с гневным, ничем не замаскированным протестом против мрачной феодально-монархической реакции в Европе, против деятельности «Священного союза» и всех врагов прогресса и свободы. В «Дон-Жуане» Байрон беспощадно высмеивает ханжескую мораль английской аристократии, клеймит позором антинародную политику Великобритании. В Байроне Белинский видит Прометея нового времени, писателя-борца, выступающего от имени всех париев современного ему общества.

Достоинство лучших произведений русской литературы 40-х годов Белинский видел в том, что в них глубокий анализ жизни сочетался с субъективностью, с обличением самодержавно-крепостнического строя. В этой искренней, горячей заинтересованности в судьбе родины проявились особые качества передового русского писателя XIX века, которые позволили ему вывести русское искусство на первое место в мире.

«Деятельные идеи и талантливое, живое их воплощение, — писал Белинский, — великое дело, но только тогда, когда это все неразрывно связано с личностью автора и относится к ней, как изображение на сур-

¹²⁴) Письма, т. III, стр. 325.

гуче относится к выдавшей его печати»¹²⁵⁾. Высоко оценив «Кто виноват?» за антикрепостническую направленность, Белинский своеобразие романа увидел в богатстве субъективного элемента, в том, что в нем нашли свое яркое выражение гуманность Герцена, его ум, «оживленный и согретый, так сказать, **осердеченный** гуманистическим направлением»¹²⁶⁾.

Таким образом подлинный художник, по учению Белинского, не только носитель народной мудрости и «разума истории», в нем также бьется **сердце народа**. Он носит в своей груди страдания миллионов, их негасимую ненависть к порабощению, их великую любовь к человеку, к добру, их веру в торжество идей социальной справедливости. Лишь могучая аналитическая мысль в союзе с пламенным сердцем может создавать прекрасные художественные произведения, служащие не только средством познания жизни, но и руководством к действию, поднимающие людей на борьбу за светлое будущее.

Творения, явившиеся плодом холодной, неосердеченной идеи, могут быть глубоки по своему содержанию, доходить до сути явления, давать правильный анализ событий, но они оставляют читателя равнодушным, так как в них самих не чувствуется живого, трепетного дыхания жизни. «Живое творит и рождает не разум, а любовь», — замечает Белинский, и в этих словах заключена большая правда¹²⁷⁾.

Направленное против объективизма, против искусства созерцательного, которое бесстрастно, как зеркало, отражает действительность, не творит суд над ней, учение Белинского о субъективности, как необходимой составной части «творческого разума», имело огромное значение для своего времени. Никто до Белинского в истории мировой эстетики не ставил и не решал этого вопроса с такой силой и научной обстоятельностью. Подобную теорию мог создать только революционный демократ, воплотивший в себе лучшие качества русского народа — его ясный ум, его неукротимую вражду к угнетению, ко всем мерзостям самодержавно-крепостнического строя.

Русские критики как реакционного, так и либерального направления резко отрицательно относились к «субъективному» художественному творчеству. Произведения, пронизанные революционной субъективностью, они выводили за пределы изящной словесности. Прекрасное, по их теориям, не совместимо с «буйством», со стремлением выносить приговор уродливым явлениям жизни. Подобной точки зрения придерживались Шевырев, Надеждин и другие защитники самодержавия и крепостничества. Никитенко один из основных пороков писателей-реалистов видел в том, что им «недостает спокойствия, необходимого для высокого и мирного созерцания красоты» и призывал их изучать жизнь «спокойно, без ярости и озлобления»¹²⁸⁾.

Виднейшие представители эстетической мысли на Западе (Гете, Гегель, Бальзак) обычно подчеркивали познавательную функцию искусства, но они обходили молчанием его роль в революционном воспитании масс, в борьбе с несправедливым эксплуататорским обществом. Поэтому, естественно, проблема субъективности не нашла в их эстетических взглядах должного места.

Белинский борется за реалистическое искусство, пронизанное сознательной революционной тенденцией, однако, и «объективная поэзия» получает его признание, если она насыщена актуальным содержанием. Отмечая, например, что у Гончарова «нет ничего, кроме таланта», Бе-

¹²⁵⁾ Письма, т. III, стр. 109.

¹²⁶⁾ Там же, стр. 108.

¹²⁷⁾ Т. XI, стр. 371.

¹²⁸⁾ «Современник», 1847 г., № 1, стр. 71, 63, 64.

линский тем не менее относит его к разряду замечательных русских писателей за умение рисовать правдивые человеческие характеры, поставленные в типические отношения, благодаря чему «Обыкновенная история» приобретает большое не только познавательное, но и общественное значение своим разоблачением «романтических юношей» и буржуазного приобетательства.

Белинский высоко оценил «Тарантас» Соллогуба, где Соллогуб, оставаясь верным действительности, дал в образе Ивана Васильевича, может быть и не стремясь к этому, едкую сатиру на славянофилов, на идеологов «красносафьянной» Руси, мечтающих о возрождении патриархальных допетровских времен.

Белинский не рассматривает русскую литературу критического реализма первой половины XIX в., как некое застывшее явление, обладающее раз навсегда определившимися чертами. Великому критику при-сущ диалектический взгляд на жизнь. Видя в искусстве одну из форм познания мира, он невольно становится на диалектическую точку зрения.

Белинский доказывает, что русская поэзия, проза и драма непрерывно развиваются, причем их развитие он ставит в прямую зависимость от тех перемен, которые совершаются в обществе. Их прогресс он усматривает во все более сознательном и «субъективном» отражении всех особенностей русской жизни.

Русские писатели, согласно историко-литературной концепции Белинского, по мере усиления революционной борьбы и успехов просвещения, начали яснее осознавать противоречия русской действительности, превращаясь во все более активных борцов с самодержавно-крепостническим строем.

Считая Гоголя прямым продолжателем Пушкина, Белинский, однако, не ставит между ними знак равенства. Гоголь, по его убеждению, выразил более высокий этап в развитии «народного духа», чем Пушкин. Он появился тогда, когда назрела историческая необходимость в детальном исследовании жизни, в выяснении причин трагического положения отдельных даровитых личностей (Татьяна, Онегин, Ленский), а всего народа.

Признавая Гоголя главой реалистического направления в русской литературе, Белинский, однако, не придерживался мнения о том, что автор «Ревизора» и «Мертвых душ» исчерпал все возможности реализма. Последователи Гоголя (Некрасов и др.) им оцениваются как писатели, которые сумели сделать известный шаг вперед по сравнению со своим учителем. Уступая ему в даровании, они превзошли его пониманием жизни, более ярко выраженной революционной окрашенностью творчества. «Между Гоголем и натуральною школою, — пишет Белинский Кавелину 7/XII 1847 года, — целая бездна; но все-таки она идет от него, он отец ее, он не только дал ей форму, но и указал на содержание. Последним она воспользовалась не лучше его (куда ей в этом бороться с ним), а только сознательнее»¹²⁹).

Новой, по сравнению с Гоголем, ступенью в процессе формирования русского реалистического искусства Белинский считает мятежную поэзию Лермонтова. Он ставит ее необыкновенно высоко за то могучее чувство субъективности, которым она проникнута. Восторгаясь революционной патетикой Лермонтова, Белинский замечает: «По этому признаку мы узнаем в нем поэта русского, народного, в высшем и благороднейшем значении слова, — поэта, в котором выразился исторический момент русского общества»¹³⁰).

¹²⁹) Письма, т. III, стр. 312.

¹³⁰) Т. VI, стр. 39. Подчеркнуто мной, Н. Г.

Белинский справедливо полагает, что законными наследниками гоголевской традиции в новых исторических условиях, когда еще больше поднимется революционное самосознание народа, явятся писатели более передовые по своим общественно-политическим взглядам, чем Гоголь. Этот исторически закономерный поворот русской литературы к вполне сознательному, революционному служению идеалам свободы уже получил свое выражение, по мысли Белинского, в художественной практике Лермонтова. «Да, очевидно, что Лермонтов,— пишет он,— поэт совсем другой эпохи, и что его поэзия — совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества»¹³¹⁾.

Таким образом, различие между Пушкиным, Гоголем и Лермонтовым Белинский объясняет тем, что в их произведениях нашли свое выражение различные этапы духовной истории России. Чутко прислушиваясь к «мнению народному», они отразили в своем творчестве идейно-политический рост народа, его все усиливающуюся ненависть к своим угнетателям.

Связав развитие искусства с революционно-освободительным движением, Белинский нашел путь к научному решению проблемы историко-литературной преемственности. Отмечая своеобразие русских классиков, он в то же время подчеркивает их сходство. Несмотря на свои особенности, они очень близки друг другу, так как вся их поэтическая деятельность имеет одни истоки и посвящена великому делу освобождения крестьянства от самодержавно-крепостнического гнета. Задумывая в 1842 году монументальное исследование о Пушкине, Гоголе и Лермонтове, Белинский говорил: «...Все эти три разбора будут написаны в **органической связи** между собою и составят как бы одно критическое сочинение. **Историческая и социальная точка зрения** будет положена в основу этих статей»¹³²⁾.

Можно предположить, что в проектируемой работе, которую ему, к сожалению, не удалось полностью осуществить, Белинский хотел оттенить идейное родство трех величайших русских писателей первой половины XIX столетия, раскрыть их творчество как выражение исторических и социальных потребностей своего времени, как отражение тех исторических изменений и социальных сдвигов, которые происходили в русской действительности.

Утверждая критический реализм как ведущее направление в русской литературе, полностью отвечающее целям революционно-освободительного движения в 40-е годы, Белинский уделял большое внимание проблеме идеала.

Под идеалом, как понятием социальным, Белинский понимает задушевные мысли автора, совокупность его положительных общественно-политических воззрений, опираясь на которые он производит оценку окружающей его действительности, творит суд над неправым общественным строем.

Белинский неоднократно указывает, что художественное изображение жизни, анализ ее противоречий немыслимы, если художник не имеет каких-то своих положительных устремлений, своих установившихся взглядов о добре и зле. Мечта о лучшем будущем вдохновляет передового писателя на борьбу с крепостничеством, проступая в его творчестве как «субъективность», как негодующий пафос, который придает особую эмоциональную окраску и настроенность всем его произведениям.

Эмоциональную напряженность слога писателя, его манеру изложения Белинский непосредственно связывает с определенностью и прогрессивностью его идеалов. Сильный революционный накал гражданской

¹³¹⁾ Т. VI, стр. 23. Подчеркнуто мной, Н. Г.

¹³²⁾ Т. VII, стр. 441. Подчеркнуто мной, Н. Г.

лирики Лермонтова великий критик объясняет высотой морально-политической позиции ее автора, который страстно мечтая о новой жизни, об общественно-полезной, революционной деятельности, обрушился своими гневными сарказмами на «немытую» самодержавную Россию, на трусливую, изверившуюся в своих силах дворянскую интеллигенцию, которая после поражения декабристов впала в уныние. В объективистском бесстрашии, в равнодушном отношении к окружающему Белинский видит проявление шаткости, расплывчатости или консерватизма в убеждениях художника, его нежелание отдать свой талант на службу передовым идеям своего времени.

Отсутствие у поэта всяких идеалов ведет, по мнению Белинского, к гибели искусства, лишает писателя всяких творческих импульсов, делает изображаемые им картины безжизненными и неопределенными. Величайшим достоинством современного художника Белинский считал его сочувствие к народу и заинтересованность в судьбах развития России. Именно эти качества, вера в прогресс, позволяют ему понять жизнь со всеми ее социальными конфликтами, провести через свои творения «душу живу», заразить своим гневом и возмущением читающую публику.

«Всякое стрипанье, — писал Белинский, — **чтоб быть живым и поэтическим, должно делаться во имя идеала**»¹³³). Само собой разумеется, отрицая «гнусную расейскую действительность», великий критик смотрел вперед, его взоры были устемлены к социализму. Полемизируя со славянофилами, обвинявшими «натуральную» школу в односторонности, в клевете на Россию, Белинский отмечал, что «у нас есть свой идеал», но он находится «не в прошедшем, а в будущем, на основании настоящего»¹³⁴).

Это высказывание свидетельствует об отрицательном отношении Белинского к идеалистической социологии. Он бьет по тем мыслителям, которые, не считаясь с законами исторического процесса, пытаются повернуть русское общество назад ко временам допетровского патриархального варварства. Борясь с ретроградными устремлениями реакционеров, Белинский критикует также беспочвенную мечтательность социалистов-утопистов. В борьбе за идеал он стремится опереться на диалектику живого общественного развития. Белинский верит в поступательное движение истории, в силу и неодолимость нарождающегося нового.

Для революционера-демократа Белинского общественный идеал не что то мистическое, расплывчатое и неопределенное, а вполне конкретное социально-историческое понятие — это **социалистический строй жизни**, обеспечивающий всестороннее развитие человеческой личности, расцвет материальной и духовной культуры.

Положительные общественно-политические взгляды Белинского возникли как результат глубокого **изучения** закономерностей действительности. Они представляют собой не праздные мечтания, а научный вывод, явившийся плодом тщательного **исследования** жизни. Белинский жестоко бичует идеалистов и фантазеров всех мастей, понимающих идеал, как что-то отвлеченное, существующее только в воображении, не вытекающее из социально-исторической практики.

Роль передовой литературы Белинский видит не в изображении «идеальных» людей, наделенных всевозможными добродетелями, не в создании социальных утопий, а в том, чтобы содействовать появлению и укреплению в современности ростков будущего. Наиболее действенной и исторически необходимой формой служения идеалу в свою эпоху он считает критику крепостнических порядков, подъем политического со-

¹³³) Т. XI, стр. 89. Подчеркнуто мной, Н. Г.

¹³⁴) Т. X, стр. 422. Подчеркнуто мной, Н. Г.

знания масс, все то, что дискредитируя старое, помогает рождению нового мира.

Наличие определенных положительных воззрений Белинский отмечает у всех русских писателей-реалистов. Художественную мощь произведений Пушкина и Гоголя он объясняет тем, что они пронизаны чувством гуманности, озарены светом высоких истин, придающим им большую воспитательную ценность. На эти качества русского критического реализма указывал также Герцен. «Мертвые души», — писал он в дневнике, — «удивительная книга, горький упрек современной Руси, но не безнадежный. Там, где взгляд может проникнуть сквозь туман нечистых, навозных испарений, там он видит удалую полную силы национальность»¹³⁵).

Белинский ценит не только остро обличительную, критическую направленность гоголевской поэмы, он восторгается теми авторскими отступлениями, где Гоголь со свойственной ему огромной лирической силой говорит о Родине, об ожидающем ее величии. Белинский сожалеет, что задушевные думы автора, не позволившие ему впасть в уныние при изображении безотрадного, омерзительного существования крепостников, вызовут насмешку реакционной критики, глумление различных «прорех на человечестве», прикидывающихся умными и образованными людьми. «Грустно думать, — заявляет он, — что этот высокий лирический пафос, эти гремящие, поющие дифирамбы блаженствующего в себе национального самосознания, достойные великого русского поэта, будут далеко не для всех доступны, что добродушное невежество от души станет хохотать от того, от чего у другого волосы станут на голове при священном трепете»¹³⁶).

Белинский хорошо понимает, что отрицание Гоголем темного помещичьего и чиновничьего царства уравнивается в «Мертвых душах» утверждением положительных, «субстанциальных начал» русской жизни. Гоголь создал не только Селифана и Петрушку, Митяя и Миняя, представляющих собой типы крестьян, духовно изуродованных крепостническим строем, он нарисовал образ Абакума Фырова, бежавшего от притеснений Плюшкина на Волгу. Гоголь видит в крестьянской среде не только людей забитых, доведенных до отупения своим принижением положением, но и протестантов, пытающихся бороться за свою свободу¹³⁷).

Патриотизм питает священную ненависть Гоголя к крепостническим порядкам, мешавшим русскому человеку развернуться во всю свою богатырскую мощь. Когда Белинский называет «Мертвые души» произведением глубоко народным, он имеет в виду не только страницы, наполненные гневным обличением уродливых форм жизни, но и лирические выступления автора, похожие порой на гимн в честь народа. За вдохновенный патриотический пафос Белинский считает вполне закономерным отнесение «Мертвых душ» к жанру поэмы¹³⁸).

Подчеркивая, что без идеалов невозможно действительно художественное изображение общества, Белинский, однако, не настаивает на их непосредственном воспроизведении в художественном творчестве. Они должны как бы незримо присутствовать в произведении, проявляясь в критическом негодовании художника, в его стремлении освободить Родину от самодержавно-крепостнического гнета.

¹³⁵) А. И. Герцен, Полное собрание соч. и писем под ред. М. К. Лемке, т. III, стр. 29.

¹³⁶) Т. VII, стр. 257—258.

¹³⁷) См. М. Б. Храпченко «Народ в поэме Гоголя «Мертвые души». Известия Акад. наук СССР, отд. литературы и языка, 1952 г., т. XI, вып. I.

¹³⁸) См. т. VII, стр. 256.

Основную задачу литературы Белинский, как уже отмечалось, видит в исследовании действительности, в объяснении ее в целях политического просвещения народных масс. Он не находит возможным в современных ему условиях, когда русское освободительное движение было слабым и неорганизованным, переносить акцент с критики самодержавно-крепостнической системы на художественное воплощение общественного идеала, т. е. на показ нового, будущего общества. Белинский борется за то, чтобы русское искусство вскрывало антигуманистическую природу современных ему общественных отношений, подводило широкие круги русской общественности к мысли о революции как единственном средстве избавления народа от тирании помещиков и произвола крепостников.

Белинский отвергает идею о необходимости изображения общественного идеала также по соображениям эстетического характера. Он относится в высшей степени отрицательно ко всякого рода попыткам художника оторваться от реальной жизни, подчеркивая, что такого рода «вознесения» неизбежно ведут к схематизму, к обесцвечиванию поэзии. Для того, чтобы успешно творить, писатель, по его мнению, должен располагать конкретным материалом. «В творчестве великая для художника задача, — пишет Белинский, — выбирать предмет и содержание для своего произведения; этот предмет и это содержание всегда должны быть осязательно определены, иначе художественное произведение будет неполно, несовершенно, то, что французы называют *manqué*. И поэтому великая ошибка для художника писать поэму, которая может быть возможна в будущем»¹³⁹).

Белинский был трезвым мыслителем-материалистом. Его отрицательное отношение к непосредственному художественному воспроизведению общественного идеала не означает, конечно, того, что он не стремился к его практической реализации. Однако Белинский в отличие от социалистов-утопистов все свои надежды на переустройство общества связывает с революционным движением. Он глубоко убежден в жизненности и торжестве своего общественного идеала, так как видит в нем отражение коренных интересов трудящихся, считает его способным мобилизовать народ и повести его на борьбу за революционное преобразование действительности.

Народные массы Белинский рассматривает как решающую силу в борьбе за претворение идеала в жизнь. Великий критик был врагом созерцательной философии, обрекавшей человеческую личность на пассивность. Он не представлял себе общественного прогресса без активного воздействия человека на «природу», без его вмешательства в социально-исторические процессы.

Придавая большое значение субъективному фактору в истории, Белинский неоднократно ставит в своих критических статьях проблему положительного героя. Решает он ее как революционный демократ, заинтересованный в свержении самодержавно-крепостнических порядков.

Белинского совершенно не удовлетворяют надуманные положительные образы, созданные исключительно фантазией писателя. Его здоровое реалистическое чутье не мирится с их ходульностью и безжизненностью. На протяжении всей своей деятельности Белинский ведет беспощадную войну с «идеальными дедами» и «идеальными юношами», которыми была заполнена русская и западноевропейская романтическая литература.

Белинский неопровержимо доказывает, что стремление даже высоко талантливых художников конструировать своих положительных персонажей умозрительным путем, неизбежно порождает риторичность, ведет

¹³⁹) Т. VII, стр. 434. Подчеркнуто мной. Н. Г.

к утрате художественности. Восхищаясь, например, реалистическим мастерством Диккенса, он в то же время указывает, что «добродетельные лица» в «Бэрнебе Родже» — «бесцветны и скучны: таковы идеальная Эмма, ее возлюбленный Эдвард Честер, Гэральд и мать Бэрнеби»¹⁴⁰).

Белинский отмечает художественную слабость Жорж Санд в описании положительных характеров в ее социально-утопических романах, объясняя это склонностью автора подменять действительность утопией. Анализируя «Мельника из Анжибо», Белинский вскрывает органические пороки романтического метода.

Достоинством произведения Белинский считает мастерское воспроизведение нравов средней буржуазии современной Франции. Жорж Санд достигает большой художественной силы там, где она выступает как критик капиталистического общества и придерживается фактов реальной жизни. Мастерство Жорж Санд особенно проявилось в создании образа деревенского буржуа Бриколена — этого «истинного представителя невежества, жадности к деньгам, скупости, низости чувств, ограниченности ума, мелкости души того сословия Франции, которое утвердило свое гражданское и политическое владычество на золотом мешке»¹⁴¹). Положительно отзывается Белинский и об образе мельника Большого Луи, который воплотил в себе «живые силы и благородные инстинкты простого народа».

Удача Ж. Санд в обоих случаях, как легко увидеть, объясняется тем, что при создании Бриколена и Большого Луи она исходила из жизни. Эти герои ее романа выступают не как абстрактно-романтические фигуры, а как носители определенной классовой психологии. Отсюда проистекает их естественность, жизненность, большая художественная убедительность.

Высоко оценив искусство Ж. Санд в изображении Бриколена и Большого Луи, Белинский отмечает полное художественное банкротство писательницы в воспроизведении образов Марсели Бланшмон и Анри Лемора. Великий критик подчеркивает их схематизм, художественную невыразительность, отмечая, что характеры этих двух лиц «были причиною не одной скучной страницы в романе».

Белинский указывает на причину неудачи Ж. Санд. Она состоит в том, что ее главные положительные персонажи не реальные типы. Они порождены фантазией автора, явились плодом ее увлечения идеями утопического социализма. Белинский называет Марсель Бланшмон и Анри Лемора «мечтателями, переслащенными до приторности». Они руководствуются в своей жизни не этическими нормами своего класса, а осуществляют некую «общечеловеческую» мораль, выдуманную социалистами-утопистами. Среди французской аристократии XIX столетия трудно было найти человека, который бы добровольно отказался от всех своих дворянских привилегий, от своего богатства, как это делает Марсель Бланшмон. Ж. Санд потерпела поражение от того, что покинула современное ей общество и ушла в мир своих утопических «видений».

Белинский доказывает, что красота только тогда конкретна и обладает опромной силой эмоционального воздействия, когда она является отражением содержания самой жизни, а не выступает как порождение субъективного авторского сознания. Белинский отмечает большую роль непосредственных чувственных впечатлений в творческой работе писателя, а также значение разума, который помогает эстетически освоить реальный мир, выявить его прекрасные начала. **«Все прекрасное, — говорит Белинский в статье «Стихотворения Лермонтова», — заключается только в живой действительности»,** но чтоб насладиться этою действи-

¹⁴⁰) Т. VIII, стр. 405.

¹⁴¹) Т. X, стр. 123.

тельностью, мы сперва должны овладеть ею в нашем **разумении**, а это возможно только при двух условиях: мы должны обнимать ее в **целости** и притом **предметно**, так, чтобы наша личность, наши отношения не заслоняли ее от нас»¹⁴²⁾.

Для Белинского положительный образ — это человек реальный, живой, наделенный плотью и кровью, а не обескровленная безжизненная схема. Великий критик хорошо понимал причины безжизненности «идеальных» персонажей буржуазной литературы. Он объяснял ее тем, что в отличие от отрицательных героев носители авторского идеала лишены конкретности, вырваны из социально-исторической практики и выступают в роли морализаторов и резонеров, существ исключительно нравственных, уподобляясь картонным куклам с «надписями на лбу: гоимая добродетель, несчастная любовь, идеальная дева и т. п.»¹⁴³⁾.

Анализируя творчество Э. Сю, Белинский указывает, что в «Парижских тайнах» наиболее художественно убедительные не самые добродетельные люди, «как идеальный и небывалый Родольф, а те, в которых добрые природные начала борются с искусственными, т. е. привитыми обстоятельствами и враждебным влиянием общественного устройства, как, например, Шуринер, Марсиаль,— и, право, гризетка Риголетта правдоподобнее Гуалезы»¹⁴⁴⁾.

Белинский на основе широких наблюдений констатирует бессилие буржуазной морально-назидательной литературы в создании положительного героя. Неумение и нежелание Диккенса, Жорж Санд, Э. Сю подняться до революционного отрицания капиталистического общества привело к появлению в их произведениях не действительных героев-борцов, а персонифицированных абстракций.

Белинский предостерегает русских писателей от изображения «идеальных типов», подчеркивая, что введение в искусство надуманных персонажей, не имеет ничего общего с основными положениями критического реализма, который прежде всего предполагает правдивое отражение жизни в социально-исторической конкретности.

Когда Гоголь в первом томе «Мертвых душ» дал обещание, что в дальнейшем в его поэме место подлецов займут идеальные герои, что в ней «предстанет несметное богатство русского духа, пройдет муж, одаренный божественными доблестями, или русская девица, какой не сыскать нигде в мире, со всею дивною красотой женской души, вся из великодушного стремления и самоотвержения», Белинский писал в тревожном раздумье: «Кто знает, впрочем, как раскроется содержание «Мертвых душ»? Именно, кто знает? Много, слишком много обещано, так много, что **нигде и взять того**, чем выполнить обещание, потому, что **того и нет еще на свете**; нам как-то страшно, чтоб первая часть, в которой все комическое, не осталась истинною трагедиею, а остальные две, где должны **проступать трагические элементы**, не сделались комическими — по крайней мере в патетических местах»¹⁴⁵⁾.

Это весьма знаменательное высказывание. Оно свидетельствует не только о сомнениях Белинского в возможности осуществления Гоголем своего замысла, но и дает представление о том, в какой форме мыслил себе великий критик дальнейшее развитие «Мертвых душ». Белинский утверждает, что в первом томе господствует стихия комического. В нем собакевичи и плюшкины выступают в качестве объекта сатирического осмеяния. Пользуясь оружием смеха, Гоголь беспощадно разит ничтожных «существователей», показывая во всем омерзительном виде их духовное убожество.

¹⁴²⁾ Т. VII, стр. 11. Подчеркнуто мной, Н. Г.

¹⁴³⁾ Т. VIII, стр. 403.

¹⁴⁴⁾ Там же, стр. 403.

¹⁴⁵⁾ Т. VII, стр. 432. Подчеркнуто мной, Н. Г.

Обещание Гоголя вывести в дальнейших частях поэмы целую галерею положительных лиц Белинский воспринимает как революционер-демократ. В 1842 году обещанные Гоголем положительные персонажи ему рисуются как **передовые люди эпохи, находящиеся в столкновении с обществом**, идущие наперекор установившемуся мнению, ведущие неравную, **трагическую борьбу** с окружающей их жизнью. В этой связи только и становится понятен смысл слов Белинского о том, что в двух последних томах «Мертвых душ» «должны проступить трагические элементы».

Гоголь, к сожалению, пытался осуществить не трагический, а комический вариант продолжения «Мертвых душ». В образе его надуманных, лживых реформаторов нет никаких трагических черт. Они мирно уживаются с крепостническим строем и далеки от того, чтобы вступать в конфликт с окружающей их социальной средой.

Для Белинского положительный герой — это прежде всего человек активный, энергичный, умеющий отстаивать свое право на свободу и счастье. Основной недостаток людей 30-х и 40-х годов он видит в том, что они находятся в плену рефлексии, сомнения, чуждаются живой практической деятельности. Он необычайно высоко ценит те стихотворения Лермонтова, в которых дворянская интеллигенция критикуется за общественную пассивность. Выделив, например, курсивом знаменитые строки из «Бородино» —

Да, были люди в наше время,
Не то, что нынешнее племя!
Богатыри — не вы! —

Белинский заявляет: «Эта мысль — жалоба на настоящее поколение, дремлющее в бездействии, зависть к великому прошедшему, столь полному славы и великих дел»¹⁴⁶⁾.

Белинский с большой похвалой отзывается о тех образах русской литературы, в которых воплощаются положительные качества народа — свободолюбие, сила воли, решимость бороться со своими притеснителями. Подлинным героем Белинский считает купца Калашникова, который, предчувствуя свою неминуемую гибель, тем не менее выходит «на страшный бой, на последний бой» против своего обидчика, любимого опричника Ивана Грозного, Кирибеевича.

Калашников воспринимается Белинским как характерный тип русского человека: он обладает ясным умом, уравновешенностью, но он становится неукротимым в своем гневе, когда оказывается вынужденным встать на защиту своей поруганной чести. «...Это один из тех упругих и тяжелых характеров, — пишет Белинский, — которые тихи и кротки только до тех пор, пока обстоятельства не расколыхают их, одна из тех железных натур, которые и обиды не стерпят и сдачи дадут»¹⁴⁷⁾.

«Песнь про купца Калашникова» за отраженные в ней элементы протеста против произвола насильников, за показ положительных черт народа Белинский относит к числу произведений, отмеченных печатью неподдельной народности. «Поэма Лермонтова, — замечает он, — создание мужественное, зрелое и столько же художественное, сколько и народное»¹⁴⁸⁾.

Борясь с настроениями уныния и обреченности, которые имели распространение в известных слоях русского общества в 30-е и 40-е годы, Белинский стремится поднять тонус политической жизни, пробудить

¹⁴⁶⁾ Т. VI, стр. 23.

¹⁴⁷⁾ Там же, стр. 28. Подчеркнуто мной, Н. Г.

¹⁴⁸⁾ Там же, стр. 35. Подчеркнуто мной, Н. Г.

дремлющую энергию народных масс. Горячую поддержку с его стороны получают писатели, прославляющие мужество, доблесть, отвагу человека. Белинский восхищается ярким темпераментом Мцыри, его неукротимостью и жаждой свободы. «Что за огненная душа, что за могучий дух, что за исполинская натура у этого Мцыри», — восклицает он, — анализируя поэму Лермонтова, насквозь пронизанную революционным, гражданским пафосом¹⁴⁹). Белинский хорошо понимает историческое значение романтизма Лермонтова, который так же, как и критический реализм Гоголя с его глубоким исследованием действительности, служил делу подготовки русской революции.

К положительным героям русской литературы Белинский относит Тараса Бульбу — народного мстителя, пламенного патриота, борца за национальную независимость своей Родины. С глубокой теплотой говорит великий критик о Максиме Максимыче, Татьяне Лариной, которые органически связаны со стихией народной жизни и воплощают в себе особенности русского национального характера. Высокую оценку Белинский дал Хорю и особенно Калинычу, в образе которого Тургенев отразил красоту души, поэтические наклонности русского крепостного крестьянина.

Однако, признавая серьезные достижения передовых русских писателей в создании положительных типов, Белинский в своем учении о положительном герое все же выходит за пределы их непосредственно-художественной практики. Он мечтает о введении в русское искусство человека, активно участвующего в **практической общественной деятельности**, борющегося за претворение общественного идеала в жизнь.

Выдвигая эту проблему, Белинский в то же время подчеркивает ее неосуществимость в современных ему исторических условиях. Будучи трезвым реалистом, он отлично осознает, что вторжение в художественное творчество революционера, означало бы открытый бунт против самодержавия и всей крепостнической системы и повлекло бы за собой тяжелые последствия для писателя. Кроме того, ему кажется, что русская действительность еще не созрела для положительного ее освещения и не может дать художнику материала для изображения общественного деятеля в полном смысле этого слова.

Белинский отмечал две причины, в силу которых положительный герой не занял подобного ему места на страницах русских повестей и романов: первая из них — цензурный гнет, вторая — недостаточность полноценных положительных примеров в самой жизни. Показательно в этом плане известное письмо Белинского к Кавелину от 7 декабря 1847 года. Отводя упреки в адрес гоголевской «натуральной» школы в том, что она изображает «все плутов или плутишек» только потому, что не видит в России ничего хорошего, Белинский пишет: «Это обвинение нелепое, а его-то старался я и буду стараться устранить. Что хорошие люди есть везде, об этом и говорить нечего; что их на Руси, по сущности народа русского, должно быть гораздо больше, нежели как думают сами славянофилы (т. е. истинно хороших людей, а не мелодраматических героев)... — все это для меня аксиома, как $2 \times 2 = 4$. Но вот горе-то: литература все-таки не может пользоваться этими хорошими людьми, не входя в идеализацию, риторику и мелодраму, т. е. не может их представить художественно такими, какими они есть на самом деле, по той простой причине, что их тогда не пропустит цензурная таможня. А почему? Потому именно, что в них человеческое в прямом противоречии с той общественной средой, в которой они живут. Мало того: хороший человек на Руси может быть иногда героем добра, в полном смысле слова, но это не мешает ему быть с других сторон гоголевским ли-

¹⁴⁹) Там VI, стр. 41.

цом: честен и правдив, готов за правду на пытку, на колесо, но невежда, колотит жену, варвар с детьми и т. д....¹⁵⁰⁾.

Создание русским искусством образа революционера, человека-борца Белинский считает делом будущего, когда усилятся освободительные движения и в стране будут установлены элементарные демократические свободы. Более неотложную историческую задачу он видит в политическом просвещении народа, в разъяснении ему той истины, что общественное зло коренится не в отдельных изуверах-помещиках и мошенниках-чиновниках, а в самодержавно-крепостническом режиме.

Революционно-демократическая эстетика прежде чем поставить вопрос «что делать?», старалась выявить причины трагического положения народных масс. Белинский принадлежал к первому поколению русских революционных демократов. Он жил в эпоху, только что начавшегося пробуждения народного самосознания, когда в России не было революционной ситуации. Поэтому гоголевское направление с его анализом и объяснением жизни, Белинский объявляет генеральной линией развития русской литературы.

5.

Борясь за реализм, Белинский видит в нем единственное средство создания **национальной**, самобытной литературы. Русское искусство, по его убеждению, стало подлинно национальным лишь с того момента, как оно обратилось к показу русского общества в его социально-исторической конкретности.

В обращении к живой современности, к социальной тематике Белинский усматривает единственный путь к возрождению национальной русской поэзии. Он резко критикует классицистов и реакционных романтиков за то, что их произведения ввиду своей отвлеченности лишены национального своеобразия. В романтических поэмах, драмах и повестях, претендующих на правдивый показ русской жизни, Белинский не находит ничего русского, их действующие лица кажутся ему не живыми людьми, а бледными призраками, не имеющими, кроме языка, никаких других специфически национальных примет.

Борьба Белинского за самобытность литературы отвечала насущным требованиям века. В 30-е годы XIX столетия отвлеченный романтизм в его различных разновидностях переживает серьезный кризис, не получает поддержки со стороны прогрессивных слоев литературной общественности. Передовая русская эстетическая мысль чутко улавливает веяние времени. Отметая обветшалые эстетические теории, она расчищает дорогу реалистическому, самобытному, художественному творчеству.

И. И. Панаев, отмечая современность выступлений Белинского в защиту реализма, пишет в своих воспоминаниях: «В обществе неопределенно и смутно уже чувствовалась потребность нового слова, и обнаружилось желание, чтобы литература снизошла с своих художественных изолированных высот к действительной жизни и приняла хоть какое-нибудь участие в общественных интересах. Художники и герои с риторическими фразами, всем страшно прискучили. Нам хотелось видеть человека, а в особенности **русского человека**»¹⁵¹⁾.

Белинский не представляет себе развития национального искусства без отражения русской жизни в ее конкретных социально-исторических отношениях. Его расцвет он непосредственно связывает с правдивым воспроизведением общественных явлений. Дав высокую оценку драма-

¹⁵⁰⁾ Письма, т. III, стр. 311. Подчеркнуто мной, Н. Г.

¹⁵¹⁾ И. И. Панаев. Литературные воспоминания. Л., 1928 г., стр. 230.

тической практике Гоголя, который дал в «Ревизоре» замечательный образец одновременно и социальной и национальной комедии, Белинский заметил: «Театр наш скоро воскреснет, скажем более, что мы будем иметь свой **национальный театр**, который будет нас угощать не насильственными кривляниями на чужой манер, не заемным остроумием, не уродливыми переделками, а художественным представлением нашей общественной жизни»¹⁵²).

Гоголь, подобно Белинскому, борется за самобытную драматургию, за художественный образ, обладающий ярко выраженными национальными особенностями. Выступая против национальной «безликости» романтических героев, Гоголь пишет в «Петербургских записках 1836 г.». «Право пора знать уже, что одно только верное изображение характеров, не в общих вытверженных чертах, но в их **национально-вылившейся форме**, поражает нас живостью...».

Истинно национальное творчество, по Гоголю, начинается там, где художник от абстрактных «парей» переходит к анализу жизни и нравов своих соотечественников, погружается в сердце своей страны. Пушкинские произведения, по его мысли, приобрели национальный колорит только тогда, когда Пушкин расстался с персонажами своих «южных поэм» и перешел к обозрению «обыкновенных равнин» России, стал писать реалистически.

Белинский, отстаивая эстетические основы реалистического направления, вел тем самым борьбу и за национальное русское искусство. В реалистическом методе он видит главную силу, позволяющую вскрыть все противоречия самодержавно-крепостнического строя, нарисовать верную картину социально-исторического бытия народа, отразить русскую жизнь во всей ее полноте и конкретности.

Первым русским национальным поэтом Белинский по праву считает Пушкина, который раньше других приступил к исследованию общества, запечатлев в своем творчестве истинное лицо России со всеми ее положительными и отрицательными сторонами.

Белинский, разумеется, не полагает, что борьба за художественную самобытность началась с Пушкина. Она велась еще в XVIII веке и, нарастая с каждым десятилетием, завершилась полной победой русского самобытного художественного стиля. «До Пушкина,— замечает Белинский,— все движение русской литературы заключалось в стремлении... сблизиться с жизнью, с действительностью, следовательно, **сделаться самобытной, национальной, русской**»¹⁵³).

Писатель-реалист, выполняя роль исследователя-социолога, является, по мнению Белинского, также **историком**. Подвергая жизнь художественному анализу, показывая действия своих героев в социальной обусловленности, он создает **историю** своей страны. Его произведения становятся незаменимым источником для изучения быта, социальных отношений, настроений, взглядов людей в определенный исторический период.

Белинский совсем не случайно назвал «Мертвые души» творением «социальным, общественным и историческим». В своей поэме Гоголь с изумительной точностью, не опуская ни одной характерной подробности, обрисовал помещичью и чиновничью жизнь, показал «хозяев» России в их повседневных, будничных делах. «Мертвые души» дают незаменимый материал для понимания психологии крепостников и законов их паразитического существования.

¹⁵² В. Г. Белинский о Гоголе. Гослитиздат, М., 1944 г., стр. 93. Подчеркнуто мной, Н. Г.

¹⁵³ Т. X, стр. 391. Подчеркнуто мной, Н. Г.

Достичь исключительных результатов в исторически правдивом изображении русского общества Гоголю удалось потому, что он был поэт социальный. Гоголь ставил перед писателями задачу с научной обстоятельностью изучать окружающий их мир. Автор реалистического произведения должен, по его словам, вести читателя «сквозь цепь приключений и перемен, дабы представить с тем вместе в живе верную картину **всего значительного** в чертах и нравах взятого им времени, ту земную, почти **статистически** схваченную картину недостатков, злоупотреблений, пороков и всего, что заметил он во взятой эпохе и времени...»¹⁵⁴).

Первым образцом русского национально-исторического романа не по его форме, а по его сущности, т. е. по глубокому отражению характерных явлений русской действительности первой четверти XIX в., Белинский справедливо считает «Евгения Онегина», в котором Пушкин смелой, мощной кистью нарисовал русскую жизнь, «как она есть, не отвлекая от нее только одних поэтических ее мгновений; взял ее со всем холодом, со всею ее прозою и пошлостью»¹⁵⁵).

В романе Пушкина Белинский видит «поэтически воспроизведенную картину русского общества» в «одном из интереснейших моментов его развития». «С этой точки зрения,— пишет он,— «Евгений Онегин» есть поэма **историческая** в полном смысле слова, хотя в числе ее героев нет ни одного исторического лица. Историческое достоинство этой поэмы тем выше, что она была на Руси и первым и блистательным опытом в этом роде. В ней Пушкин является не просто поэтом только, но и представителем впервые пробудившегося общественного самосознания: заслуга безмерная»¹⁵⁶). Белинский ценит Пушкина за широту и правдивость показа русской действительности, за то, что он вывел в «Евгении Онегине» целую галерею мастерски очерченных социальных типов от Татьяны Лариной до представителей «дикого барства», коснулся народных обычаев, духовных стремлений и художественных вкусов своего века, дал незабываемые описания русской природы.

Белинский доказывает, что в «Евгении Онегине» предстает вся Россия, поэтому он называет его «**энциклопедией** русской жизни и в высшей степени народным произведением»¹⁵⁷).

На глубокий историзм «Евгения Онегина» указывал А. М. Горький, полностью перекликаясь в данном случае с Белинским. В своей «Истории русской литературы» он писал: «Онегин как тип только что сложился в 20-х годах, но поэт тотчас же усмотрел эту психику, изучил ее, понял и написал первый русский реалистический роман,— роман, который помимо неуязвимой его красоты, имеет для нас цену **исторического документа, более точно и правдиво рисующего эпоху, чем до сего дня воспроизводят десятки толстых книг**»¹⁵⁸).

Интересно, что эти высказывания Горького о Пушкине очень близки по своему смыслу к тем оценкам Маркса и Энгельса творчества Бальзака, Диккенса, Теккерея, где они говорят о том, что художники-реалисты дают более ценные сведения для понимания изображаемой ими действительности, чем работы официальных экономистов и статистиков.

Большую познавательную ценность русского классического искусства отмечал В. И. Ленин. «Ильич,— пишет Крупская в своих воспоминаниях,— хорошо знал русскую литературу, она была для него орудием **познания** жизни, И чем полнее, всестороннее, глубже изображали худо-

¹⁵⁴) Н. В. Гоголь о литературе. Гослитиздат. 1952 г., стр. 142. Подчеркнуто мной, Н. Г.

¹⁵⁵) Т. XII, стр. 82.

¹⁵⁶) Там же, стр. 74.

¹⁵⁷) Там же, стр. 114. Подчеркнуто мной, Н. Г.

¹⁵⁸) М. Горький: О Пушкине. Изд. АН СССР, М., 1937 г., стр. 47. Подчеркнуто мной, Н. Г.

жественные произведения жизнь, тем проще они были, тем больше ценил их Ильич»¹⁵⁹).

Раскрывая огромное воспитательное и познавательное богатство русской реалистической литературы, Белинский неоднократно поднимает вопрос о ее мировом значении. Ее силу он усматривает прежде всего в критической устремленности, в глубочайшем отражении социально-исторических процессов современности, Белинский полагает, что по глубине проникновения в сущность общественных явлений русские писатели занимают ведущее место в мире.

Великий критик подчеркивает новаторский характер русской литературы. Перейдя к художественному анализу жизни, она обогнала свое время, опрокинув все господствующие эстетические системы как в России, так и за рубежом. Впервые реалистический метод для изображения сложных общественно-исторических событий применил в «Евгении Онегине» Пушкин. Гоголь, развивая пушкинские традиции, занялся скрупулезным изучением русского быта, поднимая почти совершенно не разработанные до него пласты действительности.

Белинский, делая Гоголя знаменем литературного движения, объявляет его художником-новатором, совершившим революцию в искусстве, открывшим новые возможности для теоретических обобщений. У Гоголя, — пишет Белинский, — «не было образца, не было предшественников ни в русской, ни в иностранной литературе. Все теории, все предания литературные были против него, потому что он был против них»¹⁶⁰).

Выдвигая этот тезис, Белинский, разумеется, противопоставляет Гоголя не западноевропейским и русским писателям-реалистам, а романтикам, которые в первой трети XIX века занимали доминирующее положение на литературной арене. В период, когда Гоголь создавал «Миргород» и «Арабески», в литературно-теоретической жизни как России, так и Западной Европы тон задавали еще попрежнему поэты и теоретики романтического лагеря. Н. Полевой, возвеличивая Марлинского, решительно выступал против реалистических произведений Пушкина, получая в своих нападках на реализм энергичную поддержку со стороны Надеждина. Во Франции властителем дум молодого поколения был В. Гюго, бросивший в своих драмах («Эрнани», «Марнион Делорм», «Кромвель», «Король забавляется») и романах («Собор парижской богородицы») вызов нормативной эстетике классицизма. В Германии было засилье реакционно-романтической школы, с которой вел борьбу лишь небольшая часть радикально настроенной интеллигенции, возглавляемой Берне и Гейне, причем Гейне сам еще во многом находился в плену романтических воззрений, а Берне, громя романтическую мечтательность и бесхарактерность, был далек от понимания критического реализма.

Говоря об оригинальности и полной независимости Гоголя, Белинский имеет в виду то, что, занявшись художественным исследованием обыденной жизни, автор «Ревизора» и «Мертвых душ» нанес смертельный удар по абстрактному романтизму с его тяготением к исключительным характеристам и пренебрежением к «антипоэтической» повседневности. Белинский отмечает отрицание Гоголем лишь обветшалых эстетических представлений, а не прогрессивных художественных взглядов, за которые упорно боролась в XVIII и XIX вв. передовая русская и западноевропейская эстетическая мысль. Подчеркивая новаторские устремления Гоголя, Белинский пишет: «Старые теории потеряли весь свой кредит, даже люди, воспитанные на них, следуют не им, а какой-то странной смеси старых понятий с новыми»¹⁶¹). Совершенно очевидно,

¹⁵⁹) Ленин о литературе, 1941 г., стр. 261. Подчеркнуто мной, Н. Г.

¹⁶⁰) Т. XI, стр. 89.

¹⁶¹) Там же, стр. 90. Подчеркнуто мной, Н. Г.

что Белинский теоретическими врагами Гоголя считает литературных староверов, противившихся переходу литературы к реалистическому изображению жизни.

Ущербность предшествующей Гоголю классицистской и романтической эстетики, Белинский видит в том, что она в той или иной степени склонялась к пониманию художественного творчества, как подражания «украшенной природе», что вело к затушевыванию общественных противоречий, к созданию вместо живых людей персонажированных абстракций.

Гоголь, по справедливому убеждению Белинского, пошел совершенно другим путем. Его нельзя упрекнуть в каком-либо стремлении к идеализации. К его сочинениям «идет другое определение искусства — воспроизведение действительности во всей ее истине. Тут все дело в типах, а идеал тут понимается не как украшение (следовательно, ложь), а как отношения, в которые автор ставит созданные им типы. Сообразно с мыслию, которую он хочет развить своим произведением»¹⁶²).

В критическом реализме, аналитическом по своей сущности, Белинский видит характерную особенность русского национального искусства. Он гордится тем, что русские писатели первые перешли к глубокому и детальному художественному анализу жизни, внося тем самым огромный вклад в мировую культуру.

Белинский радуется тому, что русская литература, выйдя на широкую дорогу реалистического освещения действительности, стала вполне самобытной, оригинальной, перестала ориентироваться на иностранные образцы, и, наоборот, сама превратилась в рассадник самых передовых общественно-политических и эстетических идей. «Уже безвозвратно прошло то время, — с гордостью пишет Белинский, — когда даже всякая посредственность иностранная казалась выше всякого таланта русского. Умея отдавать справедливость чужому, русское общество уже умеет ценить и свое, равно чуждаясь как хвастливости, так и уничижения»¹⁶³).

Правдивость, реалистическую глубину русского национального искусства Белинский ставит в прямую зависимость от другого его замечательного качества — **народности**. Он с удовлетворением отмечает, что передовые русские писатели трудятся не в целях стяжания, не для личной славы, а для того, чтобы помочь своему народу вырваться из окопсамодержавно-крепостнического гнета. Белинский видит в них не жрецов «чистой красоты», а борцов за великие идеалы свободы, отдавших всю свою энергию делу освобождения народных масс.

Белинский хорошо понимает, что связь с революционно-освободительным движением позволила русским художникам обнажить «кровяные раны» самодержавно-крепостнического строя, вскрыть причины возникновения общественного зла. Глубокое беспокойство за судьбы Родины и народа обострило их внимание к социальным недостаткам, толкнуло их на путь внимательного изучения жизни.

Белинский указывает на необычайную широту общественно-политических интересов русских писателей-реалистов. Обеспокоенные кризисным состоянием общества, стремясь все понять и объяснить, они вовлекли в орбиту своего исследования всю Россию, зменив себе в обязанность рассмотрение самых обыкновенных явлений действительности, которые обычно ускользали от взора исследователей.

Классическим образцом русского художника-аналитика был для Белинского Гоголь. Характернейший признак его творчества он усматривает в том, что оно пронизано духом анализа и критики **повседневной**

¹⁶²) Т. XI, стр. 90.

¹⁶³) Т. X, стр. 396.

жизни, тех ее сторон, в которых выражается сущность **всего русского общества**. Гоголя особенно занимает жизнь **«массы»**, он обстоятельно исследует положение, взгляды рядовых помещиков, чиновников, народа, пытаясь получить ясное представление о тех общественных силах, которые оказывали решающее влияние на развитие страны.

Изображение обыденной жизни является, с точки зрения Белинского, типичной чертой реализма Гоголя. Для того чтобы русская литература из риторической сделалась естественной и натуральной, — пишет он, — **«нужно было все внимание обратить на толпу, на массу, изображать людей обыкновенных, а не приятные только исключения из общего правила, которые всегда соблазняют поэтов на идеализирование и носят на себе чужой отпечаток. Это великая заслуга со стороны Гоголя, по этому-то люди старого образования и вменяют ему в великое преступление перед законами искусства»¹⁶⁴⁾.**

Выдвигая это положение, Белинский имеет в виду, прежде всего, принципиальное отличие Гоголя от писателей романтического направления, которых интересовали личности, обладающие необычным темпераментом, бурными, «вулканическими» страстями.

Особенность Гоголя Белинский видит в том, что герои его произведений являются самыми обыкновенными, ничем не выделяющимися людьми. Ноздрев, Сквозник-Дмухановский и другие гоголевские персонажи не какие-либо исключительные натуры, они рядовые представители определенных социальных групп общества.

Белинский подчеркивает глубокую типичность образов Гоголя, широту его художественных обобщений. Гоголь, по его мысли, проявляет интерес к отдельному человеку лишь постольку, поскольку тот выступает носителем классовой психологии, он интересуется не исключительными характерами, а судьбой целых **классов**, стремясь выяснить их роль в развитии России¹⁶⁵⁾. В «Ревизоре» и «Мертвых душах» Гоголь вынес обвинительный приговор всему темному царству крепостников, показав одичание и вырождение различного рода «существователей», являющихся еще властителями страны. Создавая мрачную картину крепостнической действительности, Гоголь обосновывал тем самым необходимость борьбы за социальные преобразования.

Обращение к «толпе» отличает Гоголя не только от романтиков, но и в известной мере и от западноевропейских реалистов XVIII—XIX вв. Фильдинг, Смоллет и даже Стендаль и Бальзак создавали в своих произведениях преимущественно историю «частной жизни». Они детально прослеживали жизненный путь своих героев, их взлеты и падения в условиях буржуазного строя. Разумеется, через частное великие романисты Запада отражали типическое, вскрывали пороки, характерные для всего частнособственнического режима.

Гоголь, отказываясь от традиционной схемы западноевропейского романа, сделал осью своего повествования не происхождение отдельного, «частного человека», а социальное бытие помещиков и чиновников. В центре внимания Гоголя находится не личность, а класс, социально-историческую практику, быт и настроения которого он изучает с обстоятельностью настоящего ученого. «Литература наша, — писал Белинский, — с недоступных высот великих идеалов, которых осуществления никто не видел и не встречал на земле, спустилась на землю и принялась за **разработку современной действительности, представляемой тол-**

¹⁶⁴⁾ Т. XI, стр. 90. Подчеркнуто мной, Н. Г.

¹⁶⁵⁾ См. Н. Л. Степанов. Национальное своеобразие поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души», Известия АН СССР, отд. литературы и языка, 1952 г., т. XI, вып. 1, стр. 35.

пою. Этим из предмета праздной забавы она сделалась предметом дельного занятия»¹⁶⁶).

Таким образом, глубину художественного анализа и широту обобщений, характерных для творчества русских писателей-реалистов, Белинский объясняет их патриотизмом, горячей заинтересованностью в судьбах исторического развития Родины, их высоким пониманием своего писательского и гражданского долга.

Отличительной чертой русского национального искусства Белинский считает его **демократическую** направленность, выразившуюся в решительной защите от произвола крепостников «маленького человека», изуродованного самодержавно-крепостническими порядками.

Белинский восторженно встретил поворот русской литературы к изображению простого народа, особенно ярко обозначившийся в 40-е годы. Он приветствует гоголевскую «натуральную» школу, которая, развивая традиции своего учителя, стала избирать своими героями дворников, извозчиков, «мужиков», причем, не одевая их в «театральные костюмы», как это водилось во времена Карамзина, не заставляя их чувствовать и мыслить «возвышенно и благородно», а рисуя их быт со всей правдивостью.

Достоинство реализма, его отличие от классицизма, сентиментализма, отвлеченного романтизма, Белинский видит в том, что он не входит в жизнь с «парадного подъезда», а вторгается в нее с «черного хода», проникая в городские трущобы, в деревенские лачуги, показывая истинное лицо России, стонущей под гнетом самодержавия и крепостничества.

В обращении к демократической тематике Белинский усматривает показатель возмужалости русского искусства, вышедшего из юношеского состояния, в каком оно находилось в эпоху господства романтических теорий. «Русская литература поумнела и быстро вступает в период зрелости», — пишет Белинский в одной небольшой рецензии в 1847 году, — она не производит стихотворений, она отказалась от изображения сильных, могучих и клокочущих страстей громадных личностей; Звонские, Лирские, Гремины — совсем вывелись в ней; место их заняли Петровы, Ивановы, Сидоровы; мещанская слабость изображать большой свет, с графами и графинями, мебелью от Гамбса и Тура, духами от Марса и мороженым от Резанова, также проходит в ней. Она даже шагнула дальше, с некоторого времени начала обнаруживать храбрость неслыханную... Живым ключом забилась в ней новый родник, из которого она прежде гнушалась черпать; цель ее стала благороднее и дельнее, чем когда-либо. Отказавшись от изображения бурь и волнений..., возникающих в благовонной атмосфере аристократических зал, при громадной музыке и ослепительном освещении, она не гнушается темных дел, страстей и страданий низменного и бедного мира, освещенного лучинкой. Теперь в ней уже не редкость произведение, в котором не встретите вы не только князей, графов и генералов, но даже лиц, имеющих оберофицерский чин, — и она умеет такими произведениями не отталкивать, а привлекать к себе публику... Мир старух, желтых и страшных, посвятивших себя гнилому тряпью, вне которого нет для них ни интересов, ни радостей, ни самой жизни; стариков сердитых и мрачных; женщин жалких и возмущающих, которые протягивают руку украдкой и краснеют или делаются жертвой позора и нищеты; детей бледных и болезненных, которые дрожат и скачут от холода, выгнанные на свет божий нуждой из сырого подвала, — темен и страшен такой мир, и много надобно было нашей литературе, недавно еще щепетливой и чопорной, передумать и пережить, чтобы решиться снизить до него, — приподнять хоть немного завесу, скрывающую его мрачные тайны, — и она припод-

¹⁶⁶) Т. X, стр. 158. Подчеркнуто мной, Н. Г.

няла ее... Сделав великий шаг твердо и сознательно, она не смущается позорными упреками, которые, к стыду нашего времени, сыплются еще на нее из разных углов за то, что занимается она предметами **ничтожными и унижительными для нее, роется в грязи...**¹⁶⁷⁾.

Это высказывание является не только замечательной характеристикой передовой русской литературы, оно представляет собой яркое изображение самодержавно-крепостнического строя, свидетельствующее о глубоко демократизме Белинского, о его любви к «маленькому человеку», задаренному и искалеченному жизнью.

Белинский не мыслит себе реализма, прочитанного сознательной революционной тенденцией, вне народности. На правдивое изображение действительности со всеми ее диссонансами он считает способным только того художника, который умеет смотреть на окружающее глазами народа. Лишь ему, по мнению Белинского, удастся понять противоречия жизни, почувствовать всю глубину страданий униженных и оскорбленных, того темного и забитого люда, который является неизменным спутником феодально-крепостнической и буржуазной «цивилизации».

Реалистическую полнокровность, взволнованность, искренность, высокий этический пафос творчества Гоголя и его последователей Белинский объясняет их связью с демократическими слоями русского общества, их горячим стремлением очистить русскую жизнь от всякой нечисти и скверны и утвердить в ней идеалы социальной справедливости.

Белинский ведет беспощадную войну с литературой дворянских салонов, чуждающейся простого народа, уводящей читателя от насущных социальных вопросов современности. В рецензии на сочинение М. Чернышевского «Коварство» великий критик дает убийственную характеристику петербургской «литературной тли», «которая чрезвычайно склонна к изображению аристократического быта и в своих марах почитает для себя унижительным иметь дело с кем-нибудь, кроме князей и графов».

Геронни в произведениях этой литературной тли всегда «восхитительно полулежат на роскошном гамбсовском пате с английским кипсеком в руках, герои всегда завиты художественною рукою мосье Гелио и раздушены благовониями от Марса»¹⁶⁸⁾.

Белинский вскрывает социальную функцию этого низкопробного чтива, состоящую в том, чтобы отвлечь внимание широкой общественности от социальных противоречий, чтобы заставить забыть ее о тяготах и страданиях жизни.

Белинский подчеркивает, что правящая Россия ненавидит «натуральную» школу за беспощадную правдивость изображения, чуждую каких-либо элементов идеализации, за то, что она снимает с жизни «идиллические покровы». «В самом деле, представьте себе человека обеспеченного, может быть богатого, — пишет Белинский; — он сейчас пообедал сладко, со вкусом (повар у него прекрасный), уселся спокойно в вольтеровских креслах с чашкою кофе перед пылающим камином, тепло и хорошо ему, чувство благосостояния делает его веселым — и вот берет он книгу, лениво переворачивает ее листы — брови его надвигаются на глаза, улыбка исчезает с румяных губ, он взволнован, встревожен, раздосадован. И есть от чего! Книга говорит ему, что не все на свете живут так хорошо, как он, что есть углы, где под лохмотьями дрожит от холода целое семейство, может быть, недавно еще знавшее довольство, что есть на свете люди, рождением, судьбою обреченные на нищету, что последняя копейка идет на зелено вино не всегда от праздности и лени, но и от отчаяния. И нашему счастливцу неловко, как будто совестно

¹⁶⁷⁾ Т. X, стр. 518—519.

¹⁶⁸⁾ Там же, стр. 47.

своего комфорта. А все виновата скверная книга: он взял ее для удовольствия, а вычитал тоску и скуку. Прочь ее!»¹⁶⁹).

Борясь за демократизацию литературы, Белинский проявляет большую заботу о развитии беллетристики, в которой он видит проводника художественных идей среди демократического читателя. Белинский критикует писателей-беллетристов за то, что они развивают художественные вкусы широкой читающей публики, подготавливая ее к пониманию классических произведений.

«...Не всякому доступно высокое искусство,— пишет Белинский,— но для всякого должно существовать наслаждение прекрасным. Для этого наука и искусство должны быть сведены с их высокого, недоступного для толпы пьедестала и через это приближены к понятию масс. Это в одно и то же время и мелкая и великая роль принадлежит беллетристике»¹⁷⁰).

Белинский отмечает, что русская литература, имеющая законное право гордиться именами гениальных художников слова, сравнительно небогата талантами, которые бы популяризировали в обществе мысли, выдвигаемы гениями, делали их доступными для народа. Борьба за беллетристику — одно из проявлений демократизма великого критика, его стремления охватить художественным, эстетическим воспитанием широкие слои населения России.

Таким образом, в глубоком художественном анализе действительности, доходящем до выяснения причин, порождающих общественное зло, в народности, в демократической направленности, в благородстве идеалов, в высокой познавательной и воспитательной ценности Белинский усматривает специфические национальные черты русского реализма, определившие его мировое значение.

Однако, подчеркивая новаторский характер творчества Пушкина и Гоголя, Белинский в то же время отмечает, что в решении некоторых вопросов они отстают от великих писателей Запада. Превосходя их в ряде случаев в глубине исследования жизни, в художественном мастерстве, они уступают им тем, что в их произведениях нет **положительного героя**, который был бы примером беззаветного служения интересам народа.

Белинский предполагает, что претендовать на всемирную известность может лишь тот художник, который не только подвергает критике современную ему действительность, но и создает образы положительных людей,— страстных правдоискателей, бунтарей, борцов за идеи социальной справедливости. В числе мировых гениев он называет Шекспира, Шиллера, Байрона, которые обличение общества совмещают с показом его «субстанциальных начал».

Исходя из этих соображений, Белинский неоднократно развивал ошибочную мысль о том, что русская литература еще не приобрела общечеловеческого резонанса, так как основной ее пафос состоит в **отрицании**, в освещении всех мерзостей самодержавно-крепостнического строя. Причину отставания русского искусства Белинский видит в отсталости России, в слабом развитии просвещения и революционно-освободительного движения. «Говоря, что русский великий поэт, будучи одарен от природы и равным великому европейскому поэту талантом, все-таки не может в настоящее время достичь равного с ним значения,— пишет Белинский,— мы хотим этим сказать, что он может соперничать с ним только в **форме**, но не в **содержании** своей поэзии. Содержание дает поэту жизнь его народа, следовательно, достоинство, глубина, объем и значение этого содержания зависят прямо и непосред-

¹⁶⁹) Т. XI, стр. 92—93.

¹⁷⁰) Т. X, стр. 34.

женно не от самого поэта и не от его таланта, а от исторического знания жизни его народа»¹⁷¹⁾.

Белинский считает, что русская народная жизнь бедна общечеловеческими элементами, так как народные массы еще влачат «бессознательное» политическое существование и не поднялись к активной борьбе за свое социальное освобождение. Они не выдвинули из своей среды революционеров, которые могли бы стать предметом художественного изображения.

Белинский, разумеется, отказывается видеть какое-либо общечеловеческое содержание в представителях темного помещичьего и чиновничьего царства, которые занимали доминирующее положение в творчестве Гоголя и других писателей-реалистов. Возражая Константину Аксакову, который сравнивал «Мертвые души» с древнегреческим эпосом, пытаясь найти положительные черты в гоголевских персонажах, Белинский писал: «...У Гоголя эта «общая жизнь» является только как намек, как задняя мысль, вызываемая **совершенным отсутствием** общечеловеческого в изображаемой им жизни. Против этого нечего возразить, это ясно. Помилуйте, **какая общая жизнь** в Чичиковых, Селифанах, Маниловых, Плюшкиных, Собакевичах и во всем честном компанстве, занимающем свою пошлостью внимание читателя в «Мертвых душах». Где тут Гомер? Какой тут Гомер? Тут просто Гоголь и больше никого»¹⁷²⁾.

Белинский ни в малейшей степени не склонен упрекать русских писателей за то, что они сосредоточивают свое основное внимание на развенчании уродливых явлений самодержавно-крепостнической России. Наоборот, он усматривает в этом глубокое понимание ими главных задач русского искусства. Чем глубже, по его мнению, художник погружается в русскую действительность, обнажая ее социальные язвы, тем большую ценность приобретает его творчество для русского общества, но тем больше оно проигрывает в общечеловеческом плане¹⁷³⁾. «Гоголь,— замечает Белинский,— при всей неотъемлемой великости его таланта не имеет **решительно никакого** значения во всемирно-исторической литературе и велик только в одной русской»¹⁷⁴⁾.

Белинский стремится обеспечить победу гоголевскому направлению, считая реализм тем методом, который в наибольшей степени отвечает историческим потребностям русского народа. Переход русских писателей к положительному освещению жизни он мыслит себе в будущем, когда поднимется общественное самосознание, появится фаланга активных общественных деятелей и новый человек займет подобающее ему место в русской истории.

Разумеется, тезис Белинского о том, что русское искусство в силу своей критической устремленности представляет лишь локальный интерес, неправилен в своей основе и противоречит многим другим, уже приводившимся высказываниям великого критика. Пушкин, Гоголь и другие русские классики, вскрывая бесчеловечную, частнособственническую природу самодержавно-крепостнических отношений, содействовали развитию самосознания народных масс не только в России, но и за рубежом, вносили огромный вклад в общечеловеческую культуру. Отрешившись от абстрактного романтизма и перейдя к социальному роману, повести и драме, к показу героев в исторической конкретности, в типичных обстоятельствах, русская литература стала воспроизводить явления,

¹⁷¹⁾ Т. X, стр. 141—142.

¹⁷²⁾ Т. VII, стр. 431.

¹⁷³⁾ «Чем выше достоинство Гоголя, как поэта, тем важнее его значение для русского общества и тем менее,— замечает Белинский,— может он иметь какое-либо значение вне России» (т. VII, стр. 292).

¹⁷⁴⁾ Т. VII, стр. 436.

примечательные не только для русской действительности, но и для всякой страны, где царит угнетение человека человеком.

Сам Белинский указывал, что в лице Чичикова Гоголь нарисовал образ приобретателя и авантюриста, который характерен не только для капитализирующейся России, но и для буржуазной Европы. Встречаются в буржуазном мире и свои Плюшкины, Собакевичи и Ноздревы, они только меняют в капиталистических условиях свою окраску, полностью сохраняя свою частнособственническую психологию. Обнажая социальные пороки русской жизни, Гоголь разжигал ненависть против всякого произвола и насилия.

Идейная насыщенность и художественное совершенство русского реалистического искусства во многом предопределили высокий уровень русской литературной критики. Белинский, теоретически осмысливший достижения русских писателей-реалистов, внес огромный вклад в мировую эстетическую мысль, явившись наиболее крупным эстетиком-материалистом первой половины XIX века.

Эстетическую теорию Белинский рассматривает как обобщение художественного опыта. «Задача истинной эстетики,— пишет Белинский, состоит не в том, чем должно быть искусство, а в том, что такое искусство. Другими словами, эстетика не должна рассуждать об искусстве как о чем-то предполагаемом, как о каком-то идеале, который может осуществиться только по ее теориям; нет, она должна рассматривать искусство как предмет, который существовал давно прежде нее и существованию которого она обязана своим существованием»¹⁷⁵).

Белинский диалектически решает вопрос о взаимоотношении эстетики и художественной практики. Обобщая результаты художественного творчества, критик, по его мнению, не только подводит итоги развития литературы в определенную историческую эпоху, он указывает ей направление, предугадывает ее дальнейший путь. И это вполне естественно, так как теоретик, извлекая «общий смысл» из ряда произведений различных художников, имеет возможность подметить ростки нового, соответствующего тенденции исторического прогресса. «Если новый гений,— замечает Белинский,— открывает миру новую сферу в искусстве и оставляет за собою господствующую критику, нанося ей тем смертельный удар, то в свою очередь и движение мысли, совершающееся в критике, prepares новое искусство, опережая и убивая старое»¹⁷⁶). Это положение полностью применимо прежде всего к эстетическому учению самого Белинского. Белинский не только показал значение реалистической литературы своего времени в общественно-политическом и художественном воспитании народа, он определил перспективы ее развития на ближайшие годы, подчеркнув, что она сделает дальнейший шаг вперед только тогда, когда, сохранив глубину анализа, достигнутого Гоголем, перейдет к пропаганде революционного изменения жизни, к изображению человека-борца.

Подлинный теоретик не только фиксирует достижения практики, он слережает ее, заглядывая в будущее. Для того, чтобы выполнить свою роль духовного наставника и вождя, художественный критик обязан иметь не только непогрешимое эстетическое чутье, но и обладать самыми передовыми взглядами, знанием законов общественно-исторического процесса. Белинскому блестяще удалось выполнить миссию, возложенную на него историей, потому что он был философом-материалистом и революционным демократом. Он был лучше теоретически вооружен и видел дальше своих современников. Морально политическая высота,

¹⁷⁵) Т. VIII, стр. 64.

¹⁷⁶) Т. VII, стр. 355.

историческая дальнзоркость в сочетании с огромным талантом позволили ему стать идейным вдохновителем русской литературы.

Белинский неоднократно отмечал особое значение мировоззрения для плодотворной литературно-критической деятельности. «Художник и литератор, — писал он, — выражают свои понятия об искусстве и литературе непосредственно, самыми творениями своими; критик выражает свои понятия об искусстве и литературе через посредство мысли, сознательно»¹⁷⁷).

Создателем теории критического реализма мог быть в условиях русской действительности первой половины XIX ст. лишь **носитель революционно-демократической идеологии**, только человек, способный правильно оценить и критически осмыслить всю ту огромную общественно-преобразующую силу, которую таило в себе русское реалистическое искусство. Белинский явился первым гениальным истолкователем произведений Пушкина, Гоголя, Лермонтова. Он вскрыл все идейно-теоретическое богатство их творчества, развил дальше высказанные ими или воплощенные в художественную форму эстетические идеи, вписав тем самым новую страницу в историю мировой эстетики.

¹⁷⁷) Т. VII, стр. 355.

II

БЕЛИНСКИЙ О РОМАНТИЗМЕ

Борясь за эстетические основы гоголевской «натуральной» школы, Белинский подверг разгрому классицизм и реакционно-романтические теории, приносившие немалый вред делу распространения и утверждения принципов реалистического искусства. Как классицисты, так и реакционные романтики непримиримо относились к критическому направлению в русской литературе, проповедывали отжившие эстетические догмы и понятия.

По мере усиления революционной борьбы в России реакционный романтизм приобретал все более воинственный характер. Во второй период деятельности Белинского он уже представлял собой ярко выраженную реакцию на освободительное движение и связанные с ним идеи русской революционной демократии.

Реакционные романтики стояли на охранительных позициях, стремились сградить самодержавие и крепостничество от натиска народа, всячески старались задержать процесс пробуждения его революционного самосознания. В области эстетической, они были врагами реалистического метода, предполагающего беспощадную критику самодержавно-крепостнического строя.

Все писатели реакционно-романтического лагеря (Шевырев, Кукольник, К. Аксаков, Языков, Бенедиктов, Булгарин и т. д.), несмотря на некоторые различия между собой, сходились в ненависти к прогрессу, к революционно-демократической идеологии и эстетике. Чтобы ввести в заблуждение общественное мнение, реакционные романтики в ряде случаев прикрывали свою монархическую сущность псевдопатриотической фразеологией. Они обвиняли Белинского в отсутствии любви к родине и народу. Это были опасные противники, и борьба с ними требовала большого искусства.

Направляя острие своей критики главным образом против теоретиков «официальной народности», славянофилов и других носителей реакционно-романтического мировоззрения, Белинский бьет и по романтикам другого рода — по разочарованным юношам, проявлявшим известное недовольство окружающей действительностью, но чуждым живого, практического дела. Такие «русские Чайльд-Гарольды» часто встречались в России в 20-е и особенно в 30-е годы, но они сохранились еще и во второй период жизни Белинского.

Белинский резко критикует и представителей западноевропейской романтической литературы (Шлегелей, Шатобриана и т. д.), показывая несостоятельность их теорий. Раскрывая идеалистические основы реакционного романтизма, великий критик в то же время устанавливает исторические и общественно-политические причины, обусловившие его возникновение.

Белинский высоко ценит творчество революционных романтиков, проникнутое горячим протестом против социальной несправедливости, отличающееся ярким бунтарским пафосом. Его признание получает мятежная, полная скорби и негодования поэзия Байрона, он питает уважение к Шиллеру, пламенному защитнику идей гуманизма.

Однако Белинский хорошо чувствует недочеты романтического метода. Его не удовлетворяют романтические порывания в мир возвышенной, благородной, но все же абстрактной мечты. Белинский требует от художника изучения, анализа действительности, конкретно-исторического изображения жизни со всеми ее общественными язвами и трагическими диссонансами. Борьба Белинского против романтического идеализма имела мировое значение. Она расчищала путь для развития реалистического искусства, поднимала материалистическую эстетику на новую ступень.

1.

Белинский дает широкую характеристику романтизма как определенного типологического явления, доказывая, что романтический метод противоположен по своему содержанию реалистическому. Если писатель-реалист главное внимание обращает на анализ общества, на изучение человека в социально-исторической практике, то романтик, наоборот, изменяет действительность в соответствии со своими собственными «идеалами».

В художественном методе находит свое выражение основной вопрос эстетики — отношение искусства к жизни, поэтому, естественно, Белинский придает этой проблеме исключительно важное значение. Если художник изображает «природу» в ее конкретно-историческом своеобразии, то Белинский относит его к реалистической школе, если же он идет в своем творчестве не от объективной реальности, а от своих субъективных представлений, то Белинский зачисляет его в романтический лагерь.

Реалист в понимании Белинского берет действительность такой, какова она есть, его выводы и обобщения представляют собой лишь результаты ее глубокого изучения. Для романтика исходным пунктом является не «предмет», а «идея». Витая в сферах своих идеалов, он часто спускается с заоблачных высей и на землю. Но при художественном освоении мира писатель романтического направления не считается с внутренней «мерой» изображаемой им жизни. Он наделяет обычно конкретно-исторических людей не теми чертами, которые им свойственны как представителям определенного класса, а своими субъективными взглядами.

«Поэзия, — пишет великий критик, — двумя, так сказать, способами объемлет и воспроизводит явления жизни. Эти способы противоположны один другому, хотя ведут к одной цели. Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрения на вещи, от его отношений к миру, к веку, к народу, в котором он живет, или воспроизводит ее во всей наготе и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам действительности. Поэтому поэзию можно разделить на два, так сказать, отдела — на идеальную и реальную»¹⁷⁸⁾.

Белинский ценит реализм за объективность, за проникновение в сущность вещей и явлений, романтизм, напротив, рассматривается им как искусство субъективное, которое дает яркое представление об обще-

¹⁷⁸⁾ Т. II, стр. 189. Последние слова подчеркнуты Белинским, все остальное — мною, Н. Г.

ственно-политических настроениях самого автора, но не об эпохе, ставшей объектом его художественного изображения.

Однако подобная характеристика еще не исчерпывает всего существования романтического метода, так как она не охватывает различных его разновидностей. Весьма важное, принципиальное значение имеет вопрос о качестве романтического «идеала» и романтической «субъективности».

Белинский хорошо понимает, что одни романтики (Новалис, Тит, Шатобриан, Шевырев, славянофилы и пр.) уносятся в своих мечтаниях в прошлое, другие (Байрон, Лермонтов, Шиллер, Ж. Санд) смотрят в будущее; первые усыпляют энергию народа, вторые пробуждают ее, настраивая массы критически к самодержавно-крепостническому и буржуазному обществу.

Белинский не рассматривает романтическое течение как один поток, он видит в нем несколько ответвлений и прежде всего две основных струи — революционную и реакционную. Он отмечает, что идеалы революционных романтиков совпадают с тенденциями исторического развития и, несмотря на свою отвлеченность, отвечают интересам трудящихся. Точно так же их субъективность, по его мнению, не носит «личностного» характера, в ней получила свое выражение скорбь миллионов, стонущих под гнетом феодального и буржуазного режима.

Анализируя творчество Байрона, Лермонтова, Белинский хорошо дает понять, что титаны революционного романтизма передают в своих произведениях не только свои личные печали и тревоги, они выступают от имени народа, правдиво отражают настроения прогрессивных сил своей эпохи. В правдивой передаче чувств и мыслей передовых людей своего времени, в резкой, «обнаженной» критике всех мерзостей жизни Белинский усматривает сильнейшую черту революционного романтизма. В его творениях он находит не только субъективные элементы, но и обобщения, проникновение в истину, поэтому они являются для него законной областью искусства.

Таким образом, если реалисты, идя в своей художественной практике от «предмета», от «частного», глубоко раскрывают природу общественных отношений, социальные противоречия действительности, то революционные романтики правдиво показывают устремления и думы передовых слоев общества. Уступая реализму в конкретном исследовании жизни, революционный романтизм превосходит его в ряде случаев силой воспитательного воздействия; своим бунтарством, революционным пафосом он будоражит умы, поднимает активность народа, зовет его к действию.

Высоко ценя романтическую поэзию Байрона, Шиллера, Лермонтова, Белинский беспощаден к тем романтическим виршеплетам, повествователям и драматургам, которые не ставят в своих произведениях общественных вопросов, пишут о своих личных горестях и страданиях, парят в сфере своих абстрактных «идеалов».

Белинский резко критикует романтическую эстетику за то, что она отвлекает искусство от исследования действительности, уводит его в царство несбыточной, абстрактной мечты. Борясь за принцип социальной ответственности в литературе, он прежде всего подчеркивает асоциальные тенденции в творчестве поэтов романтического стиля. Асоциальность рассматривается им как один из самых существенных признаков романтизма. «Наша романтическая критика,— замечает Белинский,— думала видеть романтиков во всех новых французских писателях, не рассмотрев в их направлении чисто отрицательного и чисто общественного, и потому уже несколько не романтического характера»¹⁷⁹⁾.

¹⁷⁹⁾ Т. IX, стр. 92. Подчеркнуто мной, Н. Г.

Белинский доказывает, что с того момента, как русская литература в лице Пушкина и Гоголя перешла к изображению жизни в социальной и исторической конкретности, она вышла из романтической стадии своего развития и стала вполне реалистической. Туманное стремление к идеалу она заменила трезвым изучением общества, выяснением причин бедственного положения народа.

Белинский неоднократно повторяет, что «наш добрый и невинный романтизм» убила проза, т. е. переход писателей к конкретно-историческому воспроизведению современности. «...Мы под «прозою», — пишет он, — разумею богатство внутреннего поэтического содержания, мужественную зрелость и крепость мысли, сосредоточенную в самой себе силу чувства, **верный такт действительности**; а под «стихами» разумею неземную деву, идеальную любовь, детское порывание к высокому и прекрасному...»¹⁸⁰). Витая в сфере «идеалов», романтик, по мысли Белинского, не может проникнуть в суть вещей, вскрыть их внутренние качества. Он обходит существенные признаки явлений и улавливает только «случайные», нехарактерные их свойства. Характеризуя творческий метод Марлинского, Белинский пишет в 1847 г.: «**Сущность предмета, его глубина, его истина** никогда не занимают его; он весь во внешней его стороне, которая бросается в глаза»¹⁸¹).

Мнение Белинского о художественном методе Марлинского является совершенно справедливым. Творчество Марлинского носило ярко выраженный субъективный, «личностный» характер и было небогато элементами объективного воспроизведения жизни. Сам Марлинский, как теоретик, откровенно признавался, что в искусстве не следует искать какой бы то ни было объективности. В своем произведении «Путь до города Кубы» он отмечал: «Пускай, что ни говорят, а **книга и сочинитель — одно и то же лицо, только в разных переплетах**. Стало быть, как бы сочинитель не вытерт был подражанием, как бы ни хотел он скрываться умышленно, настоящий цвет его кожи пробьет где-нибудь сквозь заемные белила. Где-нибудь он промолвится наречием души... Я хотел только доказать, что во всех описаниях и живописаниях зритель и слушатель видит только умение художника изображать предметы, а не снимок, не отражение предметов»¹⁸²).

Подобное субъективистское понимание искусства было характерно не для одного Марлинского, но и для многих других русских и зарубежных романтиков. В своей художественной практике они стремятся не к раскрытию объективного содержания вещей и явлений, а к изображению своих восприятий действительности, превращая таким образом реальный мир лишь в средство выражения своих настроений. Веневитинов писал, характеризуя метод Байрона: «Он описывает предметы не для предметов самих, не для того, чтобы представить ряд картин, но с намерением выразить впечатление их на лицо, выставленное им на сцену»¹⁸³).

Правда, подчеркивая субъективную окрашенность творчества Байрона, русская критика 20-х годов в то же время отмечает, что оно правдиво передает состояние самого поэта, его эмоциональную реакцию на окружающую жизнь. И. В. Киреевский, объясняя внешнюю нестройность байронической поэзии, заметил: «...Этот беспорядок есть только мнимый, и нестройное представление предметов отражается в душе стройным приходом ощущений. Чтобы понять такого рода гармонию, надобно прислушиваться к внутренней музыке чувствований, рождаю-

¹⁸⁰) Т. VIII, стр. 11. Подчеркнуто мной, Н. Г.

¹⁸¹) Т. XI, стр. 150. Подчеркнуто мной, Н. Г.

¹⁸²) Второе полное собрание соч. А. Марлинского, СПб, 1847 г., т. IV, ч. X, стр. 24, 25.

¹⁸³) «Сын отечества», 1825 г., ч. 100, № 8, стр. 374—375.

щейся из впечатлений от описываемых предметов, между тем как самые предметы служат здесь только орудием, клавишами, ударяющими в струны сердца»¹⁸⁴⁾.

Субъективная природа романтизма хорошо раскрывается в теоретических манифестах Новалиса, Шлегелей, Шеллинга и многих других представителей немецкой идеалистической эстетики. В своих теоретических выступлениях они провозглашают культ интуитивного творчества, выступают против логики, разума, стремясь вытравить из художественного образа какое бы то ни было объективное содержание. Художественное произведение представляется им своеобразной исповедью «гения», который в своем «ясновидении» прозревает божественные начала жизни. Для Новалиса «**поэзия есть изображение души, настроенности внутреннего мира в его совокупности**»¹⁸⁵⁾. Он осуждает склонность к правдивому изображению действительности, в которой якобы нет ничего, достойного внимания художника. Только один «дух, по Новалису, делает поэтическими предметы..., и прекрасное... не дается нам и не находится уже готовым в явлениях»¹⁸⁶⁾. Ведущим жанром романтизма Новалис объявляет сказку представляющей неограниченный простор фантазии писателя и широкие возможности для превращения объективной реальности в царство вымышленной романтической мечты.

Фр. Шлегель цель «универсальной» романтической поэзии видит в том, чтобы «**жизни и обществу придать поэтический характер**», очистить их от антиэстетических напластований. «...Никакая другая форма,— пишет он,— столь совершенно не могла бы выразить **душу самого автора**, так что многие художники, намеревавшиеся дать только роман, в действительности изображали только себя»¹⁸⁷⁾.

Шеллинг рассматривает искусство как отблеск универсума, как средство постижения бесконечного. Поэт, по его учению, нося в своей груди пламя божественного огня, проникает до духовных истоков вселенной, он способен в каждом явлении улавливать его «божественные» черты. Его задачу Шеллинг усматривает в том, чтобы через частное раскрыть общее.

Однако идеалистический способ мышления мешает Шеллингу построить здание эстетики на «объективном» фундаменте. Человек для него неотъемлемая часть мирового организма, отражающая в себе все особенности «целого». Поэтому изучение «объективного и общего» Шеллинг сводит к самосознанию, подменяя тождество фактическое противоречие между субъектом и объектом. Гений, отражая в поэтических картинах свое внутреннее «я», тем самым дает, согласно его теории, представление и о содержании «абсолюта».

Шеллинг критически настроен к античности с ее погружением в «вещественность». Его симпатии на стороне средневекового и современного романтического искусства, пронизанного религиозными, христианскими мотивами. «Современный мир,— заявляет Шеллинг,— начинается там, **где человек вырывается из природы**, и так как он еще не знает другой родины, то чувствует себя одиноким»¹⁸⁸⁾.

Характерным признаком романтической поэзии Шеллинг считает ее устремленность к «идеалу», ее попытки через эмпирические покровы действительности прорваться к «бесконечному». В философии Шеллинга

¹⁸⁴⁾ «Московский вестник», 1828 г., ч. 8, № 6, стр. 183.

¹⁸⁵⁾ «Литературная теория немецкого романтизма», Л., 1934 г., стр. 134. Подчеркнуто мной, Н. Г.

¹⁸⁶⁾ Там же, стр. 127.

¹⁸⁷⁾ Там же, стр. 173. Подчеркнуто мной, Н. Г.

¹⁸⁸⁾ T. W. J. von Schelling. Werke, Auswahl in drei Bänden, hsg von Otto Weip, Leipzig, 1907, B. III. S. 75. Подчеркнуто мной, Н. Г.

реальная вещь теряет свое самостоятельное значение и приобретает ценность только как форма выражения «божественного», внутренних переживаний личности.

Романтическое искусство, по Гегелю, суть порождение абсолютной идеи на определенном этапе ее саморазвития, когда все «природное», «чувственное» становится недостаточным для воплощения ее сущности. В новое время, с наступлением эры христианства абсолютный дух, по учению Гегеля, перестает удовлетворять материально-конкретное; он приходит к сознанию того, что его правда состоит не в погружении в телесность «уводит себя из своего внешнего обратно в свое интимное слияние с собою и полагает внешнюю реальность как некое несоразмерное ему существование»¹⁸⁹⁾.

Характерную особенность романтической поэзии Гегель видит в отрицательном отношении к реальной действительности, которая в произведениях романтиков превращается в «некий безразличный элемент», в отсутствии интереса к «жизни, как таковой, в ее подлиннейшем понятии»¹⁹⁰⁾.

Гегель отмечает, что романтический писатель «поворачивается спиной» к реальному миру, он ставит своей задачей воспроизведение не «свободной полноты жизни», а внутреннего состояния человека, который рвется в небеса и стремится освободить себя от реально-исторических, общественных связей. Содержанием романтического искусства выступает не природа во всем богатстве ее внешних проявлений, не подвиги исторических деятелей, а человеческая личность, выключенная из ее социальной практики, взятая в «чистом», «духовном» существе. «Бесконечную ценность, — пишет Гегель, — обретает теперь действительный отдельный субъект в его внутренней жизненности, так как единственно в нем вечные моменты абсолютной истины, действительной только как дух, распространяются и сосредотачиваются, чтобы получить наличное бытие»¹⁹¹⁾.

Отвлекаясь от изображения объективной действительности, романтическая литература, по Гегелю, схватывает «всеобщее», «внутри себя абсолютное». Ее единственным героем является человек, но не с его «чисто человеческим характером, ограниченными страстями, конечными целями и осуществлением последних... а как знающий себя единственным и всеобщим богом»¹⁹²⁾.

Гегель признает, что содержание романтического искусства очень сужено, и оно уступает по своей конкретности и разнообразию красок античной классике, которая изображала не страдания и томления личности, а жизнь во всем ее великолепии. Однако, уступая античным классикам в рельефности, пластичности изображения, романтики, по мнению Гегеля, имеют свои достижения. Их произведения отличаются высокой лирической настроенностью, глубоко отражают интимные переживания, полны задушевности. В романтической поэзии красота больше затрагивает «не идеализацию объективного образа, а внутренний облик души в себе самой. Она становится красотой интимности»¹⁹³⁾.

Расцвет романтизма, по Гегелю, падает на эпоху средневековья. Современную ему «романтическую школу» он рассматривает как явление **распада искусства**, который характеризуется торжеством субъективизма, иронии и юмора, извращением и смещением всякой предметности. Романтик-юморист, по его мнению, не дает возможности «некоторому содержанию раскрыться и сформироваться соответственно его су-

¹⁸⁹⁾ Гегель. Сочинения, т. XIII, стр. 88.

¹⁹⁰⁾ Там же, стр. 96. Подчеркнуто мной, Н. Г.

¹⁹¹⁾ Там же, стр. 90. Подчеркнуто мной, Н. Г.

¹⁹²⁾ Там же, стр. 94.

¹⁹³⁾ Там же, стр. 99.

существенной природе», он сам врывается в материал, «чтобы силой субъективных капризов, молний мысли, поразительных способов концентрирования привести к тому, чтобы внутри себя распалось и разложилось все, что хочет сделаться объективным и приобрести прочный облик действительности»¹⁹⁴).

Гегель верно подметил существенную черту романтического искусства: пренебрежение к объективной реальности, к ее сущности и повышенный интерес к внутреннему миру человека. Гегель прав и в том, что писатели романтического лагеря слабо раскрывают своего героя в его сложнейших общественно-исторических отношениях, а «берут» его преимущественно со стороны внутренней, духовной жизни. Правда, Гегель, рассматривая романтическое течение, не видит в нем различных направлений. Его характеристика в полной мере приложима лишь к реакционному или «пассивному» романтизму, особенно в его немецкой религиозно-мистической редакции.

Однако некоторые отмеченные Гегелем особенности романтического метода касаются и других романтиков. Всех их сближает субъективистское понимание художественного процесса, неумение проникнуть в суть явления и творить в соответствии с его внутренней мерой.

Белинский на всех этапах своего творческого пути боролся с «цветистой», «фосфорической» романтической литературой, рассчитанной на внешние эффекты, и защищал подлинное искусство, подкупающее своей простотой и правдивостью. В 1844 г. в рецензии на поэму И. С. Тургенева «Параша» Белинский, осудив романтических виршеплетов за их пристрастие к внешней картинности и словесной мишуре, противопоставил их «творчеству» реалистическую поэзию, имеющую «своим источником глубокое чувство действительности, сердечную симпатию ко всему живому». Произведения ее, — пишет Белинский, — «не бросаются в глаза, но требуют, чтобы в них вглядывались, и только внимательному взору открывается во всей глубине своей их простая, тихая и целомудренная красота. Печать оригинальности составляет их неразлучную принадлежность; она есть следствие способности схватывать сущность, а следовательно, и особенность каждого предмета. И потому описания ее замечательны достоверностью, так что, если б вы и никогда не видавали описываемого предмета, вы тем не менее убеждены, что он точно таков и другим быть не может»¹⁹⁵).

Как видно из приведенного высказывания, объективность и конкретность изображения Белинский считает важнейшим критерием художественности. Чем полнее, глубже передает писатель существенные качества вещей и явлений, чем больше в его произведении сходства с жизнью, тем оно более художественно.

Важнейшим признаком художественного таланта Белинский считает умение перевоплощаться, глубоко вникать в человеческие характеры, в исторические события и **творить в соответствии с их внутренними качествами**. Такое дарование Белинский находил у Пушкина, Гоголя и других русских и зарубежных реалистов, но не видел его у поэтов романтической школы.

Существенную слабость романтизма Белинский усматривает в том, что его представители не способны к объективному творчеству, не в состоянии подойти к предмету как бы со стороны и понять свойственную ему меру. Оценивая поэзию Жуковского, Белинский замечает: «Жуковский — романтик в духе средних веков, а не художник. По своей натуре он чужд этой способности, совершенно поэтической и артистической, свободно переноситься во все сферы жизни и воспроизводить ее явле-

¹⁹⁴) Гегель, Сочинения, т. XIII, стр. 161. Подчеркнуто мной, Н. Г.

¹⁹⁵) Т. VIII, стр. 211. Подчеркнуто мной, Н. Г.

ния в их разнообразии и свойственной каждому из них особенности. Ему чуждо это свойство Протея принимать все виды и формы и оставаться в то же время самим собою, в котором заключается сущность поэзии как искусства»¹⁹⁶⁾.

Это высказывание, взятое из четвертой статьи о сочинениях Пушкина, очень полно характеризует понимание Белинским реалистического искусства. Для Белинского художник — тот, кто правдиво отражает действительность, вскрывает ее закономерности, накладывая в то же время на каждый образ печать своей индивидуальности, своего отношения к миру.

Все большие писатели обладают, по мнению Белинского, даром проникновения в жизнь, объективного ее воспроизведения. Но каждому из них свойствен особый угол зрения, под которым он рассматривает окружающее, и любое его произведение несет на себе отпечаток его индивидуального восприятия, его мироощущения. Куда бы ни заносила поэта фантазия, он всюду остается самим собой, привнося в свои поэтические картины свой особый взгляд, который придает им неповторимый колорит.

Как уже было отмечено, правдивое воспроизведение сущности жизни Белинский считает главным признаком реалистического искусства. Он высоко ставит тех писателей, которые честно и правдиво отражают современную им эпоху со всеми ее социальными язвами и диссонансами. Белинский ценит в художнике умение творить в соответствии с «мерой» реальных вещей и человеческих характеров, что дает ему возможность возвышаться над своими политическими, классовыми предрассудками. Еще в своей работе «О русской повести и повестях г. Гоголя» Белинский писал: «Отличительная черта, то, что составляет, или делает истинного поэта, состоит в его страдательной и живой способности всегда и без всяких отношений к своему образу мыслей **понимать всякое человеческое положение**. И вот почему поэт так часто **противоречит самому себе в своих созданиях**... Бальзак носит на фраке золотые пуговицы, трость с золотым набалдашником (последняя степень прихотливой роскоши), живет как принц какой-нибудь, а между тем его картины бедности и нищеты леденят душу своею ужасною верностию»¹⁹⁷⁾.

Одну из особенностей художественного таланта Белинский видит в психологической проницательности, в умении проникать в самые глубины сознания изображаемых людей, вживаться в них, смотреть на мир их глазами и т. д. Например, художественная одаренность Достоевского проявилась, по мнению Белинского, в том, что он в своем «Двойнике» глубоко проник в психику Голядкина, во все извивы его больной, изломанной души. «Автор, — пишет Белинский, — рассказывает приключения своего героя от себя, но совершенно его языком и понятиями: это... показывает избыток юмора в его таланте, бесконечно могущественную способность **объективного** созерцания явлений жизни, способность, так сказать, переселяться в кожу другого, совершенно чуждого ему существа...»¹⁹⁸⁾.

В число объективных писателей, обладающих огромным «тактом действительности», Белинский включает также Гоголя. Он постоянно противопоставляет его абстрактным романтикам, подчеркивая объективность и художественную полнокровность его творчества.

Русские журналисты из реакционно-охранительного лагеря, для того, чтобы унижить, дискредитировать Гоголя, объявляли его певцом грязи и пошлости, ставя тем самым под сомнение его умение отражать

¹⁹⁶⁾ Т. XI, стр. 333. Подчеркнуто мной, Н. Г.

¹⁹⁷⁾ Т. II, стр. 207.

¹⁹⁸⁾ Т. X, стр. 217. Подчеркнуто мной, Н. Г.

положительные стороны русского общества. Белинский дал энергичный отпор этой вылазке реакционных теоретиков. Отвечая хулителям Гоголя, он заострял внимание на том, что сила гоголевского гения состоит не только в исключительно колоритном изображении разного рода «существователей», но и в объективном воспроизведении **любых** явлений общественной жизни. Реализм Гоголя, по мнению Белинского, в равной мере проявился как в обрисовке ноздревых и маниловых, так и в создании Тараса Бульбы, который подан не как схема, а как очень сложный, противоречивый человеческий характер, отмеченный печатью «как комизма, так и трагического величия». Особенность художественного дарования Гоголя Белинский усматривает не в живописном показе пошлой повседневности, а в способности **«проникать в полноту и реальность явлений жизни»**¹⁹⁹). Гоголь, — пишет Белинский, — **«видит насквозь свой предмет во всей его глубине и широте и схватывает его во всей полноте и целостности его действительности»**²⁰⁰).

Белинский отмечает несравненное искусство Гоголя подмечать самые существенные черты человека и обрисовывать их необычайно выукло и рельефно. В соответствии с «внутренней мерой» своего героя Гоголь дает его манеры, речь, все особенности его поведения и психического склада.

Защищая Гоголя от нападок реакционной критики, которая ставила ему в вину употребление грубых слов, в роде «свинтус», «скотовод», «подлец», «фетюк» и т. д., Белинский писал: «...Автор «Мертвых душ» нигде не говорит сам, он только заставляет говорить своих героев соответственно с их характерами. Чувствительный Манилов у него выражается языком образованного в мещанском вкусе человека, а Ноздрев — языком **исторического человека**, героя ярмарок, трактиров, полоек, драк и картежных проделок. Не заставить же их было говорить языком людей высшего общества!»²⁰¹).

Писатель, по мнению Белинского, не может нести ответственности за образ мыслей своих персонажей. Когда некоторые критики пытались отождествить воззрения Соллогуба с взглядами Ивана Васильевича из повести «Тарантас» и тем самым бросить тень на самого Соллогуба, Белинский говорил: «Подобное мнение несправедливо. Те, кому оно принадлежит, не довольно глубоко вникли в идею автора, и **объективную** верность, с какою изобразил он характер одного из героев «Тарантаса» — Ивана Васильевича, приняли за выражение его личных убеждений, тогда как на самом деле автор «Тарантаса» столько же может отвечать за мнения героя своего **юмористического** рассказа, сколько, например, Гоголь может отвечать за чувства, понятия и поступки действующих лиц в его «Ревизоре» или «Мертвых душах»²⁰²).

Белинский отмечает у Гоголя, правда, в единичных случаях, отступления от законов «объективной поэзии», что повлекло за собой известное снижение художественного уровня отдельных страниц «Мертвых душ». Так, например, Белинский считает совершенно неоправданной идею Гоголя, вложившего в уста Чичикова возвышенные мысли о русском крестьянстве и заставившего его расфантазироваться о быте простого русского народа при рассмотрении реестра скупленных им мертвых душ у Собакевича и Плюшкина. «Правда, это «фантазирование», — пишет Белинский, — есть одно из лучших мест поэмы: оно исполнено глубины мысли и силы чувства, бесконечной поэзии и вместе поразительной действительности; но тем менее идет оно к Чичикову, человеку

¹⁹⁹) В. Г. Белинский. Собр. соч., в трех томах, М., 1948 г., т. III, стр. 739. Подчеркнуто мной, Н. Г.

²⁰⁰) Там же, стр. 740. Подчеркнуто мной, Н. Г.

²⁰¹) Т. VII, стр. 334.

²⁰²) Т. IX, стр. 300.

гениальному в смысле плута-приобретателя, но совершенно пустому и ничтожному во всех других отношениях. Здесь поэт явно отдал ему свои собственные благороднейшие и чистейшие слезы, незримые и неведомые миру, свой глубокий, исполненный грустною любовью юмор и заставил его высказать то, что должен был выговорить от своего лица»²⁰³).

Белинский полагает, что к Чичикову мало идут также размышления о Собакевиче, когда тот пишет расписку, так как они «слишком умны, благородны и гуманны» и не подходят к нравственному облику беззащитного стяжателя и авантюриста.

Чичиков в отмеченной Белинским сцене делает широкие обобщения, прямо указывая на то, что собакевичи возможны не только в степной глуши, но и в чиновничьем Петербурге, что подобные типы — обычное явление в крепостнической действительности. «Родился ты уже так медведем,— думает Чичиков, глядя на Собакевича,— или омедведила тебя захолустная жизнь, хлебные посеы, возня с мужиками, и ты через них сделался то, что называют человек-кулак? Но нет: я думаю, ты все был бы тот же, хотя бы даже воспитали тебя по моде, пустили бы в ход и жил бы ты в Петербурге, а не в захолустьи. Вся разница в том, что теперь ты упишешь пол-бараньего бока с кашей, закусивши батрушкою в тарелку, а тогда бы ты ел какие-нибудь котлетки с трюфелями. Да вот у тебя теперь под властью мужики: ты с ними в ладу, и, конечно, их не обидишь, потому что они твои, тебе же будет хуже; а тогда бы у тебя были чиновники, которых бы ты сильно пощелкивал, смекнувши, что ведь они не твои же крепостные, или грабил бы ты казну. Нет, кто уж кулак, тому не разогнуться в ладонь! А разогни кулаку один или два пальца, выдет еще хуже».

Разумеется, такого рода размышления, содержащие элементы социального обличения, не подстать Чичикову, этому рафинированному плуту-приобретателю. Гоголь, наделив в данной сцене Чичикова умом, благородством и гуманностью, погрешил против принципа объективного творчества, нарушил меру, свойственную его герою.

Объективность в изображении общественной жизни перерастает в то, что обычно называют историзмом. Белинский указывает, что художник, творящий в соответствии с внутренними качествами социальных явлений, дает правдивое, исторически конкретное воспроизведение событий, вскрывает их характерные черты. Схватывая самое существенное, поднимая ему все детали своего произведения, он достигает типичности и в обрисовке частных, создавая в целом многогранную, живую картину действительности. «Хотите ли, в особенности, изучить Петербург? — спрашивает Белинский. — Читайте... «Невский проспект», «Записки сумасшедшего», «Нос», «Женитьбу», «Утро делового человека», «Отрывок» и, наконец, «Театральный разъезд». Вы найдете тут все лица, которых бог не создавал нигде за чертою Петербурга! Хотите ли изучить Москву, не в ее временных или случайных чертах, а в ее духе? — Читайте «Горе от ума». В «Мертвых душах» вы узнаете русскую провинцию, как не узнать бы вам ее, прожив в ней безвыездно пятьдесят лет сряду. В «Онегине» вы изучите русское общество в одном из моментов его развития; в «Герое нашего времени» вы увидите то же самое общество, но уже в новом виде. Хотите ли узнать Кавказ так, как будто бы он был вашею родиною, — читайте Пушкина и Лермонтова»²⁰⁴).

Белинский отмечает, что объективность художественного творчества требует, чтобы личность поэта как бы исчезала за «видениями жизни»,

²⁰³) Т. VII, стр. 449.

²⁰⁴) Т. XII, стр. 479.

за художественной формой произведения. Говоря, что «Княжна Мери» превосходит другие повести «Героя нашего времени» по силе мысли, но уступает им в художественном отношении, Белинский объясняет это тем, что Лермонтову не удалось «стать выше» Печорина и взглянуть на него со стороны. В результате образ Печорина получился не совсем законченным и полным. «...Причина этого,— пишет Белинский,— не в недостатке таланта автора, а в том, что изображаемый им характер... так близок к нему, что он не в силах был отделиться от него и объективировать его»²⁰⁵).

В обосновании принципов «объективной поэзии» Белинский близко подошел ко взглядам Маркса и Энгельса. Основоположники научного коммунизма подчеркивают, что «духовное производство», не имеющее своей целью удовлетворение физических потребностей, началось только тогда, когда люди в процессе производственной деятельности, общественной практики научились понимать окружающее, закономерности действительности, внутренний смысл вещей и явлений.

Умение эстетически мыслить и творить Маркс считал специфически человеческой чертой. Только человек обладает способностью создавать художественные ценности. «Правда, и животное производит,— пишет Маркс.— Оно строит себе гнездо, жилище, как это, например, делают пчелы, бобры, муравьи и т. д. Но оно производит только то, что непосредственно нужно для него и его детенышей: оно производит односторонне, в то время как человек производит универсально; оно производит лишь под давлением непосредственной физической потребности, в то время как человек производит сам, независимо от физической потребности и впервые поистине производит лишь тогда, когда он свободен от нее; животное производит лишь самого себя, в то время как человек воспроизводит всю природу; продукт животного непосредственно принадлежит к его физическому телу, в то время как человек свободно противостоит своему продукту; животное творит созвразно мере потребности, к которому оно принадлежит, в то время как человек умеет производить с мерой каждого вида и всегда умеет подойти к предмету с подходящей мерой: человек творит поэтому по законам красоты». (Подчеркнуто мною, Н. Г.)²⁰⁶).

Это известное высказывание Маркса весьма важно для понимания художественного творчества²⁰⁷). Человек отличается от животного не только более разносторонним, «универсальным» характером своего труда, не только тем, что кроме бобровой хаты он может построить также пчелиные соты или воздвигнуть муравьиную кучу, но и тем, что в своей практической работе он постигает сущность вещей и явлений, познает их характерные особенности. Человеческое познание является результатом многовекового производственного и социально-исторического опыта.

Понимание прекрасного, учит Маркс, имеет место тогда, когда человек, возвышаясь над своими потребностями, умеет подойти к оценке предмета объективно. «Нуждающийся, полный забот человек,— пишет Маркс,— не способен понять прекраснейшей пьесы, торговец минералами видит только денежную стоимость, но не красоту и особую природу минералов: у него нет минералогического чувства»²⁰⁸).

Подлинное творчество по законам красоты начинается там, где человек, отвлекаясь от своих чисто «потребительских» интересов «подходит к предмету с подходящей мерой», т. е. открывает его характерные свойства и признаки. Эта мысль Маркса представляет большую ценность

²⁰⁵) Т. V, стр. 368.

²⁰⁶) К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве. М.—Л., 1937, стр. 56—57.

²⁰⁷) Попытку показать значение этого высказывания Маркса для эстетики делает Иван Виноградов в своей книге «Вопросы марксистской поэтики» Л., 1936 г.

²⁰⁸) К. Маркс и Ф. Энгельс, *Сочинения*, т. III, стр. 628.

для эстетики. Искусство выполняет свою познавательную и воспитательную функцию тогда, когда оно отражает объективное содержание реального мира. Каждое явление имеет свои, ему присущие особенности, и задача художника состоит в том, чтобы их выявить, лишь в этом случае его произведение станет правдивым и художественно значительным.

Положение Маркса — человек творит в соответствии с мерой предмета — является краеугольным камнем реалистического метода. Оно было прежде всего по субъективизму, по различным антиреалистическим теориям. Субъективист меньше всего считает с объективным смыслом реальных событий, он подгоняет их под свои, заранее намеченные схемы. По произведениям художника субъективистского толка можно хорошо изучить его собственные настроения, но нельзя составить верного представления о той эпохе, которую он изображает. Субъективист воспроизводит преимущественно свою собственную природу, игнорируя внутреннюю «меру» предмета, который стал объектом его изображения.

Непосредственным предшественником Белинского в борьбе с романтическим методом был Пушкин. Борясь за реализм, Пушкин решительно выступал против романтического субъективизма, который вел в ряде случаев к искажению жизни и уменьшал познавательную ценность искусства. Он критиковал тех писателей, которые превращают художественное творчество из средства отражения действительности в средство выражения своих субъективных настроений. Пушкин в свое время тонко заметил, что Байрон в персонажах своих «восточных поэм» показывает различные стороны своего собственного характера, не умея проникнуть в объективное содержание истории. Пушкин порицает современных ему французских драматургов, заставляющих героев древности высказывать мнение автора о европейских политиках XIX в. «От сего затейливого способа, — замечает Пушкин, — на нынешней французской сцене слышно много красноречивых журнальных выходов, но трагедии истинной не существует»²⁰⁹).

Пушкин осудил за монархическую тенденциозность Погодина, который в своей «Марфе посаднице» не нарисовал объективно верной картины столкновения Москвы с Новгородом. Погодин подошел к разработке своей темы с реакционных позиций, поставив перед собой задачу показать величие монархического начала. Закончив «Марфу», он записал в дневнике: «Если правительство хорошо выникнет в дух моей трагедии, то скажет мне спасибо»²¹⁰). Погодин всецело симпатизирует Москве и с предубеждением относится к «вольному Новгороду». «Иоанн был достоин, — заявляет он, — сокрушить утлую вольность Новгородскую, ибо хотел твердого блага всей России»²¹¹).

Пушкин требует от драматического писателя «бесстрастия, государственных мыслей историка», объективности, глубокого проникновения в смысл изображаемых событий, воспроизведения их во всей сложности и противоречивости. Пушкин подчеркивает, что драматург, «беспристрастный, как судьба» не должен «хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою. Не он, не его политический образ мнений, ни его явное или тайное пристрастие должно было говорить в трагедии, — но люди минувших дней, умы их, предрассудки. Не его дело оправдывать, обвинять и подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине»²¹²).

²⁰⁹) А. С. Пушкин. Полное собр. соч., изд-во АН СССР, т. 11, стр. 68.

²¹⁰) Николай Барсуков. «Жизнь и труды М. Н. Погодина», т. III, стр. 31.

²¹¹) Там же, стр. 190.

²¹²) А. С. Пушкин. Цитир. изд. т. 11, стр. 181. Подчеркнуто мной, Н. Г.

Пушкин стремится к широкому, объективному отражению действительности. Он как бы отделяется от своих героев, смотрит на них со стороны, изображая их в тесной связи с социальной средой, с обществом. Этим самым Пушкин решительно порывал с традициями романтической поэзии, в которой образы-персонажи обычно имели ярко выраженный отпечаток личности самого поэта. В первой главе «Евгения Онегина» Пушкин писал:

«Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной,
Чтобы насмешливый читатель
Или какой-нибудь издатель
Замысловатой клеветы,
Сличая здесь мои черты,
Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт,—
Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом».

Герои Пушкина обладают независимостью и самостоятельностью, ведут себя в полной согласованности со своим историческим и социальным положением. Литературным староверам, подходившим к оценке литературных явлений с субъективно-нравственной точки зрения, Пушкин отвечал, отводя упреки в непривлекательности Мазепы: «Мазепа действует в моей поэме точь-в-точь как в истории, а речи его объясняют его исторический характер»²¹³).

Художественное новаторство Пушкина в создании реалистического образа было отмечено некоторыми его современниками. Дельвиг писал в рецензии на «Бориса Годунова» о «Полтаве»: «В прежних поэмах Пушкина план и характеры едва были начертаны и служили ему посторонними средствами, разнообразившими длинный монолог, в коем он изливал свою душу. В «Полтаве» поэт уже резко выходит на сцену и не говорит из-за кулис вместо действующих лиц; нет, герои поэмы его живут своею незаимствованною жизнью»²¹⁴).

За несоблюдение историзма Пушкин критикует Батюшкова, который в некоторых своих стихотворениях смешал в одно обычаи античности с нравами «жителя подмосковной деревни». В «Моих пенатах» Батюшков, теряя ощущение истории, пытается объединить образы античной мифологии с картинами чистого русского быта. «Музы,— пишет Пушкин,— существа идеальные. Христианское воображение наше к ним привыкло, но норы и келии, где лары расставлены, слишком переносят нас в греческую хижину, где с неудовольствием находим стол с изорванным сукном и перед камином суворовского солдата с двухструнной балалайкой,— это все друг другу очень противоречит»²¹⁵).

Такое же нарушение «мер времени» Пушкин обнаруживает в «Послании к В-му»: «Сильваны, Нимфы и Наяды — меж сыром выписным и гамбургским журналом!!!»²¹⁶). Неудачным Пушкин называет и «Пленного», где Батюшков создал образ героя, отвлекаясь от его исторического и национального своеобразия. «Русский казак,— замечает Пуш-

²¹³) А. С. Пушкин. Полное собр. соч., изд. АН СССР, т. XI, стр. 164.

²¹⁴) «Литературная газета», 1831 г., №№ 1—2. Цитировано по работе В. В. Виноградова, «Стиль Пушкина», стр. 535.

²¹⁵) А. С. Пушкин. Полное собр. соч., изд-во АН СССР, т. 12, стр. 272—273.

²¹⁶) Там же, стр. 274.

кин,— поет как трубадур слогом Парни, куплетами французского романа»²¹⁷).

Одним из проявлений романтического субъективизма Пушкин считает «утилитаризм», сторонники которого хотят превратить поэзию в орудие пропаганды своих моральных или политических убеждений. Типичных «утилитаристов» Пушкин видит в поэтах классицизма, стремящихся не к объективному отражению жизни, а к популяризации определенных этических или общественно-политических понятий. Критикуя эстетические воззрения теоретиков классицистской школы и в частности «тяжелого педанта» Готшеда, Пушкин с сожалением отмечает: «Мы все еще повторяем, что прекрасное есть подражание изящной природе, и что главное достоинство искусства есть польза»²¹⁸).

За утилитарный подход к решению эстетических вопросов Пушкин обвиняет в антипоэтичности, в отсутствии «чувства изящного» также французских просветителей XVIII в. «Вольтер, великан сей эпохи,— пишет он,— овладел и стихами, как важной отраслью умственной деятельности человека. Он написал эпопею, с намерением очернить кафолицизм. Он 60 лет наполнял театр трагедиями, в которых, не заботясь ни о правдоподобии характеров, ни о законности средств, заставлял он свои лица кстати и некстати выражать правила своей философии»²¹⁹).

Для Пушкина «утилитаристы» — писатели «головного типа», руководствующиеся в своем творчестве не вдохновением, а заданной целью. Подобного рода недостатки он обнаруживает не только у классицистов, но и у романтиков. В рецензии на стихотворения Иосифа Делорма (Сент-Бева) Пушкин пишет: «Ныне французский поэт систематически сказал себе: *Soyons religieux, soyons politiques*, а иной даже: *Soyons extravagants*, и холод предначертания, натяжка, принужденность отзываются во всяком его творении...»²²⁰). Пушкин, разумеется, не был противником общественного служения искусства. Начиная с юношеских лет, он отдал свой гений на службу русскому освободительному движению. Протестуя против «утилитаризма», он боролся за реализм, за глубокое воспроизведение жизни в социально-исторической конкретности. Пушкин воюет с «утилитарными» взглядами на поэзию в некоторых своих поэтических произведениях. Полемически заострены против «утилитаристов» многие строки «Поэта и черни». В этом своем поэтическом манифесте Пушкин с огромным пафосом отстаивает свободу художника от «житейских волнений», утверждает вдохновение как признак подлинно поэтического творчества. Направленное непосредственно против политики русского царизма, пытавшегося использовать литературу в своих реакционных целях, стихотворение Пушкина «Поэт и чернь» имеет и более глубокий теоретический смысл. Пушкин, выдвигая идею о независимости писателя, решительно размежевывается с теоретиками «утилитаризма», которые рассматривали искусство лишь как средство пропаганды морально-политических взглядов той или иной «партии».

Теоретические положения, выдвинутые Пушкиным в «Поэте и черни», получили поддержку со стороны Белинского. «Действительно, смешны и жалки те глупцы,— пишет великий критик,— которые смотрят на поэзию как на искусство втискивать в размеренные строчки с рифмами разные нравоучительные мысли и требуют от поэта непременно, чтобы он воспевал им все любовь да дружбу и проч., и которые неспособны увидеть поэзию в самом вдохновенном произведении, если в нем нет общих нравоучительных мест»²²¹).

²¹⁷) А. С. Пушкин. Полное собр. соч., изд-во АН СССР, т. 12, стр. 266.

²¹⁸) Т. II, стр. 177.

²¹⁹) Там же, стр. 272. Подчеркнуто мною, Н. Г.

²²⁰) Там же, стр. 201. Подчеркнуто мною, Н. Г.

²²¹) Т. XI, стр. 400.

Пушкин задачу художника видит не в переведении на поэтический язык морально-политических или философских воззрений своего класса а в правдивом отражении **действительности**. Лишь в плане решения основного вопроса эстетики можно правильно понять высказывания Пушкина об «автономии» поэзии, которые иногда встречаются в его теоретических статьях.

Белинский, поддерживая Пушкина в его борьбе с «утилитаризмом», делает в теоретическом отношении по сравнению с ним шаг вперед. Пушкинскую концепцию о том, что предметом художественного творчества является реальная жизнь, а не морально-политические доктрины Белинский дополняет своим учением об **общественном служении** литературы.

Пушкин, делая нажим на «свободе», «независимости» писателя, не поднимает в своих теоретических выступлениях проблемы о его **гражданском долге**, что давало повод к превращению его в защитника «чистой красоты». Соглашаясь с Пушкиным в том, что художник воплощает в образы не различные нравоучительные истины, а результаты своего исследования реальной действительности, Белинский требует от искусства активного вмешательства в жизнь, горячей заинтересованности в судьбах народа. «Никто, кроме людей ограниченных и духовно-малолетних,— пишет великий критик,— не обязывает поэта воспевать непременно гимны добродетели и карать сатирою порок; но каждый умный человек вправе требовать, чтоб поэзия поэта или давала ему ответы на вопросы времени, или, по крайней мере, исполнена была скорбью этих тяжелых неразрешимых вопросов. Кто поет про себя и для себя, презирая толпу, тот рискует быть единственным читателем своих произведений»²²²).

Отстаивая право искусства на общественное служение, Белинский борется также за его **«субъективность»**. Он противник художественного бесстрастия и неодобительно относится к тем писателям, которые, целиком погружаясь в предмет, не выражают достаточно ясно своего отношения к изображаемому. Однако Белинский считает тщетными попытки «объективных» художников скрыть свои задушевные идеи. Он не верит в существование такого творчества, в котором так или иначе не пробивалось бы личное, авторское начало. «Все произведения поэзии,— пишет он,— больше или меньше, субъективны, т. е. все они высказывают внутренний мир автора, который напрасно бы старался утаить свои задушевные мысли и чувства. Чисто объективного поэтического представления жизни — такого, где бы поэт не подавал собственного голоса в делах людей, где бы умирали его мнения, где бы уничтожались его ощущения — не было, нет и не будет»²²³).

Защита в искусстве принципа субъективности явилась результатом поворота великого критика в сторону революционного демократизма, его разрыва с примирительными умонастроениями. В 1837—38 гг. он иначе трактовал «объективную поэзию». Борясь против романтического субъективизма, уверовав в идею законосообразности исторического процесса, Белинский решительно в эти годы вытравлял из литературы «авторский произвол», считая художественным только такое произведение, которое свободно от какого бы то ни было личного, писательского отношения к изображаемому.

Белинский в период своего насильственного «примирения» с действительностью резко осуждает писателей за малейшие попытки нарушить естественный ход событий, дать свою оценку героям, высказать свое мнение по поводу происходящего. «Всякое лицо, созданное поэ-

²²²) Т. XI, стр. 401.

²²³) Там же, стр. 46.

том, — пишет Белинский в статье о романах Лажечникова «Ледяной дом» и «Басурман» (1838 г.), — должно быть для него предметом (объектом) совершенно ему внешним, и задача автора состоит в том, чтобы представить этот предмет (объект) как можно вернее, соответственное ему, т. е. самому предмету (объекту), что и называется **объективным** изображением, т. е. таким, в которое автор не вносит ничего своего — ни понятий, ни чувств»²²⁴).

На революционно-демократическом этапе своего развития Белинский также не отказывается от «объективной поэзии», но значительно уточняет и углубляет ее понимание. Если в 30-е годы Белинский говорил о несовместимости объективного и субъективного факторов в художественном творчестве, то теперь он, наоборот, подчеркивает решающую роль мировоззрения в правдивом, объективно-верном воспроизведении жизни. Великий критик, преодолев полосу своих теоретических исканий, хорошо понял, что без правильной идеологии невозможно проникнуть в «невидимые основания» общества, нельзя достичь полноты и объективности художественного изображения.

Маркс и Энгельс вели непримиримую борьбу с субъективизмом в искусстве, перерастающем обычно в дурную тенденциозность, в стремление писателя исказить жизнь в угоду своим классовым целям. В 1883 году Энгельс подверг глубокой критике произведение английской писательницы М. Гаркнесс «Городская девушка», в которой получила совершенно искаженное освещение английская действительность второй половины XIX века. Нарушив жизненную правду, М. Гаркнесс в духе идей мелкобуржуазного социализма, которые она разделяла, изобразила рабочий класс как пассивную массу, неспособную помочь себе. Гаркнесс не смогла понять сущность современной ей эпохи, свойственную ей «меру», заключающуюся во все возрастающей активности пролетариата, перешедшего от сентиментальных воздыханий по свободе к организованной революционной борьбе за свое политическое освобождение.

Энгельс указывает М. Гаркнесс, что в «Городской девушке» нет ни типичных героев, ни типичных обстоятельств и решительно в письме осуждает тенденциозное творчество, ведущее к снижению художественного уровня литературы. «Я далек от того, — пишет Энгельс, — чтобы проставить вам в вину, что вы не написали чисто социалистический рассказ, «тенденциозный роман», как мы, немцы, говорим, в котором представлялись бы социальные и политические идеи автора. Это совсем не то, что я думаю. Чем больше скрыты взгляды автора, тем это лучше для произведения искусства. Реализм, который я имел в виду, проявляется, даже не взирая на взгляды автора»²²⁵).

Маркс и Энгельс боролись за реализм. Марксистская эстетика высоко ставит произведения, в которых идейность подается не в «оголенном» виде, а раскрывается через всю систему художественных образов.

Задачу художника-реалиста в условиях капиталистического общества Энгельс видел в том, чтобы расшатывать «оптимизм буржуазного мира» и вселять «сомнение по поводу неизменности основ существующего порядка». Энгельс требует от писателя глубокого анализа природы капиталистических отношений, изучения действительности в ее социально-исторической конкретности, в ее противоречиях.

Подчеркивая «тенденциозность» Эсхила, Аристофана, Сервантеса, Шиллера, а также русских и норвежских романистов XIX в., Энгельс в письме к М. Каутской отмечает, что «тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия, без того, чтобы на это указывалось».

²²⁴) Т. IV, стр. 33.

²²⁵) К. Маркс, Ф. Энгельс. Об искусстве, М.—Л., 1937 г., стр. 163. Подчеркнутой, Н. Г.

и что писатель не обязан подносить читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов»²²⁶).

Таким образом, Маркс и Энгельс высоко ценят «объективную поэзию», вскрывающую закономерности жизни. Полноту и объективность отражения действительности в ее существенных связях и отношениях они считают главным критерием художественности. Маркс и Энгельс были невысокого мнения о тех произведениях, в которых субъективнос начало, «мера» самого автора затушевывала объективный смысл исторических событий, вела к искажению истории. Весьма показательна в этом плане полемика Маркса и Энгельса с Лассалем по поводу его трагедии «Франц фон Зикинген».

Маркс и Энгельс неопровержимо доказывают, что художественная слабость драмы Лассалья коренится в том, что в ней нет объективного отражения жизни. Лассаль не мог правильно изобразить общественное движение в Германии XVI века, вскрыть его главные движущие силы. Он подошел к решению своей задачи с предвзятой точки зрения, втиснув все богатство исторических фактов в прокрустово ложе своей политической концепции. Лассаль смотрит на историю как идеалист, он сводит ее к борьбе «героев», которые по своему усмотрению распоряжаются народом. Провал рыцарского восстания Лассаль неправильно объясняет «трагической виной» и «перерождением» Зикингена, а не тем, что он восстал против существующего строя как представитель гибнущего класса.

Маркс критикует Лассалья за то, что он не показал народных масс, а ограничился преимущественно изображением рыцарства, поставив лютеранско-рыцарскую оппозицию выше плебейско-мюнцеровской. «Дворянские представители,— пишет Маркс,— за чьими лозунгами единства и свободы все еще скрывается мечта о старой империи и кулачном праве,— не должны были бы, следовательно, в такой мере сосредоточивать на себе весь интерес, как это происходит в твоей драме. И, наоборот, представители крестьян (особенно их) и революционные элементы городов должны были бы составить весьма существенный активный фон»²²⁷). «Тебе волей-неволей пришлось бы тогда,— продолжает Маркс,— в большей степени шекспиризировать, между тем как теперь основным твоим недостатком я считаю то, что ты пишешь по-шиллеровски, превращая индивидуумы в простые рупоры духа времени»²²⁸).

Стремление Лассалья поставить историю на службу свсей порочной политической доктрине привело к искажению исторического прошлого и самым пагубным образом сказалось на художественном достоинстве его трагедии. Вместо реалистического, объективного раскрытия исторических конфликтов Лассаль дал образец их романтического воспроизведения, превратив исторических деятелей в глашатаев своих идей и построений.

Выдвижение Марксом и Энгельсом Шекспира за счет Шиллера является ярким показателем высокой оценки основоположниками научного коммунизма «объективной поэзии», дающей исторически конкретное изображение жизни и их критического отношения к романтическому субъективизму.

Однако Маркс и Энгельс не рассматривали Шекспира в качестве высшей точки в развитии драматического искусства. Они боролись за органический синтез передовой идейности, выражающейся в научном понимании социально-исторических процессов, с высокой художествен-

²²⁶) К. Маркс, Ф. Энгельс. Об искусстве. М.—Л., 1937 г., стр. 161.

²²⁷) К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XXV, стр. 251—252.

²²⁸) Там же, стр. 173.

ностью. «Будущее драмы» Энгельс усматривает в слиянии «большой идейной глубины, осознанного исторического смысла»... «с шекспировской живостью и действенностью».

2.

Беспомядно критикуя творчество и эстетические воззрения реакционных романтиков, Белинский относится сочувственно к революционной романтической поэзии. Он ценит ее за свободолобие, за высокий гражданский пафос, за отрицание самодержавно-крепостнического строя и стремление пробудить революционную энергию народа.

Революционный романтизм получил в России наиболее широкое распространение в 20-е годы, в период усиления революционно-освободительного движения. Он вырос на почве декабризма, его наиболее видные теоретики были связаны с деятельностью тайных обществ или относились сочувственно к декабристской идеологии.

Огромное влияние на формирование мировоззрения декабристов оказала, как известно, Отечественная война 1812 года. Вторжение наполеоновских войск, блистательные победы русского оружия, приведшие к разгрому «непобедимой» французской армии, вызвали волну большого патриотического подъема и живого интереса к социальным и политическим вопросам в широких кругах русской общественности. А. А. Бестужев писал: «Наконец, Наполеон вторгся в Россию, и тогда-то народ русский впервые ощутил свою силу, тогда-то пробудилось во всех сердцах чувство независимости, сперва политической, а впоследствии и народной. Вот начало свободомыслия в России»²²⁹).

В Отечественной войне проявился во всем блеске национальный характер русских людей, пламенный патриотизм широких народных масс, их преданность великим идеалам национальной свободы.

После 1812 года в русском обществе начинается полоса увлечения историей. Декабристов влечет историческое прошлое своего родного народа, который на полях брани предстал как феномен изумительный, они стремятся воскресить в памяти современников его славные подвиги во славу своего отечества.

Национально-патриотическая тема в декабристской литературе тесно переплетается с проблемами политическими. Передовые люди из среды дворян, испытывая чувство гордости за свою родину, вместе с тем обеспокоены ее настоящим и тревожатся за ее будущее. Они не могут смириться с тем, что русский народ, отразивший нашествие наполеоновских полчищ, находится на положении раба под гнетом самодержавно-крепостнического режима, который унижает его достоинство, сковывает его огромные потенциальные силы, лишает его возможностей культурного развития.

Декабристы борются с политическим деспотизмом, они противники крепостнических отношений. Идеи патриотизма тесно увязываются в их деятельности с идеалами политической вольности и социального освобождения. Рылеев наряду с «думами», в которых он прославляет патриотов, героев, обладающих сильной волей, создает острые политические сатиры («К временнику», агитационные песни), разоблачающие всех душителей народной свободы и призывающие к активной борьбе с самодержавно-крепостническим произволом. Грибоедов пишет сатирическую комедию «Горе от ума», проникнутую чувством горячего протеста против крепостного права и военно-полицейских порядков.

²²⁹) Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, 1951, т. I, стр. 491.

Декабристы проявляют исключительную заботу о создании самобытной, национальной литературы, которая соответствовала бы величию русского народа, выражала его сокровенные чаяния и настроения. Их эстетическая мысль направлена на обоснование принципов идейно-насыщенного, самобытного искусства, способствующего формированию общественного и национального самосознания.

Теоретики декабристского лагеря смотрят на литературу как на выражение «народного духа», увязывают ее с особенностями исторического развития той или другой страны. Поэтому борьба с подражательством занимает в их теоретических выступлениях одно из центральных мест. А. А. Бестужев в своем «Взгляде на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов» отмечал: «...Нас одолела страсть к подражанию. Было время, что мы невпопад вздыхали по-стерновски, потом любезничали по-французски, теперь залетели в тридевятую даль по-немецки. Когда же попадем мы в свою колею? Когда будем писать прямо по-русски?»²³⁰⁾

А. А. Бестужев подчеркивает, что каждый большой поэт самобытен, он отражает характерные черты своей эпохи, своеобразие общественной жизни своего времени. Это соображение используется Бестужевым как главный аргумент для опровержения тех, кто пытается подвести какой-то теоретический базис под теорию литературных заимствований. «...Все образцовые дарования, — пишет он, — носят на себе отпечаток не только народа, но века и места, где жили они, следовательно, подражать им раскиски в других обстоятельствах невозможно и неуместно»²³¹⁾.

Аналогичные идеи развивает также Рылеев. В своей известной статье «Несколько мыслей о поэзии» он решительно восстает против подражаний иностранным образцам, отстаивая принципы самобытного искусства. Рылеев указывает, что настоящие художники всегда были оригинальны, и в этом заключалась основная их сила. Они стремились не к копированию своих предшественников, а к поэтическому воспроизведению окружающей их действительности. Подлинную самобытность Рылеев видит как в сочинениях античных классиков, так и в творчестве европейских писателей, руководствующихся вдохновением, а не ложными правилами, выработанными в школе Буало и Лагарпа.

Рылеев предлагает отбросить традиционное деление литературы на классическую и романтическую. Он признает одну «истинную поэзию», верно отражающую жизнь, потребности народа, претерпевающую эволюцию вместе с теми изменениями, которые совершаются в истории, в человеческом обществе.

Рассматривая искусство, как одно из средств отражения мира, Рылеев неизбежно становится на диалектическую точку зрения. Несомненную ценность представляет его мысль о том, что подлинная литература развивается, меняет свою физиономию, но неизменной остается ее основная функция — быть зеркалом жизни. «Истинная поэзия, — пишет Рылеев, — в существе своем всегда была одна и та же, равно как и правила оной. Она различается только по существу и формам, которые в разных веках приданы ей духом времени, степенью просвещения и местности той страны, где она появилась»²³²⁾.

Близок к Бестужеву и Рылееву в понимании романтического искусства Орест Сомов, критик 20-х годов, сочувствовавший идеям декаб-

²³⁰⁾ Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, 1951 г., т. I, стр. 473.

²³¹⁾ Там же.

²³²⁾ К. Ф. Рылеев. Полное собр. стихотворений, «Библиотека поэта», Л. 1934 г., стр. 373.

ризма. В своем опыте «О романтической поэзии», опубликованном в 1823 г. в «Соревнователе просвещения и благодетельности», он объявляет романтизм непосредственным продолжателем традиций античного классицизма. Критикуя французских классицистов, драматургия которых была отмечена печатью подражательности и не волновала демократические слои Франции, Сомов противопоставляет им древних авторов. Он ценит их за оригинальный и самобытный характер творчества, отражавшего «нравы, образ жизни и понятия того времени». На таких же основах, по мнению Сомова, должна создаваться и русская романтическая литература. Он ратует за то, чтобы Россия имела «свою народную поэзию, неподражательную и независимую от преданий чуждых»²³³).

В защите народности и самобытности видит сущность, специфическую черту романтизма также В. Кюхельбекер. Он категорически протестует против подражания, против стеснительных оков классицистской нормативной поэтики, ориентируя поэтов на создание таких произведений, которые отвечали бы историческим потребностям русского общества.

В статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» Кюхельбекер писал: «Будем благодарны Жуковскому, что он освободил нас от ига французской словесности и от управления нами по законам Лагарпова Лицея и Баттеева курса: но не позволим ни ему, ни кому другому, если бы он владел и вдесятеро большим перед ним дарованием, наложить на нас оковы немецкого или английского владычества! — Всего лучше иметь поэзию народную».

Изучая литературу в тесной связи с жизнью, с развитием национального самосознания, декабристы двигали вперед эстетическую теорию, обогащали ее новыми и свежими идеями. Эти важнейшие положения их эстетики носят, несомненно, материалистический характер, и они получают полное признание Белинского. Он разовьет их в духе своей революционно-демократической идеологии, сделает ведущим принципом своей эстетической системы.

Декабристы борются за такое искусство, которое служило бы интересам русского народа, пробуждало его политическую активность, вдохновляло его на борьбу с самодержавием и крепостничеством. Их собственная литературно-художественная деятельность носит преимущественно агитационно-политическую окраску.

Рылеев в своих знаменитых «думах» поставил, по выражению Бестужева, цель «возбуждать доблести сограждан подвигами предков»²³⁴). Его героями являются люди, наделенные высоким патриотическим сознанием, вольнолюбивыми стремлениями. Всем им свойственна большая душевная твердость, умение легко жертвовать своими личными интересами во имя общественного долга. Они представляют собой истинных «сынов отечества», идеальных граждан. Поэтизация гражданского мужества занимает центральное место и в других стихотворениях Рылеева, которые обычно звучат как воззвание, как призыв и имеют ярко выраженную агитационную направленность.

Основное назначение писателя Рылеев видит в том, чтобы «глаголом жечь сердца людей», воодушевлять их на героическое служение своему народу, истине и справедливости. Эти мысли особенно отчетливо выражены Рылеевым в его думе «Державин»:

²³³) Труды высочайше утвержденного вольного общества любителей российской словесности, 1823 г., ч. XXIV, стр. 147.

²³⁴) Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, 1961 г., т. I, стр. 461.

«Он выше всех на свете благ
 Общественное благо ставил,
 И в огненных своих стихах
 Святую добродетель славил.
 Он долг певца постиг вполне,
 Он свить горел венок нетленный
 И был в родной своей стране
 Органом истины священной».
 «О так! Нет выше ничего
 Предназначения поэта:
 Святая правда — долг его;
 Предмет — полезным быть для света».
 «Ему неведом низкий страх;
 На смерть с презрением взирает
 И доблесть в молодых сердцах
 Стихом правдивым зажигает».

Писатель для Рылеева — это прежде всего пламенный трибун, пропагандист высоких идеалов свободы и политической волюнтарности. О пророческой миссии поэта постоянно говорит в своих произведениях Кюхельбекер. Он выше всего ценит в «служителе Аполлона» «огонь вдохновенья», способность «парить над землей», поражать своими стрелами извергов, устрашать тиранов.

Декабристы были типичными представителями дворянского периода в истории русского освободительного движения XIX в. Заботясь о народном благе, мечтая о демократических преобразованиях в стране, они, однако, в своей борьбе с крепостничеством и политическим деспотизмом обходят народ как решающую силу исторического прогресса.

Идеологи декабризма в своих исторических взглядах придерживаются субъективно-идеалистической точки зрения. Они полагают, что миром правят мнения и двигателем истории выступают отдельные личности. Декабристы, особенно на первом этапе своей деятельности, понимали революцию как «общее развержение умов», придавая преувеличенное значение силе слова и морального примера. В этом смысле они ничем принципиально не отличались от просветителей XVIII столетия, явившись продолжателями их традиций²³⁵).

Декабристы ориентируются на героя, а не на народные массы, и в этом их принципиальное отличие от Белинского, от всей русской революционной демократии. Они не поднялись до понимания истории как объективного процесса, развивающегося по своим законам, не зависящего от воли отдельных людей.

Преодоление дворянской революционности Белинским состояло прежде всего в том, что он осознал решающую роль народа в жизни общества и признал идею об объективности и законосообразности исторического развития. Белинский видит задачу литературы не в воспевании героических подвигов отдельных личностей, исторических деятелей, а в подготовке народной революции, в общественно-политическом просвещении широчайших слоев населения самодержавно-крепостной России.

Благодаря своим субъективно-романтическим воззрениям, декабристы оказались не в состоянии обосновать принципы реалистического метода, хотя они и ставили вопрос о связи искусства с жизнью. Для них характерно несколько высокомерное и презрительное отношение к действительности. Поэт, по их представлениям, обязан витать в сфере вы-

²³⁵) См. об этом работу М. В. Нечкиной — «А. С. Грибоедов и декабристы», М., 1947 г., стр. 330.

соких истин и идеалов, а не изображать будничные, прозаические явления современного мира.

Рылеев, Бестужев, Кюхельбекер, как известно, давая высокую оценку романтическим поэмам Пушкина, встретили неодобрительно «Евгения Онегина». Они были недовольны переходом Пушкина на позиции реализма и ценили роман преимущественно за лирические отступления, за те места, где автор уносился мечтой «из прозы описываемого общества».

Декабристы, выдвигая положение об оригинальной, народной литературе, истолковывают его в духе своего романтического мировоззрения. Они призывают не к объективному показу жизни в ее социально-исторической конкретности, а к правдивой передаче настроений, которые были характерны для представителей их поколения, передовых людей России 20-х годов XIX в.

В стремлении к идеальному, возвышенному Рылеев усматривает самую существенную черту романтизма. Говоря об отличии нового искусства от античного, он писал: «Наша поэзия более содержательная, нежели вещественная: вот почему у нас более мыслей, у древних более картин; у нас более общего, у них частных»²³⁶).

Таких же взглядов придерживается и А. А. Бестужев. В статье «О романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем», сравнивая древнюю классическую литературу с новой — романтической, он отмечает: «Я назвал бы первую литературой судьбы, вторую литературой золи. В первой преобладают чувства и вещественные образы; во второй царствует душа, побеждают мысли»²³⁷).

Творчеству поэтов-декабристов недостает как раз «вещественности», т. е. объективного реалистического воспроизведения действительности в ее существенных связях и отношениях. Как типичные просветители, они по-шиллеровски превращают изображаемых ими исторических деятелей в «рупоры времени», наделяя их своими понятиями и представлениями. Рылеев и Кюхельбекер нередко нарушают историческую правду, модернизируют прошлое, не придерживаются точного соблюдения принципов «народности» и «местности», за которые они ратуют в своих теоретических выступлениях.

Верно подметил недостатки рылеевских «дум» Пушкин. «Все они, пишет он автору, — на один покрой: составлены из общих мест (*Loca topici*). Описание места действия, речь героя и нравоучение. Национального, русского нет в них ничего, кроме имен (исключая Ивана Сусанина, первую думу, по коей начал я подозревать в тебе истинный талант»²³⁸).

Декабристская поэзия отличается известной риторичностью и описательностью, в ней события не столько анализируются, сколько описываются с внешней стороны без выяснения причин, их породивших. ...В романтическом искусстве 20-х годов нет художественного анализа жизни, углубления в ее общественные отношения.

Белинский был принципиальным противником описательно-романтической литературы. Он требовал от художника проникновения и закономерности общества, изображения его типических явлений. Воюя с поэтами романтической школы, певшими о своих страданиях, Белинский говорил: «...Всякая поэзия, которая не бросает света на действительность, объясняя ее (подчеркнуто мной, Н. Г.), — есть дело от безделья, невинное, но пустое препровождение времени, игра в куклы и бирюльки, занятия пустых людей»²³⁹).

²³⁶) К. Ф. Рылеев. Полное собр. стихотворений, Л., 1934 г., стр. 373.

²³⁷) Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, 1951 г., т. I, стр. 485.

²³⁸) Пушкин. Письма под ред. и с примеч. Б. Л. Модзалевского, т. I, стр. 133.

²³⁹) Т. IX, стр. 353.

Конечно, Рылеев и Кюхельбекер имеют принципиальное отличие от романтиков 40-х годов (Растопчиной, Бенедиктова, Мейснера, Бернета и др.), подвергнувшихся критике Белинского. Они не замыкаются в круг своих личных интересов, поднимают общественное самосознание, но все же их творчество было лишено конкретности.

Белинский критически относился к вольнолюбивой юношеской поэзии Пушкина, которая была выдержана в типично романтическом, «декабристском» стиле, изобиловала высоким гражданским пафосом, призывами, лозунгами, но страдала несомненной отвлеченностью. Белинский чувствует недостаточность абстрактно-романтической лирики в новых исторических условиях, когда на повестку дня встал вопрос о политическом просвещении народа. Для решения этой задачи требовался крутой поворот литературы к изучению жизни.

Поэт для Белинского уже не «пророк», зажигающий своим «божественным» словом, не провозглашатель абстрактных истин добра и справедливости, а **аналитик**, человек, вооруженный передовым, научным мировоззрением, доходящий в своем художественном анализе до «невидимых оснований» действительности.

Декабристы, ориентируясь в своей деятельности на героя, особенно большое внимание уделяют пропаганде идей доблести, гражданского мужества и самопожертвования. Их художественная практика сыграла, бесспорно, большую роль в **этической** подготовке русской революции. Белинский, живший в эпоху, когда началось пробуждение «низов», но освободительное движение носило еще стихийный характер, не было освещено политической теорией, стремится прежде всего внести политическое сознание в народные массы и тем самым поднять их на организованную, сознательную борьбу с самодержавием и крепостничеством за демократический строй жизни.

Являясь защитником гоголевского направления в русской литературе, критикуя революционный романтизм за абстрактность, Белинский однако вполне осознает его огромное историческое значение. Он рассматривает его как необходимый **подготовительный этап** в движении русской поэзии по пути к критическому реализму.

Великий критик оценивает положительную борьбу романтиков 20-х годов с эстетическим кодексом Буало и его единомышленников, их стремление расчистить дорогу для развития самобытного, национального искусства. «Так называемый романтизм, — пишет Белинский, — хлопотал из форм, не понимая сущности дела, — и для формы он действительно много сделал: он развязал руки таланту, спеленатому ложными правилами предания. И наш романтизм принес такую же пользу нашей литературе: он расчистил ее арену, заваленную сором и дряблом псевдоклассических предрассудков; он далеко разметал их деревянные барьеры, уничтожил их австралийские табу и тем предуготовил возможность самобытной литературы»²⁴⁰).

Серьезной заслугой романтической критики Белинский считает то, что она «в особенности устремилась на **подражание**», решительно борясь за принцип оригинальности и самобытности в художественном творчестве²⁴¹).

Ратуя за приближение искусства к жизни, она «заговорила о народности, о требованиях века», перестав восхищаться «удачными звукоподражаниями, красивым стихом или ловким выражением». Все эти положения романтической эстетики 20-х годов Белинский считает прогрессивными, несмотря на то, что они были повторены с «чужого голоса».

²⁴⁰) Т. VIII, стр. 10.

²⁴¹) Т. IX, стр. 90.

Однако революционным романтикам не удалось стать подлинными реформаторами ввиду их оторванности от народа и слабой связи с прогрессивным освободительным движением. Кроме того, они явились в «переходное время», когда уровень общественного самосознания был невысок, и в России еще не была подготовлена почва для победы реалистического метода. Поэтому теоретические формулы романтиков остались практически неосуществленными. В их произведениях мало чувствовалось народных и самобытных элементов. Отвлекаясь от социального анализа действительности, неисторически, абстрактно понимая человека, они не смогли преодолеть ходульности и напыщенности псевдоклассицизма. «Тут прогресс был,— замечает Белинский,— только в намерении, а в исполнение забралась та же риторика, которая водянила прежнюю поэзию»²⁴²).

Тем не менее романтическая эстетика сделала полезное дело: она поставила много кардинальных вопросов, которые смогли решить только писатели реалистического стиля. «В двадцатых годах текущего столетия,— пишет Белинский в рецензии на «Старинную сказку об Иванушке Дурачке» Полевого (44 г.),— в русской литературе совершилась реакция духу подражательности литературе XVIII века. Эта реакция явилась под именем «романтизма». Прежде всего она предъявила свои требования на народность в литературе. Реакция эта была необходима и полезна: но когда сделала она свое дело, люди с дарованием, воспользовавшись ее плодами, отступились от нее и пошли своею дорогою, не заботясь более ни о классицизме, ни о романтизме»²⁴³).

Белинский отмечает положительное значение борьбы романтиков 20-х годов за демократическую тематику, народный язык, за приближение искусства к истокам народно-поэтического творчества. «Было время,— пишет Белинский,— когда язык литературный был скован условными приличиями, чуждался всякого простого выразительного слова, всякого живописного и энергического выражения народной речи, когда главной народной поэзии все чуждалось, как грубого мужицества. Романтическая реакция освободила нас от этой узости литературных воззрений; благодаря ей, однообразная искусственность языка и изобретения поэтического уступила место естественности, простоте и разнообразию, мир творчества расширился, и человек без всяких отношений к его званию получил в нем права гражданства»²⁴⁴).

Обогатив теорию искусства новыми плодотворными идеями, романтики не смогли в полной мере реализовать их в своей художественной практике в силу своих идеалистических представлений о жизни и человеческой природе.

Вывранные из сферы общественного бытия, романтические герои были бледными риторическими фигурами, лишенными конкретно-исторических черт. Романтическая поэзия, как и псевдоклассическая, страдала от засилья отвлеченности и абстрактности.

Уверовав в непогрешность и святость своей эстетической системы, романтики с истинно доктринерским упорством начали бороться против новых реалистических веяний, проникавших в русскую литературу, не замечая того, что писатели-реалисты создают действительно самобытное народное искусство, требование которого было написано на знамени романтического движения.

Белинский ценит романтическую поэзию, прежде всего, за ее протекующее начало. В общем потоке литературного развития великий критик отводит почетное место не только романтикам, произведения кото-

²⁴² Т. IX, стр. 102.

²⁴³ Т. VIII, стр. 533.

²⁴⁴ Там же, стр. 533—534.

рых отличались высоким революционным накалом, но и молодому Жуковскому с его элегической мечтательностью и грустью.

Литература XVIII века, исключая писателей сатирического склада (Кантемир, Фонвизин, Новиков) показывала, по мнению Белинского, жизнь преимущественно с внешней, «парадной» стороны, не вникая в ее противоречия, не тревожа ее «кровавые раны». Оды Державина были громоздучными и высокопарными. Лишь изредка в них проникала тревога за судьбы народа. Поэты «екатерининских времен» не анализировали внутренних, душевных переживаний человека.

Историческое значение Жуковского Белинский видит в том, что он был «первым на Руси певцом скорби», сумев взглянуть на жизнь не как на веселое пиршество, а как на юдоль печали. Для его творчества характерно не ликование, а тоска по неоправдавшимся надеждам. «Его поэзия, — пишет Белинский, — была куплена им ценою тяжких утрат и горьких страданий; он нашел ее не в иллюминациях, не в газетных рецензиях, а на дне своего растерзанного сердца, во глубине своей души, истомленной тайными муками»²⁴⁵).

Белинский выделяет следующие строки из «Послания к Тургеневу», в которых находят свое выражение характерные черты мировоззрения Жуковского:

«Пришед туда, о друг, с каким презреньем
Мы бросим взор на жизнь, на грустный свет,
Где милому один минутный цвет,
Где доброму следов от счастья нет,
Где мненье над совестью властитель,
Где все, мой друг, иль жертва, иль губитель»²⁴⁶).

Белинский высоко ставит романтическую поэзию за то, что она настраивает на критическое отношение к уродливым явлениям действительности, позволяет человеку избавиться от их «ложных и нечистых обаяний». Романтический герой в отличие от классического состоит в разладе с жизнью; он чувствует ее несовершенство и стремится в иной, лучший мир. «Развитие романтических элементов, — замечает Белинский, — есть первое условие нашей человечности. И вот великая заслуга Жуковского!»²⁴⁷).

Разумеется, Белинский завышает историческое значение Жуковского. Конечно, не автор «Светланы» был первым русским поэтом, который затронул вопрос о неустроенности жизни и настроил свою лиру на грустный лад. Однако, допуская отдельные неточности в оценке молодого Жуковского, Белинский правильно выясняет истоки его творчества, которое, несмотря на свою меланхолическую окрашенность, сыграло в общем исторически прогрессивную роль.

Возникновение романтизма рассматривается Белинским как результат «распадения человека с обществом, его сфера — «та таинственная почва души и сердца, откуда поднимаются все неопределенные стремления к лучшему и возвышенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазией»²⁴⁸). Белинский иногда сбивается на абстрактное объяснение причин появления романтического искусства, считая, что его источник — «не история, не жизнь действительная», а «таинственная лаборатория груди человеческой», в которой заложено ничем не удовлетворяемое, какое-то мистическое начало»²⁴⁹).

²⁴⁵) Т. XI, стр. 388.

²⁴⁶) Там же.

²⁴⁷) Т. VII, стр. 27.

²⁴⁸) Т. XI, стр. 228.

²⁴⁹) Т. VII, стр. 26.

Однако в большинстве случаев великий критик покидает абстрактную, историческую точку зрения и ищет корни романтического идеализма не в мистике человеческого сердца, а в самой действительности. Белинский доказывает, что романтическое мировоззрение — это следствие смутного осознания человеком неустроенности жизни, ее социальных пороков. Романтические элементы Белинский находит в творчестве Гомера, Эсхила, Софокла и особенно Эврипида, которого он считает самым романтическим поэтом в греческой литературе. В Греции, по его выражению, романтизм «играл роль демона, подкапывавшего царство Зевса»²⁵⁰).

Возникновение русского романтизма Белинский относит к началу XIX столетия, к периоду, когда Россия только что стала пробуждаться от сна, когда ее лучшие люди начали ощущать несовершенство мира.

Белинский так описывает исторические условия, в которых появились романтические теории: «Одна часть общества, верная своей родной апатии, спокойно дремлет в грязи грубо материалистического существования; зато другая, пока еще меньшая числительно, но уже довольно значительная, из всех сил хлопочет устроить себе поэтическое существование, сочетать поэзию с жизнью»²⁵¹).

Белинский отмечает метафизичность Жуковского. Оторвавшись от оторванности от народа, в отсутствии у него какой-либо перспективы о путях искоренения общественного зла, бросающей его в царство призрачных романтических видений.

Белинский подверг суровому порицанию романтическую мечтательность. Борясь за превращение искусства в средство борьбы против самодержавия и крепостничества, великий критик энергично выступал против элегической романтической литературы, поэтизирующей страдания человека, но слишком бедной элементами социального протеста.

Белинский осуждает призывы романтических скорбников уйти в самих себя, замкнуться в сфере своих личных переживаний и настроений. Комментируя воззрения Жуковского, Белинский пишет: «Все благо жизни неверно: стало быть благо внутри нас; здесь все проходит и изменяет нам: стало быть неизменное впереди нас. Прекрасно! Но что ужели же из этого следует, чтоб мы здесь сидели сложа руки, ничего не делая, питаясь высокими мыслями и благородными чувствованиями? ...Это односторонность, нравственный аскетизм, крайность и заблуждение ультраромантизма...»²⁵²).

Таким образом, основной порок романтической поэзии Жуковского, Белинский усматривает в ее пассивности, в том, что она отвлекает читателя от практических задач по переустройству жизни на разумных основаниях.

Белинский ищет корни сентиментальной печали Жуковского в его прогрессивных сил своего времени, он видит вокруг только мрачную ночь, слышит «одни вопли отчаяния и крики гибели» и теряет из вида «путеводную звезду», указывающую путь к спасению. «Романтизм, — замечает Белинский, — без живой связи и живого отношения к другим сторонам жизни есть величайшая односторонность»²⁵³).

Возбуждая известное недовольство действительностью, Жуковский не зовет к «осуществлению на земле идеала», не замечая того, что кроме царства мечты есть еще «мир исторического созерцания и общественной деятельности»²⁵⁴).

²⁵⁰) Т. XI, стр. 239.

²⁵¹) Там же, стр. 272.

²⁵²) Там же.

²⁵³) Там же.

²⁵⁴) Там же.

Одним из достоинств писателей-реалистов, обладающих научным мировоззрением, Белинский считает то, что в своем творчестве они стремятся опереться на положительные стороны жизни, на то новое, что в ней рождается. Их взглядам чужд пессимизм и историческая бесперспективность. Всячески поддерживая нарождающееся новое и ведя борьбу с отмирающим старым, они двигают вперед историю. Их идеал — не туманное, отвлеченное и надуманное понятие, они находят его в самом обществе и содействуют его развитию. Поэтому для писателей-реалистов, — пишет Белинский, — «мысль становится делом, а высокое чувствование подвигом», и «здесь и там сливаются в одно реальное небо исторического прогресса исторического бессмертия»²⁵⁵).

Критика романтизма ведется Белинским с революционно-демократических и материалистических позиций и отличается большой глубиной и целеустремленностью. Вскрывая недостатки романтической теории, великий критик попутно формулирует основные положения своей материалистической эстетики.

Подходя к истолкованию историко-литературных явлений диалектически, рассматривая историю литературы как процесс, как движение к реализму, Белинский, несмотря на резкую критику, не отвергает с порога романтизма, не замалчивает его исторических заслуг. Ценность романтического искусства он видит в том лирическом негодовании, которое в нем разлито, в той любви к высокому и благородному, которая его одушевляет. Эта романтическая устремленность к прекрасному усвоена, по мысли Белинского, «натуральной» школой, хотя, правда, она приобрела в ней иное качество. Без элементов романтизма, — пишет он, — «в наше время невозможна никакая поэзия»²⁵⁶).

Белинский отмечает, что уже в русской литературе XVIII века отчетливо выявились и реальные и идеальные начала. Если в творчестве Кантемира наметилась тенденция к изображению реальной жизни, то у Ломоносова обнаружилось «стремление к идеалу». Белинский оба эти направления считает законными и утверждает, что они по мере развития истории все «чаще сливались в один поток, разбегаясь после опять на два, до тех пор, пока в наше время не составили одного целого»²⁵⁷).

Великий критик, как известно, требовал от художника активного отношения к изображаемым событиям, резко выступая против всяких проявлений объективистского бесстрастия и равнодушия. Белинский также неоднократно подчеркивал, что без идеала немислимо художественное творчество, основанное на принципах отрицания самодержавно-крепостнической действительности.

Белинский объявляет романтизм необходимой частью реалистического метода. В произведение писателя-реалиста он входит как субъективное начало, как пафос, разливающийся волнами лирического воодушевления. Чем более поэт субъективен, чем более он проникнут идеей служения всему прекрасному, тем пламеннее он негодует против уродливых явлений современности.

Характерную черту романтического искусства Белинский видит в лиричности, а «лирика есть жизнь и душа всякой поэзии»²⁵⁸). «Без лиризма, по его убеждению, эпопея и драма были бы слишком прозаичны и холодно равнодушны к своему содержанию»²⁵⁹).

Белинский борется за органическое сочетание реализма с романтизмом, или точнее говоря, за синтез «объективности» и «субъективности». Он выступает врагом объективизма, в каком бы виде он не проявлялся,

²⁵⁵) Том XI, стр. 272.

²⁵⁶) Т. VII, стр. 25.

²⁵⁷) Т. XI, стр. 85.

²⁵⁸) Том VI, стр. 69. Подчеркнуто мной. Н. Г.

²⁵⁹) Там же.

и ратует за выработку новых эстетических норм и законов, которые отвечали бы задачам русского революционно-освободительного движения.

Белинский призывает к критическому отношению к авторитетам мировой литературы, подчеркивая, что «трагедия самого Шекспира» не годится для нашего времени, что «современную нам действительность невозможно изображать в духе и форме шекспировской драмы»²⁶⁰).

Белинский требует, чтобы писатель активно вмешивался в общественно-политическую борьбу, решал актуальные общественные вопросы, чтобы настоящее «жило в каждой капле его крови, трепетало с каждым биением его пульса, с каждым вздохом его груди»²⁶¹). Образцом такого поэта-гражданина был для Белинского Лермонтов, «властитель дум» современного ему поколения. Великий критик отмечает бесплодность попытки Лермонтова уйти в «Песне про купца Калашникова» от ненавистной ему современной жизни вглубь веков. Русское общество властно звало его к себе. «Оно внедрилось в нем, обвилося вокруг него, оно сосет кровь его сердца... Оно ждет от него своего просветления, врачевания своих язв и недугов»²⁶²).

Силу лермонтовской лирики Белинский увидел в том, что в ней нашли свое отражение не только настроения самого автора, но также чувства всех лучших людей России. «Вот что заставило нас,—замечает он,—обратить особенное внимание на субъективные стихотворения Лермонтова и даже порадоваться, что их больше, чем чисто художественных»²⁶³).

Симпатии Белинского на стороне тех писателей, которые глубину анализа действительности совмещают с осознанным служением делу революционного освобождения народа. Критические замечания с его стороны вызывают как «объективное», так и «субъективное» искусство в их крайнем выражении, т. е. если первое страдает бесстрастностью, а второе перерастает в субъективизм. «Идеал новейшей поэзии,—пишет Белинский в статье о «Римских эллегиях» Гете,—классический пластицизм формы при романтической эфирности, легучести и богатстве философского содержания»²⁶⁴).

Крупнейшим представителем истинного или нового романтизма Белинский считает Байрона, выделяя его из западно-европейской романтической школы за бунтарский характер поэзии. Еще в период примирительных умонастроений Белинский сумел правильно оценить Байрона, показать его величие по сравнению со «слезогонителем» Ламартином и «неистовыми романтиками».

Белинский называет Байрона атлантом, поднявшим «на свои мощные рамена страдания целого человечества», «новым Прометеем», который терзаемый «ненасытимой жаждой своего беспокойного духа, вопли гордой души своей передал в чудных художественных образах»²⁶⁵).

Байрон выстрадал свои «дивные песни»; это — титан, восставший за права человека против эгоизма общества. Ему чуждо какое-либо примирение с действительностью, поверхностное бунтарство, и в этом его принципиальное отличие от представителей «неистового» французского романтизма. Байрон не «добрый малый», а борец против социальной несправедливости. Его поэзия — «это вопль страдания, это жалоба, но жалоба гордая, которая скорее дает, чем просит, скорее снисходит, чем умоляет»²⁶⁶).

²⁶⁰) Т. XII, стр. 496.

²⁶¹) Т. VI, стр. 36.

²⁶²) Там же.

²⁶³) Там же, стр. 39. Подчеркнуто мной, Н. Г.

²⁶⁴) Там же, стр. 259.

²⁶⁵) Там же, стр. 409.

²⁶⁶) Там же, стр. 478.

В мировоззрении Байрона нет элементов пассивного, созерцательного отношения к жизни, и в этом он решительно расходится с Жуковским. Романтизм Байрона носит активный, протестующий характер. Огненный пафос байроновской лирики Белинский объясняет тем, что Байрон носил в груди «страдания миллионов» и пламенно любил человечество²⁶⁷). Сочувствие униженным и обездоленным придало романтическому протесту Байрона исключительную силу и яркость.

Белинский дает очень правильное, хотя в ряде случаев недостаточно конкретизированное историческое истолкование творчества Байрона. Байрон был поэтом переходной эпохи. «Сын XVIII века», связанный с просвещением, он с надеждой смотрел вперед, но XIX столетие принесло ему разочарование. Отсюда проистекают мотивы разочарованности, пронизывающие поэзию Байрона.

Говоря о причинах недовольства Байрона, Белинский имеет в виду французскую революцию 1789—94 гг., которая не оправдала ожиданий всех передовых людей того времени. Она не принесла свободы широким слоям населения. Буржуазное общество, укрепившееся после революционного переворота, было, по выражению Энгельса, карикатурой на обещания просветителей.

Байрон не принял буржуазного порядка, и в то же время он не видел пути в грядущее. «...Могучий гений, — пишет Белинский, — на своей горе заглянул вперед, — и не рассмотрев за мерцающею далью обетованной земли будущего, он проклял настоящее и объявил ему вражду непримиримую и вечную»²⁶⁸).

Белинский выделяет Байрона из романтического течения, распространившегося в Европе в начале XIX века. В оценке реакционной романтической литературы великий критик обнаружил замечательное историческое чутье. Белинский дает глубокую классовую характеристику реакционного романтического движения, рассматривая его как выражение мировоззрения умирающего дворянства, которое, недовольное новым, стремится возродить средневековое. «Романтизм, — пишет Белинский, — был попыткой подновить старое, воскресить давно умершее. В Германии он был усилением остановить поток новых идей об обществе и успехи знания, основанного на чистом разуме. Во Франции он был вызван сперва как противодействие идеям переворота, потом как нравственная поддержка реставрации»²⁶⁹).

Это определение можно назвать классическим по своей социальной и исторической точности. В понимании исторической роли романтической школы Белинский близко подошел к точке зрения Маркса, который, как известно, истолковывал романтизм как реакцию на французскую революцию и связанное с ней просвещение XVIII столетия.

Байрон, как правильно замечает Белинский, не имел ничего общего со Шлегелями, Шатобрианом и Ламартином. Он «и не думал быть романтиком в смысле поборника средних веков: он смотрел не назад, а вперед»²⁷⁰).

Беда Байрона в том, что он не замечал положительных сил в презираемой им действительности и «чувствовал себя одиноким и отверженным с своею гордою борьбою, с своею бессмертною скорбью»²⁷¹).

Белинский метко определяет, что Байрон ограничивался индивидуалистическим бунтом и был оторван от широкой демократической массы. «Это Прометей, прикованный к Кавказу; это личность человеческая,

²⁶⁷) Т. VIII, стр. 8.

²⁶⁸) Там же.

²⁶⁹) Т. IX, стр. 94, см. также т. X, стр. 322.

²⁷⁰) Т. X, стр. 322.

²⁷¹) Т. VIII, стр. 8.

возмущившаяся против общего и в гордом восстании своем, опершаяся на самое себя»²⁷²).

Таким образом, Белинский близко подошел к правильному пониманию революционного романтизма. «Истинных романтиков» он ценит за критику общества, за то, что они содействуют пробуждению общественного самосознания.

В оценке революционно-романтической литературы Белинский резко расходится с русскими теоретиками из реакционно-монархического лагеря, которые решительно выступали против искусства, подтачивающего устой самодержавно-крепостнического режима. Надеждин называет поэтов революционно-романтической школы разбойниками, подстрекающими общество к мятежу. «Кровь стынет в жилах от ужасов, коими нас душит наша ново-романтическая поэзия,— говорит он в своей докторской диссертации. Нет столь лютого злодеяния, которое представлялось бы недостойным составлять узел или развязку поэтического произведения; нет столь гнусной мерзости, которая бы считалась несовместною с прелестями эстетического изящества»²⁷³).

Особую ненависть Надеждина вызывает Байрон. Он сравнивает автора «Канна» и «Дон-Жуана» с чудовищным одноглазым Полифемом, видящим только одну мрачную сторону действительности. Еще с большим ожесточением Надеждин обрушивается на русских революционных романтиков, разрушающих веру в справедливость общественного устройства, в гармонию мира. Призывая к расправе с подобными возмутителями общественного спокойствия, Надеждин пишет: «Все, что внушало нам омерзение в чужеземных лжеромантических изгребнях, в наших еще омерзительнее... И доколе будут они тиранить терпение здравомыслия? Доколе на алтарь чистых дева будут возвергаться скверные уметы — руками неомовенными?»²⁷⁴).

Высоко ставя Байрона, Белинский хорошо осознает его ограниченность, индивидуалистический характер его протеста. Байроновские герои (Корсар, Гяур, Манфред) стремятся прежде всего к достижению личной свободы, они сторонятся «толпы», замыкаются в своем гордом одиночестве. Если они иногда, подобно Ларе, обращаются к народу, ищут его поддержки, то опять-таки делают это из-за эгонистических побуждений. Лара поднимает крестьян на борьбу только для того, чтобы осуществить план личной мести.

Русский революционный романтизм, представленный творчеством поэтов-декабристов и молодого Пушкина периода создания «южных поэм», носит принципиально иную окраску. Он проникнут идеями народности, его герои (в «думах» Рыльева) борются не за свое личное счастье, а за интересы родины, являются поборниками гражданской воли.

²⁷²) Т. V, стр. 478.

²⁷³) Николай Надеждин «О романтической поэзии». Цитата взята из работы Надеждина, данной в качестве приложения к канд. дисс. Н. А. Соколова «Белинский и Надеждин» (Л. 1948 г.), стр. 170.

²⁷⁴) Там же, стр. 193. Интересно, что когда Белинский опубликовал эти строки в своей статье «Мендель, критик Гете», дав нелестную характеристику Надеждину, последний в гневе писал Краевскому 29/I—1840 г.: «Язык всех моих тогдашних статей пестрел точно «славянизмом», хотя в нем, конечно, не было и не могло быть ни «нечистых возгребий», ни «поганных уметов», ни «воскрай лужи». Надеждин называет Белинского псом с «ядовитыми клыками» и стремится опорочить его статью, якобы «обрызганную бешеной слюной самой гнусной и подлой клеветы». Надеждин, пытаясь оправдаться и очернить Белинского, прибегает к явной лжи. Разумеется, обладая прекрасной памятью, он не мог забыть того, что писал в своей докторской диссертации.

В «Цыганах» Пушкина носитель индивидуалистического сознания Алеко, человек, желающий воли лишь для самого себя, выступает в качестве отрицательного персонажа. Известную полемическую заостренность против романтических бунтарей получает также образ Пугачева из «Капитанской дочки». В нем нет ничего «демонического», сверхъестественного, загадочного. Пугачев прост, человечен. Он становится вождем народного восстания не из-за личной славы, не из-за каких-то индивидуалистических стремлений, как Лара, а для того, чтобы освободить народ от крепостного гнета. В 1835 г. в письме И. И. Дмитриеву Пушкин писал: «Что касается до тех мыслителей, которые негодуют на меня за то, что Пугачев представлен у меня Емелькою Пугачевым, а не байроновым Ларою, то охотно отсылаю их к г. Полевому, который, вероятно, за сходную цену возьмется идеализировать это лицо по самому последнему фасону»²⁷⁵).

Однако герой декабристской поэзии также имеет свои изъяны. Проявляя большой героизм, идя на самопожертвование, он в борьбе за высокие гражданские и патриотические идеалы опирается только на свою личную отвагу, смелость и твердость убеждений. Оторванность от народных масс составляет главную его слабость. В «думах» Рыльева действуют борцы-одиночки, не находящие опоры в демократических слоях общества.

Ограниченность мировоззрения декабристов опять-таки впервые преодолена Пушкиным. Выход Пушкина за пределы дворянской революционности нашел свое выражение прежде всего в признании им народа решающей силой исторического процесса. Уже в «Борисе Годунове» он показывает, как даже одаренный государственный деятель приходит к неизбежному банкротству в своей политике, если он не пользуется поддержкой «мнения народного».

Положительные герои в произведениях Пушкина 30-х годов в своей борьбе стремятся опереться на широкие слои населения. Попытки в этом направлении делает Владимир Дубровский, а все успехи Пугачева объясняются не его личной доблестью, а тем, что он является талантливым организатором массового народного движения. Пугачев представляет собой качественно новый тип борца, каких не знала декабристская литература.

Пушкин в лице Пугачева дал образ героя-действия, органически связанного с народом, поднимающего его на борьбу с феодально-крепостническим строем. От Пугачева (отвлекаясь в данном случае от трактовки крестьянской революции в «Капитанской дочке») тянется прямая нить к Рахметову. Белинский, Чернышевский, Добролюбов главную задачу революционера видели в организации народного восстания, в политическом просвещении народных масс.

Белинский и Пушкин обнаруживают далеко неслучайное единодушие в оценке Чацкого. Пушкин в своих отзывах о Чацком подчеркивает практическую бесполезность его словесного бунтарства. «Все что говорит он — очень умно. Но кому говорит он все это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно. Первый признак умного человека — с первого взгляда узнать, с кем имеешь дело и не встать бисера перед Репетиловыми и тому подоб.»²⁷⁶).

Белинский также порицал Чацкого за то, что он хочет избавить общество от глупости «рассуждая с глупцами и невеждами» о «высоком и прекрасном», «читая проповеди и диспутации на балах...»²⁷⁷). «Что такое

²⁷⁵) А. С. Пушкин, Полное собр. соч., Изд. Академии Наук СССР, т. 16, стр. 21.

²⁷⁶) Пушкин. Письма под ред. и с примеч. Б. Л. Модзалевского, т. I, стр. 115.

²⁷⁷) Т. V, стр. 52.

Чацкий? — пишет Белинский М. Бакунину, — Человек..., который всех ругает за бездействие, а сам ничего не делает»²⁷⁸).

Характеристика Белинским Чацкого относится к 1839—40 году, когда великий критик еще находился под влиянием идеалистической философии, но уже в это время он хорошо осознает бесплодность индивидуалистического протеста. Белинский и Пушкин сходятся в осуждении бунта отдельной личности, ее бесполезных стремлений к преобразованию общественной жизни без участия народа.

Русский революционный романтизм при всех его недочетах был важной вехой в истории русской литературы и освободительного движения. Несмотря на известную отвлеченность своих призывов, декабристы способствовали росту общественного самосознания, они «разбудили Герцена» (Ленин), явились предшественниками революционеров-демократов, которые развернули активную работу по подготовке народной революции.

3.

Высоко ценя Байрона, Шиллера, Белинский совершенно иначе относится к либеральным романтикам. Классическими представителями либерализма в романтическом искусстве для него являются поэты «неистовой школы» во Франции, вождем которой он ошибочно считает В. Гюго.

Белинский, несмотря на целый ряд слишком резких выражений, дает в целом правильную и глубокую характеристику «неистового» романтического течения. Острым умом революционного демократа он сумел подметить все его слабые стороны.

Основной порок французских либеральных романтиков Белинский видит в том, что они не поднимаются до революционного отрицания общества, и отсюда вытекают все главные недостатки их творчества.

Ведя свою родословную от Байрона, писатели «неистовой школы» далеко не похожи, по мнению Белинского, на титана английской литературы, который носил в своей груди страдания миллионов. Они ограничиваются поверхностным, по существу своему социально-безобидным бунтарством. В своем негодовании против окружающей действительности романтики не доходят до критики основ существующего строя. Эти «добрые ребята», — пишет Белинский, — похожи «на мелких бесенят», которым много, если удастся соблазнить православного полакомиться в постный день ложкою молока или заставить набожную старуху проспать заутреню»²⁷⁹). Эти строки написаны Белинским в годы примирительных умянастроений, но и впоследствии он придерживается аналогичной точки зрения. Для него Гюго и его сторонники навсегда останутся «странными Байронами», т. е. бунтарями-лилипутами, не посягающими на основы современной им Франции.

Стремление возвыситься над прозой буржуазной жизни толкнуло поэтов «неистовой школы» к болезненному оригинальничанию — к поискам необычных романтических героев и экстравагантных сюжетов. Однако персонажи в произведениях французских романтиков чаще всего исключительны не по своим гражданским качествам, а по своему решительному неприятию установившихся моральных норм и понятий. Аморальность ими возводится в особую добродетель. Белинский показывает, что подобная нигилистическая критика несколько не была опасна буржуазному обществу.

Белинский нападает на поэтов «неистовой школы» за то, что они «натягиваются, приписывают себе сатанинские страсти и мифистифелев-

²⁷⁸) Письма, т. II, стр. 78.

²⁷⁹) Т. III, стр. 410.

ское разочарование, клеветают на человеческую природу, каннибальствуют и мясничествуют.»²⁸⁰⁾.

В оценке «неистового» французского романтизма Белинский перекликается с Пушкиным, Пушкин называл «неистовую» словесность гальванической, кровавой, цыгарочной и резко осуждал ее за то, что она поэтизирует порок и «в сердце человеческом обретает только две струны: эгоизм и тщеславие». «Такой поверхностный взгляд на природу человеческую,— продолжает Пушкин,— обличает, конечно, мелкомыслие и вскоре так же будет смешон и приторен, как чопорность и торжественность романов Арно и т-жи Коттен»²⁸¹⁾.

Белинский критикует французских романтиков за то, что они крайне односторонне изображают жизнь и дают о ней искаженное представление. Бросая вызов буржуазной морали, стремясь ошарашить буржуазную публику необычными героями (развратниками, кровосмесителями, убийцами, отравителями и т. д.), они достигают часто нежелательных результатов — подрывают веру в человека, в его возможности. Идя от одной крайности к другой, они создают ложное мнение об обществе, якобы состоящем из одних аморальных субъектов.

Здоровое, реалистическое чувство Белинского не мирилось с романтической экстравагантностью. Творчеству писателей «неистовой школы» он противопоставлял здоровую, пронизанную гуманизмом и оптимизмом поэзию Пушкина, освещающую действительность под поэтическим углом зрения и возбуждающую любовь к жизни и людям.

Белинский принципиально отличается от писателей «неистового» романтизма. Неоднократно отмечая в своих работах одичание человека в условиях буржуазной и самодержавно-крепостнической действительности, он причину этого ищет не в человеческой природе, а в общественных отношениях. Великий критик стремится реабилитировать человеческую личность. Всю ответственность за приниженное положение людей в современном ему обществе он возлагает на капиталистический и самодержавно-крепостнический строй.

Известную заслугу «неистовых» романтиков Белинский видит в том, что они ставят в своих романах общественные проблемы, в частности вопрос о пауперизме, изображая бездомный и преступный люд. Однако эта тема не нашла в «неистовом» романтизме правильного разрешения ввиду либерально-филантропических взглядов его представителей. Белинский доказывает эту мысль, анализируя творчество Эжена Сю. В «Парижских тайнах» Э. Сю, спекулируя на «духе времени», обеспечивающем ему высокие гонорары, рисует трущобы капиталистического города, но в своем отношении к трудящимся он не выходит за рамки буржуазного филантропизма.

Критикуя некоторые отрицательные явления общественной жизни, Сю не посягает на устои капитализма. Показывая народ — «как голодную, оборванную чернь», он, по словам Белинского, не поднялся до понимания того, что «зло скрывается не в каких-нибудь отдельных законах, а в целой системе французского законодательства, во всем устройстве общества»²⁸²⁾.

Таким образом, «неистовые» романтики или клеветают на людей или, в лучшем случае, доходят до критики частностей, тогда как реалист, в понимании Белинского, творит суд над неправым общественным строем, подготавливая массы к революции. Белинский доказывает, что «неистовый» романтизм выражает собой лишь одну сторону искусства, в то время как другая находит свое воплощение в псевдоклассицизме. Они

²⁸⁰⁾ Т. XII, стр. 227.

²⁸¹⁾ А. С. Пушкин, Полное собр. соч., Изд. Академии наук СССР, т. 12, стр. 70.

²⁸²⁾ Т. VIII, стр. 474.

как бы насильственно разъединяют диалектическое единство «общего» и «частного», составляющее признак художественного образа.

Классицисты стремятся к изображению «родовых» черт человека, отвлекаясь от его индивидуальных особенностей. Герои в их произведениях выступают в качестве олицетворения абстрактных нравственных добродетелей. От начала до конца пьесы они играют роль носителей абстрактного понятия, демонстрируя его в чистом, беспримесном виде. В силу этого классицистские персонажи выглядят идеализированными, вознесенными над жизнью.

Романтики основной акцент переносят на показ индивидуальных качеств человека, стремясь к естественности и правдивости. Они фиксируют свое внимание на «исключительных» характерах и явлениях. Однако и писатели романтического направления не могут избежать односторонности, так как они обходят изображение существенных черт действительности. В их произведениях наблюдается засилье натуралистических подробностей и деталей. Требуя изображения природы «как она есть», представители «неистовой» поэзии во Франции подрывают самые основы художественного творчества, предполагающего отбор и поэтическую обработку материала.

«Итак, очевидно,—пишет Белинский,—что органическая, живая полнота искусства состоит в примирении двух крайностей, — искусственности и естественности. Каждая из этих крайностей сама по себе есть ложь, но, взаимно проникаясь одна другою, они образуют собою истину. Искусственность, как односторонность и крайность, произвела мертвый псевдоклассицизм; естественность, как односторонность и крайность, произвела литературу площадей, кабаков, тюрем, боень, домов разврата»²⁸³).

Само собой разумеется, что Белинский не предлагает механически объединить псевдоклассицизм и романтизм для получения нового художественного метода. Он был непримиримым врагом вульгарно-механистического и эклектического мышления. К высшему, реалистическому этапу литература, по мнению Белинского, может придти только через сближение с жизнью, через обогащение искусства социальными элементами. Лишь обратившись к художественному анализу общества, к изучению действительности в социально-исторической конкретности она преодолет недочеты, характерные для писателей классицистского и романтического направления.

Белинский отмечает, что в реализме содержится, «как прошлое заключается в настоящем», и романтизм и псевдоклассицизм, но реалистический стиль несет в себе новое качество. В нем есть и «искусственность» (обобщение фактов, отвлечение от случайного), в нем есть и «естественность» (художественно-конкретное выражение общего), но обе эти эстетические категории получают в реалистических произведениях совершенно иное содержание.

Таким образом, слабую сторону романтической эстетики Белинский видит в том, что она ориентирует на воспроизведение исключительных событий, лишая художника права на отбор типичных фактов и явлений. Белинский резко критикует за нарушение основных правил типического отражения жизни даже такого выдающегося писателя, как Гюго. На «Собор Парижской богоматери» он смотрит как на плод «фантазии сильной и пламенной, но не дружной с творческим разумом, как на произведение ярко блестящее, но натянутое, все составленное из преувеличений, все наполненное без картинами действительности, но картинами исключений, уродливое без величия, огромное без стройности и гармонии, болезненное и нелепое»²⁸⁴).

²⁸³) Т. VI, стр. 304.

²⁸⁴) Т. VIII, стр. 467.

Белинский в основном совершенно прав в своих оценках «неистового» французского романтизма.

«Неистовое» направление во французской литературе выделяется в самостоятельное течение в 1829 году, когда появляется нашумевший роман Жюль Жанена «Мертвый осел и гильотинированная женщина». «Неистовые» романтики (Фр. Сулье, Дюма-отец, Т. Готье, Кара, П. Борель и др.) действительно специализировались на показе отвратительных явлений, переполняя свои произведения кровавыми преступлениями, часто совершенно возмутительного характера.

Виднейшим теоретиком литературной «неистовости» был Ж. Жанен. Жанен стремится снять с жизни сентиментально-идиллические покровы и показать ее во всей наготе, со всеми ее болезнями и омерзительными струпами. В романах Ж. Жанена мир предстает как царство контрастов, кошмаров и ужасов. Он отмечает его дисгармоничность и социальную неустроенность. Жанен противник ухода в экзотику, в далекое историческое прошлое. Он настаивает на воспроизведении современности со всеми ее социальными язвами и диссонансами. «Есть кое-что любопытнее египетских пирамид, Кремля и швейцарских глетчеров, удивительнее всех чудес, для обозрения которых ездят с такими затратами средств и сил,— пишет Жюль Жанен в «Исповеди». Это парижский большой дом, заселенный снизу доверху. Крайняя роскошь в бель-этаже, нищета на чердаке, предприимчивость и труд в средних этажах»²⁸⁵).

«Неистовые» романтики несомненно критически настроены к современному им обществу. Они видят многие его отрицательные стороны. В своих теоретических выступлениях они ополчаются против классицизма и сентиментализма с их принципами идеализации жизни. Жюль Жанен подчеркивает искусственность и фальшивость образов сентиментально-буколической поэзии. «Что такое пастух в действительности? — спрашивает он. — Несчастный горемыка в рубище, который умирает от голода и зарабатывает пять су, провожая несколько паршивых овец в сторону от большой дороги. Что такое пастушка? — Жирный кусок мяса, имеющий рыжее лицо, красные руки, засаленные волосы, пахнущие коровьим маслом и чесноком»²⁸⁶).

Жанен в своих теоретических рассуждениях бесспорно опирается на Гюго, на «Предисловие» к «Кромвелю», в котором безобразное объявлено такой же законной областью искусства, как и прекрасное. Жанен требует изображения природы во всем ее натуралистическом «великолепии», решительно протестуя против какого бы то ни было «украшения» действительности. В третьей главе романа «Мертвый осел...» названной «Системы» Жанен таким образом излагает свое эстетическое кредо: «На Олимпе, мною устроенном, я нагромоздил пороки на преступления, гнусность (l'infection) физическую на подлость моральную; я ободрал натуру, лишив ее белой, упитанной кожи, украшенной нежным румянцем и персиковым пухом, для того, чтобы видеть ее со всеми ее сложными кровеносными сосудами, с переливающейся кровью, с артериями, пересекающимися во всех направлениях; наконец для того, чтобы почти услышать сердце, сухо бьющееся в груди. Настоящая живая бойня. Представьте операцию: молодой, здоровый человек лежит на широком черном камне, а два опытные палача сдирают с него кожу, горячую и окровавленную, как с зайца, не отделяя от всего ни одного лоскуточка. Вот избранная мною натура»²⁸⁷).

²⁸⁵) Jules Janin. La Confession. Paris, 1830, t. II, p. 125.

²⁸⁶) Jules Janin. L'âne mort..., Paris, 1830, p.p. 57—58.

²⁸⁷) Там же, стр. 56.

Творчество Жюль Жанена не просветлено большой идеей, не согрето любовью к человеку. Примером может служить «Мертвый осел и гильотинированная женщина». Все это произведение переполнено жуткими натуралистическими картинами. Герой романа, от лица которого ведется повествование, становится однажды свидетелем ужасной казни старого искалеченного осла, который был затравлен собаками и сдох в страшных мучениях.

В несчастном осле герой узнал своего знакомого Шарло. Он встретил его впервые несколько лет назад в чудесный солнечный день. На нем ехала красавица Генриетта. Затем он увидел Шарло, везущим тяжелую телегу, нагруженную навозом, и избиваемого своим хозяином. Роман Жанена весь соткан из контрастов, которые должны оттенить разорванность жизни. Генриетту герой впоследствии находит в городе. Из простой деревенской девушки она превратилась в проститутку. Внешняя обаятельность в ней контрастирует с внутренней развращенностью. Генриетта отказывается от своих престарелых родителей. Опускаясь все ниже, она попадает в венерологическую больницу, совершает убийство и, наконец, угодает на эшафот. Перед смертью Генриетта признается в любви к автору рассказа.

«Мертвый осел...» страдает явной натуралистичностью. Жанен не делает никаких попыток проникнуть в тайны общества, в его «невидимые основы». Он подробно описывает факты, но не дает художественного анализа жизни и в этом состоит его коренное отличие от писателей критического реализма. Жанен не выясняет причин, толкнувших Генриетту на путь преступлений. Поведение героев его романа остается загадочным.

Отказавшись от исследования действительности, от объяснения ее, Жанен в результате порождает отвращение не к буржуазному строю, а к Генриетте которая сама оказывается виновницей всех своих несчастий. Жанен подводит читателя к выводу о том, что человек подл и низок по своей природе. «Поэзия, — пишет он, довела меня до ненависти к людям, существенность поселила во мне презрение к жизни».

Действующие лица «Мертвого осла...» совершенно абстрактны, они вырваны из конкретной социально-исторической практики. Творчество Жанена, несмотря на свою общественную направленность, асоциально по своему характеру. В нем не получила своего отражения современная Жанену эпоха с ее существенными противоречиями.

Своеобразием Гоголя Белинский считает то, что некоторые его нравственно увечные персонажи, несмотря на всю свою карикатурность, имеют в отличие от «монстров» романтической литературы какие-то положительные качества. Они не однолинейны, в них часто причудливо совмещаются и смешные и трогательные черты. Отмечая, например, что Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна представляют собой «две пародии на человечество», влачащие растительное существование, Белинский в то же время указывает на их привлекательность, которая вызывает симпатии читателей. Гоголь, создавая образы своих «существователей», изображая их быт «нашел, по словам Белинского, поэзию в этой пошлой и нелепой жизни», подметил «человеческое чувство, двигавшее и оживлявшее его героев»²⁸⁸).

Положительность Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны Белинский видит в том, что они проявляют трогательную заботу друг о друге. Правда, их взаимная привязанность не есть любовь, это только привычка, но в иных условиях хорошие стороны их натуры могли бы привести к совершенно другим результатам.

²⁸⁸ Т. II, стр. 220.

Гоголь идет принципиально иным путем, чем «неистовые» романтики. Его произведения при всем своем довольно мрачном колорите освещены солнцем. Стремление Гоголя найти положительные свойства в характере человека имеет большой смысл. Выделяя элементы гуманности у Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, Гоголь наводит на размышление о том, что старосветские помещики уродливы не по своей природе, их нравственно искалечила та общественная среда, в которой они выросли и сформировались.

Но даже в тех случаях, когда персонажи Гоголя лишены положительных черт, они все же принципиально отличаются от действующих лиц произведений Жанена. Гоголь **объясняет** каждый шаг в их поведении, доказывает, почему они дошли до такой степени духовного одиночества. Гоголь иногда заглядывает в прошлое своих героев. Изображая, например, в «Мертвых душах» зловещую фигуру Плюшкина, он детально прослеживает процесс превращения бережливого помещика в ужасного скрягу-накопителя.

Подобный же прием применяет Гоголь при создании образа Чичикова. Он исследует весь жизненный путь своего героя, показывая его характер в становлении и развитии. «Гоголь,— пишет Белинский,— гениально (пустяками и мелочами) **пояснил тайну**, отчего из Чичикова вышел такого рода «приобретатель»; **это-то и составляет его поэтическое величие**»²⁸⁹).

Часто Гоголь совсем не касается биографии своих персонажей, но, подробно воссоздавая помещичью и чиновничью жизнь, он очень хорошо дает понять, в силу каких обстоятельств могли появиться такие типы, как Манилов, Собакевич, Ноздрев, Сквозник-Дмухановский, Хлестаков и т. д.

Объясняя поступки, действия своих героев, рисуя их в органической связи с социально-исторической практикой их класса, Гоголь обосновывает их право на типичность. Даже Плюшкин, внешне напоминающий мрачных злодеев «черного» готического романа, не кажется исключительным и загадочным, потому что Гоголь блестяще **доказал** возможность появления такого человека в условиях крепостнической действительности.

Художественное творчество Жанена, его литературно-критическая деятельность вызвали многочисленные отклики в России. Резко враждебно встретил «Мертвого осла...» Булгарин. В 1831 году «Северная пчела» писала: «Без нравственной тошноты нельзя следовать за автором в смрадную яму разврата и порока, по всем ступеням ее, начиная с первой, до самого гнусного злодейства»²⁹⁰).

Аналогичную позицию занял С. Шевырев, который, отстаивая принципы «светской литературы», напал на Жанена за безнравственность, за поэтизацию грязи и т. д.

Точку зрения Булгарина и Шевырева полностью разделяет Надеждин, называющий роман Жанена «ужасным литературным чудовищем, порожденном в припадках лютейшего ожесточения на жизнь и на все живущее»²⁹¹). Надеждин резко враждебно настроен к французской романтической поэзии. В статье «Здравый смысл и барон Брамбеус» он порицает ее за «анатомирование» действительности, за стремление разрушить веру в гармоничное устройство мира. «Неистовый» романтизм возник, по его убеждению, в результате полного разложения французского общества в 30-е годы XIX в. Францию периода Июльской монархии

²⁸⁹) Т. VII, стр. 444. Подчеркнуто мной, Н. Г.

²⁹⁰) Цитировано по работе В. В. Виноградова «Эволюция русского натурализма», „Academia“, Л. 1929 г., стр. 178.

²⁹¹) «Телескоп», 1831 г., № 13, стр. 101.

он сравнивает с трупом, приводимым в движении только гальванизмом мятежей и кровопролитий²⁹²).

«Телескоп» в его нападках на либеральных романтиков энергично поддерживала «Библиотека для чтения». «Юная словесность...», — писал Сенковский, — не есть литературная школа: это прямо вторая французская революция в священной ограде нравственности, затеянная со всей легкомысленностью и производимая со всем неистовством и остервенением, свойственным народу, который произвел и обожал Марата, Робеспьера, Сен-Жюста»²⁹³).

Позиция, занятая реакционной русской журналистикой по отношению к «неистовому» французскому романтизму, полностью определялась мнением царского правительства. Министр просвещения С. Уваров в циркуляре от 27 июня 1832 года призывал к борьбе с «юной» словесностью, с произведениями, которые «содержа в себе предпочтительное изображение слабой стороны человеческой природы, нравственного безобразия, необузданности страстей, сильных пороков и преступлений», вели ко вреду «морального чувства и религиозных понятий»²⁹⁴).

На толки о Жанене Белинский отозвался в своей статье «О критике и литературных мнениях» «Московского наблюдателя». Интересно, что во многом соглашаясь с Шевыревым в его оценках Жанена-журналиста, называя его паяцем, «журнальным болтуном», характеризуя его как человека неглубокого, лишенного твердых убеждений, Белинский в то же время берет под свою защиту Жанена-романиста. Он объявляет романы Жанена хорошими, отмеченными печатью, «яркого и сильного таланта».

Довольно высокая оценка художественных произведений Жанена со стороны Белинского явилась, несомненно, результатом одобрения их социально-критических тенденций. Несмотря на все свои крупнейшие недостатки, романы Жанена разрушали иллюзию о гармоничности буржуазного общества, они настраивали на критическое отношение к современности. Жанен, обильно вводя в свое творчество «безобразное», подрывал устои классицистской эстетики, он обратил внимание на страшные контрасты большого капиталистического города, на жизнь обитателей чердаков.

В повороте либерально-романтических писателей к демократической тематике молодой Энгельс усматривал то новое и ценное, что принесли они с собой в искусство. «...Место королей и принцев, которые прежде являлись героями подобных рассказов, — пишет Энгельс, говоря о «Парижских тайнах» Э. Сю, — в настоящее время начинает занимать бедняк, презренный класс, чья жизнь и судьба, нужды и страдания составляют содержание романов. ...Новое направление таких беллетристов как Жорж-Занд, Эжен Сю и Боз (Диккенс) является, несомненно, znamenием времени»²⁹⁵).

Правда, ставя важные социальные вопросы, Жанен не намечает их правильного решения. Непонимание причин возникновения общественного зла мешает ему дать глубокий социально-художественный анализ действительности, ограничивает поле его деятельности узкими пределами натуралистического описания событий.

Полемизируя с Шевыревым, Белинский отстаивал все прогрессивное, что содержалось в художественной практике Жанена и других передовых французских романтиков. Шевырев стремился к дискредитации не одного Жанена. Он устроил погром всей французской словесности

²⁹²) «Телескоп», 1834, № 19, стр. 154.

²⁹³) «Библиотека для чтения», 1834 г., т. III, отд. 1, стр. 39.

²⁹⁴) «Русская старина», 1903 г., кн. III, март, стр. 572.

²⁹⁵) К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. II, стр. 415.

30-х годов, упрекая ее в отсутствии хорошего тона, приличий и т. д. Взгляд Шевырева на Жанена,— пишет Белинский,— «был бы очень справедливым, если бы не отзывался каким-то безотчетным и безусловным предубеждением против всей современной французской литературы...»²⁹⁶).

Белинский не мог, разумеется, помириться с аристократизмом Шевырева. Ему импонировал демократический дух передовой французской поэзии. Беря под свою защиту Жанена, Белинский в его лице защищал прогрессивные веяния в искусстве. Этим и объясняется его несколько завышенная оценка автора «Барнава» и «Мертвого осла...»

Белинский в критике Жанена и всего «неистового» романтизма исходит из диаметрально противоположной точки зрения, чем Шевырев, Надеждин и Булгарин. Последние, нападая на натурализм Жанена, ставят вопрос о необходимости облагораживания действительности, воспроизведения ее «светлых» начал. Им претит критическая устремленность Жанена, его попытки к вскрытию трагических диссонансов жизни.

Белинский также отмечает нравственный цинизм Жанена, его склонность к фотографичности. Но он критикует Жанена не за элементы социального обличения, а за то, что он не поднимается до понимания общественных закономерностей, до революционного отрицания буржуазных отношений. Белинский, показывая ограниченность творческого метода Жанена, требует от художника глубокого проникновения в законы жизни, изучения и исследования ее, он борется за литературу, вселяющую веру в возможности человека, разжигающую ненависть к самодержавно-крепостническому строю.

Белинский правильно подметил тенденцию превращения «неистовых» романтиков в благонамеренных и добропорядочных обывателей. Будучи либералами по своему существу, они с годами отказываются от своего показного, поверхностного бунтарства и становятся завзятыми филистерами. Такой путь прошли Жюль Жанен, Э. Сю и другие представители «неистовой школы», никогда не выходившие за пределы буржуазной идеологии.

«Сначала,— замечает Белинский,— они бывают и мизантропами, и байронистами, а потом делаются мещанами, довольными собою и миром. Жюль Жанен начал свое поприще «Мертвым ослом и гильотинированною женщиной», а оканчивает его продажными фельетонами в «Journal des Debats», в котором основал себе доходную лавку похвал и браней, продающихся с молотка. Эжен Сю в начале своего поприща смотрел на жизнь и человечество сквозь очки черного цвета и старался выказываться принадлежащим к сатанинской школе: тогда он был небогат. Теперь он принялся за мораль, потому что разбогател»²⁹⁷).

Подобная участь, по мнению Белинского, обычно подстерегает и «романтиков жизни», разочарованных юношей, неисправимых мечтателей, чуждых практического мышления. Старая, они растрачивают свои романтические увлечения, опускаются и полностью примиряются с окружающей действительностью. Судьбу заурядного русского помещика Белинский предсказывал Владимиру Ленскому, если бы герой Пушкина остался жив.

Резко критикуя либеральных романтиков за их примирение с жизнью, Белинский отстаивает идеи революционной демократии, зовет к непримиримой борьбе против феодального и капиталистического рабства, за полное раскрепощение народа.

²⁹⁶) Т. II, стр. 476.

²⁹⁷) Т. VIII, стр. 469.

Высоко ценя революционный романтизм, находя некоторые положительные элементы в творчестве романтиков либерального направления, Белинский резко отрицательно относится к реакционному романтическому движению, которое было представлено в России 40-х годов славянофилами, теоретиками «официальной народности» и прочими защитниками самодержавия и крепостничества.

Основным пороком мыслителей романтического лагеря Белинский считает их полный «разлад с действительностью», неумение и нежелание считаться с **объективным ходом исторического прогресса**. Белинский постоянно подчеркивает, что реакционным романтикам чуждо историческое воззрение на жизнь. Отвергая идею **закономерности** исторического развития, некоторые из них хотят повернуть колесо истории в обратную сторону и возродить в России допетровские порядки. В своем идеалистическом ослеплении идеологи романтизма доходят до крайних пределов, полностью игнорируя законы реального мира и живя по выдуманным предначертаниям и программам. Их мировоззрение рассматривается Белинским как одно из ярких проявлений романтического субъективизма. «Твердя беспрестанно, что абстрактное мышление ни к чему не ведет, что достоинство знания поверяется его отношениями к жизни, а важность теории определяется ее приложимостью к практике, они тем не менее, — пишет Белинский, — продолжают жить в мечте, с тою только разницей, что сочиняют мечтательные теории не об отвлеченных предметах, а о действительности»²⁹⁸). Белинский резко критикует романтиков за фантазерство, за практически бесплодное прожекторство, отмечая, что отсутствие реального чутья жизни придает им донкихотские черты. Донкихотство романтических мечтателей он видит в игнорировании ими живых фактов объективной реальности. В этом Белинский усматривает причину бесплодности и исторической бесперспективности всей их деятельности.

Белинский доказывает, что в роли «ламанчского рыцаря» неизбежно оказываются деятели и теоретики, не считающиеся с поступательным ходом истории. Стремясь остановить человечество, задержать рождение нового, они попадают в положение донкихотов, смешных и жалких в своем безрассудстве. «Разве изувер по убеждению в наше время не Дон-Кихот? — спрашивает Белинский. Разве не донкихоты — нынешние легитимисты, нынешние ультрамонтанисты, нынешние тори в Англии? А этот некогда великий мыслитель, который, в молодости, дал такое сильное движение развитию человеческой мысли, а в старости думал разыграть роль какого-то самозванного пророка, этот Шеллинг, одним словом, — разве он не Дон-Кихот?»²⁹⁹).

Белинский указывает на метафизический характер мышления реакционных романтиков. Во всяком явлении они замечают только одну сторону и не могут «мирить противоположности в одном и том же предмете». Их недialeктичность особенно обнаруживается во взгляде на общество, в котором они видят или одно плохое или одно хорошее. Философ и писатель романтического толка — неспособен понять, что «добро и зло идут о бок и что без борьбы добра со злом не было бы движения, развития, прогресса, словом — жизни»³⁰⁰).

Белинский отмечает неумение романтиков подняться до понимания современности и исторического прошлого в социальных конфликтах,

²⁹⁸) Т. X, стр. 105.

²⁹⁹) Т. IX, стр. 305.

³⁰⁰) Там же, стр. 307.

в столкновении отмирающего старого и нарождающегося нового, в забвении того факта, что история «есть гумно», на котором цепями анализа отделяются зерна от мякины человеческих деяний»³⁰¹).

В борьбе с романтическим идеализмом ярко обнаруживаются материалистические тенденции философского и исторического сознания Белинского. Преодолевая влияние идеалистических концепций в области социологии, великий критик высказал ряд гениальных мыслей о развитии истории и общества.

Выйдя из периода своих идейно-теоретических исканий, Белинский укрепляется на материалистических позициях. В своих эстетических, философских, общественно-политических взглядах он исходит из жизни, принимает решения, сообразуясь с конкретно-историческими условиями. В своей замечательной «Речи о критике» Белинский объявляет **действительность лозунгом и последним словом нового века**, который он называет **практическим, устремленным к изучению реального мира**.

Выдвигая это положение, Белинский имеет в виду не только русское реалистическое искусство, обратившееся к воспроизведению человека в его социально-исторической конкретности, но также философию и науку, которые в союзе с литературой единым фронтом двинулись на завоевание жизни, поставив перед собой великую цель ее объяснения. Белинский, подобно русским писателям-реалистам, стремится к **исследованию общества**, он хочет проникнуть в его сущность.

Решительно порывая с Гегелем, с романтическим субъективизмом, Белинский в своей борьбе за освобождение Родины от самодержавно-крепостнического гнета опирается на практику живого исторического развития. Он твердо придерживается идеи о законосообразности исторического процесса. Белинский знает, что жизнь движется вперед помимо воли и желания людей, благодаря заложенным в ней самой внутренним противоречиям. Признав действительность явлением **объективным**, Белинский главную задачу современной ему эпохи видит в **познании жизни**, для того, чтобы **использовать ее законы** для блага народа, для уничтожения частнособственнического режима.

Белинский в отличие от романтиков не сочиняет никаких «мечтательных» теорий о будущем, его общественно-политическая, эстетическая программа основана на трезвом изучении современности, исторического прошлого России. Белинский хорошо понимает, что жизнь развивается не по проектам романтических прожектеров и не благодаря вмешательству божества. Она имеет свои закономерности, свои собственные движущие силы. Белинский видит деление общества на классы. Он отлично осознает эксплуататорскую сущность дворянства, живущего за счет ограбления крестьянства. В превосходной статье о «Парижских тайнах» Э. Сю, в своих письмах из-за границы великий критик отмечает противоположность интересов буржуазии и пролетариата. История человечества представляется ему не идиллией, а ареной ожесточенной борьбы эксплуатируемых против своих поработителей. Народ Белинский считает единственным двигателем исторического прогресса. Протестуя против своих угнетателей, борясь за свое раскрепощение, он способствует непрерывному изменению жизни. Революционно-освободительное движение рассматривается Белинским как неиссякаемый источник возникновения новых идей, как почва для произрастания и расцвета передового искусства.

Признание решающей роли народных масс в развитии общества явилось той силой, которая помогла Белинскому преодолеть **фатализм гегелевской философии**. Гегель, наделяя «абсолютный дух» способностью

³⁰¹) Т. IX, стр. 307.

саморазвития, обрекал человека на пассивность, лишал его права активно вмешиваться в окружающее. Гегель ограничивал активность людей только познанием действительности, которое должно привести в конечном итоге к примирению с жизнью, а не к борьбе с ее отрицательными сторонами.

Белинский не мирится с созерцательностью Гегеля. Призывая к исследованию современности, он не ограничивается только изучением современной ему жизни. Результаты теоретического анализа его интересуют прежде всего своей применимостью к практике. Познание отнюдь не является для Белинского самоцелью, а только необходимым этапом на пути к революционному преобразованию мира.

Взяв исходным пунктом своего учения реальную действительность в ее социально-исторической конкретности, Белинский вывел русскую теоретическую мысль на дорогу материализма, идя по которой она добилась всемирно-исторических успехов. Непрерывно прогрессируя, Белинский, как мыслитель, шел в правильном, материалистическом направлении, и только отсталость России помешала ему подняться до высот материалистической диалектики.

Белинский подверг романтизм глубокой и принципиальной критике. В истолковании сущности романтического мировоззрения он приближается ко взглядам классиков марксизма-ленинизма.

Ленин характерную черту романтиков видит в том, что они не считают с объективными закономерностями жизни, игнорируют реальные общественные отношения. Они в лучшем случае могут подметить **теневые** стороны общества, но не в состоянии указать на действительные **причины**, их породившие. Мыслители романтического склада обычно оценивают явления с точки зрения своего идеала, они наивно полагают, что общественные пороки можно излечить различными просветительскими **средствами**.

Характеризуя воззрения Сисмонди, Ленин пишет: «... Заслуга Сисмонди состояла в том, что он один из первых **указал** на противоречия капитализма. Но, указавши на них, он не только не попытался анализировать их и объяснить их происхождение, развитие и тенденцию, но даже взглянул на них, как на противоестественные или ошибочные отклонения от нормы. Против этих «уклонений» он наивно восставал **сентенциями**, обличениями, советами устранить их и т. п., как будто бы эти противоречия не выражали **реальных интересов** реальных групп населения, занимающих определенное место в общем строе современного общественного хозяйства. Это — самая рельефная черта романтизма: принимать противоречие интересов (глубоко коренящееся в самом строе общественного хозяйства) за противоречие или ошибку доктрины, системы, даже мероприятия и т. п.»³⁰²).

Отвлекаясь от изучения общества, не опираясь в своем учении на практику живого исторического развития, романтики впадают в утопизм. Они, естественно, начинают преувеличивать значение идей, приходят к выводу о том, что общественный строй определяется «мнениями людей (особенно людей, власть имущих), а не наоборот»³⁰³).

Резко отрицательно высказался Белинский о субъективно-романтических взглядах на общественную жизнь в своей статье о Бородинской годовщине. Он бьет в ней по рационалистической философии, по «Общественному договору» Руссо, вообще по всем «либеральным **говорунам**», т. е. мыслителям-субъективистам, полагающим, что общество развивает-

³⁰² В. И. Ленин «К характеристике экономического романтизма». Сочинения т. 2, стр. 210.

³⁰³ Там же, стр. 211.

ся в зависимости от пожеланий отдельных личностей. «Начиная от времен, о которых мы знаем только из истории, до нашего времени,— пишет Белинский,— не было и нет ни одного народа, составившегося и образовавшего по взаимному сознательному условию известного числа людей, изъявивших желание войти в его состав, или по мысли одного какого-нибудь хотя бы и гениального человека»³⁰⁴).

В противоположность «говорунам» Белинский выдвигает положение о диалектическом развитии мира по своим внутренним законам, «в его же сущности заключенным». Он объявляет призрачным все то, что не имеет причины для своего движения в самом себе и получает двигательную силу извне.

Сисмонди, русские народники, все романтики вообще, преувеличивая роль субъективного фактора, повторили заблуждения европейских просветителей XVIII столетия, явившись их запоздалыми учениками. Ленин прямо указывает на такого рода преемственность. Отвечая безымянному рецензенту «Русской мысли», который в своей статье развивает типично романтические теории, Ленин пишет: «Противопоставляя «экономическим категориям» абстрактнейшее положение о «счастье большинства», г. рецензент просто вычеркивает все развитие общественной науки с конца прошлого века и возвращается к наивной рационалистической спекуляции, игнорирующей определенные общественные отношения и их развитие. Одним росчерком пера он вычеркивает все, чего добилась ценой столетних поисков человеческая мысль, стремившаяся понять общественные явления!»³⁰⁵).

Таким образом, важнейшим достижением общественной науки XIX века Ленин считает то, что она вырвалась из плена субъективно-романтических иллюзий и обратилась к изучению жизни в ее социально-исторической конкретности. Огромные заслуги в борьбе с романтическим субъективизмом принадлежат как раз Белинскому. Он первый обратил внимание на необходимость исследования действительности, призвал художников к глубокому проникновению в ее «невидимые основания». Этим самым Белинский нанес сильный удар по тем просветительским, романтическим взглядам, которые господствовали в России и в Европе и подвел под эстетику и социологию прочный материалистический фундамент.

Если романтики, как учит Ленин, только указывали на отрицательные стороны общества, то Белинский поставил вопрос о выявлении **причин**, вызывающих социальные пороки. Великий критик потребовал от писателей **анализа, объяснения** жизни, вторжения в ее общественные отношения. Белинский бьет социальное зло в самых его истоках. Он ориентирует не на критику частных пороков, а на обличение всего самодержавно-крепостнического режима. Белинский стремится к тому, чтобы народ **понял**, кто является виновником его страданий, и поднялся на организованную борьбу за свое освобождение.

Характеристика, данная Лениным Сисмонди, вполне применима и к писателям романтического лагеря. Сближение романтиков — экономистов и социологов с поэтами романтической школы возможно потому, что они имеют **один** и тот же **предмет** исследования — человеческое общество. И тех и других занимает человек в его социально-исторических связях. Только одни результаты своей работы формулируют в понятиях, другие выражают в чувственно-конкретных образах.

Имея сходный объект изучения, теоретики как экономического, так и литературного романтизма сближаются друг с другом и по отношению к нему. Несмотря на различие в формах освоения жизни, у них много

³⁰⁴) Т. IV, стр. 403—404.

³⁰⁵) В. И. Ленин, Сочинения, т. 2, стр. 203.

общего в творческом методе: непонимание объективных законов исторического развития и роли народных масс в истории, упование на «героя», на силу слова и морального примера.

Крупнейшим недостатком общественно-политического, философского и исторического мышления романтиков Белинский считает то, что они преувеличивают значение субъективного фактора в историческом процессе и поднимают на щит «гения», который благодаря своему уму, воле и интуиции, идя даже против исторического течения, достигает своей цели.

Переоценивая роль личности, теоретики романтизма в своих утопических мечтаниях по переустройству мира сбрасывают со счета народ. Они смотрят на него «как на стадо, которое может гнать перед собою куда угодно первый умник, если вздумает взяться за дело». «Их презрение к «толпе», — продолжает Белинский, — так велико, что они не могут понять, каким образом сам гений потому только и велик, что служит толпе, даже борясь с нею»³⁰⁶).

Иван III в «Басурмане» Лажечникова, выслушав сообщение дворцового Русалки о том, что простолюдины недовольны своим государем, презрительно говорит о народе: «Где он?... Подать мне его, чтобы я мог услышать его ропот и задушить, как тебя душу? Где этот народ, говори?... Отколь он взялся»... Есть на свете русское государство, и все оно... во мне одном»³⁰⁷). Не только Москва, как полагает Лажечников, обязана своим возвышением исключительно заботам Ивана III, но и «вся Русь поднялась на ноги по одному молодецкому окрику этого гения»³⁰⁸).

Поэтизация сильной личности явно ощущается также в «Последнем Новике». Лажечников выводит в нем образ мужественного патриота, оказывающего во время Северной войны большую услугу России. Последний Новик, плод тайной связи царевны Софьи и В. В. Голицына, изгнанный за пределы родины за покушение на юного Петра I, стремится всячески загладить свою вину. Влача жизнь бесприютного скитальца, он пробирается в шведский лагерь и передает ценные сведения русскому командованию, которые имели огромное значение для успешного окончания всей военной кампании.

Кульť личности пропагандирует в своих статьях и художественной практике Н. Полевой. Он советует романисту делать главными героями исторических повествований «исполнские образы главных действующих лиц» истории³⁰⁹). Стремление «изображать целую эпоху, целый народ в романе» рассматривается Полевым как ошибка, допустимая только при младенческом состоянии общества и искусства³¹⁰).

В «Клятве при гробе господнем» Полевой делает попытку дать тип такого «исполннского действующего». Главная роль в этом произведении отведена Гудочнику, таинственному лицу, связанному какой-то клятвой борьбы против Москвы. Гудочник держит в своих руках все нити интриги и оказывает решающее влияние на развитие событий. Народ рисует Полевым как жадная до зрелищ, инертная, пассивная «толпа», легко меняющая свою политическую ориентацию. Она, обычно, примыкает к победившей политической партии и не имеет своего самостоятельного мнения.

Еще в более непривлекательном виде представлен народ в реакционном романе К. Масальского «Стрельцы». Масальский изображает его как тупую, кровожадную «чернь», наделенную одними звериными инстинктами. Учинив по наущению Милославского беспощадную расправу

³⁰⁶) Т. X, стр. 100.

³⁰⁷) И. И. Лажечников. «Басурман». М. 1896, стр. 89.

³⁰⁸) Там же, стр. 7. Подчеркнуто мной, Н. Г.

³⁰⁹) «Московский телеграф», 1831 г., т. 38, № 6, стр. 232.

³¹⁰) Там же, № 8, стр. 541.

над Нарышкиными и Артемоном Матвеевым, стрельцы в дальнейшем легко поддаются на агитацию нового «героя» истории — Хованского и играют активную роль в осуществлении его честолюбивых замыслов.

Образ Гудочника привлек особое внимание романтически настроенной публики. Марлинский писал о нем: «Автор понял, что как ни точны будут исторические сцены, они падут бездушны без игры характеров... Он обвинил пружину действия вокруг таинственной особы Гудочника, который является везде, говорит всеми языками, все знает, всех выведывает, всех подстрекает»³¹¹).

Делая движущей силой истории «героев», Полевой считает, что источник возникновения общественных конфликтов следует искать не в социальной действительности, а в природе самих людей. Эту мысль выражает в романе Дмитрий Красный, князь праведник, брат Косого и Шемяки: «Все исходит от бога, все, кроме греха, который порождает сам человек. Откуда брани и свары в вас? Не отсюда ли, от страстей ваших, воюющих в душе вашей?»³¹²).

Полевой, как и многие другие либеральные романтики, придерживается убеждения о том, что социальное зло коренится не в общественных отношениях, а в самом человеке, в его «страстях», унаследованных от рождения. Исходя из подобной порочной концепции, Полевой не проявляет какого-либо интереса к изучению и исследованию жизни, сосредоточивая пафос своего творчества на изображении «характеров», оторванных от своего социального бытия.

Симпатии Полевого находятся на стороне тех романистов, которые, пренебрегая художественным анализом действительности, создают титанические образы необычных героев. Идеальными произведениями он считает «Сен-Мара» и «Собор парижской богоматери», называет их «бесценными перлами», превышающими собою «все, что отдельно может представить неистощимая муза Вальтера Скотта»³¹³).

Восторженное отношение Полевого к Виньи и особенно к Гюго совсем не случайно, он видит в них писателей, родственных ему по творческому методу. Виньи и Гюго в своих исторических романах обнаруживают склонность к изображению как «живописных» исторических подробностей, так и необыкновенных людей, обладающих большой физической силой и ярким темпераментом. В типично романтическом стиле обрисованы не только Ган Исландец и Бюг Жаргаль, но и Клод Фролло и Квазимодо, отмеченные печатью неповторимого своеобразия и исключительности.

На культ личности В. Гюго сбивается и в своих исторических сочинениях. В остром политическом памфлете «Наполеон Маленький», стремясь очернить и дискредитировать Луи Бонапарта, он на самом деле наделяет его мощью личной инициативы. Видя в Луи Бонапарте единственную причину победы реакции в 1851 г., Гюго придает забвению тот факт, что она была подготовлена объективным ходом французской истории. Маркс в связи с этим писал: «Виктор Гюго ограничивается едкими и остроумными личными нападками на того, кто несет юридическую ответственность за государственный переворот. Само событие появляется у него, как гром из ясного неба. Он видит в нем лишь акт насилия, со стороны одного индивидуума... Я же показываю, как классовая борьба создала во Франции обстоятельства и отношения, позволившие посредством и смешному персонажу разыграть роль героя»³¹⁴).

³¹¹) Второе полное собр. соч. А. Марлинского, СПб, 1847 г., т. IV, ч. XI, стр. 217.

³¹²) Н. Полевой. «Клятва при гробе господнем». Русская быль XV века. М. 1832 г. ч. III, стр. 110.

³¹³) «Московский телеграф». 1832 г., т. 43, № 2, стр. 237.

³¹⁴) К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XIII, ч. 1, стр. 312—313.

Гюго не представляет собой исключения в романтическом искусстве. Для всей западноевропейской романтической литературы, за малыми исключениями, характерно прославление необычных личностей. Особенно примечательной фигурой в этом плане является А. Дюма, властитель дум буржуазного читателя XIX века.

Герои Дюма, наделенные ловкостью, хитростью, напористостью, всеми добродетелями корыстного буржуа, совершают самые поразительные дела. Они оказывают решающее влияние на международную политику, вызывают социальные потрясения. Например, Великая французская революция возникает у Дюма («Записки врача». «Ожерелье королевы», «Графиня Шарни») не в результате кризиса феодально-крепостнического общества, а как следствие ловких интриг Жозефа Бальзамо. Причиной войны, вспыхнувшей в XVII веке между Францией и Англией является в «Трех мушкетерах» Анна Австрийская, за обладание которой борются Ришелье и герцог Бекингем.

Русская реакционно-романтическая критика, возводя в ранг великих исторических «действователей» царей и полководцев, отказывала в каком-либо историческом значении простым людям. Их миссию она в лучшем случае видела в том, чтобы выполнять волю «гениев». В рецензии на «Регентство Бирона» К. Масальского Сенковский писал о главном герое романа: «Он простой поручик гвардии... он не хочет идти в главные пружины великих событий... и считает неучтивым переделывать историю в его чине: он просто ее зритель, свидетель и жертва»³¹⁵).

Н. Полевой неодобрительно встретил те страницы «Тараса Бульбы», где Гоголь изображает героизм казачества, поднявшегося на борьбу за свою национальную свободу. Считая стихией Гоголя «добродушную шутку, малороссийский жарт», Полевой хвалит лишь комические сцены «Тараса Бульбы» и порицает те места, «где запорожцы являются героями и смешат карикатурой на Дон-Кихота»³¹⁶).

Полевому, пропагандировавшему в своем творчестве культ личности, особенно не нравилось то, что Гоголь чертами эпического величия наделяет народ, видя в нем решающую силу истории. В «Очерке русской литературы за 1838 год» Полевой отмечал: «Хорош Гоголь с своими малороссийскими рассказами, особливо комическими, но иногда он изыскан, иногда груб, и просто несносен, когда его казаки начнут... героизировать»³¹⁷).

Белинский, наоборот, восторгался героическим пафосом «Тараса Бульбы», он называл его «Илиадой» нового времени, произведением глубоко народным, показывающим исполинскую мощь народа, высоту его патриотического сознания. Белинский рассматривает «Тараса Бульбу» как эпопею, многогранно и вместе с тем исторически конкретно отражающую народную жизнь в суровую историческую эпоху.

Критикуя социологические воззрения романтиков, Белинский создает свое учение о «гении», отражающее особенности русской революционно-освободительной борьбы.

Появление выдающейся личности на арене истории рассматривается Белинским как явление вполне закономерное, а не случайное. Великий человек порождается эпохой, воспитавшей его общественной средой для решения назревших исторических задач. В своей деятельности он выражает потребности развития общества.

Белинский подчеркивает, что гении выдвигаются лишь тогда, когда появляется в них необходимость. Например, великий переворот, совер-

³¹⁵) «Библиотека для чтения». 1834 г., т. 5, ч. 2, отд. V, стр. 19. Подчеркнуто мной, Н. Г.

³¹⁶) «Русский Вестник», 1842 г., т. V, № 1, стр. 61. Подчеркнуто мной, Н. Г.

³¹⁷) «Сын Отечества», 1838 г., т. V, отд. IV, стр. 58. Подчеркнуто мной, Н. Г.

шившийся в XVI веке («возвышение среднего сословия и городов», «открытие Америки, изобретение пороха и книгопечатания», угасание рыцарства, падение авторитета папской власти и т. д.), создал все условия для того, чтобы выдвинулся человек, могущий возглавить движение против отживающего средневековья, стать «органом общей мысли», «героем драмы». Явился Лютер, но вместо него мог бы появиться и кто-нибудь другой. «Лютер, — пишет Белинский, — мог умереть и до начала, и в начале, и в половине реформации, но дело все пошло бы своим чередом. Оно могло замедлиться, могло совершиться в другой форме, мог явиться другой Лютер, как бы то ни было, а только оно совершилось бы...»³¹⁸).

Точно так же появление Петра I было, согласно теории Белинского, вполне закономерным. Его реформы представляли собой следствие того кризиса, который переживала боярская Русь, они были подготовлены всем ходом развития русского государства за последние столетия.

Идея закономерности используется Белинским и при объяснении историко-литературного процесса. Переход русской литературы к обличению самодержавия и крепостничества, связанный с именами Пушкина и Гоголя и выразившийся в утверждении качественно нового реализма, не рассматривается им как что-то случайное и произвольное. Этот шаг был подготовлен историей, в нем нашел свое выражение рост политического самосознания русского народа. Пушкин и Гоголь уловили и ярче других отразили в своем творчестве назревшие потребности общества.

Отличительное качество гения Белинский видит в исключительно обостренном чувстве нового. Он верно угадывает тенденцию исторического развития, обладая большой зоркостью и проницательностью. «Что в народе бессознательно живет как возможность, то в гении является как осуществление, как действительность. Народ относится к своим великим людям, как почва к растениям, которые производит она. Тут единство, а не разделение, не двойственность»³¹⁹).

Белинский отнюдь не смотрит на гения как на одиночку, оторванного от народной почвы. Его силу он усматривает в связи с народными массами, в отражении их настроений и чаяний, в ясном формулировании того, что смутно живет в их сознании. «Имя гения — миллион, потому что в груди своей носит он страдания, радости, надежды и стремления миллионов. И вот в чем заключается **всеобщность** его идей и идеалов: они касаются всех, они всем нужны, они существуют не для избранных, не для того или другого сословия, но для целого народа, а через него и для всего человечества»³²⁰).

Учение Белинского о гении отличается несомненной демократичностью и революционностью. Великий человек, по его мысли, не противопоставляет себя «толпе», не кичится своей исключительностью, не относится презрительно к окружающему миру, «к маленьким людям». Наоборот, свою миссию он видит в том, чтобы помочь им выйти из мрака на широкую дорогу свободы.

Белинский настойчиво борется против романтического понимания великого человека, как натуры избранной, которая гордо несет на своем челе печать «божественной гениальности» и больше всего на свете боится смешаться с «толпой»³²¹). Замкнувшись в гордом одиночестве, «романтический гений» занят только своими мыслями и думами. В жизни он ведет себя, как эгоист, страдая от гипертрофированного самолюбия и

³¹⁸) Т. XII, стр. 231.

³¹⁹) Т. X, стр. 411.

³²⁰) Там же, стр. 277—278.

³²¹) Учение Белинского о «гении» и «толпе» излагает Б. Бурсов в работе «Теория реализма в эстетике Белинского», см. сборник — Белинский. Статьи и материалы, Издательство Лен. госуд. ун-та им. А. А. Жданова, 1949, стр. 46—52.

самоомнения, в стихах своих он поет о муках непонятой одинокой души.

Белинский написал немало блестящих страниц для разоблачения подобных «маленьких великих людей», не способных на живое, полезное дело.

Белинский расходится и с Гегелем в понимании общественной роли выдающейся личности. Для Белинского гений — не вместилище абсолютной идеи, в котором «мировой дух» совершает акт самопознания, а деятель, чуждый созерцательности; в его груди живет негасимая любовь к истине, к народу, придающая ему силу в борьбе, толкающая его на подвиг.

В русской литературе, помимо романтиков, с антидемократической теорией о сущности гения выступил В. Н. Майков. Став после ухода Белинского в «Современник» критиком «Отечественных записок», Майков в 1846 году опубликовал в этом журнале большую программную статью о Кольцове, в которой он попытался противопоставить учению Белинского о гении и толпе свое понимание этого вопроса.

Для Майкова великий человек — существо асоциальное, абстрактное, не подчиняющееся влиянию каких бы то ни было внешних, общественных условий. Он создан «по образцу и подобию бога» и не зависит от общества, в котором живет. В своей деятельности гений одинок, он действует по божественному наитию и не только не отражает настроения и интересы народных масс, но, напротив, совершенно с ними не считается.

«Каждый из них (гениальных людей, Н. Г.), — пишет Майков, — должен был возвыситься духом над идеями своего времени и своего народа для того, чтобы создать и упрочить новый порядок вещей. Иными словами, каждый из них должен был приблизиться в известной степени к идеалу богоподобного человека, чтоб сделаться великим»³²²).

Майков иронизирует над термином Белинского «национальный поэт», находя его забавным и неправильным. Великого писателя Майков отрывает от народа, делая его представителем меньшинства общества, которое, якобы, не поддается общественному влиянию и выражает своей жизнью общечеловеческие идеалы. Майков полагает, что дать великому поэту прозвище «национальный» — это значит унижить его. «...Человечность, — пишет он, — находится в прямой противоположности с национальностью и — назвать Кольцова представителем русской природы значит — назвать его представителем тех отступлений от человеческого типа, которые постоянно встречаемся в русской жизни»³²³).

Таким образом, Майков превращает гения в существо абстрактное, выключает его из конкретно-исторической практики, отрывает от народной и социальной почвы и делает выразителем интересов не трудящихся, а господствующих классов. Теория Майкова лишена демократических элементов и страдает асоциальным пониманием человека, аристократизмом, в ней нет диалектического решения вопроса о взаимоотношении национального и общечеловеческого.

Сокрушительный отпор точке зрения Майкова дал Белинский в своей статье «Взгляд на русскую литературу 1846 года». Не называя Майкова по имени, великий критик показал несостоятельность его абстрактных теоретических рассуждений.

Белинский обвиняет Майкова в «фантастическом космополитизме», в стремлении искусственно разорвать «общечеловеческое» и «национальное» и противопоставить их друг другу. «Разделить народное и человеческое на два совершенно чуждые, даже враждебные друг другу нача-

³²²) Сочинения В. Н. Майкова в двух томах, изд. Б. И. Фукса, Киев, 1901, стр. 59.

³²³) Там же, стр. 81.

ла, — пишет Белинский, — значит впасть в самый абстрактный, в самый книжный дуализм»³²⁴).

Белинский резко критикует «гуманистических космополитов» за попытку изолировать великих людей от народа и видеть их заслугу в том, «что они идут против своей национальности, борются с нею и побеждают ее»³²⁵). Белинский придерживается противоположного мнения. Он считает, что назвать писателя народным и национальным — значит возвеличить его. Великий критик силу выдающейся личности видит в ее связи с массами.

«Великий человек, — пишет он, — всегда национален, как его народ, ибо он потому и велик, что представляет собою свой народ. Борьба гения с народом не есть борьба человеческого с национальным, а просто — нового со старым, идеи с эмпиризмом, разума с предрассудками»³²⁶).

Белинский великолепным чутьем революционного демократа уловил аристократический характер концепции Майкова, который общечеловеческими чертами наделял правящее меньшинство общества, а все дурное относил к бесправному большинству. «Хороша была бы французская нация, — восклицает Белинский, — если бы о ней стали судить по развратному дворянству времен Людовика XV! Этот пример указывает, что меньшинство скорее может выражать собою более дурные, нежели хорошие стороны национальности народа... Это видим мы и в современной нам Франции в лице *bourgeoisie*, — господствующего теперь в ней сословия»³²⁷).

Гением, согласно теории Белинского, может быть лишь тот, кто верно угадывает тенденцию исторического развития и согласует свои действия с объективными законами исторического процесса, с потребностями народа. Подлинно великий человек прогрессивен в своих устремлениях, им движет любовь к добру, забота о будущем своей Родины. Белинский исключает из разряда гениальных людей реакционеров, которые, не зная или игнорируя закономерности истории, идут против исторического потока и обычно терпят поражения. В гении Белинский видит новатора, который, опираясь на ростки новой жизни, сокрушает отживающие традиции. В нем, замечает великий критик, «не столько поражает находчивость нового, сколько смелость противопоставить его старому и произвести между ними борьбу на смерть»³²⁸).

Учение Белинского о «гении» и «толпе», несмотря на всю его прогрессивность, страдает известными недочетами, которые порождены слабостью русского освободительного движения, инертностью и неподвижностью крепостной России. Специфические условия русской действительности 30-х и 40-х годов придали ему особый отпечаток, и оно, бесспорно, не может быть признано правильным во всех своих положениях.

Признавая народ носителем нового, двигателем исторического прогресса, Белинский в то же время говорит о его «диком и враждебном» отношении к новым идеям и формам жизни. В связи с этим Белинский возлагает неисчерпаемо большую ношу на плечи личности, которой, борясь за народные интересы, приходится идти наперекор времени и ломать противодействие масс.

Народ, в истолковании Белинского, не только выдвигает из своей среды великого человека и воодушевляет его в борьбе, он в то же время своей бессознательностью и консерватизмом препятствует гению в осу-

³²⁴) Т. X, стр. 405.

³²⁵) Там же.

³²⁶) Там же, стр. 410.

³²⁷) Там же.

³²⁸) Там же, стр. 411.

«...в осуществлении его идей. «Толпа живет и движется, — пишет Белинский, но бессознательно; переживши известный исторический момент и уже неся в самой себе все элементы нового существования, она тем упорнее держится форм старого. Является гений — и возвещает людям новую жизнь, начала которой они уже носили в себе и корень которой скрывался уже в самом прошедшем. Но толпа не признает своего участия в деле гения; дико и враждебно смотрит она на новый мир мысли и формы, открывающийся в его творениях, и только новые поколения упрочивают за ним победу»³²⁹).

Поднимаясь до понимания большой роли «толпы», как двигателя истории, Белинский в то же время отмечает ее бессознательность и консервативность. В связи с этим перед передовыми людьми русского общества и в первую очередь перед писателями возникала задача просвещения народа, **внесения в его «бессознательную» жизнь политического сознания**, организации его на борьбу против самодержавно-крепостнического строя. «Народ, — пишет Белинский, в 1848 г. в небольшой заметке «Сельское чтение», — сила охранительная, консервативная; и потому во всякой коренной реформе, касающейся всего государства, только то действительно, что проникает и в народ. Своею инстинктивной преданностью преданию, обычаю, привычке он противится всякому движению вперед, всякому успеху и медленно, с упорством поддается натиску врывающихся к нему сверху нововведений»³³⁰).

Историческая миссия «гениев» в специфических условиях русской действительности XIX в. должна, по мысли Белинского, состоять в том, чтобы всколыхнуть широчайшие слои населения, помочь понять им свое историческое предназначение. Для революционера-демократа Белинского великий человек — прежде всего просветитель, борец за освобождение своей родины.

Учение Белинского о «гении» и «толпе», несмотря на его недостатки, представляло собой большой вклад в общественную науку своего времени. Великий критик выдвинул эту проблему не из абстрактных теоретических побуждений, а исходя из потребностей современной ему эпохи. Белинский стремится решить вопрос о путях развития революционной борьбы в России, о средствах подъема политической активности народа. От выдающихся личностей, от передовых кругов разночинной и дворянской интеллигенции, от художников он требует неустанной работы по воспитанию народных масс.

Просветительство и революционный демократизм выступают в мировоззрении Белинского как одно неразрывное целое. Придавая огромное значение идеям, Белинский хорошо понимал, что они сами по себе не обладают реальной силой, а необходимы для того, чтобы духовно вооружить народ для свершения демократической революции. Мысль Белинского работала над решением вопроса о соединении передовой теории с революционной практикой, и в этом отношении он явился предшественником русской социал-демократии.

Белинский был одним из первых мыслителей в России, который придал исключительно большое значение революционной теории, вполне осознавая ее огромную мобилизующую роль. Белинский презирал сухое, схоластическое знание. Он боролся за то, чтобы поставить науку и искусство на службу освободительному движению.

Белинский критиковал идеализм и в том числе гегельянство за его равнодушие к действительности и отрыв от практики. «В лице Гегеля, —

³²⁹) Т. X, стр. 277. Подчеркнуто мной, Н. Г.

³³⁰) Т. XI, стр. 160—161.

писал Белинский, — философия достигла высшего своего развития, но вместе с ним же она и кончилась, как знание таинственное и чуждое жизни: возмужавшая и окрепшая, отныне философия возвращается в жизнь»³³¹).

В. И. Ленин, отзываясь с большой похвалой о русских революционных демократах, высоко оценил их в частности за то, что они, борясь против крепостного права, придавали подобающее значение революционной теории «Теперь же мы хотим лишь указать, — писал Ленин в «Что делать?», — что **роль передового борца может выполнить только партия, руководимая передовой теорией.** А чтобы хоть сколько-нибудь конкретно представить себе, что это означает, пусть читатель вспомнит о таких предшественниках русской социал-демократии, как Герцен, Белинский, Чернышевский и блестящая плеяда революционеров 70-х годов; пусть подумает о том всемирном значении, которое приобретает теперь русская литература»³³²).

5.

Как уже отмечалось, одну из основных заслуг русских революционных романтиков Белинский видел в постановке проблемы народности искусства. Он высоко оценил романтическую критику 20-х годов за то, что она, выступая против литературных заимствований и подражаний, расчищала путь для развития самобытной русской литературы.

Следует отметить, что борцами за народную поэзию выдавали себя также многие русские писатели из реакционно-охранительного лагеря. Чтобы замаскировать свою монархическую сущность и снискать доверие широких кругов литературной общественности, они громко трубили о своей любви к народу, призывали к изображению народной жизни, «исконных начал» славянского духа и т. д.

Белинский со свойственной ему проницательностью разгадал маневры реакционных романтиков и до конца разоблачил их лживое и показное народолюбие. Ведя беспощадную войну с Шевыревым, Загоскиным, с представителями «славянофильской партии», он неопровержимо доказал, что вся их деятельность направлена не на освобождение народных масс от самодержавно-крепостнического гнета, а на превращение их в послушного раба русских крепостников.

Народность для Белинского прежде всего явление идеологического порядка, а решающий признак передового, народного мировоззрения он усматривает в революционности, в беззаветном служении великому делу социальной свободы. Претендовать на высокий титул народного поэта может, по его мысли, лишь тот, кто способен оценивать события современной и исторической жизни с точки зрения интересов народа. Народными произведениями он называет «Евгения Онегина» Пушкина, «Мертвые души» Гоголя, проникнутые пафосом отрицания крепостнической действительности.

Народность общественно-политических убеждений Белинского есть непосредственное выражение его революционного демократизма, его горячего стремления освободить свою родину от самодержавно-крепостнического ига и вывести ее на широкую дорогу демократического развития. Главной силой русской революции Белинский считает народ, и основную задачу передового искусства он видит в подъеме его революционного самосознания.

³³¹) Т. XII, стр. 398.

³³²) В. И. Ленин. Сочинения, т. 5, стр. 342.

Белинский требует, чтобы художник, если он хочет стать истинным патриотом и народным заступником, выступал с критикой не только самодержавно-крепостнического строя, но и неправильных понятий, бытующих в народной среде. Белинский смотрит на передового писателя, как на просветителя, несущего свободное, вдохновенное слово в народ, духовно вооружающего его на борьбу за свое социальное раскрепощение.

Реакционные романтики идут по совершенно иному пути, чем Белинский. Они не только не стремятся просветить народные массы, но, наоборот, всячески поэтизируют уродливые стороны народной жизни, поощряют самые дикие взгляды, распространенные среди широких слоев населения. Подделываясь под «народный» вкус, они вводят в свое творчество речь кабаков и базаров. Белинский едко высмеивает, например, фальшивое народолюбие Языкова, который «являясь в печати», «старается закрыть свой фрак зипуном, поглаживает свою накладную бороду и, чтоб ни в чем не отстать от народа, так и щеголяет в своих стихах и грубостью чувств и выражений. По его мнению, это значит быть народным! Хороша народность!»³³³).

Чтобы прослыть писателями народными, реакционные романтики хохотно изображают кулачные бои, пьяные попойки, где проявляется «широта» русской души, они приукрашивают патриархальные домостроевские нравы. «Это направление, — замечает Белинский, — явилось господствующим особенно в Москве. «Разгулье купеческих сынков в Марьиной роще» получило там идеальное достоинство народной эпопеи. **Ваньки и Степки** с разбитыми рылами и синяками под соколиными глазами стали вывозиться на показ даже в Лондон и Мадрид, чтобы там «тосковать по родине», т. е. по соленым огурцам и сивухе»³³⁴).

Критикуя любителей «рукопашных дуэлей», Белинский имеет в виду Загоскина, который особенно благоговел перед патриархальной стариной и преклонялся перед ее варварскими обычаями. В своем романе «Брынский лес», рассказывая о жизни боярина Куродавлева и его крепостных крестьян, он с увлечением описывает «поэтические» стороны древнерусского быта.

Если одни лжепатриоты, по замечанию Белинского, не любят, чтобы при них «говорили с неуважением о курной и грязной избе, о редьке и квасе», то другие особое внимание уделяют пропаганде христианской кротости, как черте исконно русского характера. Они, пишет Белинский, «сознавая потребность высшего национального начала и не находя его в действительности, хлопочут выдумать свое, и неясно, намеками указывают нам на смирение, как на выражение русской национальности»³³⁵).

Белинский в данном случае имеет в виду славянофилов. Идеологи славянофильства очень много рассуждают в своих работах о «смирномудрии», как особом качестве «славянского племени». В своих исторических сочинениях К. Аксаков развивает концепцию об отсутствии в русском обществе классовых противоречий. В этом он видит своеобразие России, ее отличие от Запада. «Русское государство, — заявляет он, — было основано не завоеванием, а добровольным призванием власти. Поэтому не вражда, а мир и согласие есть его начала»³³⁶). Отношения на Руси между правящими кругами и низшими классами, согласно теории Аксакова, «свободные, разумные, не рабские и потому обеспеченные от всякой революции»³³⁷).

³³³) Т. IX, стр. 105.

³³⁴) Т. VI, стр. 302.

³³⁵) Т. X, стр. 403.

³³⁶) Полное собр. соч. Конст. Серг. Аксакова, М. 1889 г., т. I, стр. 17.

³³⁷) Там же, стр. 21!

Народ в широком плане трактуется славянофильскими теоретиками как некое гармоничное, классово не расчлененное целое, которое «объемлет все сословия, все ступени общественные, от царя до последнего крестьянина»³³⁸).

Крестьянство изображается славянофилами в качестве хранителя «традиционного» уклада жизни и носителя патриархальной любви к правителям, они всячески подчеркивают его приверженность к «покою» и «порядку». Очень полно, по их представлению, национальные особенности русского человека воплотились в древнерусском былинном эпосе. Идеалом незлобivosti, уравновешенности является для них Илья Муромец. «Спокойствие, — пишет К. Аксаков, — нигде его не оставляет: внутренняя тишина духа выражается и во внешнем образе, во всех его речах и движениях. — В богатыре этом, несмотря на его страшную, вне всякого соперничества силу, слышится еще более сила духа. Этот неодолимо могучий и кроткий богатырь-крестьянин»³³⁹).

Славянофилы, высказывавшие иногда недовольство политикой царизма, все же в основном полностью смыкались с реакционно-охранительным лагерем. Вся их деятельность была подчинена стремлению отстоять «целостность» Руси, предохранить ее от революционных смут и потрясений.

Подобную точку зрения полностью разделяли также Шевырев, Погодин и другие верные холопы Николая I, стремившиеся оградить самодержавно-крепостническую Россию от крестьянских волнений и потому внушавшие народу мысль о необходимости покорности.

Таким образом, если реакционные романтики понимали под народностью укрепление крепостнических устоев, поэтизацию всего косного и отсталого, что есть в народной жизни, то Белинский, наоборот, народным считал все, связанное с **просвещением и революционно-освободительной борьбой** против самодержавно-крепостнического строя, с **критикой самого народа**, тех его черт, которые мешают ему осознать свою историческую миссию и стать борцом за свое раскрепощение.

Народность была для Белинского проблемой остро политической. Ее содержание сводилось к решению важнейшего вопроса об **общественном назначении** художественного творчества, о его роли в освободительном движении. Народное искусство Белинский рассматривает как силу, активно участвующую в общественной жизни, как средство **политического воспитания народных масс** и подготовки их к революции.

Народность литературы, разумеется, не сводится Белинским к сумме идей, не заключенных в художественную ткань, он был противником «прямого» декларирования писателем своих общественно-политических убеждений и боролся за органическое сочетание идейности и художественности. Критический реализм с его глубоким **художественным анализом** действительности, позволяющим гармонически соединить познавательную, воспитательную и эстетическую функцию искусства, был для Белинского высшим выражением народности.

Белинский отнюдь не был сторонником идеализации забитости и консерватизма, свойственных известным слоям русского крестьянства того времени. Роль передовой русской литературы он видел в том, чтобы разбивать рабью мораль, прививавшуюся народным массам на протяжении многих столетий церковью и господствующими классами.

Белинский высоко ставит тех художников, которые, изображая народ, не поэтизируют его невежественность, суеверность и т. д., а стре-

³³⁸) Сочинения И. С. Аксакова, М. 1886 г., т. II, стр. 33.

³³⁹) Полное собр. соч. Конст. Серг. Аксакова, М. 1889 г., т. I, стр. 350.

мятся поднять в нем чувство собственного достоинства, пробудить в нем дух протеста к своим угнетателям.

Великий критик положительно оценил песни Кольцова прежде всего потому, что в них показано благородство русского крестьянина, глубина его любви, его ненависть к судьбе-мачехе и желание померяться с ней силою.

В ночь, под бурей, я коня седлал,
Без дороги в путь отправился —
Горе мыкать, жизнью тешиться,
С злостью долей переведаться.

Кольцов сумел найти положительное начало в самой крестьянской жизни. В его произведениях крестьянин обрисован как человек, со всеми его радостями и горестями.

«Кольцов, — пишет Белинский, — знал и любил крестьянский быт так, как он есть на самом деле, не украшая и не поэтизируя его. Поэзию этого быта нашел он в самом этом быте, а не в риторике, не в питии, не в мечте, даже не в фантазии своей, которая давала ему только образы для выражения уже данного ему действительностью содержания. И потому в его песни смело вошли и лапти, и рваные кафтаны, и всклокоченные бороды и старые онучи — вся эта грязь превратилась у него в чистое золото поэзии»³⁴⁰).

Кольцов в отличие от реакционных романтиков не восторгается отсталостью русского крестьянства, он своим творчеством содействует пробуждению в народе «благородных понятий», поднимает в нем веру в свои возможности.

Творческая удача Кольцова объясняется тем, что он сам был простым и хорошо знал настроения и чаяния крестьян, их добрые и дурные качества. Он умеет мыслить их головою, видеть их глазами, говорить их языком. Кольцов замечателен тем, что в своих песнях он народен не только с внешней стороны, но и по содержанию, чего как раз не хватает поэтам реакционно-романтического направления.

Белинский положительно отзывался о «Записках охотника» Тургенева. Его особенное внимание привлек рассказ «Хорь и Калиныч», в котором отчетливо обнаружилось стремление Тургенева дать положительные, привлекательные образы русских крестьян. Тургенев, пишет Белинский, «зашел к народу с такой стороны, с какой до него к нему никто еще не заходил. Хорь, с его практическим смыслом и практической натурой, с его грубым, но крепким и ясным умом, — ...тип русского мужика, умевшего создать себе значущее положение при обстоятельствах весьма неблагоприятных»³⁴¹). Больше Хоря понравился Белинскому Калиныч, который, являясь «поэтической фигурой в простом народе», представляет собой, по замечанию великого критика, «еще более свежий и полный тип русского мужика»³⁴²).

Белинскому претят натуралистические описания народной темноты и невежества, получившие широкое распространение в реакционно-романтической беллетристике. Он подчеркивает общественную вредность подобного псевдопатриотического творчества, несколько не способствующего просвещению народных масс. «Теперь, — пишет Белинский, — если беллетристический писатель, выводя на сцену чудаков, невежд, поллецов, даже самую чернь, имеет в виду действовать на образование

³⁴⁰) Т. X, стр. 284.

³⁴¹) Т. XI, стр. 138.

³⁴²) Там же.

общества, пускать в оборот человеческие понятия, новые мысли, — я низко кланяюсь ему, если он делает это с талантом: его место высоко, его призвание священо; его имя честно и славно. Но когда он рисует грязь общества, подонки народа не для чего иного, как для того, чтоб самому насладиться и пленить меня этим зрелищем, — то чем естественнее, чем правдоподобнее будут его изображения, тем они для меня отвратительнее и бессмысленнее»³⁴³).

Белинский доказывает, что отрыв от народной почвы приводит псевдопатриотов к космополитизму. В их повестях и драмах нет народного содержания, нет настоящих русских людей, а действуют какие-то переряженные иностранцы. В этом плане романтическая литература представляет собой противоположность ложноклассической. «...Французские поэты, — пишет Белинский, — в своих трагедиях рядили французов в римские тоги и заставляли их выражаться пародиями на древнюю речь; а наши каких-то немцев и французов рядят в русский костюм и навязывают им подобие и призрак русской речи. Одежда и слова русские, а чувство, побуждения и образ мыслей немецкий или французский»³⁴⁴).

Органическое единство формы и содержания Белинский видит в творчестве писателей народных (Пушкина, Гоголя, Кольцова и др.), перешедших к конкретно-историческому показу жизни и человека. Обращившись к художественному анализу действительности, ее «ревущих противоречий», они обеспечили победу реалистическому методу, нанесли сокрушительный удар риторике и схематизму, которые были неизбежными спутниками и классицистского и романтического искусства.

Народность осмысливается Белинским как проблема социальная. Если поэт помогает росту освободительного движения, разоблачает самодержавно-крепостнический режим, то он народен, независимо от того, какова тематика его произведений. Это положение Белинского несомненно правильно. «Наша художественная литература в прошлом, — отмечал М. И. Калинин, — была наполнена глубоким **социальным содержанием**, и это делало нашу литературу **народной**. Она захватывала, развивала, толкала людей на революционные действия»³⁴⁵). Правда, Белинский не сводит народность только к отрицанию самодержавно-крепостнического строя. Его проявление он видит также там, где писатель утверждает «субстанциальные начала жизни», говорит о любви к народу, к родной стране и природе. Народный характер творчества Гоголя Белинский усмотрел как в уничтожающей критике «темного царства» мелких и крупных «существователей», так и в восторженных дифирамбах в честь Руси, которая, как необгонимая птица-тройка, мчится в неведомую даль.

Следует отметить, что обе черты народности — и обличение и утверждение действительности — рассматриваются Белинским как одно неразрывное целое, обе стороны которого находятся друг с другом в органическом единстве. Самое высокое патриотическое чувство, не сочетаемое с развенчанием социального зла, неизбежно перерастает, по его убеждению, в национализм, апологетическое отношение к самодержавию и крепостничеству. Точно так же критика жизни, не подкрепляемая верой в исторические, революционные силы народа, обычно вырождается в нигилизм, в бескрылый натурализм, не озаренный светом высоких идеалов.

³⁴³) Т. VI, стр. 306.

³⁴⁴) Там же, стр. 434.

³⁴⁵) М. И. Калинин о литературе, Лениздат, 1949 г., стр. 81. Подчеркнуто мной, Н. Г.

Большой заслугой Белинского является то, что он в борьбе с реакционными романтиками сумел показать народность Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, которых реакционные теоретики упрекали в европеизме и в пренебрежительном отношении к народной жизни. Белинский доказал, что «Горе от ума», «Евгений Онегин» несравненно более народны по своему содержанию, чем романы и драмы Кукольника, Загоскина и других псевдопатриотов.

Чацкий Грибоедова, несмотря на то, что он носит фрак, а не смурый кафтан, по образу своих мыслей несравненно ближе стоит к народу, чем романтические герои, наряженные в национальные костюмы, но думающие совсем не по-народному. Хотя Татьяна Пушкина, замечает Белинский, и «читает французские книжки и одевается по картинкам европейских мод, но она лицо в высшей степени русское — тогда, когда мы видим ее «уездною барышнею» и в то время, когда она является княгиней и светскою дамою»³⁴⁶). Татьяна противостоит и провинциальной помещицкой среде и «высшему свету», она гуманна и возвышается по своим взглядам над окружающим ее обществом.

Белинский считает просвещение, направленное на подъем общественного самосознания, на разоблачение гнусной российской действительности, явлением народным, служащим делу прогресса. Со всей энергией обрушивается он на реакционных романтиков, поэтизирующих народную отсталость, подчеркивая, что такая политика ведет к закабалению народа, к его духовному разоружению.

Белинский резко бьет по «лапотно-сермяжному мнению» теоретиков романтизма, объявлявших «нерусским все то, что было в России лучшего и образованнейшего», отвергавших русский, народный характер произведений Пушкина, Грибоедова, Лермонтова и поднимавших на щит площадные романы в роде «Разгулья купеческих сынков в Марьиной роще».

Пора, замечает Белинский, отделаться нам от «этого псевдоромантического направления, которое, обрадовавшись слову «народность»,... вообразило, что истинная национальность скрывается только под зипуном и в курной избе, и что разбитый на кулачном бою нос пьяного лакея есть истинно шекспировская черта, — а главное, что между людьми образованными нельзя искать и признаков чего-нибудь похожего на народность»³⁴⁷).

Великий критик высоко ставит ту поэзию, которая в народной форме выражает общечеловеческое содержание, т. е. пронизана пафосом революционного протеста, вооружает на борьбу за идеи свободы и социальной справедливости. Весьма показателен в этом плане его отзыв о поэме Тегнера «Фритьоф, скандинавский богатырь» (1841 г.), представляющей собой литературную обработку известной скандинавской саги.

Белинский подчеркивает, что скандинавская народность имеет общечеловеческое значение. В поэме выведены люди-герои, обладающие «гордым вольнолюбием», бунтарским характером, «ненасытимой жаждой мести за оскорбленную честь».

Белинский сочувственно цитирует «символ веры и политический кодекс нормана»:

«Есть отвага в груди — ко врагу подойти,
и не будет короток булат.

Как взиграет гроза, подыми паруса:
под грозою душе веселей.

Пусть гремит, пусть ревет: трус, кто парус совет;
чем быть трусом, погибни скорей».

³⁴⁶) Т. VI, стр. 304.

³⁴⁷) Т. XII, стр. 81.

«Да, народная поэзия такого племени, — пишет Белинский, — доступна всем народам и всем векам: из нее смело могут черпать поэты новейшего времени и из ее элементов создать произведения мировые и вечные! Все дело в идее: чем общее идея, тем родственнее духу человеческому форма, выразившая ее. А какая же идея общее, человечнее, родственнее всем векам и народам, как не идея мужества, доблести, правды, любви и всего, чем гордится человечество»³⁴⁸).

Белинский критик с одинаковой непримиримостью относился как к реакционным романтикам, преклонявшимся перед русской «самобытностью» и впадавшим в национализм, так и к либералам-западникам, охаивавшим все русское и пресмыкавшимся перед буржуазной Европой. Белинский высоко ценит только прогрессивную зарубежную культуру, решительно выступая против некритического, огульного восхваления всего европейского. «Пора нам, — пишет он, — перестать восхищаться европейским потому только, что оно не азиатское, но любить, уважать его, стремиться к нему потому только, что оно **человеческое**, и, на этом основании, все европейское, в чем нет человеческого, отвергать с такою же энергиею, как и все азиатское, в чем нет человеческого»³⁴⁹).

В критической оценке мировой литературы и философии проявилось превосходство русской эстетической и философской мысли, ее большая теоретическая зрелость. Белинский чувствует себя стоящим выше европейских мыслителей, он хорошо видит и понимает все их слабые стороны. «Нам вовсе не нужно, — с гордостью заявляет Белинский, — беспрестанно обращаться к Европе, чтобы сознавать наши потребности... Мы достаточно можем судить о том, что нам нужно»³⁵⁰).

В понимании народности Белинский сделал шаг вперед также по сравнению с революционными романтиками. Поэты-декабристы боролись за самобытную, народную литературу. Но задачу народной поэзии они ограничивали изображением преимущественно национального характера, высоких проявлений патриотического сознания русского народа. Народность ими не была еще осмыслена со стороны ее социального содержания, как определенная система общественно-политических убеждений, включающая в себя применительно к художественному творчеству такое важнейшее требование, как отражение жизни в социально-исторической конкретности с точки зрения интересов народных масс.

Увлечаясь идеалами, не показывая действительности в ее противоречиях, поэты-декабристы оказались не в состоянии до конца решить проблему народности искусства. В своих произведениях они верно схватывали отдельные стороны народного быта, но были еще далеки от конкретного изображения общества со всеми его социальными пороками. Романтики ориентировали писателей на улавливание «местного колорита». Подобная позиция характерна, например, не только для либерала Н. Полевого, который под народностью понимал «местную декорацию нравов и обычаев»³⁵¹), но и для А. А. Бестужева, Кюхельбекера, Рылсеева.

Романтическая критика 20-х годов, борясь за самобытную, народную литературу, требует от писателя прежде всего соблюдения национальной декоративности и исторических подробностей. Если произведение не содержало историко-бытовых аксессуаров, не давало описания «национальной физиономии» народа, то оно объявлялось не народным.

³⁴⁸) Т. VI, стр. 292.

³⁴⁹) Т. X, стр. 400.

³⁵⁰) Там же.

³⁵¹) Н. Полевой «О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах», «Москов. телеграф», 1832 г., ч. 43, № 1, 2, 3, стр. 233.

Впервые такое этнографическое понимание народности было сформулировано, повидимому, П. А. Вяземским в его рецензии на «Бахчисарайский фонтан» Пушкина (1822 г.), а затем стало достоянием всей романтической эстетики. О. Сомов в своем известном «Опыте о романтической поэзии» (23 г.) писал: «Словесность каждого народа есть говорящая картина его нравов, обычаев и образа жизни — вот почему тщетны все надежды возрастить самобытную литературу на почве подражания».

Выдвижение революционными романтиками «местного колорита» в качестве решающего признака народности явилось не чем иным, как реакцией на «космополитизм» псевдоклассиков, которые не скрывали своего преклонения перед античностью и ошибочно полагали, что возрождение новой драматургии может произойти только в результате копирования древнегреческих и римских образцов. Поэты-декабристы, решительно выступая против подражательности, выдвинули ценнейшую мысль о том, что расцвет русского искусства будет возможен только тогда, когда оно перейдет к изображению своей национальной жизни.

А. С. Пушкин рассматривает вопрос о народности литературы в основном в духе эстетики декабризма. Он отождествляет народное с национальным и сводит его к показу национальных особенностей того или иного народа.

Пушкин полемизирует с теми критиками, которые полагают, что «народность состоит в выборе предметов из отечественной истории или в употреблении народных выражений»³⁵²). Именно таким путем, как замечает Пушкин, хотел повернуть классицистскую трагедию к народным истокам Озеров, но не добился никакого успеха. В его драмах не ощущалось национально-самобытных черт³⁵³).

Пушкин требует от народного писателя прежде всего умения верно подметить и отразить в художественном творчестве национальное своеобразие, т. е. те специфические качества (обычаи, поверья, привычки, чувствования, мысли), которые составляют характерные признаки той или иной нации. «Климат, образ правления, вера, — пишет Пушкин, — дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии»³⁵⁴).

Пушкин отмечает, что художник, произведения которого отмечены печатью народной самобытности, не будет иметь большой популярности за пределами своей родины. Его не могут по-настоящему понять в других странах. «Народность в писателе, — говорит Пушкин, — есть достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками — для других оно или не существует, или даже может показаться пороком»³⁵⁵).

Пушкин в данном случае не совсем прав. Литература, в которой находят свое выражение чувства и мысли народа, обычно выходит за рамки национальной приуроченности и получает широкий, мировой резонанс. Характерным примером может служить творчество самого Пушкина, одного из наиболее национальных русских поэтов. Оно получило мировое признание.

Принципы народности, сформулированные Пушкиным, воплощены в его литературно-художественной практике. Пушкин очень охотно разрабатывает национально-патриотические темы, интерес к которым особенно усилился в период Отечественной войны, после разгрома армии Наполеона. Пушкин воспевае духовное величие русского народа, его

³⁵²) А. С. Пушкин, Полное собр. соч., изд.-во Академии наук СССР, т. II, стр. 49.

³⁵³) Там же стр. 42.

³⁵⁴) Там же, стр. 40.

³⁵⁵) Там же.

свободолюбие, предсказывает ему прекрасную будущность. Он создает монументальную фигуру Петра, царя-преобразователя, двинувшего Россию по пути прогресса. Пушкин в лице Татьяны Лариной нарисовал замечательный образ русской женщины, раскрыв красоту ее «русской души», показав ее ненависть к «высшему свету».

Белинский неоднократно подчеркивал великолепное знание Пушкиным русской жизни и русского человека. Его поэзия, пишет Белинский, «удивительно верна русской действительности, изображает ли она русскую природу или русские характеры: на этом основании общий голос нарек его русским национальным, народным поэтом»³⁵⁶).

В сознание Белинского Пушкин вошел преимущественно как национальный писатель, отразивший в своем творчестве существенные черты русской нации. В этом он видит его народность. Пушкин, по мнению Белинского, основное внимание обратил на освещение национальной тематики, поэтому в его поэзии господствуют светлые тона и краски, она пронизана могучим оптимизмом, несокрушимой верой в народ. Правда, Белинский усматривает наличие в произведениях Пушкина и другой струи — резко критического отношения ко всем мерзостям крепостной России, объявляет его зачинателем критического реализма, который получил дальнейшее развитие в повестях и драматургии Гоголя.

Отождествление «народного» с «национальным» в решении вопроса о народности искусства падает в основном на дворянский период в истории русского освободительного движения. Такое понимание получило права гражданства в эпоху подъема национального самосознания в России в связи с победоносным завершением Отечественной войны, оно зародилось в декабристских кругах и перешло к Пушкину и другим поэтам, находившимся в сфере воздействия декабристской идеологии.

Сведение «народного» к «национальному» характерно и для 30-х годов XIX в. Молодой Белинский понимает под народностью умение писателя оценивать явления с точки зрения русского человека, придавать своему творчеству национальной колорит³⁵⁷). Говоря в «Литературных мечтаниях» о поэзии Державина, Белинский главное ее достоинство увидел в народности, заключающейся «не в подборе мужицких слов или насильственной подделке под лад песен и сказок, но в сгибе ума русского, в русском образе взгляда на вещи»³⁵⁸).

Можно отметить, что такое же определение Гоголь дает национальности, как определенному качеству в восприятии жизни, которое присуще подлинно национальному поэту. В своей знаменитой статье «Несколько слов о Пушкине» (1834 г.) Гоголь пишет: «...Истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами»³⁵⁹).

Понимая под «народным» «национальное», Белинский в своих работах 30-х годов развивает мысль о том, что народность, как определенная способность воспринимать события, является свойством национального характера. Она дается писателю от рождения, укрепляется в нем в процессе национального воспитания. В силу этого он получает возможность очень просто, почти интуитивно отражать в своих сочинениях своеобразие, особенности своего родного народа. «Народность, — пишет

³⁵⁶) Т. XI, стр. 389.

³⁵⁷) См. об этом работу Н. Л. Степанова «Белинский о народности литературы», Стенограмма публичной лекции, Изд-во «Правда», М. 1948 г.

³⁵⁸) Т. I, стр. 339—340.

³⁵⁹) Н. В. Гоголь. Полное собр. соч., Изд. АН СССР, т. VIII, стр. 51.

Белинский, — чтобы отразиться в поэтическом произведении, не требует такого глубокого изучения со стороны художника, как обыкновенно думают. Поэту стоит только мимоходом взглянуть на ту или другую жизнь, и она уже усвоена им»³⁶⁰).

Молодой Белинский рассматривает проблему народности и в другом аспекте, уже применительно не к поэту, а к результатам его творческого труда. Белинский требует создания таких произведений, чтобы в них отражалась жизнь со стороны ее национального содержания. Под народностью как определенным качеством художественного творчества он понимает «верность изображения нравов, обычаев и характера того или другого народа, той или другой страны»³⁶¹).

Переход Белинского на позиции революционной демократии ознаменовался пересмотром им всех основных эстетических категорий. По-новому решает теперь великий критик и вопрос о народности. На втором этапе своей литературно-критической деятельности он истолковывает ее, с одной стороны, как определенную черту мировоззрения художника, его общественно-политических убеждений, а с другой, — как неотъемлемый признак реалистической литературы, проявляющийся в показе действительности в ее **социальных** противоречиях. Эволюционируя от просветительства к революционному демократизму, Белинский перемещает акцент с «национального» на «**социальное**», в связи с чем понятие «народность» получает в его эстетике глубокое конкретно-историческое, социальное наполнение.

6.

Учение Белинского о реалистическом методе складывалось в борьбе не только с реакционным романтизмом, но и с классицистскими теориями, имевшими еще хождение в русском обществе в 30-е и 40-е годы.

Эстетический кодекс Буало, Батте и Лагарпа, ориентировавший писателей на воспроизведение «украшенной природы», находил полное признание в среде реакционных русских журналистов. Используя эстетические формулы классицистов, Булгарин, Греч и другие рутинеры вели систематическую травлю Гоголя, выступали против демократизации искусства.

В 1836 г. переводчик Расина «старовер» Лобанов в своем «Мнении о духе словесности, как иностранной, так и отечественной», выказанном в Императорской Российской Академии, решительно осудил передовую русскую литературу за ее общественную демократическую направленность. Лобанов ратует за то, чтобы художественное творчество удовлетворяло «ум, воображение и сердце образованных и просвещенных людей, а не одной толпы несмысленной, плещущей без разбора и гаерам подкачельным»³⁶²).

Интересно, что защитниками классицизма в России в 30-е и 40-е годы выступали также и реакционные романтики. Они хорошо осознавали феодально-монархическую сущность «нормативной поэтики». Высоко ставил Лагарпа Шевырев. Он ценил его «Лицей» за пропаганду аристократических вкусов, монархических убеждений, которые служили противо-
ядием против новых общественно-политических и эстетических идей. «Время ужасного переворота во Франции приближалось, когда она готовилась разорить все свое славное минувшее, — пишет Шевырев. — Как кстати явился тут Лагарп со своими лекциями для того, чтобы кинуть обшир-

³⁶⁰) Т. II, стр. 224.

³⁶¹) Цитировано по сборнику «Пушкин-критик», Academia 1934 г., стр. 379.

³⁶²) Там же.

ный взгляд на двухвековое поприще литературы французской. Общество от тяжких потрясений, вместе со своим любимым критиком, отдыхало на этих блистательных воспоминаниях...»³⁶³). Мысль Лагарпа о том, что искусство есть «совокупность всех приличий», Шевырев развивал на страницах «Московского наблюдателя», за что получил резкую отповедь со стороны Белинского.

О своих симпатиях к «старым добрым временам классического владычества» неоднократно говорит Н. Полевой. В статье «Несколько слов о современной русской критике» он обрушивается на «неверующих разрушителей», нападающих на Гете, Корнеля, Расина и поднимающих на пьедестал «уродливого Диккенса», и пишет о необходимости возрождения классицизма, но нового, реформированного, который помирит Шекспира с Расином³⁶⁴).

Классицистская эстетика играла в условиях русской действительности реакционную роль, поэтому развенчание ее рассматривалось Белинским как дело, имеющее серьезное общественное значение. Эстетические взгляды Буало, Батте и Лагарпа воспринимались Белинским как проявление в эстетической области чуждой ему дворянской идеологии.

В подавляющем большинстве случаев Белинский называл французскую литературу XVII в. **псевдоклассической**. Великий критик постоянно подчеркивал, что Корнель и Расин отошли от традиций Софокла и Эврипида, нарушили их заветы, что в их произведениях не чувствуется того дыхания гуманности, которое пронизывало всю греческую драматургию, делая ее близкой и понятной всему человечеству.

Основное достоинство античного классицизма Белинский видел в его народности. Он ценит его за вольнолюбие, за изображение людей героического склада, бросающих вызов злой судьбе, за правдивый показ жизни, за защиту прав человека. Гуманизм, по мысли Белинского, придавал древнегреческому искусству то особое качество, которое делало его произведения **классическими, имеющими общечеловеческое значение**.

К оценке творчества французских драматургов XVII столетия Белинский подходит как демократ. Все идейные и художественные недочеты произведений Корнеля и Расина он объясняет тем, что они далеко стояли от революционного движения своего времени и были выразителями интересов придворно-аристократических кругов Франции.

Это положение Белинский впервые сформулировал в «Литературных мечтаниях», явившихся манифестом революционно настроенной русской интеллигенции. Французская литература, говорится здесь, «всегда, была верным отражением, зеркалом общества, всегда шла с ним рука об руку, забывая о массе народа...»³⁶⁵).

Правда молодой Белинский пытается объяснить салонный и «общественный» характер творчества французских писателей специфическими особенностями французской нации, якобы склонной вообще к парадной шумихе и показному великолепию. «Жизнь француза, — замечает он, — есть жизнь общественная, паркетная; паркет есть его поприще, на котором он блистает блеском своего ума, познаний, талантов, остроумия, образованности. Для французов бал, собрание — то же, что для греков была **площадь** или игры Олимпийские...»³⁶⁶).

Точку зрения о тщеславии, как национальной черте французов, Белинский проводит в ряде своих статей 30-х годов, в эпоху своих идейно-теоретических исканий. В этот период Белинский часто переносил каче-

³⁶³) С. Шевырев. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов, М. 1836 г., стр. 181.

³⁶⁴) «Русский Вестник», 1842 г., № 1, Отдел «Критика», стр. 4 и след.

³⁶⁵) Т. 1, стр. 317.

³⁶⁶) Там же.

ства, присущие французской аристократии, на весь французский народ, давая ему несправедливо суровую оценку.

Преодолев свой идейно-философский кризис, став на путь непримиримой революционной борьбы с самодержавно-крепостнической Россией, Белинский решительно меняет свое отношение к французам.

«С французами, — сообщает он Боткину 9 июня 1840 г., — я помнил совершенно: не люблю их, но уважаю. Их всемирно-историческое значение велико»³⁶⁷). Несколькоими месяцами позже Белинский называет французов «энергичным, благородным народом, льющим кровь за священные права человечества»³⁶⁸).

Высоко оценив творчество прогрессивных французских писателей (Беранже, Ж. Занд, Вольтера), Белинский в 40-е годы не прекращает своих нападок на драматургов-классицистов. Все особенности их творческого метода и художественного стиля он объясняет теперь не национальными чертами французов, а их связью с придворной знатью, их отрывом от народной почвы. «Французы того времени (XVIII в.), — пишет Белинский, — понимали искусство как выражение жизни не народа, а общества, и притом только высшего, дворянского, и приличие считали главным и первым условием поэзии. Оттого у них греческие и римские герои ходили в париках и говорили героиням: madame!»³⁶⁹).

Это положение, выдвинутое в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года», Белинский развивает и в ряде других своих работ, распространяя его отчасти и на русскую классицистскую поэзию XVIII века.

Великий критик обвиняет писателей классицистской школы в аристократизме, пренебрежительном отношении к изображению престолярства, в стремлении не пускать в трагедию никого, кроме царей и сановников. «Они забыли, — пишет Белинский, — что в новейшем обществе проза жизни получила полное свое право на поэтическое представление, и что драма новейшей жизни слагалась из лиц всех сословий»³⁷⁰).

Белинский доказывает, что новое время требует новых эстетических норм, и обветшалые догмы дворянского классицизма могут привлекать только идеологов умирающего прошлого, врагов передового реалистического искусства. «Отцвела французская монархия со своими маркизами, контами и виконтами, со своими париками и фижмами — и гениальные трагедии пленяют только людей, чуждых эстетического вкуса»³⁷¹).

Белинский вскрывает общественно-политическую сущность художественного метода классицистов. Буало и его последователи понимали художественное творчество как «подражание природе», причем они вкладывали в это понятие свой придворно-аристократический смысл. Они не допускали на театр жизнь в ее естественном виде и говорили о необходимости «украшения» действительности, об освобождении ее от «отвратительных» элементов.

Эстетический кодекс Буало, Батте и Лагарпа был в конечном итоге средством для сглаживания общественных противоречий, он отвечал политике господствующих классов. Поборники классицизма в России, опираясь на авторитет Корнеля и Расина, пытались отвлечь русских писателей от исследования общества и превратить их в певцов самодержавно-крепостнического строя.

В своих оценках «нормативной» поэтики Белинский обнаруживает великолепное классовое чутье революционера-разночинца, борющегося за реализм и народность литературы. Он называет знаменитый «Лицей»

³⁶⁷) Письма, т. II, стр. 132.

³⁶⁸) Там же, стр. 186.

³⁶⁹) Т. XI, стр. 85—86.

³⁷⁰) Т. VI, стр. 522.

³⁷¹) Т. V, стр. 473.

Лагарпа «Лакеем», подчеркивая тем самым монархическую направленность его основных теоретических принципов.

Мысль об аристократическом характере эстетики «придворного» классицизма подробно развивается Белинским в статье «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым» (1841 г.). Великий критик резко выступает против центрального тезиса классицистов, требующего изображения «украшенной» и «облагороженной» действительности. «Вследствие такого взгляда, — замечает он, — из искусства были изгнаны естественность и свобода, которые уступили место чудовищной искусственности, принужденности и мертвенности»³⁷²).

«Солдаты, — продолжает Белинский, — заговорили одним языком с полководцами, слуги с господами; пастушки оделись в фижмы и испестрили свои лица мушками; книксены, менуэтная выступка, театральные позы и надутая декламация сделались вывеской и необходимым условием украшенной и облагороженной природы»³⁷³).

Белинский доказывает, что классицистская драматургия страдает субъективизмом, в ней нет объективно-глубокого воспроизведения жизни со всеми ее диссонансами, феодальным гнетом, нищетой и страданиями народа. В ней в идеализированном виде рисуются лишь возвышенные переживания и настроения аристократической знати, выступающей в роли лучшей, избранной части Франции. Белинский критикует писателей классицистской школы за то, что они показывали современное им общество одностороннее, только с «парадной» его стороны, не затрагивая в своем творчестве социальные противоречия эпохи, обходя вопрос об антинародной политике дворянства и королевского двора.

Белинский хорошо понимает, что зависимость Корнеля и Расина от придворных нравов и обычаев самым пагубным образом сказалась на художественности их произведений. Он обвиняет классицистов в чопорности, в напыщенности, в отсутствии эстетического чувства. Он отказывает им в творческом вдохновении, в умении создавать подлинно поэтические, волнующие картины. «Какая знаменитая трагедия — эта «Ифигения». Какое великое имя — этот Расин, — пишет иронически Белинский в одной из своих рецензий. — Герои, цари, жрецы, полководцы, наперсники, наперсницы, весталки, александрийские стихи, важная выступка, певучая декламация — все это чудо, прелесть, очарование. И если мы во всем этом не видим натуры, смысла, толка, страстей, чувств, мысли — виноват не Расин, а наш современный век, развращенный, сбитый с истинного пути поэтами нового времени, которые увидали высочайший идеал искусства в пьяном дикаре Шекспире»³⁷⁴).

Подобного рода высказывания рассеяны в большом количестве во многих работах Белинского 30-х и 40-х годов. На всем протяжении своей критической деятельности он относился неизменно отрицательно к Корнелю и Расину, как художникам. Особенно резко отзывался Белинский о художественных, поэтических недостатках творчества классицистов в период своих примирительных умонастроений, когда, борясь за «объективную поэзию», выдвигая на первый план форму произведения, он болезненно реагировал на всякие проявления романтического субъективизма в литературе, на малейшие попытки исказить жизнь в угоду авторскому идеалу. В это время Корнель и Расин для Белинского — «поэтически уроды», «вандалы», создатели «галантерейных, обточенных» драм и т. д.

Однако и позднее, признав огромную роль субъективного фактора, Белинский жестоко критиковал писателей классицистского направления,

³⁷²) Т. VI, стр. 298.

³⁷³) Там же.

³⁷⁴) Т. VII, стр. 340.

подчеркивая, что аристократическая субъективность ведет к искажению действительности, к сглаживанию социальных противоречий, к обесцвечиванию драматургии в художественном отношении.

Неумение или нежелание оценить жизнь с точки зрения интересов народа придало, как полагает Белинский, литературе дворянского классицизма ту односторонность, абстрактность и риторичность, которые сделали ее предметом нападков со стороны просветителей и других представителей передовой эстетической мысли в России и за рубежом. Французские классицисты стремились не к тому, чтобы наиболее полно и объективно отразить образ мыслей, общественную физиономию своих высокопоставленных героев, а заботились о том, чтобы их поведение не противоречило нормам и обычаям, принятым среди придворной аристократии, считавшей приличие первым и главным условием хорошего вкуса.

В критике аристократической сущности французского «придворного» классицизма Белинский непосредственно перекликается с Пушкиным. Недостатки ложно классической драматургии Пушкин объясняет тем, что она «образовалась в передней» и «никогда не доходила далее гостиной»³⁷⁵). В своей известной статье «О предисловии г. Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» Пушкин отмечает: «Кто отклонил французскую поэзию от образцов классической древности? Кто напудрил и нарумянил Мельпомену Расина и даже строгую музу старого Корнеля? Придворные Людовика XIV»³⁷⁶).

Белинский отнюдь не считает французских драматургов XVII века людьми, лишенными от природы поэтического дарования. В одной из своих статей он называет гений Корнеля «величавым и могущественным», но тут же добавляет, что форма его произведений «уродлива вследствие насильственного влияния Ришелье»³⁷⁷). «Чопорный и натянутый Расин, — пишет Белинский, — в древней Греции был бы страстным и глубокомысленным Эврипидом; а во Франции в царствование Людовика XIV и сам страстный и глубокомысленный Эврипид был бы чопорным и натянутым. Таково влияние истории и общества на талант»³⁷⁸).

Критикуя «псевдоклассическую» драматургию Корнеля и Расина, Белинский глубоко научно ставит вопрос о сущности классики, о том, какого поэта можно считать классическим в полном смысле этого слова. В качестве критерия для определения «классичности» художника великий критик берет народность, выявляя степень широты и крепости связи его творчества с народно-освободительным движением.

Подлинными классиками, продолжателями лучших традиций древнегреческого и римского искусства Белинский считает тех писателей, которые в новое время отдают весь свой талант на защиту интересов народа и подвергают критике феодально-крепостнический и буржуазный строй.

Псевдоклассиками он называет тех поэтов, которые, педантично копируя формы древнеэллинской поэзии, отошли от античного гуманизма и свободолюбия. Первые близко стоят к Гомеру, Софоклу, Эврипиду и Аристофану по содержанию и методу творчества, естественно, отходя от них в формальном отношении, вторые, подражая древним авторам в форме произведений, самым решительным образом извращают дух античного классицизма.

В постановке и решении проблемы о сущности классики Белинский сказал новое слово, он рассмотрел историю литературы с демократических позиций, очистил ее от ложных имен и авторитетов, оставив титул клас-

³⁷⁵) Т. II, стр. 38.

³⁷⁶) Там же, стр. 33.

³⁷⁷) Т. X, стр. 153.

³⁷⁸) Т. XI, стр. 332.

сических писателей только за теми, кто, борясь против реакции, помогает победе нового, содействует прогрессу человечества.

Быть художником классического типа — это значит, по мысли Белинского, бороться за высокую революционную идейность и народность творчества, за оригинальность и самобытность искусства. Французские классицисты пошли по другому, ложному пути; они переняли у древних форму драмы, наполнив ее своим, однако совсем не классическим, содержанием.

Белинский обвиняет Корнеля и Расина в подражательности, в отсутствии оригинальности, показывая гибельность для литературы различного рода механических заимствований. «Ложная мысль, — пишет он, — что искусство есть украшенное подражание изящной (а не низкой) природе и что сочинять значит подражать какому-нибудь прославленному писателю, особенно из древних, эта ложная мысль была первым и главным догматом их эстетического корана»³⁷⁹).

Французские драматурги XVII века в силу своего отрыва от народных масс не могли понять мира классической древности, его литературы, не сумели разглядеть за ее внешне аристократической формой демократического содержания. Теоретики классицизма, не уяснив того, что в древней Греции герои, цари и полководцы выступали в драматургии и эпосе как представители народа, решили, что непременным признаком всякой «высокой драмы» является участие в ней высокопоставленных особ, коронованных и некоронованных властителей. Формально следуя по стопам древних греков, французы фактически исказили основные принципы античного искусства, так как в условиях абсолютной монархии короли и вельможи не только не представляли широких слоев населения, но и проводили явно антинародную политику.

Подражательность Белинский расценивает как одно из проявлений дворянской идеологии в области литературы, как явление, которое препятствует развитию самобытного художественного творчества, подрывает его основы, лишает его реалистической силы. «От подражания, — пишет он, — происходит только мертвый список, рабская копия, которые лишь по наружности сходны со своим образцом, но в сущности не имеют ничего с ним общего. Трагедии Корнеля, Расина и Вольтера могут еще иметь какое-либо значение и какую-нибудь цену как отголосок современных идей, как отражение современного общества, хотя и в неестественной форме; но как подражания трагедиям Софокла и Эврипида, как изображения греческих характеров и греческой жизни они смешны, нелепы, карикатурны, лишены даже всякого признака здравого смысла, не только поэзии»³⁸⁰).

Постоянно подчеркивая подражательный характер французской классицистской трагедии, ее зависимость в формальном отношении от образцов древнегреческой и римской литературы, Белинский в то же время отмечает национальный колорит творчества классицистов.

Корнель и Расин, несмотря на все свои усилия идти по стопам греков и римлян, не могли выйти за пределы своей эпохи, за рамки придворно-аристократической идеологии. Придворная культура наложила свой отпечаток на всю их творческую деятельность. «Французская литература, — пишет Белинский в 1846 году, — долгое время рабски подражала греческой и латинской, наивно грабила их заимствованиями — и все-таки оставалась национально французской»³⁸¹).

³⁷⁹) Т. IX, стр. 90.

³⁸⁰) Т. VI, стр. 248—249.

³⁸¹) Т. X, стр. 410.

Этот тезис Белинский развивает в целом ряде своих работ в 40-е годы. Герои французских классицистов только носили греческие или римские имена, во всем другом они оставались французскими придворными. Корнель и Расин не только навязали им чопорность и надутость французских маркизов и маркиз, но даже «я одели их в огромные парики, шитые кафтаны и робы с фижмами».

Каждый поэт, по мнению Белинского, выражает какие-то черты своей эпохи, вносит в творчество свое индивидуальное, пережитое, если он даже и ставит перед собой задачу подделаться под обычаи и нравы других народов. Так произошло с французскими классицистами при их попытках возродить эллинскую поэзию. В их произведениях сквозь античную форму пробивалась жизнь французского аристократического общества. В показе быта, настроений французского двора Белинский видел здоровое начало классицизма, правда, постоянно отмечая, что элементы реализма находятся во французской трагедии в неразвитом, зачаточном состоянии.

Решительно отвергая близость Корнеля и Расина к демократическим слоям Франции, Белинский в 40-е годы в то же время настаивает на национальном характере их драматургии. Великий критик во второй период своей деятельности проводит четкое разграничение между понятиями «национальное» и «народное». «Народность, — пишет он в статье «История Петра Великого» (1840 г.), — относится к «национальности» как видовое, низшее понятие — к родовому, высшему, более общему понятию. Под народом более разумеется низший слой государства, — а ция выражает собою понятие совокупности всех сословий государства»³⁸²).

Будучи оторваны от народных масс, Корнель и Расин не смогли стать писателями, имеющими общечеловеческое значение, так как в их творчестве не нашел своего отражения революционный протест против феодально-крепостнического строя. «Для поэта, — пишет Белинский в статье «Мысли и заметки о русской литературе» (1846 г.), — который хочет, чтоб гений его был признан везде и всеми, а не одними только его соотечественниками, национальность есть первое, но не единственное условие: необходимо еще, чтоб, будучи национальным, он в то же время был и всемирным, то есть, чтоб национальность его творений была формою, телом, плотью, физиономиею, личностью духовного и бесплотного мира, общечеловеческих идей»³⁸³).

Белинский доказывает, что французские классицисты были писателями национальными, но не народными. Их историческое значение заключалось в том, что они отразили в своих трагедиях один из важнейших моментов французской истории — эпоху формирования и расцвета абсолютной монархии, утвердившей свое господство после победы над феодальным дворянством, носителем средневековой раздробленности. Особенно это относится к Корнелю, который защищал в своих произведениях политику Ришелье и с большой энергией проводил в них идеи гражданского служения, отстаивал государственные интересы.

Белинский в 40-е годы высоко ценил гражданственные мотивы Корнелевской драмы. «...Французская литература, — писал он в 1846 году, — вся вышла из общественной и исторической жизни и тесно слита с нею, поэтому о французской литературе нельзя судить по готовой теории, не впадши в односторонность и не доходя до ложных выводов. Трагедии Корнеля, правда, очень уродливы по их классической форме, и теоретики имеют полное право нападать на эту китайскую форму, которой под-

³⁸²) Т. XII, стр. 260.

³⁸³) Т. X, стр. 140.

дался величайший и могущественный гений Корнеля вследствие насильственного влияния Ришелье, который и в литературе хотел быть первым министром. Но теоретики жестоко ошиблись бы, если бы за уродливо-псевдоклассической формой корнелевских трагедий проглядели страшную внутреннюю силу их пафоса. Французы нашего времени говорят, что Мирабо обязан Корнелю лучшими вдохновениями своих речей. После этого удивляйтесь французам, что они забывают скоро свои романтические трагедии, а la Шекспир и до сих пор читают и всегда будут читать старого Корнеля»³⁸⁴)

Приведенная цитата, несмотря на высокую оценку Корнеля, отнюдь не дает оснований делать вывод о том, что французские классицисты «имели большое историческое значение в идеологической подготовке французской революции», как это делает П. Н. Берков в своей работе «Белинский и классицизм»³⁸⁵).

Во-первых, подобного рода утверждение противоречит всей концепции Белинского, всем его высказываниям о французской драматургии XVII века.

Во-вторых, в приведенном отрывке ясно сказано, что Корнель находился под влиянием Ришелье, который, как известно, отнюдь не был революционером и противником королевской власти.

В-третьих, говоря о силе корнелевского пафоса, Белинский ничего не говорит о его содержании, о его политической направленности. Возможно, что Мирабо действительно вдохновлялся монологами некоторых пьес Корнеля (напр., «Горация»), в которых проводится идея гражданского служения, и использовал их в своей политической борьбе против монархии для подъема гражданского сознания буржуазии, но все это еще не дает оснований делать заключение о том, что Белинский считал самого Корнеля антимонархистом и видел в нем идейного вдохновителя революции 1789 года, т. е. писателя, выражающего революционные, антимонархические настроения.

Работы Белинского говорят совершенно об обратном. В обзоре «Взгляд на русскую литературу 1844 г.» он писал: «Корнель и Расин были поэтами новомонархического, а не феодального общества»³⁸⁶). Белинский считал французский абсолютизм исторически прогрессивным явлением. В отзыве на «Руководство к познанию новой истории для средних учебных заведений» С. Смагардова (1844 г.), указывая, что Франция XVII в. стала первым государством в Европе благодаря торжеству монархизма, он отмечал: «Первым истинным политиком Европы был кардинал Ришелье. Работая для своего времени, он работал для веков; он нанес ужасный и последний удар феодализму и заставил его выродиться в бессильную аристократию, трепетавшую потом от одного взора Людовика XIV»³⁸⁷).

Французский классицизм, по мысли Белинского, был прогрессивен лишь постольку, поскольку был исторически прогрессивен абсолютизм; он изжил себя и превратился в реакционное литературное течение, когда «французская монархия отцвела со своими контами и виконтами», и история поставила задачу борьбы с феодально-крепостническими порядками и абсолютистским режимом. Поэтому особое негодование Белинского вызывают эпигоны Корнеля и Расина, прославляющие монархическую форму правления в то время, когда она уже давно изжила свой век и превратилась в тормоз исторического прогресса. Борясь с ними,

³⁸⁴) Т. X, стр. 153.

³⁸⁵) «Литер. наследство», т. 55, I, 1948 г., стр. 164.

³⁸⁶) Т. IX, стр. 92.

³⁸⁷) Т. XII, стр. 467.

великий критик резко критиковал классицистскую эстетику, особенно подчеркивая ее сословно-монархический характер, ее реакционность в новых исторических условиях, хотя он и понимал ее значение в истории эстетической мысли.

В оценке французского классицизма Белинский сделал крупный шаг вперед по сравнению с просветителями XVIII века. В отличие от Дидро и Лессинга он не только перечисляет слабости творчества классицистов (риторичность, абстрактность, неестественность, холодность и т. д.), но и правильно указывает причины, их породившие.

Все пороки классицистского художественного метода Белинский объясняет тем, что Корнель и Расин были оторваны от народных масс и в силу этого оказались не в состоянии показать правдиво современную им жизнь. Их герои односторонни и абстрактны, так как они не даны в конкретной социально-исторической практике — в отношении к народу, а показаны только в придворной обстановке.

Если Дидро и Лессинг основное зло классицистов видели в том, что они изображали «общественных», а не «естественных» людей, то Белинский придерживается диаметрально противоположной точки зрения. Холодность и абстрактность героев классицистской трагедии, по его мнению, есть результат того, что они слишком однобоко обрисованы с общественной стороны.

Естественный человек для Белинского — это общественный, исторический человек, а не *matière sensible*, не порождение природы. Чем крепче он связан с социальным бытием, тем он естественнее, правдивее, полнокровнее. Просветители на Западе, борясь за естественность, реализм в искусстве, стремились освободить человеческую личность от гражданских общественных отношений; Белинский, наоборот, хочет укрепить и расширить ее связь с обществом. Только таким путем он считает возможным преодоление классицистской отвлеченности.

Правда, следует отметить, что Белинский не всегда прав в своих оценках французской драматургии XVII века. Борясь с апологетами классицизма в России, он старался не замечать те элементы критики абсолютизма, которые имелись у Корнеля и особенно у Расина, хотя они и облекались в крайне абстрактную форму. («Британник», «Андромаха», «Гофолия» и др.) Белинскому важно было развенчать классицистскую эстетику, еще находившую признание в некоторых кругах русского общества.

Выступление против классицистского театра — это одно из звеньев общей борьбы великого критика за реалистическое искусство. «Дворянский» классицизм с его аристократическим пренебрежением к народу, с его асоциальностью и идеализацией жизни рассматривается Белинским как проявление романтического субъективизма в литературе. Громя псевдоклассическое направление, Белинский стремится обеспечить победу критическому реализму, способствовавшему развитию революционно-освободительного движения в России.

7.

Белинский подходит к оценке романтического течения с революционно-демократических позиций. Он особенно выделяет тех его представителей, которые выступали в той или иной степени против современного им общества, звали народ вперед, пробуждали его революционное самосознание. Это — истинные романтики. Их творчество — необходимый этап в развитии литературы по пути к реализму. Они обогатили искусство новыми идеями, ввели в практику новые средства художественного выражения, хотя и рассматривали художественную форму отнюдь не как

главную проблему эстетики. Наиболее характерными представителями истинного романтизма Белинский считает Байрона, Шиллера, Мицкевича. О поэтах-декабристах Белинский, разумеется, не мог открыто говорить по соображениям цензурного порядка.

В большинстве случаев враждебно Белинский относится к тем защитникам романтической теории, которые стремились повернуть колесо истории вспять или задержать процесс исторического развития. Это — псевдоромантики. Они ставят своей задачей привить народу чувство покорности, превратить его в послушного раба самодержавно-крепостнического или буржуазного строя.

Обращают на себя внимание методологические принципы историко-литературных и теоретических исследований Белинского. Великий критик считает «истинными» в истории искусства течения, способствующие революционизированию народных масс, правдиво отражающими жизнь во всем ее социальными диссонансами.

«Ложными» Белинский называет те направления (например, псевдоклассицизм, псевдоромантизм), представители которых в своих теоретических исканиях руководствовались не историческими потребностями народа, а вопросами художественной формы. Эпические поэты XVI—XVIII веков хотели стать классиками, копируя формальные особенности «Илиады» и «Одиссеи», не замечая того, что гомеровский эпос не подходит к изменившимся условиям жизни. Псевдоромантики взбунтовались против классицистских правил, провозгласив культ гения и чувства, но они были далеки от мысли о необходимости борьбы со всей системой общественно-политических воззрений, на основе которых возникла нормативная поэтика Буало и его последователей. Поэтому их эстетические поиски не могли привести к серьезным результатам.

Белинский, критикуя псевдоклассические и псевдоромантические теории, поднимает вопрос об истинном и ложном новаторстве. Подлинными новаторами он считает художников, которые весь свой талант отдавали на службу прогрессу и народу. Руководствуясь в своем творчестве задачами революционно-освободительного движения, чутко прислушиваясь к требованиям эпохи, они обогащали и художественную форму, опрокидывая отживающие эстетические нормы и понятия.

Такую новаторскую роль сыграли Пушкин и Гоголь, «скомпрометировавшие» не только псевдоклассицизм и псевдоромантизм, но и пошедшие дальше революционных романтиков, преодолев абстрактность, «асоциальность» их литературно-художественной практики.

Белинский внес много новых и свежих идей в понимание сущности романтической эстетики. Его критика реакционно-романтической литературы была глубоко прогрессивной для своего времени, так как она была построена на правильной методологической основе и сочеталась с защитой реалистического метода.

Белинский поднялся неизмеримо выше западноевропейских теоретиков-идеалистов, которые отрывали искусство от революционно-освободительной борьбы и сводили его историю к филиации эстетических идей. Они, как правило (и это вполне естественно и логично), рассматривали романтизм как единый поток, не видя в нем двух направлений — революционного и реакционного, — не замечая того, что за сходными по внешнему звучанию лозунгами часто скрывается совершенно различное содержание.

Такой суммарный, внутренне не расчлененный подход к романтическому движению замечен в эстетике Гегеля, который подводит под один ранжир творчество и революционных и реакционных романтиков, не замечая их качественных различий. По существу революционно-романтическая поэзия выпадает из его поля зрения. Все романтическое

сводится Гегелем к культу божественного и воспроизведению внутренних человеческих переживаний, к отказу от изображения действительности.

Существенный признак романтизма Гегель видит в пассивности. Романтический герой, по его мнению, одержим только страстью познания бога и примирения с ним. Он легко подчиняется существующему общественному строю и никогда не поднимает голоса протеста. Для него характерно равнодушие к земным делам, стремление освободиться от своих гражданских обязанностей, погружение в мистику сердца и души. Наличие общественных отношений им рассматриваются как законные и неизблемые, и он считает своим долгом подчинение установленным социальным порядкам. «Героизм, который здесь может выступить на сцену, — пишет Гегель, — не есть героизм, дающий по своему почину законы, устанавливающий учреждения, создающий и преобразующий ситуации, а **героизм покорности**. Для него все уже определено и установлено высшей властью»³⁸⁸).

Гегель неодобрительно относится к тем художественным произведениям, где изображается столкновение человека с обществом. Он считает подобные коллизии незрелыми, а поступки такого героя-бунтаря — действиями, не имеющими под собой «субстанциальной» почвы. Всякий бунт, по Гегелю, лишен каких бы то ни было оснований и исторического смысла и поэтому неизбежно завершается катастрофой, полной капитуляцией бунтующей личности перед всемогущей «необходимостью».

Бунтарские порывания Гегель рассматривает как проявление молодости, называет их «годами ученичества, воспитанием индивидуума». «Учение это, — пишет он, — кончается тем, что субъект обламывает себе рога, влетает со своими желаниями и мнениями в существующие отношения и разумность этого мира, в его сцепления вещей», «приобретает в себе в нем соответствующее местечко» и «делается таким же филистером, как и другие»³⁸⁹).

Гегель осуждает юношеские драмы Шиллера и Гете («Разбойники», «Гец фон Берлихинген»), так как их главными действующими лицами выступают люди, восставшие против традиционного уклада жизни. «Избранный Карлом Моором путь, — замечает Гегель, — является роковой ошибкой, и хотя он трагичен, этот разбойничий идеал может соблазнить только детей»³⁹⁰).

Гегель утверждает, что бунтарство в современную эпоху не имеет под собой **права**, ибо мятежная личность перестала представлять «субстанциальные силы», быть выражением «абсолютного духа». Гегель полон высокомерного презрения ко всем попыткам человека по-человечески устроить свою судьбу. Его личные цели кажутся ему мизерными и ничтожными, и он требует принесения их в жертву «общему», воплощением которого является на современном этапе развития абсолютной идеи государство.

Гегель презрительно пишет о персонажах «Коварства и любви», которые, страдая «под гнетом отвратительных условий, носятся со своими маленькими частными интересами и страданиями, мучаются ими»³⁹¹). Симпатии Гегеля на стороне таких героев Шиллера, как маркиз Поза, который после своего обличения испанского деспотизма падает на колени перед Филиппом II и молит его стать гуманным правителем.

³⁸⁸) Гегель, Сочинения, т. XIII, стр. 94. Подчеркнуто мной, Н. Г.

³⁸⁹) Там же, стр. 154.

³⁹⁰) Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 199.

³⁹¹) Там же.

Белинский в отличие от Гегеля и других немецких теоретиков-идеалистов отстаивает право человека на защиту своей свободы, он высоко ценит революционный романтизм, считая его истинным течением в искусстве, вызванным к жизни революционно-освободительной борьбой.

Белинский выделил две струи не только в романтическом движении. Он хорошо видит различные направления также в классицизме. Критикуя Корнеля, Расина, он с большим уважением говорит о Вольтере, который в период кризиса классицистской эстетики поддерживал своим творчеством покачнувшийся пьедестал французской Мельпомены.

Вольтер, как известно, соблюдая правила нормативной поэтики, не выполнял, однако, свои трагедии революционным содержанием. Его герои — носители больших вольнолюбивых идей — республиканцы, борцы против религиозного фанатизма. Они борются за свободу совести, умирают за гражданские вольности.

Белинский относит Вольтера к крупнейшим представителям «самого умного в истории XVIII века». Еще в годы «примирительных» умонастроений он сумел в основном правильно оценить деятельность великого французского просветителя. В рецензии на работу Мишле «Краткая история Франции до французской революции» (1838 г.) Белинский называет Вольтера Титаном, восставшим против державного Олимпа, человеком могучим, сильным «даже в своем несчастном ослеплении». «Сатанинское владычество Вольтера, — замечает он, — было действительно, потому что выражало собою момент не только целого народа, но и целого человечества»³⁹²).

На революционно-демократическом этапе своего развития Белинский очень высоко ставит вольтеровское творчество. Особенно сочувственно он отзывается о философских романах Вольтера, пронизанных острой критикой феодального общества и феодально-крепостнической идеологии. «... Его «Кандид», — пишет в 1846 г. Белинский Герцену, — потягается в долговечности со многими великими художественными созданиями, а многие невеликие уже пережил и еще больше переживет их»³⁹³). В 1848 г. в письме к Анненкову Белинский с восторгом говорит о Вольтере-борце, общественном деятеле, подчеркивая его гуманизм и народолюбие: «...Что за благородная личность Вольтера! Какая горячая симпатия ко всему человеческому, разумному, к бедствиям простого народа!..»³⁹⁴).

Строго разделяя классицистов по их общественно-политическим убеждениям, Белинский тем не менее сближает их по творческому методу. Для него Корнель и Вольтер, несмотря на все различие их взглядов, писатели одного типа. Их сходство он видит в «утилитарном» воззрении на поэзию. Существенной слабостью классицистской эстетики Белинский считает то, что она рассматривает искусство не как форму отражения объективной действительности, а как средство пропаганды морально-политических идей того или иного класса общества. «Классические» герои ему кажутся не живыми людьми, а персонификациями определенных «страстей», воплощенными абстракциями.

Белинский решительно осуждает стремление идти в творчестве не от жизни, а от морально-политических идеалов. Неправильное решение основного вопроса эстетики неизбежно, по его мнению, приводит к «украшению природы», к риторике и дидактизму, к возникновению того возвышенно-декламационного стиля, который всегда был характерным признаком классицизма XVII и XVIII веков. «Мертвое понятие о пользе поэтической формы для выражения моральных и других идей, — пишет Бе-

³⁹²) Т. III, стр. 410.

³⁹³) Письма, т. III, стр. 108.

³⁹⁴) Там же, стр. 338.

линский в пятой статье о Пушкине,— породило так называемую дидактическую поэзию»³⁹⁵). Подчеркивая недостатки эстетического мышления классицистов, Белинский доказывает, что они в понимании художественного метода очень близки к романтикам. И те и другие исходят в своей творческой деятельности из заданной цели, а не из объективной реальности, взятой в ее социально-исторической конкретности. Ни классицистская, ни романтическая эстетика не направляют художника на объективное исследование жизни, на проникновение в ее сущность. Она видит его задачу в воплощении в образы тех или иных морально-политических представлений. Подобная идеалистическая интерпретация искусства таит в себе большую опасность. Она ведет на практике к «облагораживанию» жизни, к превращению реально-исторических людей в рупоры авторских настроений.

Белинский резко критикует русских реакционных романтиков 40-х годов за то, что они идеализируют действительность и относятся враждебно к критическому направлению в литературе, ничем не отличаясь в этом отношении от псевдоклассиков. «...Если вы захотите присмотреться к драматическим представлениям нашего романтизма,— пишет Белинский,— то увидите, что они месятся по тем же самым рецептам, по которым составлялись псевдоклассические драмы и комедии: те же избитые завязки и насильственные развязки, та же неестественность, та же «украшенная природа», те же образы без лиц вместо характеров, то же однообразие, та же пошлость и то же уменьше...

А эти нападки будто бы на мерзости романов Диккенса и будто бы на сальности произведений Гоголя — не чистый ли это классицизм XVIII века? Наши романтики ушли от псевдоклассицизма гораздо меньше, нежели ушел от него Казимир Делавинь—этот мнимый примиритель Расина с Шекспиром, этот поэтический академик — эклектик»³⁹⁶).

Ярым противником реалистического искусства был Н. Полевой, поместивший в 1842 году в «Русском вестнике» отрицательный отзыв на «Мертвые души», в котором он нападал на Гоголя за натуралистичность. Полевой в своем злопахательстве немногим уступал заклятым врагам русской литературы—Сенковскому и Булгарину, его и имеет в виду Белинский, говоря о романтиках, непримиримо относящихся к реалистическому методу.

Наличие классицистских элементов Белинский находит не только в романтической драме, но и в романтической прозе. Критикуя псевдо-исторические повести Марлинского «Роман и Ольга», «Наезды», «Изменник», Белинский писал: «Это расиновские трагедии в форме рассказов. Снимите с действующих лиц их охабни и фаты, выбросьте из их речей немного русских поговорок и пословиц, перед вами очутятся те безликие образы, которым к лицу всякое платье и всякое имя и которые столько же русские, сколько и греки, и немцы и англичане, и татары»³⁹⁷).

Белинский указывает, что романтические герои выражаются таким же напыщенным слогом, как и персонажи Корнеля и Расина. Оторванные от своего социального бытия, от конкретно-исторической практики они любят больше пространно разговаривать, чем действовать. Их характер раскрывается в монологах, а не в действии. Бесцветность, «классичность» романтического героя Белинский отмечает, разбирая трагедию Хомякова «Ермак», «Дмитрий Самозванец», а также целый ряд произведений других писателей романтического лагеря.

³⁹⁵) В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, М. 1948., т. III, стр. 385.

³⁹⁶) Т. IX, стр. 94—95.

³⁹⁷) Т. V, стр. 156.

Наблюдения Белинского в основе своей совершенно правильны и отражают существо не одной русской романтической литературы. Например, В. Гюго создает своих персонажей далеко не в соответствии с «мерой» жизни. Эрнани имеет в себе не так уж много черт реально-исторического испанского гранда. Это — благородный разбойник, совершающий различные великодушные дела исключительно по прихоти самого Гюго и в очень малой степени выражающий социальную психологию своего класса. Точно так же епископ Мириэль Бьенвеню и Жан-Вальжан из «Отверженных» являются выразителями авторских идеалов.

К подобному приему Гюго прибегает и в создании отрицательных образов. Полицейский сыщик Жавер выступает у него воплощением «формального закона», присущего капиталистическому обществу, а трактирщик Тенардьё — бездушная, жестокость, стяжательства, свойственных буржуазии. Для романтических героев Гюго не характерны богатство и полнота конкретности, они несколько однолинейны и во всех сценах романа неизменно демонстрируют одну черту своего характера, проявляющуюся то той, то другой своей стороной.

В обрисовке человека Гюго ничем принципиально не отличается от писателей классицизма. Гораций Корнеля есть не что иное, как олицетворение «государственного долга». Во всех эпизодах трагедии он раскрывается только в этом своем качестве (разговор с Куриацием, с Сабиной, убийство Камиллы). Брут Вольтера одержим безграничной любовью к республике. Во имя ее он приговаривает к смерти своего сына Тита, который, увлекшись дочерью Тарквиния, оказался в рядах врагов республиканского Рима.

Отрицательные типы в произведениях классицистов также строятся по принципу господства одной «страсти». В драме Сумарокова «Дмитрий Самозванец» центральный герой показан как черный злодей, между прочим, сам охотно признающий свое злодейство. В конце пятого акта Дмитрий закалывается, восклицая: «Иди душа во ад и буди тамо вечна».

Весьма критически относился к художественным достоинствам романтического искусства Пушкин. Увлеченный романтическим течением, он вначале полагал, что романтизм принесет с собой освобождение от обветшалых догм классицистской эстетики и повернет литературу к «кипящим источникам новой народной поэзии».

Пушкин воспринял романтическое движение прежде всего как борьбу за реалистический метод, за исторически-конкретное изображение жизни и был глубоко разочарован, когда не нашел в творчестве современных ему русских и зарубежных поэтов романтической школы признаков реалистического воспроизведения действительности. «Я жестоко обманулся, — замечает Пушкин, — думая, что в нашей словесности обнаружилось стремление к романтическому преобразованию»³⁹⁸).

Пушкин, как и Белинский, подчеркивает, что романтикам ввиду их пренебрежения к реальной жизни, не удалось преодолеть недостатки, свойственные псевдоклассикам. «... Читая мелкие стихотворения, величаемые романтическими, — пишет Пушкин, — я в них не видел и следов искреннего и свободного хода романтической поэзии, но жеманство лжеклассицизма французского»³⁹⁹).

Таким образом, Белинский отмечает «однолинейность», «бесхарактерность», «неисторичность» классицистских и романтических героев. Причину подобного явления он видел в том, что персонажи как классиков, так и романтиков представляют собой воплощение авторских идеалов, персо-

³⁹⁸) Пушкин А. С., Полное собр. соч., изд-во АН СССР, т. 11, стр. 67.

³⁹⁹) Т. XI, стр. 67.

нификацию отвлеченных понятий, а не выступают в роли конкретных представителей того или иного общественного класса. Призывая изображать человека в органической связи с обществом, Белинский делает крупный шаг в сторону материализма. В борьбе с романтической социологией он явился предшественником русской социал-демократии.

Сокрушительному разгрому романтический субъективизм подверг В. И. Ленин в целом ряде своих произведений. В своем гениальном труде «Экономическое содержание народничества и критика его в книге г. Струве», В. И. Ленин, полемизируя с Михайловским, указывает на коренное различие между материалистическим и субъективно идеалистическим пониманием вопроса об изучении человека⁴⁰⁰).

«...Социолог-материалист,— пишет Ленин,—делаящий предметом своего изучения определенные общественные отношения людей, тем самым уже изучает и реальных **личностей**, из действий которых и складываются эти отношения. Социолог-субъективист, начиная свое рассуждение якобы с «живых личностей», на самом деле начинает с того, что вкладывает в эти личности такие «помыслы и чувства», которые он считает рациональными (потому что, изолируя своих «личностей» от конкретной исторической обстановки, он тем самым отнял у себя возможность изучить действительные их помыслы и чувства), т. е. «начинает с утопии...»⁴⁰¹).

Это положение Ленина представляет большую ценность для эстетики. Оно проливает свет на принципиальную разницу, существующую между реалистическим и романтическим методом. Художник-реалист подходит к показу человека конкретно-исторически, он изучает его в социальной среде, прослеживает, как общество формирует его характер, придает ему тот или иной нравственный облик. Действующие лица реалистического произведения, как в фокусе, отражают в себе тот общественно-экономический уклад, в котором они выросли и сформировались.

Писатель-романтик конструирует своих героев в соответствии с нормами своего идеала, он заставляет их принимать участие опять-таки в надуманных событиях, необходимых для выявления их характерных качеств. Разумеется, такие субъективно-романтические приемы ведут к потере искусством его познавательного значения, к снижению художественного уровня поэтического творчества.

Можно отметить, что «начинают с утопии» в своих социологических рассуждениях не только романтики, но и просветители XVIII столетия. Они также в своих работах исходят из социально-независимого Робинзона, возведенного ими в ранг «естественного человека», что помешало им подняться до обоснования принципов критического реализма. Маркс в «Введении к «Критике политической экономии» отмечает, что мыслителям эпохи Просвещения, «индивид XVIII века,—продукт, с одной стороны, разложения феодальных общественных форм, а с другой — развившихся с XVI века новых производительных сил,—представляется идеалом, существование которого относится к прошлому,—не результатом истории, а ее исходным пунктом»⁴⁰²).

Белинский, конечно, не дошел до такого глубокого, как Маркс, понимания роли общественно-исторической практики в формировании сознания людей, но его мысль работала в правильном, материалистическом направлении. Великий критик считал человеческую личность продуктом социальных условий, он требовал от художника прежде всего глубокого проникновения в общественные отношения, в чем он видел основное качество подлинно реалистического искусства.

⁴⁰⁰) В. И. Ленин считал русских народников романтиками в понимании экономических, общественных отношений. См. т. 2, стр. 191, 192 и след.

⁴⁰¹) В. И. Ленин, Сочинения, т. 1, стр. 385.

⁴⁰²) К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XII, ч. I, стр. 173.

На «утопизм» и асоциальный характер творчества писателей романтического стиля указывает Г. В. Плеханов. Плеханов, критикуя ошибочный взгляд историка французской литературы Г. Лансона, считавшего Бальзака романтиком, писал: «Каково бы ни было происхождение сочинений Бальзака, не подлежит ни малейшему сомнению то обстоятельство, что между ним и романтиками — **целая пропасть**. Прочитайте предисловия, которые писал Гюго к своим драмам: вы увидите там, как понимали романтики задачу психологического анализа. Гюго обыкновенного сообщает, что он в данном своем сочинении хотел показать, к чему приводит такая-то страсть, поставленная в такие-то и такие-то условия. Человеческие страсти **«берутся»** им при этом в самом абстрактном виде и действуют в выдуманной, искусственной, можно сказать, в совершенно **утопической** обстановке. С подобной же «психологией» мы в огромном большинстве случаев встречаемся в романах Жорж Занд. Сочинения Бальзака чужды этого недостатка. Он «брал» страсти в том виде, какой давало им современное ему буржуазное общество; он со вниманием естествоиспытателя следил за тем, **как они растут и развиваются в данной общественной среде**. Благодаря этому он сделался реалистом в самом глубоком смысле этого слова, а его сочинения представляют собой незаменимый источник для изучения психологии французского общества времени реставрации и Людовика Филиппа⁴⁰³).

Правда, романтические идеалы могут быть различными по своему содержанию. У реакционных романтиков они, обычно, не что иное, как плод фантазии и далеко «отлетают» от жизни, у революционных — являются часто результатом жизненных наблюдений, соответствуют тенденции исторического развития.

Так, например, уже упоминавшийся Жавер Гюго, несмотря на свою несомненную схематичность, содержит в себе много реалистических черт, в нем воплотились многие особенности «блустителей порядка» буржуазной Франции. Это свидетельствует о том, что «формальный закон», олицетворением которого служит Жавер, был выведен Гюго не умозрительно, а на основе изучения французского законодательства в современную ему эпоху. Точно также образ Жана Вальжана при всей своей общей условности сохраняет в ряде случаев огромную жизненную силу. В нем отразилась трагическая судьба всех отверженных и обездоленных. Идя в своем творчестве от «общего», от «идеи», Гюго тем не менее благодаря демократичности своих убеждений, умел создавать произведения, звучащие как обвинительный приговор буржуазному строю.

Романтиков с псевдоклассиками сближает не только стремление «украшать природу», но и антиисторический, недиалектический подход к истолкованию литературных явлений. Особенно ярко романтический антиисторизм проявился в вопросе о развитии эпоса. «Мы очень хорошо помним, — пишет Белинский, — что романтическая критика не раз толковала о возможности эпической поэмы в наше время: не тот же ли это псевдоклассицизм, для которого поэма была высшим родом поэзии и который сочинял «Генриады», «Петриады», «Россиады», чтобы не отстать от греков и римлян?»⁴⁰⁴). Белинский в данном случае имеет в виду К. Аксакова, сравнивавшего «Мертвые души» с «Илиадой» и отстаивавшего мысль о необходимости возрождения древнего эпоса в условиях русской самодержавно-крепостнической действительности.

Реакционность русских романтиков 40-х годов сказалась также в их вредной, гегельянской теории о постепенной деградации искусства со времен античности, о его окончательном вырождении в творчестве писа-

⁴⁰³) Г. В. Плеханов «Искусство и литература», М. 1948 г., стр. 837.

⁴⁰⁴) Т. IX, стр. 94.

телей-реалистов. Подобной точки зрения придерживались славянофилы, отчасти ее разделял Н. Полевой, считавший романтическую литературу высшим достижением мировой культуры. «Наш романтизм,— пишет Белинский,— видел великое создание в «Notre Dame de Paris», этом натянутом, ложном и всячески фальшивом, хотя и блестящем произведении,— и видит признак упадка вкуса в романах Диккенса и произведениях Гоголя»⁴⁰⁵).

В выявлении характерных, существенных черт, сближающих романтизм и псевдоклассицизм, сказались проникательность Белинского, зрелость передовой русской эстетической мысли. Зарубежные эстетики, современники и предшественники Белинского (Шлегели, Шеллинг, Сент-Бёв, Гюго, Стендаль и др.) обычно проводили резкую грань между классицистским и романтическим методом, рассматривая их как два антипода. Все литературное движение начала XIX в. обычно сводилось западноевропейскими критиками к борьбе романтических и классицистских теорий.

Белинский убедительно показал, что, несмотря на постановку ряда новых проблем (о народности, о историзме и т. д.), романтики в своих художественных произведениях повторили многие недостатки классицистов и не смогли в полной мере преодолеть схематизма и абстрактности. Подобное явление Белинский объясняет неправильным решением ими основного вопроса эстетики, непониманием того, что поэзия есть форма отражения жизни, а не средство выражения «идеалов» и «понятий» писателя.

Белинский, борясь с романтическим субъективизмом, объявил действительность первоосновой искусства и потребовал от художников ее глубокого критического изучения и исследования. В этом прежде всего проявилось мировое значение его эстетической теории. Белинский заложил фундамент той «исторической и критической школы в русской литературе», которая, как указывает Энгельс, «стоит бесконечно выше всего того, что создано в Германии и Франции официальной исторической наукой»⁴⁰⁶).

Белинский первый в истории эстетической мысли обосновал роль художественного метода в творческом процессе, подчеркнув, что жизненность и правдивость художественных образов во многом определяется тем, идет ли писатель в своем творчестве от объективной реальности или стремится втиснуть ее в прокустово ложе своих собственных воззрений.

Идеи Белинского не потеряли с годами своей ценности, получив дальнейшее развитие в марксизме-ленинизме. Коммунистическая партия Советского Союза в своих постановлениях по идеологическим вопросам призывает всех деятелей советского искусства внимательно изучать действительность, глубже вникать в смысл социальных процессов, совершающихся в нашей стране. В правдивом воспроизведении общества, его положительных сторон и болезненных явлений, в показе людей нового типа видит она единственный путь к созданию произведений, имеющих высокие художественные и воспитательные достоинства.

Пишите правду—таков был ответ И. В. Сталина на вопрос о сущности социалистического реализма. «Пусть писатель учится у жизни. Если он в высоко художественной форме отразит правду жизни, он непременно придет к коммунизму»⁴⁰⁷).

⁴⁰⁵) Т. IX, стр. 94.

⁴⁰⁶) Переписка К. Маркса и Ф. Энгельса с русскими политическими деятелями, издание второе, 1951 г., стр. 277.

⁴⁰⁷) XVII съезд ВКП(б), «Стенографический отчет», Партиздат, 1934 г., стр. 624.

Коммунистическая партия разгромила в свое время пролеткультистов и рапповцев, этих «вульгаризаторов марксизма», сеявших в советской литературе вредные эстетические теории. Пролеткультищина и рапповщина были как раз своеобразной попыткой насаждения в советском искусстве субъективно-романтического метода. «Пролеткультисты и рапповцы,— пишет В. Ермолов,— всегда пытались, под разными флагами, атаковать... главный принцип социалистического реализма: правдивое отражение действительности в ее революционном развитии, движении к коммунизму. Они стремились подменить пафос правды жизни абстрактными схемами, догматическими «лозунгами», запугать писателей, особенно беспартийных, фальшиво ортодоксальными требованиями изображения не реальной жизни, не реальных советских людей, а выдуманной «сверхидеальной» действительности, сочиненных «сверхидеальных героев», «гомункулюсов» — человечков, порожденных не живой действительностью, а изготовленных в сектантских лабораториях»⁴⁰⁸).

Непонимание сущности искусства дает себя знать и в современной советской литературе, выражаясь в попытках некоторых авторов к лакировке и приукрашиванию жизни. Рецидивы вульгарной социологии проявляются еще и в литературоведении. Например, некоторые горьковеды серьезно утверждают, что Горький в своем романе «Мать» шел от партийных решений, от работ Ленина, а не от практики русской освободительной борьбы. В данном случае опять-таки налицо забвение того факта, что искусство воплощает в образы не партийные лозунги, а действительность, которая, конечно, анализируется художником с определенных классовых позиций.

Белинский, исследуя романтизм, выдвинул еще ряд свежих идей, имеющих мировое значение. Он первый выделил внутри романтического течения две основных струи—революционную и реакционную, внося тем самым ценнейший вклад в изучение истории романтической литературы. Белинский вскрыл общественно-исторические истоки реакционно-романтического движения, показав, что оно явилось ответом разбитого в классовых боях дворянства на революцию 1789—94 гг.

Белинский поднял русскую эстетику на новую ступень. Его теоретическая зрелость и проницательность определяются тем, что он был философом материалистом, революционером-демократом, боровшимся за революционное преобразование жизни, за превращение искусства в средство подъема самосознания народных масс.

⁴⁰⁸) В. Ермолов. Некоторые вопросы теории социалистического реализма, «Знамя», 1951 г., № 7, стр. 152.

СОДЕРЖАНИЕ

I. Белинский о художественном методе русской литературы критического реализма	3
II. Белинский о романтизме	66

К306994. Сдано в производство 29 XII—54 г. Подписано к печати 20/XII—55 г.
Бумага 70 X 108 мм. Объем: 45 бум. л.; 12,33 печ. л.
Заказ 9503—55 г. Тираж 500 экз. Цена 10 руб.

Томск, типография № 1 Полиграфиздата. Советская, 47.

Цена 10 рублей

566104

Томский госуниверситет 1878



Научная библиотека 00949810