

ТЕОРИЯ КРИТИКИ

DOI 10.37386/2305-4077-2023-1-123-145

М. В. Строганов¹

Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН

ЧИТАТЕЛЬСКИЕ ЗАБОТЫ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КРИТИКИ

Современники считали главных представителей эстетической критики: В. П. Боткина, П. В. Анненкова и А. В. Дружинина – единомышленниками. Но они редко *ссылались* друг на друга и не утверждали свое методологическое единство. Дружинин был профессиональным литератором и писал постоянно, а Анненков и Боткин были любителями: живя литературой, искусствами, они писали от случая к случаю. Поэтому эстетическое наследие Дружинина выглядит путанным и архаичным, а эстетическое наследие Анненкова и Боткина цельным и перспективным. Однако эстетические метания Дружинина чреваты будущими открытиями, что дает им особый вес и значение. Анненков видел в литературе «зеркало» общества и часто писал о социальных типах, хотя его оценки были диаметрально противоположны демократическому лагерю. У Дружинина анализ социального типа очень мало, а у Боткина нет ни одного.

В трактовке роли критики в литературном процессе «бесценный триумvirат» был более единодушен. Все они использовали общепринятую терминологию («цель поэзии – поэзия», искусство – школа чувств, *приятное и полезное*, «побежденная трудность») и считали искусство единственным средством нравственного воспитания человека, признавая воспитательное значение не в отвлеченной мысли, а в красоте, «изяществе» произведения искусства. Анненков, Боткин и Дружинин продолжают намеченное Пушкиным истолкование «цели художества» как «*идеала, а не нравоучения*». Но их концепции предвещают либо теорию заражения Л. Толстого, либо теорию искусства как воплощения красоты Фета. Но Анненков и Боткин считают, что в процессе творчества и восприятия художественного текста читатель только повторяет акции автора и не совершает не запрограммированных автором поступков. Дружинин признает большую самостоятельность читателя.

Ключевые слова: эстетическая критика, «бесценный триумvirат», В. П. Боткин, П. В. Анненков, А. В. Дружинин, «цель поэзии – поэзия», искусство – школа чувств, *приятное и полезное*, «побежденная трудность», теория заражения, искусство как воплощение красоты

M. V. Stroganov

A. M. Gorky Institute of World literature of the RAS

READERS' CONCERNS OF AESTHETIC CRITICISM

Contemporaries considered the main representatives of aesthetic criticism: V. P. Botkin, P. V. Annenkov and A. V. Druzhinin like-minded people. But they rarely referred to each other and did not assert their methodological unity. Druzhinin was a professional writer and wrote constantly, and Annenkov and Botkin were amateurs: living in literature, arts, they wrote occasionally.

¹ Михаил Викторович Строганов доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН.

Therefore, Druzhinin's aesthetic legacy looks confused and archaic, while Annenkov and Botkin's aesthetic legacy looks solid and promising. However, Druzhinin's aesthetic throwing is fraught with future discoveries, which gives them special weight and significance. Annenkov saw the "mirror" of society in literature and often wrote about social types, although his assessments were diametrically opposed to the democratic camp. Druzhinin has very few social type analyses, and Botkin has none.

In the interpretation of the role of criticism in the literary process, the "priceless triumvirate" was more unanimous. All of them used the generally accepted terminology ("the purpose of poetry is poetry", art is a school of feelings, pleasant and useful, "defeated difficulty") and considered art the only means of moral education of a person, recognizing the educational value not in abstract thought, but in the beauty, "grace" of a work of art. Annenkov, Botkin and Druzhinin continue Pushkin's interpretation of the "purpose of art" as "an ideal, not a moral teaching." But their concepts foreshadow either the theory of L. Tolstoy's infection, or the theory of art as the embodiment of Fet's beauty. But Annenkov and Botkin believe that in the process of creativity and perception of a literary text, the reader only repeats the actions of the author and does not commit actions not programmed by the authors. Druzhinin recognizes the great independence of the reader.

Keywords: aesthetic criticism, "priceless triumvirate", V. P. Botkin, P. V. Annenkov, A. V. Druzhinin, "the purpose of poetry is poetry", art school of feelings, pleasant and useful, "defeated difficulty", theory of infection, art as the embodiment of beauty

Наши представления об эстетической критике основаны на презумпции единства эстетической позиции трех критиков: В. П. Боткина (род 1811), П. В. Анненкова (род. 1813) и А. В. Дружинина (род. 1824). Однако анализ их суждений о социальной роли литературы заставляет нас задуматься о том, в какой степени это единство было осмысленным и можно ли признать это единство исторической реальностью. Мы недаром указали на годы их рождения: Боткин и Анненков принадлежат одной общественно-культурной генерации, а Дружинин – уже другой. Мы не собираемся спорить с современниками критиков, которые воспринимали «бесценный триумvirат» как нечто цельное. Но мы обязаны обратить внимание на то, что все они практически никогда не ссылались друг на друга и никогда не утверждали единства своей методологической позиции.

Очевидно, что авторефлекторные высказывания писателей и критиков имеют автокритический характер. Можно сказать, что основной заботой писателя и критика является забота о читателе. В принципе, это совершенно естественно, потому что критика по самому существу своему относится к институтам, исполняющим роль посредника между автором (текстом) и читателем². Поэтому сначала мы опишем статус критики как института посредничества, а потом статус критики как движущейся эстетики. Эти два качества критики непосредственно связаны друг с другом и даже обусловлены друг другом.

Наибольший материал для нашего анализа дает наследие Дружинина, в меньшей степени – наследие Анненкова и Боткина. Это не удивительно, поскольку Дружинин был записным литератором, писавшим много и постоянно, а Боткин и Анненков были скорее аматёрами (особенно первый), они жили литературой, искусствами, но писали (и тем более печатали) свои работы от случая

² О посреднической роли критики см.: [Строганов, 2005, с. 38].

к случаю. Именно это различие в характере литературно-критической работы объясняет нам, почему эстетическое наследие Дружинина оказывается, на поверку, весьма путанным и во многом архаичным, а эстетическое наследие Анненкова и Боткина гораздо более цельным, последовательным и более перспективным. Вместе с тем эстетические метания Дружинина чреваты будущими открытиями, что дает им особый вес и значение.

Разница между этими тремя критиками проявлялась на разных уровнях их деятельности. Например, Анненков, в отличие от своих коллег по «триумvirату», по методу своей работы сближается с Добролюбовым и Писаревым. Он видел в литературе «зеркало» общества и потому почти постоянно писал о социальных типах. У Боткина же вообще нет ни одного анализа социального типа, потому и жанр его статьи совершенно иной. У Дружинина подобного рода построений очень мало. Однако оценки, которые давал Анненков социальным типам, были диаметрально противоположны тем, которые делали критики демократического лагеря (см., например, полемику Анненкова с Чернышевским о «лишнем человеке» по поводу повести Тургенева «Ася»).

1

Критик – это читатель-интерпретатор: он имеет дело с готовым законченным произведением, поэтому не вмешивается в структуру самого текста, но так или иначе истолковывает его. Непрофессиональный читатель может не прислушиваться к голосу критика, может даже не знать его голоса. Но критик обязательно отражает суждения и вкусы непрофессионального читателя, хотя это вовсе не значит, что критик должен угождать мнениям публики. Другое дело, что от ориентации на того или иного читателя зависит уровень критического осмысления произведения искусства. Дружинин сформулировал эту зависимость критики от читателя в статье «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» (1856): «...составляя статью, он <критик> будет иметь в виду читателей, для которых статья пишется». Уровень статьи при этом ставится в прямую зависимость от читателя: «Если читатель опытен, взыскателен, проницателен и даже придирчив, труд выйдет несравненно осмотрительнее того труда, который составляется для публики доверчивой и неразвитой, для ценителей, способных только браниться без толку, или хранить бесплодное, но величавое молчание» [Дружинин, 1988, с. 124]³.

Дружинин в своих собственных глазах и для современников был по преимуществу писателем, а для последующих поколений по преимуществу критиком. Для нашего исследования не важно, кто был прав, а кто ошибался; важно, что современная и историческая идентификация не совпадали. Это несовпадение подтверждает нерелевантность разделения критики на профессиональную и писательскую. Кроме того, оно объясняет то скоропреходящее значение литературно-критической деятельности, которое Дружинин охарактеризовал в статье «Критика

³ Тексты критических статей Дружина цитируются по этому изданию. Подчеркивания цитируемых авторов обозначены жирным шрифтом; подчеркивания автора статьи курсивом.

гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения». На фоне долгой (вечной) жизни произведений искусства произведения критики выглядят особенно недолговечными, но именно укорененность в современности (поэтому недолговечность) и создает значение критической деятельности: «Он <критик> должен трудиться для потомства, думать о вековых законах искусства и науки, но все-таки ему нельзя забыть, что его деятельность есть посредственная, а не непосредственная, что он свершает свое назначение, просвещая своих собратьев, что он, двигая вперед просвещение, готовит себе будущих судей, в скором времени имеющих обратить его самого в лицо подсудимое. Его поле действия – умы современников, его оружие – идеи и стремления современного ему общества. В ежедневной и преходящей действительности таится причина его страсти, его увлечений» [Дружинин, 1988, с. 179]. С тех же позиций Дружинин оценивал и второе издание книги А. П. Милюкова «Очерк истории русской поэзии» (1858), которое вышло через десять лет после первого издания и в которое автор не внес никаких изменений в сравнении с первым: «Он <Милюков> словно забывает о временном, скоропреходящем элементе, без которого не может существовать никакая журналистика, ввернется разнохарактерным приговорам, как будто авторитетам глубочайших мыслителей» [Дружинин, 1988, с. 366]. Не стоит напоминать, что этими суждениями Дружинин пытался обосновать правомочность своей собственной ревизии критического наследия Белинского. Но высказанные с такой прагматической целью, эти суждения имеют общее и вполне, так сказать, объективное значение. Критика на самом деле является одной из разновидностей публицистики, и в этом своем качестве она временна и преходяща. Дружинин отчетливо определял статус критики как публицистики, что делает его концепцию для историка особенно интересной.

Дружинин всегда подчеркивал ответственность критики перед читателями в пропаганде творчества того или иного писателя, жанра, направления. В частности в статье «Стихотворения А. А. Фета» он писал: «Но не забудем того, что читателей наших – вообще немного шатких и насмешливых – наша критика и журналистика в течение долгих лет усиленно отвращали от сочувствия к делу поэзии» [Дружинин, 1988, с. 143]. Критика должна давать оценку литературным явлениям. Если же она этого не делает, она лишается своей функции посредника и – следовательно – своего статуса.

Дружинин выделял три типа читателей поэзии Фета, но, в принципе, такими могут быть типы читателей и всех других писателей, независимо от жанров и времен: «Вся масса читателей после прочтения ныне изданных стихотворений должна разделиться на три разряда. Первый разряд читателей не ощутит никакого удовольствия при чтении и отложит книгу в сторону, но не осудит автора, ибо имя его уже пользуется почетною известностью. Таких читателей мы оставим в покое, не обвиняя их нисколько: ежели я могу не любить музыки, если мой сосед холоден к живописи, отчего же приятель мой и моего соседа не имеет права быть холодным к стихотворной поэзии. <...> Второй разряд, состоящих из людей зор-

ких, развитых и много испытавших, да сверх того просветленных многосторонним литературным воспитанием, отдаст г. Фету всю справедливость, полюбит его вполне, если еще не успел давно к нему привязаться, – к этому разряду, конечно, примкнут лучшие наши литературные деятели и лица, сближенные с понятиями артистического круга. Этому разряду мне незачем много говорить про Фета: он знает его более нас, любит его еще более, чем мы любим. Остается третий разряд читателей, и разряд самый многочисленный (численность его будет зависеть от успеха книжки ныне появившейся). К третьему разряду подойдут все те читатели, которые, с наслаждением читая поэта нашего, не выяснят себе его значения, не будут в силах охарактеризовать словом того наслаждения, которое они вынесли после чтения. Не одни очень молодые люди, не одни мечтательные девушки, не одни лица, мало привыкшие к чтению, составят этот третий разряд – в него войдут люди очень опытные и искушенные в деле поэзии, и очень глубокомысленные, и очень осторожные. Сам поэт нов и оригинален, муза его глубока и по временам туманна. Над многими стихотворениями Фета надо будет задумываться – тем эти стихотворениями и прекрасны. Заметки наши набрасываем мы для третьего разряда фетовых читателей и почитателей» [Дружинин, 1988, с. 145–146].

Получается, таким образом, что критик работает только с теми читателями, которые нуждаются в его помощи руководителя. Но, как мы уже видели выше, ценность литературной деятельности критика находится в прямой зависимости от того, насколько образован и знающ руководимый им читатель: «Если читатель опытен, взыскателен, проницателен и даже придиричив, труд выйдет несравненно осмотрительнее того труда, который составляется для публики доверчивой и неразвитой, для ценителей, способных только браниться без толку, или хранить бесплодное, но величавое молчание». Иначе сказать, читатель сообщает критику интересующие его вопросы, на которые критик и отвечает, и от уровня развития читателя зависят эти вопросы, а от уровня этих вопросов – уровень ответов критика.

Впрочем, читатель и без помощи критики может оценить достоинства того или иного художника. «Бесценный триумвират» высоко ценил «публику», и Боткин в статье «Об эстетическом значении новой фортепьянной школы» (1850) писал, ее «чутье редко ошибается в деле искусства» [Боткин, 1984, с. 130]⁴. Другое дело, что только критика может выразить общее мнение читателей об этом достоинстве и сделать его явным для них самих. И в статье «„Повести и рассказы“ И. Тургенева» (1856) Дружинин писал: «...Тургенев, писатель недостаточно понятый ценителями, лишь и дорог для публики по какой-то особенной причине, ускользнувшей от понимания ценителей и рецензентов. Читатель никогда не привяжется к писателю из-за одного того, что его имя везде произносится с уважением. Публика не отдается всей душою второстепенному рассказчику за то только, что его звучное имя ставится журналами в голове списка своих

⁴ . Критические статьи Боткина цитируются по этому изданию. Далее цитаты из статей Боткина приводятся по этому изданию с указанием имени автора и страницы в тексте.

сотрудников» [Дружинин, 1988, с. 286]. Вся следующая (основная) часть статьи – это попытка разъяснить, по какой же именно «причине, ускользнувшей от понимания ценителей и рецензентов», дорог Тургенев читателю.

Дружинин даже сознательно строит свои критические тексты в соответствии с этими установками, и в основу целого ряда своих статей кладет вопросно-ответный комплекс⁵. Говоря об этих «внешних» приемах построения статей нельзя не учитывать их большую содержательную нагрузку и их текстопорождающую роль. Дело в том, что только в реальном диалоге автора (критика) и читателя и может формироваться критическая деятельность как таковая, что и находит воплощение в этих «внешних» приемах.

2

Изложение представлений «эстетической критики» о соотношении творчества и воспринимающего сознания следует начать с напоминания того литературно-эстетического ряда, в котором она получила свое начало. Наши предыдущие исследования проблемы читателя в суждениях русских критиков и писателей позволили увидеть следующую картину. Представления о соотношении в искусстве *приятного* и *полезного*, то есть эстетического и воспитательного начал, восходят еще к диалогу Платона «Государство» (III 398), а потом находят отражение в «Искусстве поэзии» Горация:

Все голоса за того, кто слил наслаждение с пользой,
Кто, занимая читателя, тут же его наставляет
(Гораций, 1981,. http://lib.ru/POEEAST/GORACIJ/hor3_1.txt)

Эти два авторитетнейших для многих веков источника определили и фразеологию описания целей искусства. Любое высказывание о сочетании *приятного* с *полезным* оказывается на самом деле суждением о целевой установке искусства, и вне зависимости от того, хочет того или не хочет автор, это высказывание вскрывает риторические⁶ корни его эстетики.

В русской литературе XVIII в. эту тему с неявной отсылкой к Горацию возобновил в «Фелице» Г. Р. Державин:

Поэзия тебе любезна,
Приятна, сладостна, полезна,
Как летом вкусный лимонад. [Державин, <http://derzhavin.lit-info.ru/derzhavin/stihi/stih-17.htm>]

К. Н. Батюшков дает тот же риторический принцип сочетания *приятного* с *полезным*: «...комедия Нас смешит и научает вдруг»; «Так, сердцем рождена, поэзия любезна, Как нектар сладостный, приятна и полезна» [Батюшков, 1964, с. 73].

⁵ См.: [Дегтярева, 2002, с. 75–80], [Дегтярева, 2006, с. 14–16]. Автор грешит некоторым «формализмом», что, в принципе, извинительно по причине неразработанности методики данного анализа.

⁶ См.: [Аверинцев, 1981].

Но вскоре на смену риторическому принципу в решении социальной функции искусства приходит принцип, который мы назовем герменевтическим, поскольку он исповедует самоценность искусства и отвергает воспитательные, учительские потенции. Эти идеи проникают в русскую литературно-эстетическую мысль из немецкой философии. Через лицейского учителя А. И. Галича А. А. Дельвиг заимствовал формулу Шеллинга, которую он активно пропагандировал среди своих современников: «цель поэзии – поэзия». Содержание этой формулы разделяли многие авторы, выросшие на шеллингианстве: Л. Г. Якоб, И. Я. Кронеберг, С. П. Шевырев, Е. А. Боратынский, А. С. Грибоедов, А. С. Пушкин. Даже В. Г. Белинский полагал, что «поэзия не имеет цели вне себя – она сама себе цель».

Впрочем, Пушкин уже в 1830-е гг. переходит от шеллингианской формулы к новым формам этизированной эстетики. В стихотворении «Я памятник воздвиг себе нерукотворный...», вопреки древней традиции, Пушкин главным достоинством своего творчества называет не художественные новшества, а «милость к падшим» и «чувства добрые». Пытаясь сформулировать это, Пушкин писал: «Мелочная и ложная теория, утвержденная старинными риториками, будто бы **польза** есть условие и цель изящной словесности, сама собою уничтожилась. Почувствовали, что цель искусства есть **идеал**, а не **нравоучение**. Но писатели французские поняли одну только половину истины неоспоримой, и положили, что нравственное безобразие может быть целью поэзии, т.е. идеалом!» [Пушкин, 1958, т. 7, с. 404]. Терминологическая неясность различия между *идеалом* и *нравоучением* привела к перекосу в иную сторону. В последние годы своей деятельности Белинский подчеркивал прагматические цели литературы: «А мне поэзии в искусстве нужно не больше, как настолько, чтобы повесть была истинна, т.е. не впадала в аллегорию или не отзывалась диссертациею. Для меня дело – в деле. Главное, чтобы она вызывала вопросы, производила на общество нравственное впечатление. Если она достигает этой цели и вовсе без поэзии и творчества, – она для меня **тем не менее** интересна, и я ее не читаю, а пожираю» (письмо к Боткину от 4/6 декабря 1847 г. [Белинский, 1982, т. 9, с. 694]. Отсюда шла прямая дорога к утилитарной эстетике⁷.

«Чистое искусство», которое противостояло наступающему утилитаризму, должно было бы вернуться к терминологии герменевтической эстетики. Однако это не произошло. Дружинин только один раз употребил формулу «цель поэзии – поэзия». Анненков тоже один раз, в статье «**Граф Л. Н. Толстой**» (1863), близко воспроизвел эту формулу: «Поэзия знает только себя, и ей нет никакого дела до всех других правд, которые могут существовать одновременно с нею, по отношению к избранному ею предмету» [Анненков, 2000, с. 295]⁸. В наследии Боткина мы находим эволюцию этого понятия. В статье «Шекспир как человек и лирик» (1842) Боткин находится еще в рамках данной формулы: «...чем ближе задача

⁷ См. об этом подробнее: [Строганов, 2002. с. 3–15].

⁸ Санкт-Петербургские ведомости. № 145. 28 июня.

поэта подходит к нравственному учению и соединяется с ним, чем больше хочет он *научить* уважать нравственность, тем дальше отходит его произведение от искусства, которое пребывает само в себе и для себя, не заботясь об улучшении людей, и, как цветок, хочет радовать их только самим собою, своим душевным образом» [Боткин, 1984, с. 59]. Но через десять с лишним лет в статье «Заметки о журналах за июль месяц 1855 года» он прямо опровергает ее: «Взгляд на литературу как на самый могущественный проводник в общество идей образованности, просвещения, благородных чувств и понятий не приходил в голову этим, впрочем, почтенным и достойным людям, полагавшим, что наука, высказываемая не с университетской кафедры, теряет уже достоинство науки. Теперь этот период науки в России, слава богу, прошел; наука не пренебрегает уже литературным журналом. Нет науки для науки, нет искусства для искусства, – все они существуют для общества, для облагораживания, для возвышения человека, для его обогащения знанием и материальными удобствами жизни» [Боткин, 1984, с. 173]. И то же самое – в статье «Стихотворения А. А. Фета» (1857): «Всякий, кто пристально всмотрится в движение и развитие нравственных идей, увидит, что везде главным и самым сильным орудием и выражением их служит искусство, принимая это слово в самом общем его значении»; «Так и произведение искусства, если оно, волнуя или трогая наши сердца, приносит нам духовные наслаждения, – то тем самым, именно фактической действительностью производимых им ощущений, входит оно в практику нашей жизни, становится действующим ее элементом и часто оказывает несравненно большее и глубочайшее практическое действие, нежели тысячи явлений, по привычке называемых практическими» [Боткин, 1984, с. 194, 195].

Как видим, искусство, по Боткину, – это школа чувств. Это новое для середины XIX в. и вполне отвечающее нашей современности воззрение. У Дружинина же мы находим прямо противоположные – риторические формулы. В статье «А. С. Пушкин и последнее собрание его сочинений» (1855) Дружинин писал: «Все почти великие деятели русской словесности были не простыми певцами, но вместе с тем и **учителями** своих читателей, принимая слово „учитель“ в его весьма прозаическом смысле <...> Там, где масса избранных читателей, по учности своей, сама способна давать советы поэту, – поэт может мыслить только о своем таланте, приравнивать его к требованиям строгих ценителей, не уклоняясь в сторону от пути, им обусловленного. У нас, в России, великие писатели всегда стояли впереди тех, кто жаждал познания, трудясь над самым органом своих песнопений, то есть над русским языком, еще и поныне не вполне установившемся <...> Ломоносов не посвящал оде всей своей жизни – он обрабатывал русскую грамматику, набрасывал исторические заметки, думал о русском театре, занимался естественными науками. Карамзин не отдавался одному какому-либо роду деятельности, но прерывал лучшие труды свои для того, чтоб сеять вокруг себя благие начатки образования, знакомить современников с ходом иностранного искусства, указывать писателям новые пути и руководить их своим примером. Жуковский делал то же самое, хотя не издавал ни журналов, ни критических

трактатов (Дружинин ошибается: Жуковский издавал некоторое время „Вестник Европы“ и писал критические статьи. – М. С.) – своими переводами он привлекал внимание читателя к чудесам немецкой и британской словесности, знакомил его с законами новой драмы, в то же время пробуждая нашу дремлющую критику, посредством вопроса о **романтизме**, как его понимали в то время. Пушкин в этом отношении остался, по самому ходу вещей, совершенно верен системе своих предшественников. В дидактическом своем влиянии на русскую публику он соединял в себе Карамзина с Жуковским, подобно второму действуя через прямое влияние примера и, по методу Карамзина, входя в прямое соотношение с своим читателем» [Дружинин, 1988, с. 87–88]. Позиция Дружинина вполне соответствует дидактическому истолкованию соотношения *приятного* и *полезного*: все русские литераторы только и стремились к тому, чтобы воспитывать своих читателей, действуя на них своими прекрасными сочинениями. Дружинин едва ли не нарочито повторяет слово *учитель* и все его производные, чтобы «вдолбить» в голову читателя свою идею прямого дидактического влияния искусства.

В статье «Русские в Японии в конце 1853 и в начале 1854 годов (Из путевых заметок) И. Гончарова» Дружинин прямо использовал термины риторической школы: «Для того чтобы ускорить эпоху возвращения ко всему родному и содействовать здоровым потребностям истинно русского читателя, полезно, чтобы сами лица, причастные русскому искусству или русской науке, помогали обществу делу <?> и словом, и советом, и трудами своими. Им не следует восседать на туманных олимпийских вершинах, им еще рано погружаться в одно бесстрастное творчество и творить для одних дилетантов изящного <...> Надо *творить* *поучая* и действовать на читателя развивая его понятия, расширяя их круг, поощряя терпимость и любознательность. Надо жить и мириться с жизнью, высказывать обществу всё, что можешь ему высказать, делиться с согражданами всем тем, чем только бываешь в состоянии с ними делиться. Пуще всего надо иметь в виду юное поколение читателей, будущих ценителей русского слова, будущих ревнителей нашей науки. Не стыдитесь писать для юношества, не стыдитесь *забавлять поучая*, не уклоняйтесь от роли доброго наставника: и Карамзин и Пушкин были настолько же наставниками современников, насколько они были служителями Аполлона. Вследствие всего нами сейчас сказанного, читатель легко поймет, почему мы так ценим даровитых русских путешественников, почему мы радовались и радуемся появлению таких сочинений, как „Русские в Японии“ г. Гончарова» [Дружинин, 1988, с. 121]. Ссылки на специфику русского литературного процесса и жанровую специфику книги Гончарова едва ли могут оправдать архаический характер этих высказываний. У Боткина нет и намек на эту терминологию, а Анненков даже прямо выступал против нее в статье «О мысли в произведениях изящной словесности (Заметки по поводу последних произведений гг. Тургенева и Л. Н. Т.)» (1855): «При всяком появлении замечательного произведения раздаются в публике восклицания вроде: это хорошо, но какая тут мысль и сколько тут мысли? Отыскивать причину такого упорного требования мысли в деле искусства было бы слишком долго, но заметим, что от молодых, начина-

ющих литераторов общество, которое по годам ровесник литературы, ждет преимущественно *поучения*, а эстетическая форма, обилие фантазии и красота образов стоят уже на втором плане при оценке произведений. Постоянные хлопоты о мысли, которыми занята не одна публика, но и критика, сообщают педагогический характер изящной литературе вообще, как это мы видим не только в нашем прошлом, но и в нашем настоящем. С одной стороны, круг действия литературы от этого, может быть, и расширяется, но, с другой, он утрачивает большую часть самых дорогих и существенных качеств своих – свежесть понимания явлений, простодушие во взгляде на предметы, смелость обращения с ними» [Анненков, 1982, с. 334–335]⁹. Таким образом, мы вновь отмечаем отсутствие единства в эстетической критике.

Дидактическое понимание цели искусства воплощается в характерном для XVIII – начала XIX в. понимании условности художественной формы как «побежденной трудности»¹⁰. Категорию «побежденной трудности» используют С. П. Жихарев, К. Н. Батюшков, П. А. Катенин, П. А. Вяземский, А. С. Грибоедов, А. С. Пушкин, Е. А. Боратынский. Прибегает к ней и Дружинин в статье «Стихотворения А. А. Фета» (1856): «Но иногда дело, по неуловимости предмета, идет иначе. Поэт *борется со своей темой*, как с упорным противником, пытается передать свои чувства музыкой стиха, смешивает туман с светом и тенью и иногда остается побежденным, но чаще оканчивает задачу свою с беспримерным успехом <...> в книжке, которая теперь лежит перед читателем, нет произведений слабых или недоделанных. Тут видим мы поэта нашего *победителем на всех пунктах*»; «Никакая *трудность задачи*, никакая тонкость ощущения не пугают поэта нашего»; «Покажем же несколько раз, как силен г. Фет в *борьбе с неуловимым*, а затем предоставим остальные исследования самому читателю» [Дружинин, 1988, с. 147, 153]. То же самое – в статье «„Повести и рассказы“ И. Тургенева» (1857): «Г. Тургенев не только вполне сознавал важность дела, им принятого, но и принял все зависящие от него меры к *серьезной борьбе с своею задачею*» [Дружинин, 1988, с. 359]. Наличие этих понятий у Дружинина нам не удивительно. Но и у Анненкова мы находим отголосок этой концепции в статье «О значении художественных произведений для общества» (1856): «Так, недавно стали подозревать у нас, что порывы к достижению высоты творчества возникали у всех замечательных деятелей наших на поприще словесности, начиная с Ломоносова до Дмитриева включительно, преимущественно на самом тяжелом и упорном труде» [Анненков, 1982, с. 363]¹¹.

⁹ Статьи П. В. Анненкова цитируются по: Русская эстетика и критика 4050-х годов XIX века / Подгот. текста, сост., вступ. статья и примеч. В. К. Кантора и А. Л. Осовата. М.: Искусство, 1982. С. 334–335. Далее в скобках после цитаты указываются фамилия автора и номер страницы после цитаты.

¹⁰ См.: [Эйхенбаум, 1987. с. 338]; [Вацуро, 1974, с. 104–105]; [Строганов, 2002, с. 3–15].

¹¹ Вообще концепция преодоления трудностей художественной формы оказалась очень живучей, ее исповедали даже А. А. Потебня и Д. Н. Овсяннико-Куликовский, и преодолел ее только В. Б. Шкловский в своих ранних работах.

Еще более архаичной является следующая оценка книги «Русские в Японии в конце 1853 и в начале 1854 годов (Из путевых заметок) И. Гончарова»: «Мать может смело дать ее в руки своей дочери, гувернер ученику...» [Дружинин, 1988, с. 140]. Дело в том, что эта фраза имеет очень долгую предысторию, которую учитывает Дружинин и которой поэтому следует учитывать его исследователям.

Французский поэт Пирон в комедии «Метромания» писал: «La mere en défendra la lecture à sa fille» – мать запретит читать это своей дочери. Этот стих стал очень популярен, и И. И. Дмитриев в надписи к портрету М. Н. Муравьева писал:

Я лучшей похвалы не мог ему сказать:
Мать дочери велит его стихи читать.
[Дмитриев, 1967, с. 135]

Позднее тот же Дмитриев применил это выражение к не понравившейся ему поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила», и это нашло отражение в пересказах третьих лиц: «Неужели решились бы вы прочесть сию поэму вслух *целомудренной* своей матушке, *целомудренным* сестрицам, *целомудренным* дочерям, если вы их имеете?». Когда Пушкин узнал об этом отзыве, он откликнулся на него в не опубликованном предисловии ко второму изданию поэмы: «Другой (а может быть, и тот же) увенчанный, первоклассный отечественный писатель приветствовал сей первый опыт молодого поэта следующим стихом:

Мать дочери велит на эту сказку плюнуть» [Пушкин, 1957, т. 4, с. 500].

Эта полемика отразилась в черновых строфах восьмой главы «Евгения Онегина» и в других текстах. С той или иной степенью полноты¹² Дружинин мог знать о ней от Анненкова, собиравшего материалы о Пушкине. Однако он применяет стих Пирона вполне серьезно, без учета того шлейфа, который тянулся за ним в русской литературе, что свидетельствует о сугубо риторическом характере его понимания проблем художественного восприятия и воздействия.

Однако если бы эстетика Дружинина ограничивалась только повторением этих на самом деле архаических формул, то Дружинин оказался бы отсталым от своего века автором, а эстетика его не имела бы ничего нового и продуктивного. И историк культуры мог бы спокойно плюнуть на такую эстетику. Однако это далеко не так.

3

Главным в «эстетической критике» было требование независимости писателя от любых внешних влияний и требований. Об этом Дружинин пишет в статье «„Метель“. – „Два гусара“. Повести графа Л. Н. Толстого»: «По независимости своего таланта, по разумности своего направления, по отвращению ко всякой фразе – качеству, до крайности редкому в наше время, граф Лев Толстой представляется нам как один из бессознательных представителей той теории свободного творчества, которая одна кажется нам истинною теориею всякого искусства» [Дружинин, 1988, с. 161–162]. О том же самом Дружинин говорит и в статье «Русские

¹² См.: [Лотман, 1983, с. 339–341]; [Строганов, 1982, с. 87–88, 100].

в Японии в конце 1853 и в начале 1854 годов (Из путевых заметок) И. Гончарова»: «Всякое уклонение от мирных отношений к окружающей его действительности, всякая уступка моде или прихотям отрицательной критики, всякое колебание в виду не вполне сознанный цели только могут повредить будущности г. Гончарова как писателя. Он должен помнить, что по отношению своему к действительности он опередил едва ли не всех своих товарищей» [Дружинин, 1988, с. 133].

Эту концепцию Дружинин распространяет и на те произведения, которые Белинский относил к беллетристике. В статье «„Очерк истории русской поэзии“ А. Милюкова» Дружинин сравнивает современность и эпоху 1840-е гг.: «Уже мы не имеем надобности преобразовывать общество с помощью весьма посредственной литературы, которую вы называете беллетристикой (как сказал Гоголь в письме к Белинскому), общество настолько созрело, что от беллетристики и поэзии ждет одних умственных наслаждений, интересы же свои предоставило людям науки и просвещенным администраторам» [Дружинин, 1988, с. 395]. Боткин, как мы помним, в статье «Заметки о журналах за июль месяц 1855 года» был более диалектичен, утверждая, что литература является «самым могущественным проводником в общество идей образованности, просвещения, благородных чувств и понятий» и что «нет науки для науки, нет искусства для искусства, – все они существуют для общества, для облагораживания, для возвышения человека, для его обогащения знанием и материальными удобствами жизни» [Боткин, 1982, с. 173].

Однако нечеткость представлений Дружинина о цели искусства вполне объяснима. Он мучительно ищет формулы самоопределения и не сразу их находит. Вообще отсутствие четко определенных формул является признаком «эстетической критики». Линия Чернышевского была, бесспорно, лидирующей. Противоположная ей позиция не нашла еще столь же однозначного воплощения. Эстетическая мысль Дружинина остановилась у той развилки, на которой начинались эстетические теории Л. Н. Толстого и А. А. Фета, именно у него мы найдем предвосхищение многих их будущих высказываний. Вот почему его колебания оказываются столь интересными для историков культуры и общественной мысли.

В 1856 г. Дружинин преодолевает формулы риторической эстетики. Он еще не находит новых решений эстетических отношений искусства и действительности, но и от риторических описаний уже отказывается. В статье о «Метели» и «Двух гусарах» Л. Н. Толстого Дружинин писал: «Неужели мы, читатели, до такой степени крепкоголовы, что всякую истину надо класть в наши головы не иначе, как сварив ее по известному способу, разжевавши и приправив поучительно-дополнительными соображениями? Чтение не есть процесс пассивного восприятия чужих правил и чужих умозрений: то чтение достойно назваться полезным, которое пробуждает моральные силы читателя и ведет его через созерцание житейской правды и искусства к роднику возвышенных мыслей.

Из всего сказанного нами не следует предполагать, чтобы мы были защитниками вялого бесстрастия в искусстве, того бесстрастия, которое превращает художество в дагерротипную работу и ведет к полному отрешению поэта от инте-

ресов житейских. Если б мы даже и проповедовали подобное бесстрашие, труд наш пропал бы даром, ибо во всей истории европейской литературы, древней и новой, не бывало, нет и не будет истинных поэтов, отрешенных от мира и с его интересами» [Дружинин, 1988, с. 174].

Здесь Дружинин приходит к новому пониманию отношений искусства и действительности: искусство заинтересовано в интересах мира и оказывает воспитательное воздействие на читателя, хотя это воздействие не является результатом сознательной работы художника. В этом отношении показательно следующее рассуждение из статьи «Сочинения Белинского. Томы 1, 2 и 3» (1859): «Заятому, поверхностному, холодному читателю много в нашей старой литературе покажется отжившим, даже нелепым, но пускай эту литературу полюбит юноша, который, читая, не только берет у автора, но сам *дает ему многое*, – и точка зрения совершенно переменится. Припомним первые прочитанные нами книги – книги, прочитанные в периоде юной душевной восприимчивости: как живо говорили они нашему воображению, как умели мы сердцем нашим дополнять всё недосказанное автором, как свежи и живы казались нам все описания, как очаровательны действующие лица! До сих пор содержание иной из таких книг (иногда очень посредственных) живет в памяти нашей наряду с событиями детства; до сих пор иные посредственные герои грезятся нам во сне живыми людьми, более живыми, чем иные точно живые люди!» [Дружинин, 1988, с. 469]. Согласно этому суждению, читатель подчас сам наполняет содержанием прочитанные им тексты, при этом вкладываемое им в тексты содержание может оказаться гораздо значительнее, чем то, о котором думал автор. Нечто сходное говорит и Анненков в статье «О деловом романе в нашей литературе» (1859), посвященной роману А. Ф. Писемского «Тысяча душ»: «...задача романа не в том, чтобы произносить или свершать судебные приговоры, а в том, чтобы показать читателю, куда должны обращаться его симпатии» [Атенея. 1859. Ч. 1. Январь и февраль. С. 253]. Читатель поэтому оказывается не приемником идей и чувств автора, а транслятором, усиливающим и трансформирующим тот сигнал, который он изначально получил от текста.

Дружинин сформировал эту концепцию в полемике с Чернышевским о наследии Гоголя. В центральной для этого времени статье «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» он писал: «Все критические системы, тезисы и воззрения, когда-либо волновавшие собою мир старой и новой поэзии, могут быть подведены под две, вечно одна другой противодействующие теории, из которых одну мы назовем *артистическою*, то есть имеющею лозунгом чистое искусство для искусства, и дидактическую, то есть стремящуюся действовать на нравы, быт и понятия человека через прямое его поучение. <...>

Теория *артистическая*, проповедующая нам, что искусство служит и должно служить само себе целью, опирается на умозрения, по нашему убеждению, неопровержимые <...> Твердо веруя, что интересы минуты скоропре-

ходящи, что человечество, изменяясь непрестанно, не изменяется только в одних идеях вечной красоты, добра и правды, он <поэт>, в бескорыстном служении этим идеям, видит свой вечный якорь» [Дружинин, 1988, с. 200]. Дружинин от риторической теории переходит к герменевтической. Обе эти теории были архаичны, как и те формулы, в которые они были облечены.

Гораздо тоньше решает Дружинин тот же вопрос в статье «„Метель“. – „Два гусара“. Повести графа Л. Н. Толстого»: «По идеям независимого творчества, всякий истинный талант, по складу своему увлеченный на дидактическую дорогу, будь он сатириком или идеалистом, имеет полное право свершать свое назначение, если оно искренне и является в художественной форме. Равным образом, никакой писатель не может быть увлекаем на дидактический путь, если он желает быть творцом вполне беспристрастным» [Дружинин, 1988, с. 175]. Дружинин допускает прагматически ориентированное искусство, если этот прагматизм обусловлен характером таланта автора. Он возражает только против навязывания автору прагматически ориентированных целей. Иначе сказать, не всякое искусство имеет цель само в себе; бывает искусство, имеющее цель и вне себя. Дружинин никак не может найти точных формул для своей мысли. Гораздо более тонко решали те же вопросы Анненков и Боткин.

Анненков в статье «О мысли в произведениях изящной словесности (Заметки по поводу последних произведений гг. Тургенева и Л. Н. Т.)» признавал «обратное действие искусства на жизнь» и считал, что в этом заключено «его моральное значение, в котором могут сомневаться только поверхностные эстетики» [Анненков, 1982, с. 331]. Но воспитательное значение в произведении искусства имеет, по Анненкову, не отвлеченная мысль, а красота, «изящество». Если же критика (вслед за простодушной публикой) начинает искать в произведении искусства отвлеченной мысли, всё достоинство его тут же уничтожается. В статье «О значении художественных произведений для общества» (1856) Анненков пишет: «действие чистого искусства» «разрешается разумностью частных отношений между людьми, серьезно простотой нравов, почти общим сознанием человеческого достоинства, которое ослабляет и сдерживает напор всего тщеславного, предрассудочного, мелкоэгоистического» [Анненков, 1982, с. 361]. То есть воспитательное значение искусства для него также несомненно, и воспитательное значение понимается, конечно, утилитарно, но не прагматично. В этой же статье Анненков формулирует эту идею и более диалектично: «Опыты всех веков доказали, что в униженном положении, на втором плане и в подчиненности, искусство всегда теряло способность производительности. Ему надобно свободное, пространное поле для соображений своих, и тогда оно легко встречается с потребностями общества: сжатое и ограниченное положительными указаниями, оно проходит мимо них». Но «везде, где предоставлялась искусству полная свобода действия, оно не гнушалось никакою работой, никаким ответом на нужды, брало в свои руки домашнюю утварь точно так же, как и статую Юпитера, но там, где ждут от него определенных, назначенных услуг, как у младенствующ-

ших народов, например, оно отказывает в них упорно, а о чем-либо более значительном и говорить нечего». Прямым следствием этого является требование, что «стремление к чистой художественности в искусстве должно быть не только допущено у нас, но сильно возбуждено и проповедуемо как правило, без которого влияние литературы на общество совершенно невозможно» [Анненков, 1982, с. 357]. Вследствие этого Анненков считает, что творчество Пушкина остается актуальным и в современности, поскольку то, что названо «лелеющей душу гуманностью» поэзии Пушкина, еще не вполне освоено русским обществом в целом, значит, у Пушкина по-прежнему есть чему учиться.

Боткин в статье о стихотворениях Фета писал: «У нас и в прозе и стихах сочиняли, чем должен быть поэт; особенно любят изображать его карателем общественных пороков, исправителем нравов, проводником так называемых современных идей. Мнение совершенно противуречающее и сущности поэзии, и основным началам поэтического творчества. Правда, что всем этим может быть поэт, но только тогда, когда не думает о поучении и исправлении, когда не задает себе задачи проводить те или другие отвлеченные идеи; именно потому, что поэт под одеждою временного имеет в виду только вечные свойства души человеческой. Если в его произведении заключена не мертвая, а живая идея, если есть в нем истинное жизненное слово, – они найдут себе отзыв, они непременно будут действовать на своих современников. Мы, например, вовсе не думаем, чтобы Гоголь имел в виду исправление нравов, когда писал своего „Ревизора“. Его самого прежде всего восхищала комическая сторона его героев, их пошлое, домашнее понимание государственных интересов, их наивная безнравственность, бессознательная подлость; а если „Ревизор“ имеет высокий нравственный смысл, то смысл этот явился сам собою, как невольное отражение того высокого нравственного идеала, который великий художник носил в душе своей и который помимо воли художника всегда отразится в каждом его произведении» [Боткин, 1984, с. 207]. Анненков в статье «О значении художественных произведений для общества» как бы продолжает эту мысль Боткина, применяя ее к позднему Гоголю: «Сбитый с толку требованиями друзей и требованиями врагов, он не выдержал призвания, усомнился в возможности художественным путем достичь примирения с самим собой, овладеть обеими сторонами искусства и внес в дело чисто *наставнический* элемент, на котором в искусстве ничего создать нельзя. Наставление есть отвлеченное определение предмета, а не изображение его: у него другая дорога и другая цель» [Анненков, 1982, с. 368].

Боткин и Анненков считают искусство вообще единственным средством нравственного воспитания человека. Анненков в статье «О значении художественных произведений для общества», в частности, пишет, что «только в облачении искусства и в художественной форме умное слово и благородный порыв находят доступ к сердцам. Условие это необходимо даже просто для того, чтоб они могли сделаться достоянием литературы, явиться в свет и найти себе круг слушателей. Сами по себе они не имеют, по особенным требованиям общества, доста-

точно силы, чтобы обнаружить себя. В простом, необделанном виде им по большей части загражден естественный путь в сферу народного сознания». Получается, что вне искусства нравственное воспитание просто невозможно [Анненков, 1982, с. 364–365]. Ту же самую позицию занимает и Боткин, который в начале статьи «Стихотворения А. А. Фета» признавал, что «главным и сильным орудием и выражением их <„нравственных идей“> служит искусство» [Боткин, 1984, с. 194].

Справедливости ради, следует указать, что Дружинин также подошел к этой теории в статье «Сочинения Белинского. Томы 1, 2 и 3»: «Белинский был жрецом и поборником чистого, свободного искусства, но <!> отстаивал его права повсюду и вне свободного художества не видал никаких путей для поэзии <...> Но, истокая всё свое красноречие, приводя множество философских соображений, Белинский, и в своих рецензиях, и в огромной статье о Менцеле, только один раз, и то вскользь, приводит тот всё сокрушающий аргумент *о практическом значении искусства как орудия для просветления отдельных личностей*, перед которым падают в прах все нападения на свободу творчества от временных целей. Грудью бросаясь за Гете, Гомера и Шекспира, против всякой менцелевщины, наш критик не говорит того, что три названные поэта, в своей бессознательной поэзии, более значат для дела просвещения и добра, чем труды множества законодателей. Эта простая идея не входила в эстетики, и ей не нужно было входить в них, потому что она жила в голове всякого дельного мыслителя Германии и Англии, потому, наконец, что два великие поэта, Гете и Шиллер, без устали и с полным сознанием, проводили ее во весь лучший период своей общей деятельности. Наш Белинский постоянно бродил около нее, он служил ей всю свою жизнь, он угадывал ее сердцем, но не мог на нее опереться как следовало. Потому-то, когда гегелианцы распались на отделы, нам известные, или, лучше сказать, когда до него дошли подробности этого распада, он и вдался в колебания, от которых, казалось, был огражден всеми преданиями своей юности» [Дружинин, 1988, с. 493].

Вместе с тем Анненков допускает и иные отношения между автором и читателем, и в статье «Г-н Н. Щедрин» (1863) пишет: «Но есть эпохи, всего более нуждающиеся в деловой беллетристике и, кроме ее, почти ничего более не требующие для удовлетворения своей жажды к самопознанию – это так. Правы ли они или не правы, здесь не место рассуждать, – довольно, что они есть. Доказательством тому служит сам г. Щедрин, и множество других романистов, поэтов, даже историков, которые, конечно, его не стоят. По нашему мнению, ничто так не свидетельствует в пользу предположений, что все они, и преимущественно г. Щедрин, отвечают именно тем требованиям своей эпохи, как это добровольное служение публике, их целям, как радушное исполнение за них литературного *урока* со стороны читателей. Относительно нашего автора, например, читающая публика ведет себя чрезвычайно добросовестно: она беспрестанно поясняет слова автора, мысленно вводит их в меру, как нам неоднократно случалось замечать, проверяет их всеми известными ей явлениями и очень часто находит возможность не отчаиваться там, где для г. Щедрина начинается непробудная ночь.

Всё это не мешает публике по справедливости любить писателя, который дает ей случай поместить очень приличным и удобным образом всю массу сведений, положительного или отрицательного свойства, накопленных ею самой с течением времени. В некоторых случаях, кажется нам, автор даже сам рассчитывает на пособие с этой стороны – именно во всех тех, когда, окончательно покидая рассказ, он предается вполне одному сатирическому своему одушевлению и выражает его посредством бойких, метких и парадоксальных размышлений. Блюстителем фактов, оправдывающих или ограничивающих его настроение, становится тогда читатель, и каждый из нас должен хорошо помнить ту работу мысли и анализа, которую задавал ему г. Щедрин этими местами своей книги. Мы нисколько не намерены изучать по ней всю любопытную историю отношений, существующих между деловым беллетристом и его публикой неизбежно, или пересчитывать разные роды обязательных повинностей, требуемых первым от последней <...> один пример уяснит достаточно наши слова. Возьмем для него хоть драматическую сценку „Погоня за счастьем“. Тут являются уморительнейшие искатели новооткрытых мест „мировых посредников“ с известным жалованием и безобразнейший губернатор, всем знакомый Зубатов, который предоставляет две вакансии, находящиеся в его распоряжении – Тамберлику и Кальцоляри: так называют самих себя два франта, цвет и надежда Глупова из любимых собеседников г-жи Зубатовой. Трудно и вообразить себе что-либо забавнее этой малой сценки; но для того чтобы иметь возможность наслаждаться всеми ее подробностями, читателю совершенно необходимо устранить из дела вопрос о происхождении мировых посредников, а также поправить отчасти несогласное с историей отсутствие всякого приличия и декорума в соискателях этих мест. Тогда уже он может свободно отдаться юмору автора, ибо важнейшая задача – спасение весьма существенной стороны факта – произведена им самим заранее. Мы бы не удивились, если бы тот же автор, который написал превосходную сценку, пришел к убеждению, что мировой институт наш грешит излишними претензиями на независимость, которые опасны для правильного хода самого дела, ему порученного, и в другой статье выразил бы мнение о необходимости подчинить его строгому контролю администрации. Деловая беллетристика другого способа овладеть несколькими сторонами предмета, как мы уже сказали, не имеет» [Санкт-Петербургские ведомости. 1863. № 85. 19 апреля].

С одной стороны, представления Анненкова, Боткина и Дружинина о воспитательном значении искусства продолжают намеченное у Пушкина истолкование «цели художества» как «идеала, а не нравоучения». С другой стороны, их концепции были чреваты либо теорией заражения, предвещающей будущего Толстого, либо теорией искусства как воплощения некоей явленной художнику красоты, которую активно разрабатывал и пропагандировал Фет¹³. Пушкина они развивали, и, развивая его, они удалялись от Пушкина, хотя и с разной скоростью. Дальнейшие пути их должны были неизбежно разойтись.

¹³ См. об этом: [Строганов, 2005].

Те колебания, которые мы видели у Дружинина, можно интерпретировать и как архаические пережитки, и как предчувствие еще не сформировавшейся теории заражения, которая подняла трактовку целей искусства на совершенно новый уровень. Чтение, по Дружинину, – это не пассивный, а активный процесс, который предполагает не простое усвоение известного, но самостоятельную разработку читателем даже тех проблем, которые самому автору остались неизвестными. Это провоцирующее влияние искусства на читателя, определяющее самостоятельную читательскую активность новых эстетических ценностей в мире и искусстве, по-своему предвосхищая то положение эстетики позднего Л. Н. Толстого, которое называют *заразительностью* искусства¹⁴. Вряд ли это высказывание Дружинина было теоретически отрефлектировано им, – скорее всего, это было еще не до конца додуманное суждение. Но это было произнесено уже в 1856 г., что показывает место эстетических поисков Дружинина и «бесценного триумvirата» в целом.

Дружинин стоит на распутье, и его колебания можно толковать либо как его личные недостатки, либо как отражение общей не устоявшейся ситуации в литературной критике. В более поздней статье «„Обломов“. Роман И. А. Гончарова» (1859) Дружинин толкует *полезное* как ‘обучение прекрасному’: «Общество вовсе не питает таких неисполнимых фантазий и никогда не даст поэту роли какого-нибудь законодателя в сфере своих обыденных интересов. Но оно даст ему веру и власть в делах своего внутреннего мира и не ошибется в своем доверии. После всякого истинно художественного создания оно чувствует, что получило урок, самый сладкий из уроков, урок в одно и то же время прочный и справедливый. Общество знает, хотя и смутно, что плоды такого урока не пропадут и не истлеют, но перейдут в его вечное и действительно потомственное достояние. Тут-то и заключается причина того, почему холодность к делу поэзии есть вещь ненормальная в развитом члене юного общества, а жалкая идиосинкразия, нравственная болезнь, признак самый неутешительный. Когда человек, по-видимому, разумный, говорит во всеулышание, что ему нет дела до созданий искусства и что ему в обществе нужны только звание и благосостояние, он или заблуждается печальным образом или прикрывает свою собственную идиосинкразию хитросплетенными фразами. Разве не сказал нам один из величайших германских мыслителей: „Искусство пересоздает человека и, воспитывая отдельные единицы, из которых состоит общество, представляет собою верный рычаг всех общественных усовершенствований. Оно освещает путь к знанию и благосостоянию, оно просветляет внутренний мир избранных личностей и, действуя на них, благодетельствует всему свету, который движется вперед лишь идеями и усилиями немногих избранных личностей“» [Дружинин, 1988, с. 444]. Дружинин разграничивает утилитарную школярскую пользу и общегуманное воздействие искусства.

¹⁴ О толстовской теории заражения см.: [Ищук, 1967, с. 62–78]; [Строганов, 2002, с. 9–10].

Именно на общегуманном воздействии искусства настаивает Дружинин и в статье «„Метель“. – „Два гусара“. Повести графа Л. Н. Толстого»: «Теория независимого и свободного творчества <...> вовсе не исключает здравого и даже современного поучения, как о том думают иные поклонники поучительных теорий искусства. Никакое художественное создание, если оно хорошо выполнено, не проходит даром для читателя, имеющего ум, фантазию и восприимчивость сердца <...> Всякий сильный талант, творящий свободно, имеет свое почти волшебное значение, до которого не доберешься путем сухого умствования. Пусть только читатель захочет поучиться, он найдет целый курс житейской мудрости в творениях каждого истинного поэта» [Дружинин, 1988, с. 172].

То же самое утверждал и Боткин в статье о стихотворениях Фета (и ранее Дружинина): «И тем всегда глубже и прочнее действие поэтического произведения, чем независимее оно от временных и, следовательно, скоро преходящих интересов. Никто не думает оспаривать у поэтов права заниматься дидактическими целями, но тем не менее следует предупредить их, что такого рода произведения хотя и могут иметь поэтическую наружность и даже поэтические достоинства в частностях, но никогда не заслужат перед беспристрастной критикой названия действительно поэтических произведений; они могут называться поучительными, полезными, чем угодно, но только не поэтическими. Можно даже предположить, что действительно поэтический талант в эпоху своей силы и свежести никогда не может отдаться дидактическим целям; такое направление есть свидетельство или не вполне поэтического таланта, или упадка его, тем более что на дидактическом поприще могут с успехом подвизаться и самые посредственные дарования» [Боткин, 1984, с. 208].

Такое толкование позволяет увидеть цель поэзии как приближение человека к идеалу даже в таком внешне сознательно ангажированном творчестве, как поэзия Некрасова. В статье «Стихотворения Н. Некрасова» (1856) Дружинин пишет: «Никто не подозревал, что современная мораль слаба, негодна и жалка перед строками, вылившимися из сердца, согретыми святым огнем выстраданного творчества, предназначенными, по существу своему, не на туманную современную цель, а на вечную цель вечной поэзии, на просветление и смягчение души человеческой!» [Дружинин, 1988, с. 276–277].

С этой точки зрения Дружинин истолковывает и отношения автора к читателю. В статье «„Повести и рассказы“ И. Тургенева» Дружинин указывает на особую природу художественного мира: «...мир поэзии есть целый мир, исполненный своеобразности, – целый возвышенный мир, повинующийся законам, не имеющим ничего общего с законами простого, прозаического мира». И далее: «От непризнания этой коренной и непреложной истины происходит большая часть странных отношений между поэтами и толпою, слушающей песни поэтов. Очень часто сами певцы, не давая себе много отчета в собственном своем назначении, испытывают внутренние колебания, глядят на свой дар с ложной точки зрения и запутываются в своих воззрениях, не имея смелости оставаться тем, чем судьба их создала. Толпа должна возвышаться до поэта, точно так же, как возвы-

шается она до великого художника, великого музыканта, – до Галилея, до Рафаэля, до Бетховена. Толпа должна возвышаться до поэта, не поэт спускаться до толпы, а под именем толпы (это необходимое дополнение к словам нашим) разумеем мы вовсе не бессмысленный народ, не *vile multitude* <...> но собрание людей положительных, развитых в общественном отношении» [Дружинин, 1988, с. 307]. Однако большинство читателей Некрасова являются «прозаическими читателями» [Дружинин, 1988, с. 274], которые едва ли смогут понять собственно поэтическую сторону его творчества. Итак, читательская толпа требует от автора удовлетворения своих запросов, а подчас и сами авторы видят в запросах читательской толпы истинное требование искусства и потому изменяют своему дарованию.

Итак, эстетическая критика исходила из презумпции огромной социальной роли искусства (литературы в первую очередь). Фактически всё нравственное воспитание эстетическая критика возлагала именно на искусство. Но Анненков и Боткин в принципе не говорят о роли читателя в творческом процессе и в процессе восприятия художественного текста. Воспринимающее лицо только повторяет (в обратном порядке) акции автора и не может совершить собственных, не запрограммированных авторов поступков. Дружинин же видит такую возможность и даже считает ее вполне приемлемой для читателя.

Представление об огромности социальной роли искусства формировалось под мощным напором критики демократического лагеря и в качестве отпора ей. Иначе можно было бы сказать, что только в полемике и под воздействием противоположного мнения эстетическая критика смогла создать свою глубокую и адекватную предмету теорию. Но создала эту теорию именно эстетическая критика, и в этом огромное значение ее в истории русской общественной мысли.

Главным достижением эстетической критики является постулат, согласно которому значение произведения является следствием общегуманистического характера произведения. То есть максимальное расширение, неопределенность гуманистического содержания произведения обуславливает его влияние на максимально большие круги людей. Эта теория предвосхищала теорию заражения Л. Н. Толстого и открывала пути к эстетической теории М. М. Бахтина.

Таковы некоторые итоги описания концепции читателя и социальной роли искусства в представлениях главных деятелей эстетической критики.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Аверинцев, С. С. Введение: Древнегреческая поэтика и мировая литература / С. С. Аверинцев // Поэтика древнегреческой литературы. – Москва: Наука, 1981. – С. 3–14.

Анненков, П. В. Критические очерки / Сост., подготовка текста, вступ. статья и примеч. И. Н. Сухих / П. В. Анненков. – Санкт-Петербург: Изд-во РХГИ, 2000. – 416 с.

Анненков, П. В. Критика // Русская эстетика и критика 4050-х годов XIX века / Подгот. текста, сост., вступ. статья и примеч. В. К. Кантора и А. Л. Осповата / П. В. Анненков. – Москва: Искусство, 1982. – С. 319–368.

Атеней. – 1859. Ч. 1. Январь и февраль.

Батюшков, К. Н. Послание к Н. И. Гнедичу («Что делаешь, мой друг, в полтавских ты степях...») / К. Н. Батюшков // Батюшков К. Н. Полное собрание стихотворений. – Москва; Ленинград: Советский писатель, 1964. – С. 70–73.

Белинский, В. Г. Письмо к В. П. Боткину / В. Г. Белинский // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 9 т. Т. 9. – Москва: Художественная литература, 1982. – С. 691–702.

Боткин, В. П. Литературная критика. Публицистика. Письма / Сост., вступит. статья и примеч. Б. Ф. Егорова. – Москва: Советская Россия, 1984. – 320 с.

Вацуро, В. Э. Из разысканий о Пушкине. 2. «Побежденная трудность» / В. Э. Вацуро // Временник Пушкинской комиссии. 1972. – Ленинград: Наука, 1974. – С. 518–519.

Дегтярева, О. Н. Вопросно-ответный комплекс как многофункциональный прием критического письма А. В. Дружинина / О. Н. Дегтярева // Проблемы литературного образования: материалы VIII всероссийской научно-практической конференции «Филологический класс – наука – вуз – школа»: в 2 ч. – Екатеринбург, 2002. Ч. 1. – С. 75–80.

Дегтярева, О. Н. Мастерство А. В. Дружинина-критика: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 – русская литература / О. Н. Дегтярева. – Астрахань, 2006. – 21 с.

Державин, Г. Р. Фелица / Г. Р. Державин. – URL: [Державин, <http://derzhavin.lit-info.ru/derzhavin/stihi/stih-17.htm> (дата обращения: 14.11.2022).

Дмитриев, И. И. Полное собрание стихотворений / И. И. Дмитриев. – Ленинград: Советский писатель, 1967. – (Библиотека поэта; Большая серия). – 502 с.

Дружинин, А. В. Прекрасное и вечное / Сост., вступит. статья Н. Н. Скатова. Комментарии В. А. Котельникова / А. В. Дружинин. – Москва: Современник, 1988. – 541 с.

Ищук, Г. Н. Проблемы эстетики позднего Л. Н. Толстого / Г. Н. Ищук. – Ростов-н/Д., 1967. – 208 с.

К. Горация Флакка. О поэтическом искусстве (Пер. А. А. Фета) // Фет А. А. Вечерние огни. – Москва: Наука, 1981. – С. 140–181. – (Серия «Литературные памятники»).

Лотман, Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. 2-е изд. / Ю. М. Лотман. – Ленинград: Просвещение, 1983. – 416 с.

Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. / А. С. Пушкин. – Москва: АН СССР, 1957–1958.

Русская эстетика и критика 4050-х годов XIX века / Подгот. текста, сост., вступ. статья и примеч. В. К. Кантора и А. Л. Осповата. – Москва: Искусство, 1982. – 544 с.

Санкт-Петербургские ведомости. – 1863. – № 85. 19 апреля.

Санкт-Петербургские ведомости. – № 145. 28 июня.

Строганов, М. В. Введение / М. В. Строганов // Эстетические отношения искусства и действительности: Словарь-справочник. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 2002. – С. 3–15.

Строганов, М. В. «Мир от красоты»: Проза и поэзия Афанасия Фета: Монография / М. В. Строганов. – Курск: Курский гос. ун-т, 2005. – 164 с.

Строганов, М. В. Читатель. Почему без него нельзя / М. В. Строганов // О литературе, писателях и читателях: Сб. научных трудов памяти Г. Н. Ищука: Вып. 2. – Тверь: Золотая буква, 2005. – С. 7–38.

Строганов, М. В. Читатели-современники о поэме Пушкина «Руслан и Людмила» / М. В. Строганов // Литературное произведение и читательское восприятие. – Калинин: Калинин. гос. ун-т, 1982. – С. 84–100.

Эйхенбаум, Б. М. О литературе / Б. М. Эйхенбаум. – Москва: Советский писатель, 1987. – 540 с.

REFERENCES

Annenkov, P. V. Kritika // Russkaya estetika i kritika 4050-h godov XIX veka / Podgot. teksta, sost., vstup. stat'ya i primech. V. K. Kantora i A. L. Ospovata. – Moskva: Iskusstvo, 1982. – S. 319–368.

Annenkov, P. V. Kriticheskie ocherki / Sost., podgotovka teksta, vstup. stat'ya i primech. I. N. Suhij / P. V. Annenkov. – Sankt-Peterburg: Izd-vo RHGI, 2000. – 416 s. **Atenej.** – 1859. CH. 1. YAnvar' i fevral'.

Averincev, S. S. Vvedenie: Drevnegrecheskaya poetika i miro-vaya literatura / S. S. Averincev // Poetika drevnegrecheskoj literatury. – Moskva: Nauka, 1981. – S. 3–14.

Batyushkov, K. N. Poslanie k N. I. Gnedichu («Chto delaesh', moj drug, v poltavskih ty stepyah...») / K. N. Batyushkov // Batyushkov K. N. Polnoe sobranie stihotvorenij. – Moskva; Leningrad: Sovetskij pisatel', 1964. – S. 70–73.

Belinskij, V. G. Pis'mo k V. P. Botkinu / V. G. Belinskij // Be-linskij V. G. Polnoe sobranie sochinenij: v 9 t. T. 9. – Moskva: Hudo-zhestvennaya literatura, 1982. – S. 691–702.

Botkin, V. P. Literaturnaya kritika. Publicistika. Pis'ma / Sost., vstupit. stat'ya i primech. B. F. Egorova / V. P. Botkin. – Moskva: Sovetskaya Rossiya, 1984. – 320 s.

Degtyareva, O. N. Masterstvo A. V. Druzhinina-kritika: Avto-ref. diss. ... kand. filol. nauk: 10.01.01 – Russkaya literatura / O. N. Degtyareva. – Astrahan', 2006. – 21 s.

Degtyareva, O. N. Voprosno-otvetnyj kompleks kak mnogofunktional'nyj priem kriticheskogo pis'ma A. V. Druzhinina / O. N. Degtyareva // Problemy literaturnogo obrazovaniya: materialy VIII vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii «Filologicheskij klass – nauka – vuz – shkola»: v 2 ch. – Ekaterinburg, 2002. CH. 1. – S. 75–80.

Derzhavin, G. R. Felica / G. R. Derzhavin. – URL: [Derzhavin, <http://derzhavin.lit-info.ru/derzhavin/stihi/stih-17.htm>] (data obrashcheniya: 14.11.2022).

Dmitriev, I. I. Polnoe sobranie stihotvorenij / I. I. Dmitriev. – Leningrad: Sovetskij pisatel', 1967. – (Biblioteka poeta; Bol'shaya seriya). – 502 s.

Druzhinin, A. V. Prekrasnoe i vechnoe / Sost., vstupit. stat'ya N. N. Skatova. Kommentarii V. A. Kotel'nikova / A. V. Druzhinin. – Moskva: Sovremennik, 1988. – 541 s.

Ejhenbaum, B. M. O literature / B. M. Ejhenbaum. – Moskva: Sovetskij pisatel', 1987. – 540 s.

Ishchuk, G. N. Problemy estetiki pozdnego L. N. Tolstogo / G. N. Ishchuk. – Rostov-n/D., 1967. – 208 s.

K. Goraciya Flakka. O poeticheskom iskusstve (Per. A. A. Feta) // Fet A. A. Vechernie ogni. – Moskva: Nauka, 1981. – S. 140–181. – (Seriya «Literaturnye pamyatniki»).

Lotman, YU. M. Roman A. S. Pushkina «Evgenij Onegin»: Kommentarij. 2-e izd. / YU. M. Lotman. – Leningrad: Prosveshchenie, 1983. – 416 s.

Pushkin, A. S. Polnoe sobranie sochinenij: v 10 t. / A. S. Pushkin. – Moskva: ANSSSR, 1957–1958.

Russkaya estetika i kritika 4050-h godov XIX veka / Podgot. teksta, sost., vstup. stat'ya i primech. V. K. Kantora i A. L. Ospovata. – Moskva: Iskusstvo, 1982. – 544 s.

Sankt-Peterburgskie vedomosti. – 1863. – № 85. 19 aprelya.

Stroganov, M. V. CHitateli-sovremenniki o poeme Pushkina «Ruslan i Lyudmila» / M. V. Stroganov // Literaturnoe proizvedenie i chitatel'skoe vospriyatie. – Kalinin: Kalinin. gos. un-t, 1982. – S. 84–100.

Stroganov, M. V. CHitatel'. Pochemu bez nego nel'zya / M. V. Stroganov // O literature, pisatelyah i chitatelyah: Sb. nauchnyh trudov pamyati G. N. Ishchuka: Vyp. 2. – Tver': Zolotaya bukva, 2005. – S. 7–38.

Stroganov, M. V. «Mir ot krasoty»: Proza i poeziya Afanasiya Feta / M. V. Stroganov. – Kursk: Kurskij gos. un-t, 2005. – 164 s.

Stroganov, M. V. Vvedenie / M. V. Stroganov // Esteticheskie otnosheniya iskusstva i dejstvitel'nosti: Slovar'-spravochnik. – Tver': Tverskoj gos. un-t, 2002. – S. 3–15.

Vacuro, V. E. Iz razyskanij o Pushkine. 2. «Pobezhdennaya trudnost'» / V. E. Vacuro // Vremennik Pushkinskoj komissii. 1972. – Leningrad: Nauka, 1974. – S. 518–519.