

БЕЛИНСКИЙ КАК ТЕОРЕТИК ЛИТЕРАТУРЫ

Статья Г. Фридендера

I

Разработка проблем эстетики и теории литературы занимает важное место в наследии Белинского. Создатель классической русской литературной критики, Белинский был одновременно творцом русской революционно-демократической эстетики. Последняя является новым этапом в развитии мировой эстетической мысли по сравнению с эстетикой буржуазного Просвещения XVIII в., литературной теорией романтиков и буржуазных реалистов начала XIX в. на Западе. Теория реализма и учение об общественном назначении искусства, разработанные Белинским, вошли в тот золотой фонд русской демократической и социалистической культуры, который тесно связан с великими историческими традициями ленинизма.

Белинский выступил со своими первыми литературно-критическими статьями в начале 30-х годов XIX в. В это время на Западе господствующее положение в области философии искусства занимала немецкая идеалистическая эстетика. Общее историческое значение эстетических взглядов Белинского и русских революционных демократов 40—60-х годов XIX в. заключается в том, что созданное ими учение указало выход из того порочного круга, в который неизбежно уводила искусство и литературу идеалистическая эстетика. Разработанное Белинским и русскими революционными демократами учение о реализме явилось теоретическим источником мощного развития русской реалистической литературы и искусства XIX в.

Вершиной немецкой идеалистической эстетики была «Эстетика» Гегеля, которая свидетельствовала о глубоком внутреннем кризисе идеалистической философии. Этот кризис нашел свое выражение и в учении Гегеля о неизбежной гибели искусства и поэзии в условиях буржуазного мира. Искусство и поэзия, с точки зрения Гегеля, достигают своего высшего расцвета на ранних ступенях развития человеческой культуры, во времена античности и позднего средневековья. В эпоху же более высокой исторической зрелости человечества торжество «мирового духа» неизбежно приводит к разрушению чувственной полноты жизни, а значит — к гибели искусства и поэзии, превращающихся в своеобразный пережиток прошлого. Учение Гегеля об упадке искусства обнаружило бесперспективность идеалистической эстетики, ее неспособность осмыслить противоречия развития буржуазного искусства и литературы и указать исторически обоснованный выход из них.

Эстетические взгляды Белинского противоположны тому пессимистическому выводу о судьбе искусства и литературы, к которому пришла идеалистическая эстетика в лице Гегеля.

Полемизируя в 1840 г., в статье о «Горе от ума», с Полевым и романтиками вообще, писавшими о прозаическом характере современной жизни,

Белинский косвенно критикует и основную идею «Эстетики» Гегеля. «Есть люди,— пишет Белинский,— которые от всей души убеждены, что поэзия есть мечта, а не действительность, и что в наш век, как положительный и индустриальный, поэзия невозможна. Образцовое невежество! Нелепость первой величины! Что такое мечта? призрак, форма без содержания, порождение расстроенного воображения, праздной головы, колобродствующего сердца, и т а к а я мечта-тельность нашла своих поэтов в Ламартинах и свои поэтические произведения в идеально-чувствительных романах вроде «Абадонны», но разве Ламартин поэт, а не мечта,— и разве «Абадонна» поэтическое произведение, а не мечта!.. И что за жалкая, что за устарелая мысль о положительности и индустриальности нашего века, будто бы враждебных искусству? Разве не в нашем веке явились Байрон, Вальтер-Скотт, Купер, Томас Мур, Уордсворт, Пушкин, Гоголь, Мицкевич, Гейне, Беранже, Эленшлейгер, Тегнер и др.? Разве не в нашем веке действовали Шиллер и Гете? Разве не наш век оценил и понял создания классического искусства и Шекспира? Неужели это еще не факты? Индустриальность есть только одна сторона многостороннего XIX века, и она не помешала ни дойти поэзии до своего высочайшего развития в лице поименованных нами поэтов, ни музыке, в лице ее Шекспира — Бетховена, ни философии, в лице Фихте, Шеллинга и Гегеля» (V, 34).

Приведенные слова Белинского прекрасно выражают принципиальную противоположность между Белинским и Гегелем. Если эстетические взгляды Гегеля выразили трагическое предощущение заката буржуазного искусства, то эстетика Белинского отражала зарю исторического будущего. Гегелю исторические возможности расцвета искусства казались исчерпанными вместе с исчезновением эпической героики, мифа, с крушением патриархальных общественных форм и окончательным упрочением буржуазного общества. Для Белинского же центральные проблемы эстетики — это не проблемы прошлого, а проблемы настоящего и будущего искусства и литературы. В то время как Гегель видел свою задачу в ретроспективном подведении итогов развития искусства прошедших эпох, Белинский, напротив, прокладывал пути искусству новой исторической полосы.

II

Несмотря на то, что молодой Белинский еще стоит на позиции идеализма, его отношение к действительности, к истории и общественной борьбе носит совершенно иной характер, чем у представителей немецкой философии и эстетики. Уже в своих первых статьях Белинский является не только философом-идеалистом, но, вместе с тем, и просветителем-демократом, горячо верящим в идеалы свободы и общественного прогресса и стремящимся лично способствовать их утверждению в русской общественной жизни. Эта демократически-просветительная струя в мировоззрении молодого Белинского (восходящая к традициям русского освободительного движения, к традициям Радищева и декабристов) окрашивает всю систему его философских и эстетических взглядов.

Немецкая идеалистическая философия и эстетика конца XVIII — начала XIX в. возникла как выражение аристократической реакции на Французскую буржуазную революцию и идеи революционного Просвещения XVIII в. С точки зрения немецких мыслителей (впервые сформулированной Шиллером в его «Письмах об эстетическом воспитании», 1795 г.), Французская буржуазная революция показала невозможность осуществления идеалов свободы путем практического революционного



БЕЛИНСКИЙ

Бюст работы В. Н. Домогацкого, гипс, 1939 г.
Музей изобразительных искусств, Ашхабад

переустройства общества. Поэтому осуществление идеалов свободы должно быть отныне перенесено из области практики в область теории, из области революционной борьбы — в область философии и искусства. Этот общий идеалистический вывод лег в основу всей немецкой философии и эстетики конца XVIII — начала XIX в., получив свое крайнее выражение в философии Гегеля.

Противопоставляя революционной борьбе идею «эстетического воспитания» в качестве истинного пути, ведущего к достижению свободы, Шиллер не отвергал окончательно идеала общественной свободы, хотя и переносил его осуществление в область бесконечно отдаленного будущего. Однако последующее развитие немецкой философии пошло еще дальше по пути идеализма. Немецкие романтики, Шеллинг, а вслед за ними Гегель, подвергают идеалистической критике не только Французскую революцию и революционные методы борьбы вообще, но вместе с тем и всю материальную действительность, как таковую. Истинная свобода, с точки зрения романтиков и Гегеля, это не материальная свобода, а свобода духа, т. е. свобода в области искусства и философии, которая и является единственным возможным и осуществимым видом свободы.

Отказ немецкой идеалистической философии от борьбы за действительную общественную свободу, замена ее поисками отвлеченной свободы духа — были как нельзя более далеки от главных идейных мотивов мировоззрения молодого Белинского. Белинский в «Литературных мечтаниях» рассматривает литературу и искусство как высший цвет полноценной национальной жизни. Этот взгляд на искусство и литературу, еще близкий к романтической эстетике, отнюдь не связан, однако, у Белинского с высокомерным отношением к исторической жизни и практическим нуждам общества, как к низшим, «неистинным» сторонам жизни. В философском мировоззрении молодого Белинского центральное место занимает идея «деятельности», идея активного, творческого участия личности в борьбе моральных и общественных сил,двигающих вперед историю человечества (к которой Белинский относится с энтузиазмом будущего революционного борца). «Без борьбы нет заслуги, без заслуги нет награды, а без действия нет жизни», — гласит излюбленная формула Белинского периода «Литературных мечтаний»*. История человечества (как и жизнь отдельного человека) рассматривается Белинским в духе исторического оптимизма — как неисчерпаемый по своим возможностям великий процесс вечной борьбы и непрерывного «улучшения» (т. е. прогресса).

Но и в следующий период 1837—1840 гг., в эпоху «примирения с действительностью», когда созерцательно-идеалистические моменты в мировоззрении Белинского достигают своего наивысшего развития, критик занимает по отношению к общественному развитию, к истории и всей материальной практике совсем иную позицию, чем Гегель и немецкая идеалистическая философия вообще.

И в период «примирения» историческая жизнь не представляется Белинскому, в противоположность Гегелю, исчерпавшей все свои потенциальные возможности, требующей от человечества, чтобы оно отказалось от дальнейшего прогресса и искало отныне будущее для себя лишь в области отвлеченной мысли. Вера в «разумность» истории и ее законов для Белинского, как для демократа-просветителя, — в отличие от Гегеля, — совпадала с верой в неисчерпаемость этих возможностей, с верой в историческое будущее России и в конечное осуществление идеалов разума и

* Значение этой особенности взглядов молодого Белинского было уже отмечено А. Лаврецким в его книге: «Белинский, Чернышевский и Добролюбов в борьбе за реализм» (М., 1941, стр. 5—6).

свободы не только в области «духа», но и в реальной социальной действительности.

Глубокая связь с народом способствовала созреванию революционной мысли Белинского и его разрыву с идеализмом в области философии и эстетики. В 40-е годы Белинский выдвигает на первое место не искусство и абстрактную мысль, а общественную деятельность и революционную борьбу за освобождение народных масс от угнетения и эксплуатации.

Революционно-демократическое самоопределение Белинского привело его к диаметрально-противоположному, по сравнению с идеалистической эстетикой, взгляду на роль литературы и искусства в общественной жизни. Как гениально показал Белинский, идеалистическая эстетика, возвышая искусство над жизнью, на деле этим п р и н и ж а е т значение искусства, отнимая у него право служить общественному прогрессу и революционному развитию человечества. «Отнимать у искусства право служить общественным интересам, — писал Белинский, — значит не возвышать, а унижать его, потому что это значит — лишать его самой живой силы, т. е. мысли, делать его предметом какого-то сибаритского наслаждения, игрушкой праздных ленивцев» (XI, 104).

Лишь поднимаясь над горизонтом идеалистической эстетики, связывая себя с жизнью, с передовыми общественными идеалами и борьбой народа, искусство и литература, — доказывал Белинский, — могут получить в современном обществе значение одного из великих факторов развития народа и человечества на их путях к свободе и материальному счастью. Принимая живое и непосредственное участие в борьбе против дворянско-крепостнических и капиталистических общественных условий, задерживающих развитие народов и обрекающих их на угнетение и эксплуатацию, искусство и литература находят для себя, уже в пределах самого крепостнического и буржуазного общества, исторический выход. Искусство, литература поднимаются тогда над узким идейным и моральным горизонтом дворянско-буржуазного общества и его культуры и завоевывают для себя действительно великую роль в общественной жизни.

III

Исторический оптимизм молодого Белинского, его глубокая вера демократа-просветителя в неисчерпаемые возможности исторического развития способствовали тому, что уже в своих ранних статьях он смог подойти к вопросам современного искусства иначе, чем подходила к ним идеалистическая эстетика.

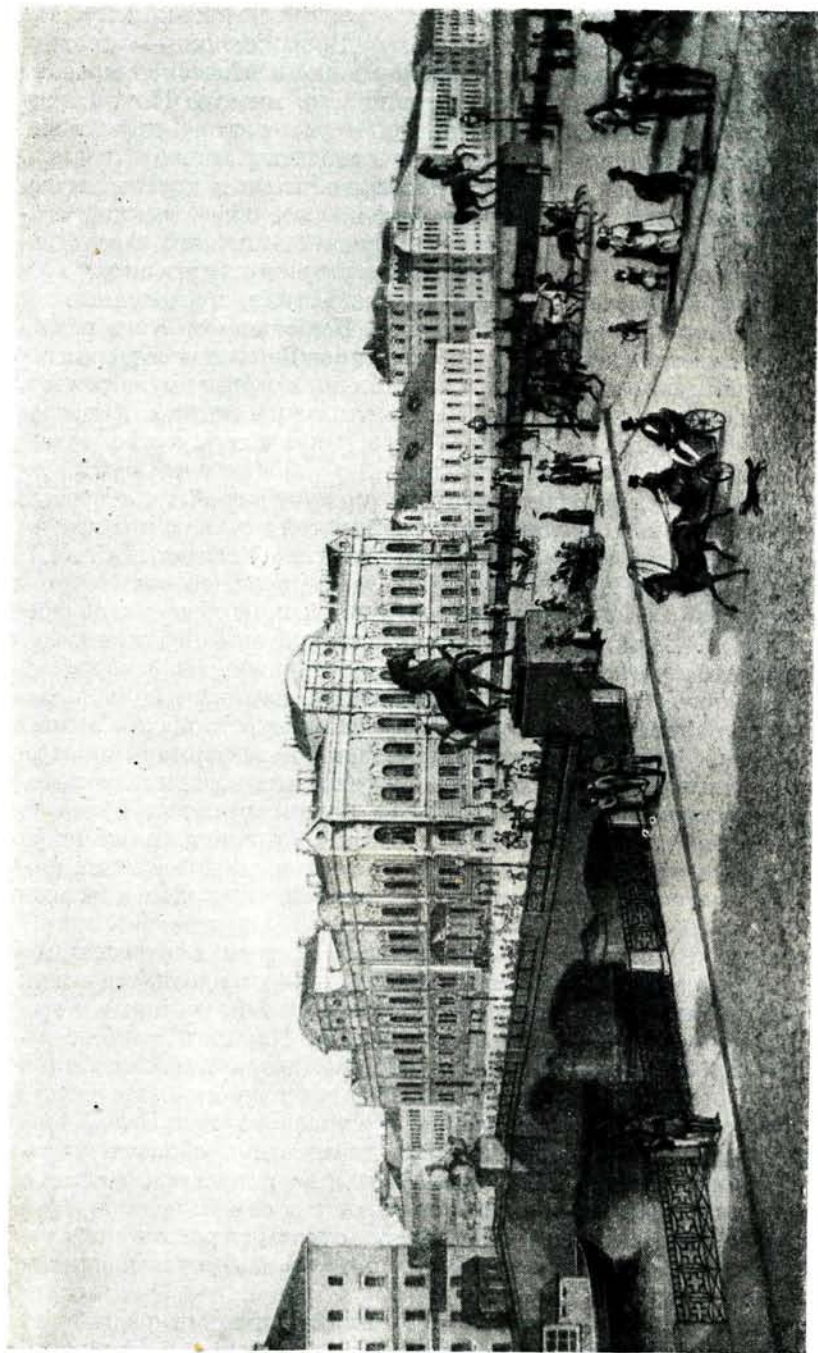
Немецкая эстетика выдвинула два различных, противоположных друг другу, взгляда на развитие искусства в условиях современного общества. Одним из центральных мотивов эстетики и литературной теории раннего немецкого романтизма был тезис об историческом своеобразии искусства нового времени по сравнению с искусством античного мира. Развивая взгляды, высказанные впервые Гердером, а также Шиллером в его рассуждении «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795), немецкие романтики широко популяризировали идею различия между «классическим» искусством древнего мира и искусством нового времени (которое они отождествляли с «романтическим искусством», объединяя под этим названием искусство средневековья с искусством буржуазного общества). В отличие от классического искусства, основным принципом которого была пластическая красота образа, соответствие идеи и формы, «романтическое» искусство, в понимании теоретиков романтизма, нарушает идеал классической красоты и гармонии, допуская в искусстве преобладание натуралистически-характерного, более глубокие противоречия и дис-

сонансы, а также более свободное субъективное отношение художника к жизни.

Учение романтиков о своеобразии «романтического» искусства содержало в себе скрытые зачатки реалистической эстетики, которые сводились к признанию того, что искусство в новую эпоху не совпадает с прекрасным, но включает в себя еще характерное, а порою даже безобразное и уродливое. Однако идеалистический характер мировоззрения романтиков помешал развитию этих реалистических зачатков. Свое развитие они получили не у самих романтиков, но лишь у следующего поколения художников — буржуазных реалистов 30—40-х годов XIX в. Популяризируя идею об исторической неизбежности для современного искусства отхода от идеала и приближения к характерному и обыденному, сами романтики — особенно в Германии — довели до крайности в своем творчестве идеалистический разрыв между жизнью и искусством. При помощи субъективного чувства и воображения, идеалистической фантастики или стилизации в духе народной поэзии они стремились в своей художественной практике возродить в новой форме «идеальный» характер искусства прошлых эпох, игнорируя условия буржуазной действительности.

Противоположный романтикам взгляд на современное искусство получил свое выражение в «Эстетике» Гегеля. Как и для теоретиков романтизма, для Гегеля учение об историческом и эстетическом различии между античным — «классическим» — и новейшим — «романтическим» — искусством (к которым он присоединяет в качестве третьей великой исторической формы в развитии художественного творчества восточную — «символическую» — форму искусства) имело основополагающее значение при построении всей системы его эстетики. Но развитие этого учения у Гегеля отражает общее противоречие всей его философии. Проводя при анализе «романтического» искусства более строго, по сравнению с романтиками, историческую точку зрения, Гегель в то же время доводит все противоречия идеалистической эстетики до их крайнего выражения.

Романтики, выдвигая идею о различии между «классическим» и «романтическим» искусством, стремились эстетически оправдать своеобразие средневекового и буржуазного искусства. Тем самым они защищали право художника нового времени на отход от пластического античного идеала красоты. Иное мы видим в «Эстетике» Гегеля. Признавая историческую закономерность уклонения средневекового и буржуазного искусства от «классического» художественного идеала, Гегель отдает решительное предпочтение античному искусству. Между развитием искусства и развитием «мирового духа», с точки зрения Гегеля, существует глубокое, непримиримое противоречие. Искусство требует для своего нормального развития гармонии между природой и обществом, а в самом обществе — сочетания свободы и самостоятельности отдельного члена общества с нерушимой крепостью законов общественного поведения и общественной нравственности; искусство требует равномерного развития тела и духа, моральных и физических свойств. Но это счастливое сочетание — с идеалистической точки зрения гегелевской «Эстетики» и «Философии истории» — возможно лишь на ранней ступени общественного развития и в будущем уже неповторимо. «Классическое» античное искусство было лучшим выражением этого счастливого сочетания, лишь один раз возможного в истории. Вся дальнейшая история человечества является историей углубляющейся противоположности между обществом и природой, свободой и общественной необходимостью, телом и духом, «материей» и «разумом», а следовательно, и постепенным разрушением тех исторических предпосылок, которые необходимы для высокого расцвета искусства, уже не возможного (и не нужного, с точки зрения Гегеля) в будущем.



УГОЛ НЕВСКОГО ПРОСПЕКТА У АНИЧКОВА МОСТА. ЗДЕСЬ, В ДОМЕ ЛОПАТИНА (первый дом налево, за мостом), ЖИЛ
В 1842—1846 гг. БЕЛИНСКИЙ

Литография Шмидта с рисунка Конради, конец 1840-х — начало 1850-х гг.

«...Адресуй ко мне прямо на квартиру в дом Лопатина на Невском проспекте у Аничкова моста...» (из письма Белинского к Д. П. Иванову,
от 6—7 ноября 1842 г.)

Библиотека СССР им. В. И. Ленина, Москва

В соответствии с этой консервативной исторической концепцией, отражающей неверие Гегеля в силы общественного развития, его отношение к «романтическому» искусству средних веков и к буржуазному искусству является глубоко двойственным. На ранних ступенях развития искусства нового времени — в средние века и в эпоху Возрождения — утрата в жизни и в искусстве античного идеала целостной пластической красоты компенсировалась, с эстетической точки зрения, по мнению Гегеля, развитием живописного восприятия внешнего мира, ростом драматизма в изображении человеческого характера и отношений между людьми, углублением во внутреннюю, духовную жизнь человека и другими художественными завоеваниями, отразившими усложнение общественной жизни народов нового времени по сравнению с жизнью античных городов-государств. Но в своем дальнейшем развитии в буржуазную эпоху «романтическая» форма искусства, с точки зрения Гегеля, постепенно идет к своему внутреннему разложению и упадку. Выражением этого разложения и упадка искусства (которые представлялись Гегелю необходимыми и исторически-оправданными в силу чувственной природы искусства, мешающей безраздельному торжеству абстрактного рассудка и философского мышления) является колебание буржуазного искусства конца XVIII и начала XIX в. между разнузданным романтическим субъективизмом и натуралистическим копированием буржуазного быта, абстрактным идеализмом и плоским — лишенным творческой глубины и мысли — формальным реализмом изображения (Hegel. Werke (Glockner). Bd. XIII. Aesthetik, Bd. 2, S. 219—228).

Гегель не считал при этом, что искусство в буржуазном обществе должно полностью исчезнуть. Буржуазное общество, с точки зрения Гегеля, создает свою, специфическую форму «свободного» искусства. Но «свободное» искусство буржуазного общества уже не является и не может быть полноценным художественным творчеством, каким было искусство более ранних эпох. В буржуазном мире искусство перестает быть формой мировоззрения, оно неизбежно теряет свою связь с глубокими, высшими жизненными интересами и стремлениями человечества и становится делом субъективной художественной виртуозности. Его высшими проявлениями могут явиться теперь лишь артистическое мастерство в передаче внешних сторон жизни или прихотливые капризы субъективной художественной фантазии.

Учение Гегеля о разложении «романтической формы искусства», об упадке искусства и поэзии в буржуазную эпоху явилось идеалистическим отражением тех реальных исторических противоречий, которые порождает в области искусства развитие капитализма. Но, как всякое отражение противоречий реальной жизни в идеалистической философии и эстетике, учение Гегеля об упадке искусства дает глубоко-извращенное изображение исторических противоречий буржуазного искусства. Рассматривая противоречия, порождаемые капитализмом в области искусства, как выражение фатально-неизбежного упадка искусства, осужденного на смерть самой историей, Гегель отвергает тем самым всякую борьбу с буржуазными общественными порядками, осуждает реализм и революционно-демократическое искусство XIX в. и отказывает им в праве на историческое будущее.

В борьбе со взглядами романтиков и Гегеля Белинский разработал и утвердил в русской эстетике и критике теорию реализма в искусстве, развив ее в духе идей революционно-демократического реализма — реализма нового исторического типа.

Уже в «Литературных мечтаниях» и в статье «О русской повести и повестях Гоголя» (1835) Белинский высказал глубоко-оригинальный творческий взгляд на вопросы развития современной литературы и искусства.

В отличие от романтиков, Белинский уже в своих первых статьях защищает в современном искусстве именно его реалистические тенденции, требуя от искусства и литературы не «идеала», а «истины» (II, 195)*. Он утверждает, что современное искусство не может при помощи субъективного чувства и воображения или романтической стилизации вернуться к прежним, уже отжившим художественным идеалам. В то же самое время — в отличие от Гегеля — Белинский не видит в реалистическом направлении современной литературы и искусства симптома упадка и разложения искусства. Напротив, в сближении литературы с жизнью, в победе реалистического идеала единства «поэзии» и «истины» Белинский с самого начала своей деятельности усматривает путь, ведущий к новому прогрессивному периоду в развитии русской и мировой литературы и искусства.

В «Литературных мечтаниях» Белинский формулирует свой художественный идеал в духе реалистической эстетики. Рассматривая искусство как изображение «идеи всеобщей жизни природы» (I, 318), Белинский вкладывает в этот тезис, унаследованный от идеалистической эстетики, оригинальное реалистическое содержание. Идеалом Белинского является не Шиллер, показавший в своих драмах «одно прекрасное жизни», но Шекспир, который «постиг и ад, и землю, и небо», «взял равную дань и с добра и с зла» (I, 321). «Чем выше гений поэта, — пишет Белинский, — тем глубже и обширнее обнимает он природу и тем с большим успехом представляет нам ее в ее высшей связи и жизни».

Этот реалистический художественный идеал, выдвинутый в «Литературных мечтаниях», получает более глубокое решение в статье «О русской повести и повестях Гоголя». Вступительная теоретическая часть этой статьи посвящена Белинским специально обоснованию исторического различия между античной и средневековой — «идеальной» — поэзией и «реальной» поэзией современного мира.

У «младенчествующих» народов, на ранних ступенях развития культуры, — пишет здесь Белинский, — поэзия выступает «в раздоре с действительностью», в оболочке мифологически-религиозной фантастики (II, 189). Последняя преобразует солнце в «торжественную колесницу Феба» или представляет небо и землю, поддерживаемыми спиной Атланта. «Для грека не было законов природы, не было свободной воли человеческой», все явления физического и нравственного мира он объяснял «влиянием высших таинственных сил». «И вот почему все, входящее в круг обыкновенной жизни, все, объясняющееся простою причиною, почитал он недостойным поэзии, унижением искусства, словом, низкою природою — выражение так глупо понятое, так нелепо принятое французами XVIII столетия» (II, 190).

«Идеальный» характер греческой и средневековой поэзии, еще не знавшей обыденного и прозаического, был связан исторически со слабым развитием человеческой индивидуальности, которая в эти эпохи еще терялась в общенародной жизни и сознание которой еще не отделилось от общенародного религиозно-мифологического мировоззрения. Для грека, — пишет Белинский, — «не существовало человека с его свободною волею, его страстями, чувствами и мыслями, страданиями и радостями, желаниями и лишениями, ибо он еще не сознал своей индивидуальности, ибо его Я исчезало в Я его народа, идея которого трепещет и дышит в его поэтических созданиях» (там же). В соответствии с этим идеальный центр античной поэмы и драмы составляет не человеческая индивидуальность, но

* Реалистический идеал в эстетике молодого Белинского был отчасти подготовлен взглядами Надеждина на современное искусство как на торжество «действительности», в противовес античному классицизму и средневековому романтизму (эти взгляды Надеждина выражены в его диссертации о романтической поэзии и в его статьях в «Телескопе»).

народ в лице своих идеальных представителей — царей, богов и героев, а место их действия — не «в домашнем кругу», в сфере частной жизни, но «на площади, на поле брани, во храме, в судилище» (II, 191).

Со времени эпохи Возрождения в истории человечества произошел перелом. «Младенчество Древнего мира кончилось; вера в богов и чудесное умерла; дух героизма исчез; настал век жизни действительной, и тщетно поэзия становилась на подмостки: в ней уже не было этого высокого простодушия, этого простого, благородного, спокойного и гигантского величия, причина которых заключалась прежде в гармонии искусства с жизнью, в поэтической истине... Родилась идея человека, существа индивидуального, отдельного от народа, любопытного без отношений, в самом себе...» (II, 193).

С переломом в исторической жизни и мировоззрении, выражающемся, с одной стороны, в разложении религиозно-мифологической системы образов, с другой стороны — в выдвигании в качестве идеального центра общественной жизни свободной индивидуальности, Белинский связывает поворот в новейшем искусстве от господства «идеальной» к господству «реальной» поэзии. «В XVI веке совершилась окончательная реформа в искусстве: Сервантес убил своим несравненным Дон-Кихотом ложно-идеальное направление поэзии, а Шекспир навсегда помирил и сочетал ее с действительною жизнью... Он был яркою зарею и торжественным рассветом эры нового истинного искусства». «Поэты новейшего времени», в лице Пушкина и Гоголя — в России, Гете, Шиллера, Вальтер-Скотта — на Западе, осуществили в своем творчестве еще более тесное сближение поэзии с жизнью (II, 193—194).

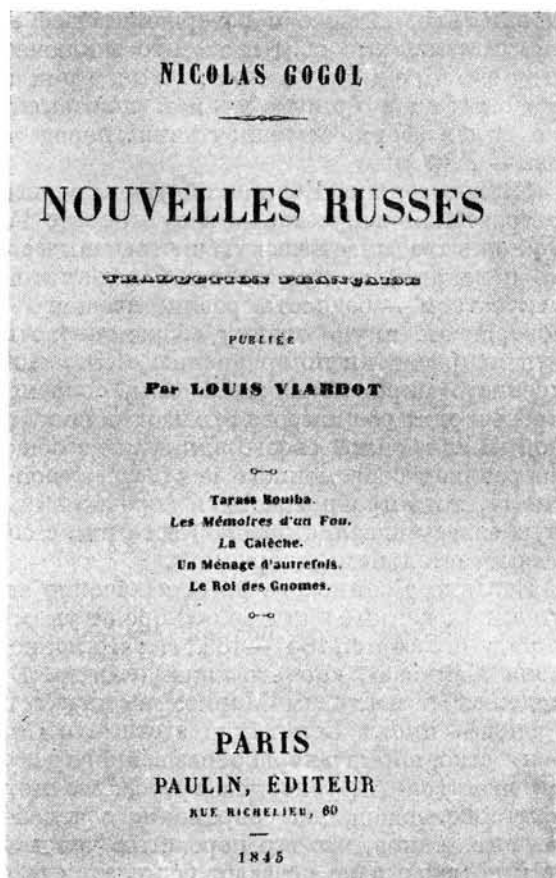
«Истинной и настоящей» поэзией нашего времени, — доказывает Белинский, — может быть только «реальная поэзия» — поэзия иного исторического типа, чем «идеальная поэзия» древнего мира. Причиной этого совершившегося изменения самого типа «поэзии» является более сложный характер современной общественной жизни по сравнению с жизнью древнего мира, наличие нерешенных вопросов и болезненных противоречий, та большая роль, которую в самой жизни современного мира играет реальная, прозаическая жизненная стихия.

«Для нас жизнь уже не веселое пиршество, не празднественное ликование, — пишет Белинский, противопоставляя современное искусство искусству древнего мира, — но поприще труда, борьбы, лишений и страданий» (II, 195). «Век поэзии идеальной оканчивается младенческим и юношеским возрастом народа, и тогда искусство должно или переменить свой характер, или умереть» (II, 192). Основой античной поэзии была «гармония искусства с жизнью»; «поэтическая истина»; современный поэт, живущий в эпоху «труда» и «борьбы», должен воспроизводить жизнь «во всей ее наготе и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам ее действительности» (II, 193, 189). «Удивительно ли, что отличный характер новейших произведений вообще состоит в беспощадной откровенности, что в них жизнь является как бы на позор, во всей наготе, во всем ее ужасающем безобразии и во всей ее торжественной красоте, что в них как будто вскрывают ее анатомическим ножом? Мы требуем не идеала жизни, но самой жизни, как она есть. Дурна ли, хороша ли, но мы не хотим ее украшать, ибо думаем, что в поэтическом представлении она равно прекрасна в том и другом случае, и потому именно, что истинна, и что где истина, там и поэзия» (II, 195; разрядка наша — Г. Ф.).

Данное в статье «О русской повести и повестях Гоголя» историческое обоснование реализма, как программы для современного передового искусства, легло в основу всей последующей литературно-критической деятельности Белинского. Главные положения начертанной здесь впервые

ФРАНЦУЗСКОЕ ИЗДАНИЕ ПОВЕ-
СТЕЙ ГОГОЛЯ, 1845 г. (В ПЕРЕВОДЕ
ЛУИ ВИАРДО)

Экземпляр из библиотеки Белинского
Музей им. И. С. Тургенева, Орел



программы реалистического искусства проходят почти через все последующие крупные работы Белинского вплоть до его последних обзоров русской литературы 1846 и 1847 гг., где эта программа получила свою окончательную формулировку в связи с новым материалистическим этапом в развитии мировоззрения Белинского. Не проследивая пока дальнейшего развития идеи реализма в эстетике Белинского, важно подчеркнуть другое: как сказано выше, раскрывая глубокую историческую закономерность перехода от «идеальной» поэзии древнего мира к «реальной» поэзии, Белинский — с самого начала своей деятельности, в противоположность Гегелю — видит в этой эволюции искусства не шаг, ведущий к его упадку, а, наоборот, восходящее, прогрессивное историческое движение.

В этом смысле особенно показательна та оценка греческого искусства, которую Белинский дает в статье о «Горе от ума» (1840). Вступительная теоретическая часть этой статьи, написанная в духе идеалистической эстетики и посвященная вопросу о классическом и романтическом искусстве, несмотря на наличие в ней многих оригинальных моментов, в общем еще очень близка к диссертации Надеждина, а также к «Эстетике» Гегеля. Тем важнее отметить, что в своей оценке греческого искусства и его места в общей эволюции художественного творчества Белинский значительно разошелся с гегелевской эстетикой. Рассматривая греческое искусство как выражение идеала пластической красоты, тождества идеи и формы и говоря, что «в этом смысле» «греческое искусство только одно и есть истинное искусство, искусство как искусство, и сле-

довательно, высшее и совершеннейшее искусство», Белинский в то же время заявлял: «...и в этом-то заключается для нас и его достоинство и его недостаток: содержание его для нас не удовлетворительно, а возвыситься до его формы мы не можем, не отдав форме предпочтения перед идеею» (V, 30; разрядка наша. — Г. Ф.).

Следовательно, Белинский уже в период своего идеализма усматривает в греческом искусстве — в противовес Гегелю — не только величайшие достоинства (пластическую чистоту и идеальность художественной формы), но и важный художественный недостаток по сравнению с современным искусством — бедность реалистического содержания. Критик намечает совершенно иную оценку современного искусства и перспектив его будущего развития по сравнению с «Эстетикой» Гегеля. Уступая искусству древнего мира в красоте формы, современное реалистическое искусство превосходит его широтой охвата жизни, нравственной энергией и глубиной мысли, силой своего влияния на общественную жизнь. Таков взгляд на реализм современного искусства, свойственный уже молодому Белинскому, хотя пробивающийся нередко в его ранних статьях сквозь туманную завесу идеалистической эстетики с ее учением о «непосредственном», «бессознательном» творчестве.

Взгляды Белинского на соотношение античного и современного искусства, намеченные в статье о «Горе от ума», получили дальнейшее развитие в ряде его статей 1841—1842 гг.: «Римские элегии», «Стихотворения Аполлона Майкова», «Речь о критике» и др. В этих статьях Белинский близко подошел к взглядам Маркса на искусство древнего мира. «Искусство греков, — писал Белинский в статье о «Римских элегиях», — высочайшее искусство, норма и первообраз всякого искусства» (VI, 249). Однако возврат к общественным условиям греческого мира и его художественным идеалам невозможен для современного человечества. «Закон развития человечества таков, что все пережитое человечеством, не возвращаясь назад, тем не менее и не исчезает без следов в пучине времени. Исчезнувшее в действительности живет в сознании. Так старец с умилением и восторгом вспоминает не только о летах своего зрелого мужества, но и о пылкой юности, и о светлом безмятежном младенчестве, и потому сам не перестает сочувствовать ни мужу, ни юноше, ни младенцу. Человеку нельзя на всю жизнь оставаться младенцем, но он должен перейти через все возрасты — от колыбели до могилы. Последующий возраст выше предшествующего; однако из этого не следует, чтоб предшествующий, будучи ступенью и средством, не был в то же время и сам себе целью, а следовательно, не заключал в себе разумности и поэзии» (VI, 247).

Подобно Марксу, Белинский видит в античности эпоху «детства» человеческого общества. В то же время, как и у Маркса (и в отличие от Гегеля), взгляд на античное общество как на эпоху человеческого «детства», к которому нет и не может быть возврата, лишен у Белинского всякого трагического или элегического оттенка. Белинский глубоко верит в будущее, в прогрессивный характер общего хода развития человечества, несмотря на все исторические противоречия и диссонансы. Современная эпоха представляется ему, в духе исторического оптимизма, не эпохой «старости» человечества, как Гегелю, а эпохой его высчайшей мужественной зрелости. С этим связано то обстоятельство, что Белинский, видя в греческом искусстве (подобно Марксу) «норму и прообраз» всякого искусства, в противоположность идеалистической эстетике, мог сочетать и сочетал эту высокую оценку искусства древнего мира с защитой и пропагандой современного реалистического искусства. В последнем же он усматривал не симптом упадка и разложения, а выражение великого и прогрессивного исторического движения современности.

Разумеется, взгляды Маркса и Белинского на судьбы искусства далеко не во всем совпадают. Защита исторического прогресса искусства сочетается у Маркса с учением о враждебности капитализма искусству и о социалистической революции как единственном способе устранения препятствий, мешающих в классовом обществе свободному развитию культуры и искусства. Во взглядах же Белинского можно встретить лишь отдельные, необобщенные замечания о разных литературных явлениях, свидетельствовавших о том, насколько капиталистические отношения неблагоприятны для искусства. Центральное место в его учении занимает борьба с дворянской монархией и крепостничеством и их реакционным влиянием в области культуры и искусства.

Свою окончательную форму теория реализма Белинского получила в статьях 1847—1848 гг. в связи с его борьбой за «натуральную школу». Белинский подвел здесь итоги своей многолетней борьбе за реалистическую эстетику. «Искусство в наше время обогнало теорию, — писал Белинский по адресу идеалистической эстетики в своей последней статье „Взгляд на русскую литературу 1847 года“. — Старые теории потеряли весь свой кредит; даже люди, воспитанные на них, следуют не им, а какой-то странной смеси старых понятий с новыми» (XI, 90).

Критикуя идеалистическую эстетику, Белинский заново пересматривает в материалистическом духе свое понимание греческого искусства. Если в начале своей деятельности Белинский видел в искусстве древнего мира только выражение идеала красоты, то теперь он усматривает уже в самом античном искусстве наличие иного, исторического содержания.

«Всего естественнее, — писал Белинский, — искать так называемого чистого искусства у греков. Действительно, красота, составляющая существенный элемент искусства, была едва ли не преобладающим элементом жизни этого народа. Оттого искусство его ближе всякого искусства к идеалу так называемого чистого искусства. Но тем не менее красота в нем была больше существенною формою всякого содержания, нежели самим содержанием. Содержание же ему давали и религия, и гражданская жизнь, но только всегда под очевидным преобладанием красоты» (XI, 103).

Итак, даже в искусстве древнего мира красота была не единственным, а лишь относительно-преобладающим началом. Но если в античном искусстве она все же оставалась необходимой формой изображения жизни, то современная жизнь слишком широка, разнообразна и сложна по своему содержанию, чтобы современный художник мог ограничиться в своем творчестве идеалом красоты, если он хочет, чтобы его искусство имело жизненное, реальное значение. В современной исторической действительности на центральное место выдвинулись другие насущные и важные стороны общественной жизни. Говоря об этих центральных вопросах современности, Белинский, как революционный демократ, имел в виду, прежде всего, положение широких масс народа и вопрос об их праве на материальное счастье и благосостояние. Поэтому и в современном искусстве не красота, а социальные вопросы жизни во всей их исторической широте и реалистической сложности приобрели преобладающее значение.

«Мы видели, что и греческое искусство только ближе всякого другого к идеалу так называемого чистого искусства, но не осуществляет его вполне; что же касается до новейшего искусства, оно всегда было далеко от этого идеала, а в настоящее время еще больше отдалилось от него; но это-то и составляет его силу. Собственно художественный интерес не мог не уступить место другим важнейшим для человечества интересам, и искусство благородно взялось служить им в качестве их органа. Но от этого оно несколько не перестало быть искусством, а только получило новый характер» (VI, 104).

Как уже установлено советским литературоведением, выход современного искусства за пределы эстетики прекрасного в узком смысле слова, служение искусства и поэзии интересам общественно-исторической жизни, — не означают, по Белинскому, упадка искусства. Напротив, выход за пределы прекрасного в идеалистическом смысле слова нельзя не признать необходимым и прогрессивным явлением с точки зрения развития самого искусства. Только опираясь на богатство реального содержания и живую связь с интересами общественной жизни и общественной борьбы, искусство и поэзия могут в современную эпоху обеспечить себе высокую роль в жизни человечества, сохранить широту и богатство мысли, величие и правду, составляющие необходимые качества настоящего искусства. Без широты и свободы общественного, исторического содержания искусство и поэзия неизбежно сами обрекают себя на вырождение и гибель.

IV

Мы уже говорили, что в статье «О русской повести и повестях Гоголя» Белинский сформулировал как главную особенность литературы XIX в. смену «идеальной» поэзии — поэзией «реальной». Необходимым следствием этой смены Белинский считал выдвижение на первое место прозаических повествовательных жанров — романа и повести, отодвинувших стихотворные жанры.

Вспоминая в начале названной статьи о разнообразии поэтических жанров в русской литературе 20-х годов, Белинский писал по поводу первых лет следующего десятилетия: «Теперь совсем не то: теперь вся наша литература превратилась в роман и повесть. Ода, эпическая поэма, баллада, басня, даже так называемая, или, лучше сказать, так называвшаяся, р о м а н т и ч е с к а я п о э м а, поэма П у ш к и н с к а я, бывало наводнявшая и потоплявшая нашу литературу, — все это теперь не больше как воспоминание о каком-то веселом, но давно минувшем времени. Роман все убил, все поглотил, а повесть, пришедшая вместе с ним, изгладил даже и следы всего этого, и сам роман с почтением посторонился и дал ей дорогу впереди себя» (II, 188). Теоретическое обоснование значения и места повествовательных жанров в современной литературе Белинский продолжил в написанной шесть лет спустя статье «Разделение поэзии на роды и виды», составляющей часть задуманного, но не осуществленного им до конца «Теоретического и критического курса русской литературы».

В этой замечательной статье Белинский ставил своей задачей противопоставить догматическому учению классицизма о поэтических родах и жанрах их и с т о р и ч е с к у ю теорию. Развитие поэтических родов, в понимании Белинского, отражает историческое развитие общества и изменение человеческого сознания.

Историческая точка зрения позволила Белинскому дать в названной статье глубокий анализ эволюции отдельных поэтических родов и жанров. Но, как всегда, исторический анализ не является для Белинского самоудовлетворяющей задачей. Он служит ему одновременно и средством для теоретической защиты поэтических форм современного искусства.

Высказывая свои взгляды на исторические условия возникновения древнего эпоса, Белинский очень близко подходит к позициям Маркса в этом вопросе. «Эпос, — пишет Белинский, — есть первый зрелый плод в сфере поэзии только что пробудившегося сознания народа. Эпосея может явиться только во времена младенчества народа, когда его жизнь еще не распалась на две противоположные стороны — п о э з и ю и п р о з у, когда его история есть еще только предание, когда его понятия о мире суть еще религиозные представления, когда его сила, мощь и свежая деятельность проявляются только в героических подвигах» (VI, 87).

«Эпопея нашего времени,— говорит далее Белинский,— есть роман. В романе — все родовые и существенные признаки эпоса, с тою только разницею, что в романе господствуют иные элементы и иной колорит. Здесь уже не мифические размеры героической жизни, не колоссальные фигуры героев, здесь не действуют боги, но здесь идеализируются и подводятся под общий тип явления обыкновенной прозаической жизни» (VI, 92).

Роман для Белинского не является жанром, отражающим разложение эпической поэзии, распад классического идеала в искусстве. Напротив. Смена патриархальной эпической героики более противоречивой, но



БОЛЬШОЙ ТЕАТР В ПЕТЕРБУРГЕ

Литография Нури с рисунка Дица, 1840-е гг.

«Я видел 'Роберта'. Постановка—чудо...» «Посмейся надо мною: иногда умираю от жажды слышать музыку... Хочу зарядить ходить в оперу...» (из писем Белинского к В. П. Боткину от 9 февраля и 11 декабря 1840 г.)

Исторический музей, Москва

и более богатой, сложной и содержательной стихией современной общественной действительности означает для литературы весьма существенный шаг вперед с точки зрения расширения и углубления ее содержания.

«Сфера романа,— пишет Белинский, указывая на это историческое преимущество формы романа,— несравненно обширнее сферы эпической поэмы. Роман, как показывает самое его название, возник из новейшей цивилизации европейских народов, в эпоху человечества, когда все гражданские, общественные, семейные и вообще человеческие отношения сделались бесконечно многосложны и драматичны, жизнь разбежалась в глубину и ширину в бесконечном множестве элементов... На стороне романа еще и то великое преимущество, что его содержанием может служить и частная жизнь, которая никаким образом не могла служить содержанием греческой эпопеи...» (VI, 93).

Основные идеи, высказанные в «Разделении поэзии на роды и виды» в связи с обоснованием исторического значения романа как специфической для современности формы эпоса, Белинский повторил в 1842 г., в полемике с К. Аксаковым по поводу «Мертвых душ» Гоголя.

К. Аксаков объявил «Мертвые души» возрождением гомеровского эпоса, усматривая главнейшие черты творчества Гоголя не в его критическом пафосе, а в якобы присущих автору «Мертвых душ» эпической объективности, «спокойствии» и «полноте» мирозерцания. Белинский в своих статьях, направленных против К. Аксакова, доказывал принципиальную невозможность возрождения героического эпоса в условиях дворянского и буржуазного мира: «...думать, чтоб в наше время возможен древний эпос — это так же нелепо, как и думать, что в наше время человечество могло вновь сделаться из взрослого человека — ребенком, а думать так — значит быть чуждым всякого исторического созерцания и пустые фантазии праздного воображения выдавать за философские истины...» (VII, 430).

В противовес К. Аксакову, рассматривавшему роман в духе эпигонов идеалистической эстетики — как «искажение» эпоса, Белинский доказывал в своих статьях историческую закономерность возникновения формы романа как «критического» эпоса современной жизни.

«Древнеэллинический эпос,— писал Белинский, возражая К. Аксакову,— не мог не исказиться, будучи перенесен на Запад, особенно в новейшие времена. Древнеэллинический эпос мог существовать только для древних эллинов, как выражение их жизни, их содержания и их формы. Для мира же нового его нечего было и воскрешать, ибо у мира нового есть своя жизнь, свое содержание и своя форма, следовательно, и свой эпос. И эпос нового мира явился преимущественно в романе, которого главное отличие от древнеэллинического эпоса, кроме христианских и других элементов новейшего мира, составляет еще и проза жизни, вошедшая в его содержание и чуждая древнеэллиническому эпосу. И потому роман отнюдь не есть искажение древнего эпоса, но есть эпос новейшего мира, исторически возникнувший и развившийся из самой жизни и сделавшийся зеркалом, как „Илиада“ и „Одиссея“ были зеркалом древней жизни» (VII, 428—429).

Итог своей длительной борьбе в защиту романа и повести, как жанров, наиболее ярко раскрывающих особенности реализма, Белинский подвел в своих статьях 1847—1848 гг. В статье о «Терезе Дюнойе» Э. Сю (1847) Белинский изложил сжато основные вехи исторического развития романа. Свой очерк он заключил теоретической характеристикой центральной задачи современного реалистического романа, определив ее как задачу «художественного анализа современного общества». «Не нужно особенно пристально вглядываться вообще в романы нашего времени, сколько-нибудь запечатленные истинным художественным достоинством,— писал Белинский,— чтобы увидеть, что их характер по преимуществу социальный... Содержание романа — художественный анализ современного общества, раскрытие тех невидимых основ его, которые от него же самого скрыты привычкою и бессознательностью. Задача современного романа — воспроизведение действительности во всей ее нагой истине. И потому очень естественно, что роман завладел, исключительно перед всеми другими родами литературы, всеобщим вниманием. В нем общество видит свое зеркало и, через него, знакомится с самим собою, совершает великий акт самосознания» (X, 473—474).

В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года», возвращаясь к мыслям, впервые высказанным им на заре его литературной деятельности, Белинский почти в тех же словах сформулировал основные положения своих теоретических взглядов на роман и повесть.

«Роман и повесть, — писал здесь Белинский, — стали теперь во главе всех других родов поэзии. В них заключилась вся изящная литература, так что всякое другое произведение кажется при них чем-то исключительным и случайным. Причины этого — в самой сущности романа и повести, как рода поэзии. В них лучше, удобнее, нежели в каком-нибудь другом роде поэзии, вымысел сливается с действительностью, художественное изобретение смешивается с простым, лишь бы верным, списыванием с натуры. Роман и повесть, даже изображая самую обыкновенную и пошлую прозу житейского быта, могут быть представителями крайних пределов искусства, высшего творчества... Это самый широкий, всеобъемлющий род поэзии; в нем талант чувствует себя безгранично свободным. В нем соединяются все другие роды поэзии — и лирика, как излияние чувств автора по поводу описываемого им события, и драматизм, как более яркий и рельефный способ заставлять высказываться данные характеры. Отступления, рассуждения, дидактика, нетерпимые в других родах поэзии, в романе и повести могут иметь законное место. Роман и повесть дают полный простор писателю в отношении преобладающего свойства его таланта, характера, вкуса, направления и т. д. Вот почему в последнее время так много романистов и повествователей» (XI, 109).

V

Теория реалистического романа и повести, так же как историческое обоснование их главенствующего положения в современной литературе, составляют одну из важнейших составных частей литературно-теоретических взглядов Белинского. Значительное место в них занимает также теория реалистической драмы, которую Белинский считал — наряду с романом и повестью — важнейшим жанром современной литературы.

«Есть еще третий род поэзии, — писал Белинский еще в 1835 г., в статье „О русской повести“, — который должен бы, в наше время, разделять владычество с романом и повестью: это — драма, хотя ее успехи и заслонены успехами романа и повести» (II, 189).

Белинский выдвигал драму — вслед за романом и повестью — на первый план современной литературы как художественную форму, родственную по своему объективному характеру эпическим жанрам и поэтому могущую наряду с ними служить выражением «реальной» поэзии, поэзии прозаической общественной жизни. Одновременно Белинский указывал, в той же статье, на относительно большую благоприятность условий для развития романа и повести по сравнению с драмой.

«Не знаю, почему, — писал он, — в наше время драма не оказывает таких больших успехов, как роман и повесть?..» И тут же, отвечая на поставленный вопрос, Белинский указывал, как на преимущество романа перед драмой с точки зрения потребностей современного искусства, — на большую широту и гибкость формы романа. Последняя допускает — по характеристике Белинского — большую свободу в сочетании поэтических и прозаических жизненных элементов и способна дать более многостороннюю и целостную картину общественной жизни.

«Может быть, роман удобнее для поэтического представления жизни. И в самом деле, его объем, его рамы до бесконечности неопределенны. Он менее горд, менее прихотлив, нежели драма, ибо, пленяя не столько частями и отрывками, сколько целым, допускает в себя и такие подробности, такие мелочи, которые при всей своей кажущейся ничтожности, если на них смотреть отдельно, имеют глубокий смысл и бездну поэзии в связи с целым, в общности сочинения; тогда как тесные рамки драмы, прямо или косвенно, больше или меньше, но всегда покоряющейся сценическим условиям, требуют особенной быстроты и живости в ходе дей-

ствия и не могут допускать в себя больших подробностей, ибо драма, преимущественно пред всеми родами поэзии, представляет жизнь человеческую в ее высшем и торжественнейшем проявлении. И так форма и условия романа удобнее для поэтического представления человека, рассматриваемого в отношении к общественной жизни, и вот, мне кажется, тайна его необыкновенного успеха, его безусловного владычества» (II, 198—199).

В отличие от романа и повести, специфическую сущность драмы, как рода поэзии, Белинский видел в том, что в драме на первое место выдвигается значение действия. По сравнению с романом и повестью (и с эпическим родом вообще) драма по своей природе предназначена к изображению действия, внешней, а также внутренней борьбы в их предельном, наиболее напряженном выражении. Поэтому центральную роль в драме играет коллизия — столкновение двух противоположных моральных или исторических сил.

«Драматизм, как поэтический элемент жизни, — неоднократно указывал Белинский, — заключается в столкновении и сшибке (коллизии) противоположно и враждебно направленных друг против друга идей, которые проявляются как страсть, как пафос» (XII, 148).

В «Разделении поэзии», указывая на большую интенсивность действия в драме, Белинский отмечал в последней и большую простоту построения и концентрацию действия по сравнению с эпосом.

«Драма, — писал Белинский, подчеркивая основное различие между эпосом и драмой, — не допускает в себя эпических изображений местности, происшествий, состояний, лиц, которые все сами должны быть перед нашим созерцанием. Требования самой народности в драме гораздо слабее, чем в эпосе: в „Гамлете“ мы видим Европу, и по духу и натуре лиц, Европу Северную, но не Данию, и притом в бог знает какую эпоху. Драма не допускает в себя никаких лирических излияний; лица должны высказывать себя в действии: это уже не ощущения и созерцания — это характеры. То, что обыкновенно называется в драме лирическими местами, есть только энергия раздраженного характера, его пафос, невольно окрыляющий речь особенным полетом; или тайная, сокровенная дума действующего лица, о которой нужно нам знать и которую поэт заставляет его думать в слух. Действие драмы должно быть сосредоточено на одном интересе и быть чуждо побочных интересов. В романе, иное лицо может иметь место не столько по действительному участию в событии, сколько по оригинальному характеру; в драме не должно быть ни одного лица, которое не было бы необходимо в механизме ее хода и развития. Простота, немногосложность и единство действия (в смысле единства основной идеи) должно быть одним из главнейших условий драмы; в ней все должно быть направлено к одной цели, к одному намерению. Интерес драмы должен быть сосредоточен на главном лице, в судьбе которого выражается ее основная мысль» (VI, 104—105).

В конечном счете, различие между эпосом и драмой выражается для Белинского представлением о существенно ином принципе, определяющем отношение между героем и внешним миром. Эпос дает широкую картину внешнего мира и изображает поступки отдельных людей с точки зрения их общественной обусловленности и их взаимодействия со всей сложной цепью внешних, объективных условий. Напротив, драма дает изображение действия в моменты его высшего, предельного развития; поэтому условия, при которых совершаются поступки центрального героя, в ней получают значение, главным образом, как ряд сменяющих друг друга моментов, заставляющих героя самостоятельно определять свои действия. Таким образом, в драме центральный интерес переносится на свободную волю героя и его самостоятельное решение. «Несмотря на то,

что в драме, как в эпосе, есть событие, драма и эпоса диаметрально противоположны друг другу, по своей сущности. В эпосе господствует событие, в драме — человек. Герой эпоса — происшествие; герой драмы — личность человеческая... Человек есть герой драмы, и не событие владычествует в ней над человеком, но человек владычествует над событием, по свободной воле давая ему ту или другую развязку, тот или другой конец» (VI, 71). «Власть события ставит героя драмы на распутье и приводит его в необходимость избрать один из двух совершенно противоположных друг другу путей для выхода из борьбы с самим собою; но решение в выборе пути зависит от героя драмы, а не от события» (VI, 74).

Если драма вообще призвана изображать жизненные действия в их наибольшей интенсивности и предназначена поэтому по своей природе для изображения решающих, переломных моментов личной и общественной жизни, то в трагедии находят свое выражение по преимуществу великие узловые проблемы социально-исторической борьбы. Поэтому драма и, в особенности, трагедия рассматриваются Белинским как вершина поэзии вообще. «Драматическая поэзия, — пишет Белинский, — есть высшая ступень развития поэзии и венец искусства, а трагедия есть высшая ступень и венец драматической поэзии» (VI, 108).

Так как содержанием трагедии являются великие нравственные и исторические проблемы общественной жизни в их непосредственном выражении, — то персонажами, наиболее соответствующими природе и задачам



ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТЪ «ГАМЛЕТА»
В ПЕРЕВОДЕ М. ВРОНЧЕНКО,
ИЗДАНИЕ 1828 г.

Экземпляр из библиотеки Белинского
с автографом критика

Библиотека СССР им. В. И. Ленина,
Москва

трагедии, являются фигуры крупных исторических деятелей и вообще «героев, олицетворяющих собою субстанциональные силы, которыми держится нравственный мир... Только человек высшей природы может быть героем или жертвою трагедии: так бывает в самой действительности» (VI, 106—107).

Следует отметить, что цитируемое высказывание Белинского о героях трагедии еще отражает по своей форме влияние идеалистической философии истории и эстетики. Позднее Белинский смотрел на взаимоотношения исторических героев и рядовых участников исторического процесса гораздо более реалистически.

Выдвигая в качестве героев наиболее соответствующих природе трагедии лиц, являющихся носителями крупных движущих тенденций общественной жизни и исторической борьбы, Белинский критикует традиционное разделение трагедии на историческую и неисторическую с вытекающим из него ограничением круга трагических персонажей официальными героями истории. Не существует никакой принципиальной разницы, — доказывает Белинский, — являются ли герои трагедии официальными героями истории или вымышленными лицами, — при том условии, что эти последние выступают в качестве носителей крупных исторических и моральных тенденций, имеющих большое жизненное значение. «Разделение трагедии на историческую и неисторическую не имеет никакой существенной разницы... король Ричард II, мавр Отелло, аристократический юноша Ромео, афинский гражданин Тимон, имеют совершенно равное право занимать в ней первые места, потому что все они — равно герои» (VI, 108—109).

Белинский возражает также против абстрактной, ложной идеализации жизни в духе классицизма и защищает свободную, реалистическую концепцию трагедии, не исключающей изображения реальной жизненной обстановки и характеров, среди которых разворачивается центральный трагический конфликт: «Поэзия и проза ходят об руку в жизни человеческой, а предмет трагедии есть жизнь во всей многосложности ее элементов. Правда, она сосредоточивает в себе только высшие, поэтические моменты жизни, но это относится только к герою, или героям трагедии, а не к остальным лицам, между которыми могут быть и злодеи, и добродетельные, и глупцы, и шуты, так как вся жизнь человеческая состоит в столкновении и взаимном воздействии друг на друга героев, злодеев, обыкновенных характеров, ничтожных людей и глупцов» (VI, 108).

Взгляды Белинского на трагедию испытали в своем развитии значительные изменения в связи с эволюцией критика от идеализма к материализму.

То же самое относится и к его концепции реалистической комедии. Первый — сжатый — очерк этой концепции дан уже в «Литературных мечтаниях» в связи с характеристикой «Горя от ума».

«Комедия, по моему мнению, — писал здесь Белинский, — есть такая же драма, как и то, что обыкновенно называется трагедиею; ее предмет есть представление жизни в противоречии с идеею жизни; ее элемент есть не то невинное остроумие, которое добродушно издевается над всем из одного желания позубоскалить; нет: ее элемент есть этот желчный гумор, это грозное негодование, которое не улыбается шутливо, а хочет яростно, которое преследует ничтожество и эгоизм не эпиграммами, а сарказмами» (I, 372—373).

Эта концепция общественно-реалистической, обличительной комедии в следующий период идейного развития Белинского получает, однако, идеалистическую окраску. Продолжая защищать идеал серьезного и глубокого реалистического юмора, Белинский в своих статьях 1838—1840 гг. —

в духе идеалистической эстетики — резко разграничивает «объективное» и «субъективное» в искусстве, защищая идеал полной и абсолютной объективности и отрицая всякое непосредственное проявление субъективного чувства и сознательной протестующей мысли художника. Противоречия этой идеалистической концепции искусства отражаются в статье 1840 г. о «Горе от ума»: защищая здесь «Ревизора» Гоголя от реакционной критики, Белинский в то же время подходит к оценке «Горя от ума» с точки зрения абстрактных критериев идеалистической эстетики. Белинский не сумел оценить поэтому страстного обличительного духа комедии Грибоедова, критикуя ее за субъективность и дидактизм. Свое отношение в этой статье 1840 г. к комедии Грибоедова, в которой он не сумел увидеть и оценить страстного протеста против «гнусной расейской действительности» дворянско-крепостнической эпохи, Белинский беспощадно осудил в своем известном письме к Боткину от 10—11 декабря 1840 г.

Новую реалистическую концепцию обличительной комедии (являющуюся во многом возвращением к концепции, намеченной в «Литературных мечтаниях») Белинский дал в уже цитированной статье «Разделение поэзии на роды и виды».

Теорию комедии Белинский строил, опираясь, прежде всего, на анализ «Ревизора». В пьесе Гоголя он видел практическое осуществление нового, более высокого типа «художественной» реалистической комедии по сравнению с «дидактическими» комедиями XVII—XVIII вв. В отличие от «дидактической» комедии, в которой условная комическая интрига сочетается с открыто выраженным и подчеркнутым более или менее отвлеченным моральным «уроком», «художественная» комедия в духе Гоголя стремится вскрыть объективное внутреннее «противоречие явлений жизни с сущностью и назначением жизни».

Если комедии XVII—XVIII вв. осмеивали с моральной точки зрения отвлеченные «общечеловеческие» пороки, воплощенные в собирательных образах «скупого», «лицемера» и т. д., то «художественная» комедия в духе Гоголя изображает отдельных людей, как типических представителей общества. Критика у Гоголя направлена объективно не против отдельных лиц и отвлеченных пороков, но против всего политического и общественного строя дворянско-крепостнической России и порождаемых им общественных понятий и нравов. Уродство поступков и психологии его героев отражает уродство окружающего их и воспитавшего их общества.

Комическое освещение не привносится здесь автором со стороны в качестве отвлеченной, субъективной тенденции, но вытекает непосредственно из самой ситуации, развитие которой неизбежно приводит к моральному разоблачению героев, их психологии и изображаемого жизненного уклада.

Внешняя «объективность» «художественной» комедии предполагает, однако (как показывает теперь Белинский в противовес своему взгляду в период «примирения», нашедшему отражение в статье о «Горе от ума»), ее глубокую внутреннюю субъективность в смысле того, что в основе ее должен лежать глубокий и светлый гуманистический идеал, который и дает силу и страсть пафосу общественного отрицания и критики.

«В основании истинно-художественной комедии, — пишет Белинский, — лежит глубочайший юмор. Личности поэта в ней не видно только по наружности; но его субъективное созерцание жизни, как *arrière-pensée*, непосредственно присутствует в ней, и из-за животных, искаженных лиц, выведенных в комедии, мерещатся вам другие лица, прекрасные и человеческие, и смех ваш отзывается не веселостью, а горечью и болезненностью...» (VI, 112).

VI

«Чем отличается лиризм нашего времени от лиризма древних?» — спрашивал Белинский в статье «О русской повести и повестях Гоголя», переходя после анализа романа и драмы к анализу современной лирики, и отвечал: «У них, как я уже сказал, это было безотчетное излияние восторга, происходившего от полноты и избытка внутренней жизни, пробуждавшегося при сознании своего бытия и воззрения на внешний мир и выражавшегося в молитве и песне... Для нас наша жизнь, сознание нашего бытия есть более задача, которую мы ищем решить, нежели дар, которым бы мы спешили пользоваться... Лирический поэт нашего времени более грустит и жалуется, нежели восхищается и радуется, более спрашивает и исследует, нежели безотчетно восклицает. Его песня — жалоба, его ода — вопрос... Мысль — вот предмет его вдохновения...» (II, 195—196).

Эта замечательная характеристика лирической поэзии XIX в. находится, как нетрудно видеть, в теснейшей связи с развиваемой Белинским теорией реалистического искусства. Подобно тому как, анализируя историю повествовательных жанров, Белинский исходил из идеи различия между «реальной» поэзией современного мира и «идеальной» поэзией прошлого, так в основу своего учения о лирической поэзии Белинский кладет аналогичную идею различия между современной лирикой и лирикой древних народов.

Современная лирика — по характеристике молодого Белинского — является лирикой нового исторического типа по сравнению с античной и средневековой лирикой. В то время как доминирующим настроением, лежавшим в основе античной лирики, было чувство радостной «полноты и избытка внутренней жизни», пафос современной лирики составляют «мысль», «вопрос», т. е. выражение неудовлетворенности поэта современной жизнью, напряженных поисков ответа на ее запросы, выражение сознательного, субъективного отношения к действительности.

Идеал современной лирики, намеченный Белинским в 1835 г. в статье «О русской повести и повестях Гоголя», не мог получить своего дальнейшего развития и углубления в статьях периода «примирения с действительностью»: он противоречил идеалистическому характеру взглядов Белинского этого периода. Рассматривая в своих статьях 1838—1840 гг. объективную действительность — в духе идеалистической философии — как непосредственное осуществление идеалов разума, Белинский должен был логически прийти к отрицанию страстного, субъективного отношения к жизни в искусстве, а следовательно, и к отрицанию лирики, выражающей чувства субъективного недовольства и протеста против существующего порядка жизни. Свое крайнее выражение идеалистическая точка зрения на современную лирику, как на гармоническое созерцание и поэтическое прославление «разумной действительности», получила в статье Белинского о Менцеле (1840).

После отказа Белинского в 1840—1841 гг. от «примирения с действительностью» у нашего критика оформляется новая, революционная концепция современной лирики, значительно развивающая и углубляющая идеи ранних его статей. Ее разработке несомненно способствовало творчество Лермонтова, ряд лучших стихотворений которого появляется в печати в это же время. Концепция революционной лирики развернута Белинским в статьях 1841 г. о стихотворениях Лермонтова и «Разделении поэзии на роды и виды», а также в статьях 1842 г. о Майкове, Полежаеве и Баратынском.

Белинский защищает в этих статьях идеал лирической поэзии, отражающей историческое сознание современного общества, его прогрессивные стремления, борьбу передовой демократической и социалистической

мысли с реакционными силами, задерживающими историческое развитие. Современная лирическая поэзия должна — по мысли Белинского — служить общей задаче прогрессивного искусства современности, назначение которого критик видит теперь в «осуществлении в изящных образах современного сознания, современной думы о значении и цели жизни, о путях человечества, о вечных истинах бытия» (VII, 306). Белинский горячо приветствует Лермонтова как поэта, пафос которого заключается «в нравственных вопросах о судьбе и правах человеческой личности» (VIII, 200).

Белинский защищает право современной лирики — как и всего современного искусства — на неограниченную свободу и широту жизненного содержания. «Все о б щ е е, все субстанциальное, всякая идея, всякая мысль... — пишет он в статье «Разделение поэзии на роды и виды», — могут составить содержание лирического произведения... Все, что занимает, волнует, радует, печалит, улаживает, мучит, успокоивает, тревожит, словом, все, что составляет содержание духовной жизни субъекта, все, что входит в него, возникает в нем, — все это приемлется лирикою, как законное ее достояние» (VI, 98).

«Преобладание внутреннего (субъективного) элемента в поэтах обыкновенных, — писал Белинский в статье о стихотворениях Лермонтова, — есть признак ограниченности таланта. У них субъективность означает выражение личности, которая всегда ограничена, если является отдельно от общего... В таланте великом избыток внутреннего, субъективного элемента есть признак гуманности. Не бойтесь этого направления: оно не обманет вас, не введет вас в заблуждение. Великий поэт, говоря о самом себе, о своем я, говорит об общем — о человечестве, ибо в его натуре лежит все, чем живет человечество. И потому в его грусти всякий узнает свою грусть, в его душе всякий узнает свою и видит в нем не только п о э т а, но и ч е л о в е к а, брата своего по человечеству. Признавая его существом несравненно высшим себя, всякий в то же время сознает свое родство с ним» (VI, 38—39).

В тесной связи с положительной оценкой «субъективного», активно-протестующего начала в поэзии, стоит та — новая для Белинского — общая оценка лирической стихии в литературе, которую дает Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды», написанной и опубликованной непосредственно вслед за статьей о Лермонтове. Исходя из высокой оценки субъективного, лирического начала в искусстве, Белинский усматривает теперь в лирике не только отдельный поэтический род, но одновременно и общую внутреннюю стихию поэзии, ее «душу», присутствие которой должно ощущаться во всех поэтических родах.

«Лирика, — пишет Белинский, — есть жизнь и душа всякой поэзии; лирика есть поэзия по преимуществу, есть поэзия поэзии... Посему лиризм, существуя сам по себе, как отдельный род поэзии, входит во все другие, как стихия, живет их, как огонь Prometheus живит все создания Зевеса... Без лиризма эпос и драма были бы слишком прозаичны и холодно-равнодушны к своему содержанию; точно так же, как они становятся медленны, неподвижны и бедны действием, как скоро лиризм делается преобладающим элементом их» (VI, 69).

Эстетика Белинского признает необходимость «лирического элемента» в романе и драме, а также синтеза эпоса и драмы в современном романе. Современное искусство, — доказывает Белинский, — не может довольствоваться ролью спокойного и бесстрастного зеркального отображения жизни. Оно должно провести через изображаемую картину современной общественной жизни гневную и протестующую мысль, страстное стремление к передовому общественному идеалу. Поэтом в новейшем искусстве «эпическое произведение не только ничего не теряет из своего достоинства, когда в него входит драматический элемент, но еще много выигра-

вает от этого» (VI, 76). Задача воплощения передовых идеалов современного реалистического искусства требует от художника, чтобы он ставил в центр своих произведений наиболее напряженные, драматические моменты современной жизни и вносил в их изображение протестующее и зовущее к действию лирическое начало, «ту глубокую, всеобъемлющую и гуманную субъективность, которая в художнике обнаруживает человека с горячим сердцем, симпатичною душою и духовно-личную самостию, ту субъективность, которая не допускает его с апатическим равнодушием быть чуждым миру, им рисуемому, но заставляет его проводить через свою душу живую явления внешнего мира, а через то и в них вдыхать душу живую...» (VII, 253—254).

VII

Идея реализма в эстетике Белинского была неразрывно связана с идеей народности литературы и искусства. В борьбе за народность литературы уже с первых шагов деятельности великого критика проявились его творческая самостоятельность, глубина и демократизм его общественной мысли.

Идея необходимой связи искусства и литературы с национальной жизнью, с народностью, возникла на Западе в конце XVIII и начале XIX в., в качестве одной из форм протеста против абстрактного неисторического характера литературной теории классицизма. Но между постановкой проблемы народности литературы и искусства на Западе и ее постановкой у русских революционных демократов XIX в., начиная с Белинского, существует огромное различие. Гердер и его ученики в Германии периода «бури и натиска», а также западноевропейские романтики начала XIX в. в своих представлениях о народности исходили из идеализации исторического прошлого европейских народов. Национальность в их глазах воплощалась в народной старине с ее патриархальными нравами и обычаями, в героических образах народного эпоса и национальной истории, в анонимных памятниках средневекового искусства и художественного ремесла. Романтическое увлечение национальным прошлым, древней или средневековой культурой, стремление восстановить развитие старых форм культуры и искусства европейских народов, прерванное последующей эпохой, — составляют одну из характерных особенностей всех буржуазно-демократических и национально-освободительных движений XIX в. на Западе после французской буржуазной революции. Оно проявилось в одинаковой степени — хотя и в весьма различных формах — в начале XIX в. и в Германии в период немецкого романтизма, и во Франции 20—30-х годов, и в Испании, и в Греции в период греческого восстания.

Отождествляя народность искусства и литературы с их близостью к национальной старине, к символам и традициям народного прошлого, романтическая эстетика и критика нередко в ходе своего развития вырождались в реакционную защиту провинциализма и национальной замкнутости, в слепую вражду к общественному прогрессу. Романтики толкали искусство и литературу на путь художественной стилизации. Они видели путь, ведущий к созданию национальной поэзии, в искусственном возрождении мировоззрения и стиля искусства прошлых эпох. У реакционных романтиков (и у славянофилов в России) защита национальной традиции превращалась в свою прямую противоположность. Она вела к утрате живой связи с действительностью, к борьбе против подлинно-национального демократического искусства.

Идея народности у русских революционных демократов XIX в. имеет совершенно иной смысл. Белинский и Герцен, Чернышевский и Добро-

любов были великими патриотами, глубоко и искренне гордившимися историей России и ее культурными и художественными ценностями. Но, в отличие от западноевропейских романтиков, Белинский и другие представители русской революционной демократии XIX в. остались навсегда чуждыми идеализации прошлых, исторически-отживших форм русской общественной жизни и культуры и не связывали с ними своего идеала народности. Они искали его не в прошлом своего народа, а в его будущем. Воплощением народности для Белинского, в первую очередь, являлись не исторические традиции прошлого, но жизнь и интересы народа в настоящую эпоху и его передовые, революционные стремления. Залог великого исторического будущего демократической России Белинский видит в способности русской культуры к прогрессу, в ее постоянном стремлении к высшим ступеням и идеалам общественного развития.

Итог своим взглядам на проблему народности Белинский подвел в полемике со славянофилами в своей гениальной статье «Взгляд на русскую литературу 1846 года». Пророчески предвосхищая в этой статье великое будущее демократической России, Белинский указывал как на историческое преимущество России перед буржуазными странами Запада, — на то, что последние уже выработали высший «цвет и плод» своей национальной жизни, для России же эпоха осуществления всего масштаба ее великих исторических возможностей еще находится впереди. «В этом отношении России нечего сравнивать со старыми государствами Европы, которых история шла диаметрально противоположно нашей и давно уже дала и цвет и плод» (X, 400). В России лишь следующая историческая эпоха, эпоха «внуков» и «правнуков» поколения Белинского осуществит — по гениальному предвидению великого критика — полную меру тех возможностей, которые заложены в русской культуре, и покажет историческое значение русской народности во всем его объеме. «Нам, русским, нечего сомневаться в нашем политическом и государственном значении... Мы сложились в крепкое и могучее государство, и, как до Петра Великого, так и после него, до настоящей минуты, выдержали с честью не одно суровое испытание судьбы, не раз были на краю гибели, и всегда успевали спастись от нее и потом являться в новой и большей силе и крепости. В народе, чуждом внутреннего развития, не может быть этой крепости, этой силы. Да, в нас национальная жизнь, мы призваны сказать миру свое слово, свою мысль, но какое это слово, какая мысль, — об этом пока еще рано нам хлопотать. Наши внуки или правнуки узнают это без всяких усилий напряженного разгадывания, потому что это слово, эта мысль будет сказана ими...» (X, 401). В этих замечательных словах Белинского заключена сущность взглядов великого критика на настоящее и будущее России и отражается вся гениальность его прогноза.

Революционно-демократический общественный идеал Белинского не имеет ничего общего ни со славянофильской идеализацией средневековья, ни с либерально-дворянским (или буржуазным) европеизмом, с его слепым преклонением перед буржуазным Западом и высокомерно-презрительным отношением к особенностям и традициям русской национальной культуры. Белинский требует революционной критики не только крепостнических устоев России, но и всего того «европейского», в чем нет «человеческого». Реальная правда в воспроизведении действительной народной жизни, единство народности и реализма как принцип художественного изображения — таково принципиально новое содержание, которое вкладывает Белинский в свое понимание народности. «Н а ш а н а р о д н о с т ь, — говорит Белинский в «Литературных мечтаниях» об этом первом, принципиальном условии подлинной демократической народности литературы, — с о с т о и т в в е р н о с т и и з о б р а ж е н и я к а р т и н р у с с к о й ж и з н и» (I, 386).

В этих словах Белинский наметил совершенно иную перспективу для национального литературного развития, чем теоретики романтической народности. Путь к народности литературы Белинский видел, прежде всего, в сближении ее с современной общественной жизнью народа, с его интересами и революционными стремлениями. Народность искусства и литературы для Белинского неразлучна с правдой, с глубоким пониманием действительности, с внимательным отношением к потребностям и интересам народных масс, со служением искусству народу. Лишь реалистически воспроизводя народную жизнь во всей ее действительной исторической сложности, проникаясь ее внутренним духом, ее живыми потребностями и стремлениями, литература и искусство могут, с точки зрения Белинского, получить реальный, а не призрачный «отпечаток народной физиономии», «тип народного духа и народной жизни».

Так на место романтического идеала народности, опирающегося на идеализацию старых, традиционных общественных и культурных ценностей, созданных европейскими народами в прошлом, Белинский выдвигает иное понятие народности (ставшее классическим для русской литературы XIX в.). Оно объединяет идеал реалистической правды в понимании и изображении народной жизни, интересов и потребностей народа с активным стремлением, путем неустанной пропаганды и самокритики, способствовать повышению уровня национальной жизни и ее передового общественного содержания.