

Леонид Петрович Гроссман. Жанры художественной критики

Je tiens la critique pour la marque la plus certaine par laquelle se distinguent les âges vraiment intellectuels...

Je la tiens pour un de plus nobles rameaux dont soit décoré dans l'arrière saison l'arbre chenu des lettres.

Anatole France - "La vie littéraire", II. .

I

В истории русской критики давно уже не все обстоит благополучно. Точнее -- изучение нашей обширной и богатой критической литературы, выдвинувшей ряд классических писателей с длительным и глубоким влиянием, производится по совершенно случайным принципам и направляется по произвольному выбору. До сих пор здесь не определен точно предмет изучения и не выработаны его основные приемы. Теория поэзии, столь оживившаяся за последние годы, сюда не заглядывает, и художественная критика остается по-прежнему какой-то Золушкой в семье литературных жанров, тщетно ожидающей своего возведения в ранг полноправного словесного вида.

Главное зло -- полная неопределенность материала, подлежащего изучению и, в связи с этим, беспримерная расплывчатость понимания самого термина "критика". В существующие у нас обзоры, в соответственные главы "историй", учебников или монографий по отдельным авторам неизменно включается самый разнообразный и случайный материал. Под видом критики изучается философия, политическая публицистика, филологическая наука, подчас популяризация естествознания или теоретическая педагогика, т. е., другими словами, почти все виды прозы, не входящие в беллетристику. Критика как литературный жанр *sui generis* до сих пор не осознана исследовательской мыслью.

Этим объясняется, по-видимому, то, что у нас история критики принимала характер какой-то универсальной научной энциклопедии, обнимающей все виды знания. Поистине наши обзоры литературно-критических явлений превращались в своеобразные "синтезы наук". Так, в известной "Истории русской критики" Ив. Иванова широко изучается эстетика, чистая публицистика, философия, социология и т. д. Такие темы, как научные идеи сенсимонизма, судьбы западной философии в России, "вопрос о русском среднем сословии", "славянофильство и западничество" или "психология нигилизма", входят в качестве самостоятельных частей в обзор критической литературы. У нас считалось, и, кажется, до сих пор считается, вполне естественным покрывать это пестрое разнообразие тем и изучений термином одного литературного жанра.

В этом смысле показательна "История русской литературы XIX ст." Ник. Энгельгардта, где под термином "критика" производится смешение не только литературы, науки и общественности, но даже быта и нравов. Мы прекрасно знаем, что книга Энгельгардта вообще далека от совершенства. Но все же примечательно, что в других ее отделах (роман, драма, поэзия и т. д.) мы подобной теоретической анархии не встречаем. Между тем, в злополучном отделе

критики мы найдем не только "оды Державина" или "Историю русского народа" Полевого, но и такие темы, как "прусский министр Штейн на русской службе", "русский католицизм", "славянский вопрос", "сатира Щедрина", и даже такие курьезы, как "трусость Смирдина", "балерина Фанни Эльслер и ее влияние на судьбу Каткова", "железнодорожная вакханалия", "театр Буфф" и проч. и проч. Все это поистине газетное разнообразие тем по политике, общей журналистике, театру и даже скандальной хронике обнимается единым универсальным и многострадальным термином -- "критика".

Совершенно очевидно, что ни один литературный жанр не выдержал бы такого бурного напора разнородных материалов и не мог бы стать объектом таких безграничных исследовательских притязаний. Ни поэзия, ни драма, ни роман никогда бы не потерпели подобного вторжения в свои четко очерченные владения самых разнообразных проблем, тем и дисциплин, представленных подчас в чистейшем их виде и беспримесных образцах.

Почему же в таком совершенно ненормальном состоянии пребывает до сих пор литературная критика? И нет ли возможности вывести ее из этого хаотического брожения теорий и мнений и восстановить, наконец, в ее утраченных и бесспорных правах на звание самостоятельного литературного жанра?

II

Что же такое литературная критика? Имеет ли она вообще право притязать на высокое звание литературы?

Долгое время критика считалась каким-то низшим видом писания, не достойным вхождения в подлинную "литературу". Известный мемуарист Вигель говорит в своих записках, что в его время критикой считали "брань и поношение". Еще раньше Новиков в "Покоящемся трудолюбце" изображал критиков как людей "угрюмых и свирепых". Имена античных литературных судей -- Зоила и Аристарха -- получили явно сатирический характер и применялись в качестве позорящей клички к современным журнальным обозревателям.

Это мнение утвердилось надолго, и отдаленное его воздействие сказывается вплоть до наших дней. Незадолго до войны вышел специальный сборник, объединивший ответы видных беллетристов на анкету о критике. Почти все сходились на мнении, что критиков следует приравнять к слепцам, мешающим лошади работать. И, наконец, уже совсем недавно, на одном из съездов пролетарских писателей высказывалось старинное мнение о том, "что критики -- просто неудавшиеся художники и что поэт должен идти своей дорогой, не прислушиваясь к их голосу".

В основе этих отрицательных оценок лежит противоположение творческих и аналитических умов. Поэзия и критика представляются часто двумя полярными областями. Способность наблюдать, понимать и судить исключает, по мнению многих, дар создавать, выдумывать и творить живые образы. Эти творческие устремления, в свою очередь, несовместимы с особым умственным уклоном к логицирующим суждениям и критическим оценкам.

Против такой антитезы решительно восстает литературная практика. История словесного искусства не знает этого разделения на творческие и критические сознания. Мы находим превосходные страницы подлинной критики у Пушкина, Гоголя, Достоевского, Гончарова, Тургенева. Нужно ли настаивать на том, что "Речь о Пушкине", "Миллион терзаний", или "Гамлет и Дон Кихот" принадлежат к шедеврам русской критики? Приходится ли доказывать, с другой стороны, что

классические статьи наших критиков-профессионалов представляют высокие образцы словесного искусства? И не следует ли признать вслед за Реми де Гурмоном, что всякое ценное достижение в любом литературном жанре -- в поэзии ли, романе или критике неизбежно принимает творческий характер? Если всякое живое искусство заключается в особом даре создавать "новое", нельзя усматривать в одном жанре сплошное проявление созидательных способностей автора, в другом -- исключительное теоретическое "понимание"; гораздо правильнее, по мнению автора "Книги масок", исходить из другого более простого и более верного разделения писателей на своеобразные и малооригинальные умы. И это, конечно, вне зависимости от литературных областей, ими разрабатываемых. Наличие творческого момента не может определяться жанровыми признаками.

Традиционные разделы литературы явно не соответствуют подлинному смыслу нашего представления о творчестве. Многие западные исследователи давно протестуют против того условного и явно искажающего понимания "творчества", при котором Ренан или Тэн оказываются лишенными звания творцов, в то время как Дюма или Эжен Сю получают на него неотъемлемое право. "Чтоб создавать, как Тэн, -- замечает один новейший исследователь, -- нужно обладать своеобразным видением мира, глубоко личным воззрением на человека, жизнь и природу. Для написания *Трех мушкетеров* всего этого не требуется".

Не так ли и в плане нашей литературы многие критики, историки и философы являются, очевидно, носителями тех подлинно творческих сил, которых бывают нередко лишены беллетристы. Не ясно ли, что Белинский, Апполон Григорьев, Ключевский или Гершензон -- в большей степени творцы, чем Крестовский, Данилевский или даже Боборыкин и Эртель? Перевес чисто художественной стоимости, не говоря уже об идеологической, здесь, конечно, на стороне "теоретиков".

Но для того, чтобы стать рядом с романистом, поэтом или драматургом, критик должен так же заботиться об артистической стороне своих писаний, как и они. Чтоб оправдать свое право на звание литературного жанра, критика должна быть творчески насыщенной. Художник в области суждений и оценок так же стремится к живым словесным созданиям, как и авторы повестей или драм. О живых произведениях искусства необходимо давать живые оценки. В качестве особого вида искусства критика обладает той жизненной мощью, которая придает своеобразный характер изучаемым ею произведениям. Писатель об искусстве вбирает в себя эти жизненные силы искусства, которые отражаются и как бы делятся в его словах. В этих случаях изучение искусства перестает быть "объективным анализом" и становится подлинным воссозданием отраженной жизни. Критика, порожденная искусством, т. е. явлением глубокой жизненной силы, также представляет собой живое искусство. Она воссоздает атмосферу художественного создания, схватывает и передает целостное впечатление о нем. Она рассматривает произведения искусства, независимо от эпохи их создания, как актуально живые силы, формирующие современность. Ибо понять произведение искусства, значит, прежде всего уловить в нем живые отзвуки на голоса новых поколений. Подлинный критик вскрывает творческую драму художника под знаком своего времени, -- ему нужно для этого высокое писательское ощущение текущей эпохи и подлинные свойства драматического изображения. Такая критика не только не вредит пониманию художественного создания, она поддерживает непрерывную связь между шедевром и новыми поколениями. Ибо создание искусства живет в столетиях только благодаря возобновляющимся отражениям творческой критики.

Это сообщает нам необходимый материал для определения. Под критикой следует понимать *особое словесное искусство, задача которого судить о свойствах художественного объекта как в литературе, так и в других областях изящного творчества*. Особые научные приемы (критика текстов, критика источников, составление "критических" изданий и проч.) не относятся, конечно, к области критики, *как литературного жанра*.

Необходимо только помнить, что критика -- как, впрочем, и всякое иное художество, - ни в какой мере не исключает логики, понимания, известной доли рационализма. Право рассудка совершенно неотъемлемо от всякого художественного процесса. Недаром, по тонкому замечанию Ницше, суждение художника, необыкновенно обостренное и опытное, не перестает отбрасывать, выбирать и комбинировать. Так по черновым тетрадам Бетховена видно, что он лишь понемногу создавал свои самые знаменитые мелодии и как бы извлекал их из бесчисленных набросков. Ставшие теперь доступными нам, записные книжки к романам Достоевского свидетельствуют о такой же критической работе романиста, беспрерывно бросающего на бумагу все новые и новые замыслы, из которых лишь строго отобранные и необходимые фрагменты входили в состав законченного романа. Критическое чутье художника здесь работало с необыкновенной напряженностью и неутомимой зоркостью.

Этот элемент, конечно, необходим и в критике. И это словесное искусство исходит из разума и синтезирует интуитивную природу всякого творчества с рассудочными основами познания. В свое время мне пришлось писать об Аполлоне Григорьеве:

"Интуитивное понимание литературных явлений при самой тщательной проверке критических интуиций всеми средствами рассудочного познания -- такова постоянная схема григорьевского метода. Стремление найти безошибочные формулы для всех своих художественных восприятий и высказать их будящими и волнующими словами, новый метод беспрестанно проверяемого импрессионизма, новая литературная манера страстного и вдумчивого комментария, постоянная порывистость, нервность и живость критических впечатлений, при вечной заботе о их точности и правдивости, беспрерывная работа рассудка, вооруженного хронологией, лингвистикой, психологией -- целыми арсеналами цифр, терминов и имен с попутными исканиями чутья, угадывания, прозрения, -- таковы основные приемы его метода. От опыта, от протокола, от дисциплины и анализа к свободному угадыванию и творческому прозрению, от памяти к воображению, от рассудка к интуиции, -- таковы пути его критики".

Думается, что только такое гармоническое сочетание знания и творчества отвечает подлинной природе литературной критики.

III

Но обращаясь к знанию, к опыту и рассудку, критика никогда не должна стремиться стать наукою. Здесь необходимо самое отчетливое и строгое разграничение. Необходимо признать, что критика не призвана заменять ни филологию, ни поэтику, ни лингвистику, ни историю литературы. У нее есть своя природа и своя область действия. Соприкасаясь с целым рядом дисциплин и питаясь многими из них, литературная критика никогда не может заменить их и не должна стремиться с ними слиться. В так называемой "научности" критических писаний кроется опасность подменить подлинную природу литературного жанра посторонним и чуждым составом.

По поводу засилия эрудиции в критике возражал еще в середине XIX века Сент-Бёв: "В случае преувеличения этой ученой части, критик оказался бы чрезмерно освобожденным от мнений, идей и особенно от таланта. Ценою какой-нибудь неизданной страницы можно было бы считать себя освобожденным от необходимости иметь вкус. Точка зрения, эта легкая вещь, рисковала бы потонуть в документах".

И нужно признать, что дальнейшая эволюция критики подтвердила правильность опасений Сент-Бёва. Тенденция к наукообразности в критике явно искажала ее природу и понижала ее значение. По верному наблюдению французского исследователя Поля Стапфера, наиболее преходящая сторона писаний литературного критика является именно та "научная" часть, в которой многие видят все достоинство его работы: исторические и биографические изыскания, критика текстов и проч. -- словом все, что претендует на так называемую научную солидность. Ибо эта ученая основательность в критике -- одна видимость. Истина, которая казалась точно установленной, подвержена непрерывным пересмотрам; изыскания вечно возобновляются, выводы непрерывно меняются и отменяются: последнее издание, новейший авторитет -- вот единственно с чем считаются: так что если что-нибудь обладает подлинной длительностью, то это, конечно, не документальный фонд работы критика, а та живая литературная форма, в которую она облекается, т. е. именно то, в чем его мысль, развиваясь свободно и творчески, привносит личный момент к внешним и объективным данным.

История критики дает тому разительные примеры. Белинский писал свою обширную монографию о Пушкине, не зная, вероятно, целой трети пушкинских текстов, ставших известными лишь впоследствии: -- сюда относятся все письма поэта, его дневники, ряд его критических статей, Гаврилиада, многие шедевры его лирики. Со стороны текстовой полноты (т. е. документального фонда работы) труд Белинского, конечно, совершенно устарел; и он тем не менее жив до сих пор своими творческими оценками, своими художественными характеристиками, своим живым динамическим и взволнованным стилем, который открывал нам в этой работе прекрасную и, может быть, неугасимую зарю русского пушкинизма. Труд, устаревший с научной стороны, живет до сих пор своей словесно-художественной мощью.

И так всегда. То, что называется *современным состоянием науки*, неумолимо кассирует ученые положения критика, никогда не посягая на литературно-ценные части его работы. Диссертации дряхлеют, художественные этюды остаются.

Попробуем подвести итоги. Критика не заменяет науку, не совпадает с наукой, не определяется входящими в нее элементами научности. Как исторический роман, как философская трагедия, как дидактическая лирика, критика имеет специфические признаки своего вида. В отсутствие их она перестает существовать. Только как особый вид словесного искусства, обращенный к изучению разнообразных отраслей изящного творчества (литературы, театра, музыки, пластики), критика сохраняет свои неотъемлемые первородные черты и утверждается как равноправный словесный жанр.

Но сохраняя признаки такой литературной самостоятельности, критика может иметь свои виды и свои уклоны; сохраняя свое значение художественного творчества и свой предмет -- изящные искусства, она может принимать характер эстетический, социологический или публицистический, нисколько не становясь от этого эстетикой, социологией или лингвистикой, т. е. не впадая в ошибку старой русской критики. Так поэзия может быть научной или политической, оставаясь по существу своему поэзией; так роман может быть философским, социальным

или экспериментальным, оставаясь до конца романом. Различные оттенки, стили и устремления живого литературного жанра не лишают его самостоятельной природы и, уж конечно, не подменяют ее чужеродным составом.

Ибо литературная критика лишь там, где судят о конкретных произведениях, где речь идет о художественной продукции, где имеется в виду определенный творчески обработанный материал и где произносятся суждения о его собственном составе. Конечно, литературная критика призвана судить и о целых направлениях, школах и группах, но при неперменном условии исходить из конкретных эстетических явлений. Беспредметные рассуждения о классицизме, сентиментализме и проч. могут относиться к какой угодно теории, поэтике или манифесту -- они ни в коем случае не относятся к сфере критики.

Во Франции, где проблемы литературной критики получили особенное развитие, мы встречаем вполне сложившийся взгляд на ее художественные функции. "В XIX столетии критика превратилась в литературный жанр, вполне равный другим жанрам и в котором писатель может выразить свою мысль и развернуть свои дарования так же свободно, как в театре, истории или романе, -- замечает романист Эдуард Род: -- она требует при этом больше знания, но включает в себя столько же искусства".

Исследователь французской драмы Ларруме считает, что живое восприятие литературных красот должно прежде всего внушать труд *литературного* характера, что к заботе о точности необходимо всегда присоединять заботу о композиции, что между пустой риторикой и бесплодной эрудицией есть место для истинной критики, которая судит, выбирает и распределяет.

Литературная критика, говорит уже цитированный нами Поль Стапфер, не должна жертвовать ничем из того, что составляло в прежнее время ее специфическую красоту: она должна сохранить весь свой блеск, всю свою гибкость, всю свободу -- все те черты, которые придавали некоторым из ее лучших работ характер высшей игры и свойства той же природы, что и произведения искусства. Критик должен выражать свой вкус свободно, возмещая отсутствие ученого аппарата обилием идей, таланта, стиля и остроумия, сочетание которых становится главным условием этого литературного жанра, превращая критику искусства в одну из областей искусства [См.: Paul Stapfer "*Dernières variations sur mes vieux thèmes*". P., 1914. -- G. Larroumet "*Marivaux*". P., 1910. -- Brunet "*Création et critique*", "*Mercure de France*", 1924 (No 622)].

И мы знаем, что история русской критики, исполненная изящных, вдохновенных, остроумных, парадоксальных, стилистически блистательных и идейно-возбуждающих страниц, служит лучшим свидетельством правильности такого воззрения.

Лишь под таким углом изучения художественная критика вскрывает всю свою первоклассную стоимость. Лишь в этом плане становится понятным заявление Анатоля Франса: "Я считаю критику самым верным признаком подлинно интеллектуальной эпохи". Отметим, что именно так смотрел у нас на искусство критики Пушкин. Его горестная фраза в письме к Вяземскому: "Критики у нас, *чуваший*, не существует" -- лучше всего свидетельствует об оценке им этого жанра, как высокого явления словесной культуры.

Если так подойти к понятию русской критики, то многое из того, что вносилось традицией в ее состав, несомненно отпадет от нее, но зато раскроются здесь и новые области изучения и разработки.

И прежде всего, конечно, отпадет весь XVIII век. Строго говоря, никакой критики у нас в то время не было, и обычные изучения трактатов или рассуждений Сумарокова, Тредиаковского и Ломоносова нисколько не представляют наш жанр. Слабое развитие вполне второстепенных видов литературной критики, как полемика или пасквиль, вот почти все, что завещает русская журналистика XVIII века своим преемникам. О художественной стоимости этого скудного материала говорить не приходится. Восемнадцатый век -- это еще та молодая и отчасти варварская пора русской литературы, когда зрелый осенний плод умственной культуры, каким является искусство критика, еще не был возможен. Робкие, наивные и неудачные попытки в этом направлении только подтверждают общее критическое бесплодие эпохи, уже дающей свое цветение в оде, размышлении, послании, комедии, речи или ученом трактате. Разумеется, различные риторика, грамматика, "правила пиитические", "способы к сложению российских стихов", рассуждения о реформе слога и пр. к области художественной критики не относятся. Вклад, внесенный в русскую критическую литературу писателями XVIII в., остается количественно незначительным и качественно малоценным.

История русской критики начинается лишь на рубеже двух веков. До XIX века можно говорить только о ее *праистории*. Традиционные утверждения о том, что русская литературная критика -- родное детище петровской реформы, хронологически нисколько не подтверждаются. Это прекрасно ощущал Пушкин, столь безошибочно определявший законы нашего литературного развития. Известен его ответ на утверждение Бестужева: "у нас есть критика, а нет литературы". -- "Где же ты это нашел? -- пишет ему поэт в 1825 г., -- *именно критики у нас и недостает...* Мы не имеем ни единого комментария, ни единой критической книги... Что же ты называешь критикою? Вестник Европы и Благонамеренный? Библиографические известия Греча и Булгарина? свои статьи? но признавайся, что это все не может установить какого-нибудь мнения в публике, не может почтяться *уложением вкуса*. Каченовский туп и скучен, Греч и ты остры и забавны, вот все, что можно сказать об вас -- но где же критика? Нет, фразу твою скажем наоборот: литература кое-какая у нас есть, а критики нет".

Может быть именно потому сам Пушкин, обращаясь к этой области, пробовал здесь самые разнообразные жанры: мы находим у него типичный фельетон ("О мизинце г-на Булгарина" или "Детские сказочки"), полемику ("О г-же Сталь и г-не Муханове", "О гекзаметрах Мерзлякова"), диалог ("Разговор"), драматическую сцену ("Альманашик"), рецензию, литературный портрет (Баратынский, Дельвиг), критическую глоссу ("Фракийские элегии" Теплякова), литературное письмо [*Письмо к издателю ["Современника"], Атеней, 1924, I-II*]), пародию и литературный памфлет (в эпиграммах) и т. д. Если пристально всмотреться в эти разнообразные и тонко разработанные формы, мы поймем, с какой обдуманностью поэт пытался засеять еле вспаханное поле русской критики.

Ибо несомненно, эта критическая отрасль только завязывала у нас в то время свои первые узлы.

"Хорошая критика есть роскошь литературы: она рождается от великого богатства, а мы еще не Крезы", -- писал Карамзин в 1802 г. -- "Конечно, критика находится у нас еще в младенческом состоянии", подтверждает Пушкин в 1836 году.

Вскоре Белинский, не мало размышлявший над судьбами своего жанра в истории русской мысли, выскажется так же определенно: он признает "первым (по

времени) нашим критиком" -- Карамзина. И поскольку Пушкин и Белинский, оба видели в критике высокоценный литературный жанр, призванный служить "уложением вкуса", с ними не приходится спорить. Критическая статья, обозначенная своей собственной формой, законами своей композиции и художественной выразительностью своего стиля, появляется у нас лишь в карамзинский период. Критика как заметное литературно-общественное явление начинает разворачиваться только в пушкинскую эпоху. Дальнейший расцвет русской критики в 40-е годы Пушкину уже не пришлось наблюдать. Состояние же жанра в середине 20-х годов еще не давало ему возможности признать наличность у нас его сложившихся форм. Не станем поэтому искать образцов нашего жанра в XVIII веке, когда мало-мальски подлинные проявления его так редки, что должны почитаться исключениями. Признаем, что русская критика, в качестве нормально существующего вида, охватывает период немногим больше столетия.

Ограничения придется произвести не только во времени. Совершенно понятно, что из сферы изучения критики, как художественного рода, как своеобразной литературы об искусстве, выпадает, помимо всевозможных курьезов, затесавшихся сюда случайно, также и ряд областей, представляющих интерес для исследователей, но не имеющих отношения к нашему жанру. История цензуры и собственно история журналистики, чистая публицистика, филология, педагогика, история русских университетов, естествознание и стиховедение -- все это, подменяя критику, дает в ее сфере лишь дилетантские и случайные выводы, лишённые авторитетности специальных научных изучений. Соприкасаясь с той или иной сферой наук о слове или обществе, критика должна при этом сосредоточиться на своем определенном материале и на своих особых средствах его обработки.

V

Но если признание критики полноправным литературным жанром исключает из сферы ее изучения обширные области "не-литературы", оно одновременно включает в ее историю ряд неправильно забытых областей. Прежде всего залежи подлинной литературной критики имеются в лоне нашей повествовательной литературы. Не говоря уже о специальных критических выступлениях наших поэтов и романистов, мы находим весьма примечательные фрагменты литературных оценок в их художественных созданиях. Жанры пародии или литературного памфлета имеются и в поэмах Пушкина, и в романах Достоевского. Для суждения о тех или иных литературных явлениях четвертая песня "Руслана и Людмилы" или "Merci" Кармазинова (и весь его образ) в "Бесах" дают несравненно больше, чем многие самостоятельные критические статьи, вполне игнорирующие литературный состав данного произведения. И если мы можем рассматривать поэму в повести ("Египетские ночи") или повесть в поэме ("Капитан Копейкин"), стихотворение или новеллу, входящие в роман, -- почему критические фрагменты, вошедшие в большое художественное целое, не подлежат нашему изучению в плане однородных созданий?

Но и целые области литературных оценок, имеющие предметом своего изучения искусство, до сих пор не входят в исторический фонд русской критики.

Между тем на включение в эту область имеют несомненное право наряду с разборами литературы и творческие изучения других искусств, отлившиеся в законченные литературные формы критических статей, этюдов, опытов, фельетонов, монографий и проч. Все эти писания об искусстве представляют собой

несомненно литературные произведения, часто весьма талантливые и влиятельные. Между тем они остаются до сих пор совершенно не изученными, и самые обстоятельные историки русской критики не считают нужным обращаться к этому ценному словесному материалу.

Так, например, у нас совершенно не изучена *критика театральная*. Между тем отзывы наших старых журналистов о замечательных современных актерах и спектаклях могли бы составить интереснейшую антологию театральной критики. Мы встретились бы здесь и с громкими литературными именами: Пушкина, Достоевского, Серг. Т. Аксакова, Тургенева, и с именами знаменитых критиков, как Белинский и Аполлон Григорьев, и с менее громкими фамилиями: Шевырева, Рафаила, Зотова, Федора Кони, Е. Н. Эдельсона, Аверкиева, Василия Флерова, Баженова. Какие замечательные художественные портреты Каратыгина и Асенковой, Самойлова и Никулиной, Рашели и Сальвини затеряны в старых комплектах "Репертуара и Пантеона", "Артиста", "Талии" и пр. Какая богатая, обильная и разнообразная критическая литература о драме и театре пребывает до сих пор в полной летаргии и ждет еще своего исследователя!

Это в равной мере относится и к критике музыкальной. Почему в наши обзоры статей "От Киреевского до Айхенвальда" не входят часто весьма примечательные критико-музыкальные статьи Одоевского, Нестора Кукольника, Ник. Мельгунова, Серова, Аполлона Григорьева, Лароша, Кюи, Стасова, Кашкина, Энгеля. Рубинштейна, П. И. Чайковского? Разве они не относятся к области русской критической литературы и не представляют в ней часто выдающихся по таланту, эрудиции и общественному значению страниц? [*Весьма примечательно, что наша музыкальная критика строилась по образцам литературной, воспринимая ее традиции, формы и стиль. Интересны наблюдения в этой области Л. Л. Сабанеева: "Белинский, пользовавшийся в интеллигентных кругах 40-х и последующих годов непрерываемым влиянием как художественный мыслитель и критик, повлиял на русскую музыкальную критику, которая в эту самую эпоху впервые создавалась, повлиял на музыкальную эстетику в том смысле, что в нее невольно (и из подражания) перенесены были эстетические установки, сделанные в литературе Белинским, "по образцу и подобию" его литературной критики. Даже самый слог Серова -- подражание Белинскому, даже в недостатках он копирует "отца русской критики". Но главный центр -- не в этом, а в перенесении в музыку типа художественного анализа, установленного Белинским, и его эстетических предпосылок... Серов вышел из Белинского, вышел целиком и вполне, а ведь из Серова вышла вся музыкальная критика позднейших эпох, почти вплоть до наших дней, когда, наконец, в свои права вступает музыкальный анализ, и не только в музыке, но и в литературе". Л. Сабанеев. "Белинский и музыка". Сб. "Венок Белинскому", под ред. Н. К. Пиксанова, 107-108]*

И наконец, в сфере изучения пластических искусств, в критической области, созданной Дидро, нами забыты многие, начиная с патриарха этого вида -- Григоровича (редактора Журнала Изыщных Искусств и конференц-секретаря Академии Художеств), затем Боткина, того же Стасова, Александра Бенуа и многих других. Кто у нас интересуется статьями *Дружинина о Федотове* или статьей Плетнева "о медальерном резчике Клепикове"? Кто изучает "Прогулку в Академию Художеств" Батюшкова или "Заметки о художественных выставках" Гаршина?

Разве из истории русской критики все эти разнообразные области творческого изучения искусств не исключены принципиально? И разве не пора признать, что

принцип, положенный в основу этого традиционного отбора, требует тщательного пересмотра и, вероятно, решительной отмены?

Мы думаем, что исследовательская мысль русских литературоведов должна заглянуть и в эти забытые области нашей литературы, неотъемлемо принадлежащие к истории ее художественной критики. Пора включать сюда наряду с знаменитой статьей Белинского "Мочалов в роли Гамлета" и громадную партию театральных писаний Аполлона Григорьева ("Летопись Московского Театра", "Великий трагик", "Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны", статьи о Рихарде Вагнере в проч.). Все это -- неотъемлемое достояние русской критики, к которому также бесспорно относится обширная область суждений специалистов о других видах искусства. Статьями о книгах и журналах далеко не исчерпывается тот словесный вид, который, по слову Пушкина, призван служить "уложением вкуса".

VI

Если русская критика сумеет осознать себя литературой и русская наука о художественном слове подтвердит это воззрение, перед нами откроются пути и возникнут еще незатронутые задачи для изучения.

И прежде всего старинное всеобъемлющее понятие *критика* придется не только сузить и ограничить, но и внутри его нового объема -- дифференцировать. Как всякая живая область литературы, как поэзия, беллетристика или драма, критика имеет ряд подразделений, ответвлений, видов или жанров.

Обширные материалы русской критики дают нам основание выделить в качестве самостоятельных критических форм следующие типы: 1) *литературный портрет*; 2) *философский опыт* (essai); 3) *импрессионистский этюд*; 4) *статья-трактат*; 5) *публицистическая или агитационная критика* (статья-инструкция); 6) *критический фельетон*; 7) *литературный обзор*; 8) *рецензия*; 9) *критический рассказ*; 10) *литературное письмо*; 11) *критический диалог*; 12) *пародия*; 13) *памфлет на писателя*; 14) *литературная параллель*; 15) *академический отзыв*; 16) *критическая монография*; 17) *статья-гlossa* и ряд других мелких видов (критический афоризм, писательский некролог, отзыв о публичном чтении, заметка-рекомендация и проч.). Все это совершенно отчетливые виды, выступающие в том или ином своем проявлении на всем протяжении истории русской критики от Карамзина и Мерзлякова до наших дней.

Жанры эти являлись на протяжении целого столетия в различных видах и сочетаниях. Они нарождались, развивались, нередко прерывали линию своего развития и затем снова возникали в обновленных формах. Так, например, один из самых благодарных критических жанров -- *литературный опыт* уже ощущается, как явственно слагающаяся форма, в критике Катенина, Шевырева, Ив. Киреевского. Он крепнет и утончается в очерках Аполлона Григорьева и в этюдах Дружинина о Джонсоне и Босвеле, Шеридане и Краббе, этих "Картинах британских литературных нравов XVIII века". Степени подлинных шедевров этот жанр достигает в "Речи о Пушкине" Достоевского, в статьях Соловьева о Тютчеве, Лермонтове, Пушкине, в таких этюдах Ключевского, как "Грусть" или "Предки Онегина". Он продолжает процветать в эпоху символизма, когда ряд выдающихся поэтов-ученых культивирует также и критику. Превосходными эссеистами выступили в ряде книг Вячеслав Иванов (в его известных статьях "О Цыганах Пушкина", "Достоевский и роман -- трагедия"), Иннокентий Анненский в таких прекрасных этюдах своей "Книги отражений", как "Гейне прикованный" или "Умиравший Тургенев", Мережковский ("В обезьяньих лапах", "Асфodelи и

ромашка"), Брюсов ("Испепеленный"), Белый (в ряде статей, вошедших в его книги "Арабески" и "Луг зеленый"), Блок (об Аполлоне Григорьеве, о назначении поэта и др.). Жанр, возникший в несколько грузных "Опытах и размышлениях" пушкинского учителя (вспомним предсмертное восклицание Василия Львовича Пушкина: "Как скучны статьи Катенина!") достиг своего блистательного завершения в критике символистов. По пути своего развития он глубоко осознал себя и вылился в ту сложную углубленную форму литературного размышления, в которой философская основа этюда органически сочетается с оригинальной трактовкой темы, а игра стиля отливается в классические афоризмы. Жанр развернулся, окреп и проявился во всей своей полноте.

Обратимся к другому критическому жанру -- *литературному портрету*. Мы находим его довольно отчетливые формы у Карамзина в статье о Богдановиче и затем в "Пантеоне русских авторов", где даны критические силуэты русских писателей от автора "Слова о полку Игореве" до конца XVIII века. Тот же жанр явственно сказывается в ряде работ Белинского, куда он входит нередко составною частью (см., например, его этюды о Ломоносове, о Лермонтове и проч.). Писарев в статье "Русский Дон-Кихот" намечает литературный портрет Ивана Киреевского, стремясь вдуматься в характерные особенности даровитой личности, "проследить ее индивидуальное развитие и таким образом вместо голого термина *дать оживленную характеристику*". Добролюбов приближается к нему в оценках Полежаева, Станкевича, Полонского, Плещеева. Жанр получает новое развитие у Айхенвальда, в его известных очерках, у Горнфельда, Луначарского, особенно у Воронского в его отчетливо очерченных "литературных силуэтах" современников (Замятина, Всев. Иванова, Пильняка и др.). И наконец, развернувшийся литературный род концентрирует все свои признаки в живых, подвижных, несколько гротескных "Портретах современных поэтов" Ильи Эренбурга.

Мы с полной отчетливостью ощущаем этот живой, красочный, экспрессивный критический вид, схватывающий в писательской индивидуальности самые выразительные черты ее творческого облика и запечатлевающий их в той тонко организованной системе, которая раскрывает нам в синтетической зарисовке весь характер оригинала.

Весьма любопытна у нас эволюция *критического фельетона*. Вяземский намечает первые признаки этого еще неоформленного жанра в своих ранних статьях, например, "О литературных мистификациях". В 20-х годах у нас уже существует мнение, что критик может разбирать предметы словесности "с веселостью и игривостью ума". Сенковский-Брамбеус с большой живостью имитирует в "Северной Пчеле" Жюлья Жанена, занимая читателя восточными сказками, юмористическими письмами, забавными обозрениями на текущие литературные темы. Белинский в стиле литературного фельетона разрабатывает знаменитый памфлет-пародию на Шевырева "Педант". У Добролюбова мы находим фельетонные опыты в "Походе Афинян в Сицилию и осаде Сиракуз" Вл. Ведрова и особенно в "Свистке". Дружинин любовно культивирует фельетон в "Письмах иногороднего подписчика", в мелких этюдах и рецензиях. Михайловский с подлинными фельетонным мастерством, живостью и блеском пишет свои "Письма постороннего в редакцию "Отечественных Записок"", "Дневник читателя" или "Случайные заметки". В позднейшую эпоху критический фельетон достигает большей остроты и оригинальности в очерках К. И. Чуковского, прошедшего в Англии школу парадоксального жанра и, может быть, воспринявшего некоторые его черты у Гильберта Честертона; в газетах довоенного времени успешно подвизались в качестве литературных фельетонистов на модные темы Амфитеатров и Измайлов. В наши дни "красный

фельетонист" Сосновский обращается иногда и к литературным темам (Пушкин, Демьян Бедный и др.), продолжая под новым углом литературную традицию, восходящую к Вяземскому. Живой, веселый, беглый, остроумный и хлесткий разговор о современных литературных явлениях с полной отчетливостью проявил и закрепил себя в нашей критике.

Также своеобразен совершенно не изученный у нас жанр *критического рассказа*. Это особый вид литературной оценки в беллетристической оболочке. Прелестный образец его дает Батюшков в своем этюде "Вечер у Кантемира", где с русским поэтом в Париже беседуют Монтескье и два ученых аббата. Тот же вид определенно дает себя знать у Надеждина, облакавшего свои разборы поэтических новинок в затейливую словесную ткань бытового очерка с художественно зачерченным фоном, живыми персонажами, диалогическими партиями и проч. Тут и переулочек "у Патриарших прудов" и зеленый плащ "почтенного Флюгеровского", и суконная сибирка содержателя панорамы, и, наконец, оживленный обмен мнениями о *Бахчисарайском фонтане* или *Полтаве* со всем разнообразием живых интонаций, с драматургическими ремарками и проч. Аполлон Григорьев с большим умением и подлинной художественностью применял этот прием живописного разбора в своем "Великом трагике", "Литературных и нравственных скитальничествах" и других статьях, где с большой рельефностью выступают перед нами профили старинных городов и облики живых диспутирующих персонажей. Позднее Волынский дает замечательное развитие этого вида в своих статьях о Раскольникове -- "В купе" и "В ресторане", где живые сценки, диалоги, бытовые картины и зарисовки служат фоном для развития сложной философской диалектики. Живой герой "старый энтузиаст", выступающий и в книге о Достоевском и в монографии о Леонардо да Винчи, дает возможность широко развернуть эти повествовательные части его монографий.

Яркую форму этого критического вида дает Л. Д. Троцкий в своей статье "Новогодний разговор об искусстве". На фоне переполненного венского кафе, в праздничную ночь, среди недопитых стаканов, полуодетых женщин и загнанных кельнеров, ведут оживленный спор о живописи немец-врач, художница-венгерка и трое русских -- журналист, эмигрант и музыкантша. Под возгласы игроков, под остроты бульварных фельетонистов и смех женщин маленький кружок интеллигентов взволнованно беседует о явлениях новейшей пластики и "перспективах искусства будущего". Заключительный монолог эмигранта-семидесятника, предвосхитивший на пятнадцать лет современные толки о конструктивизме ("красота, не запертая в особых учреждениях, а проникающая всё наше бытие") завершает вдохновенной концовкой этот острый бытовой эскиз.

И наконец, одна из последних критических статей Нестора Котляревского, "Тихая ночь", посвященная памяти Ф. М. Достоевского, граничит с беллетристикой. Это в сущности краткая повесть о том, как знаменитый романист, вернувшись домой с литературного вечера, на котором он выступал с шумным успехом, размышляет о Пушкине, задумывает своего "прекрасного героя", вникает в проблему политических убийств, произносит свою молитву о России. Над корректурой *Дневника писателя* в горестных и огненных своих думах, томится встревоженный мыслитель, пока в сумраке не начинают ясно обрисовываться очертания окон его убогого кабинета.

Таковы отдельные моменты в развитии этой замечательной литературной формы. Во всех своих проявлениях жанр сохраняет черты образной трактовки сюжета, лирической, драматургической или юмористической его разработки, тенденции к диалогическим или монологическим формам, живописного и динамического

повествования. Оценка литературного явления здесь становится сюжетом особой критической новеллы.

К этой форме весьма близко относится *критический диалог*, представляющий, впрочем, черты самостоятельного вида. Он процветает в пушкинскую эпоху. Первое издание "Бахчисарайского фонтана" было снабжено шумевшим "Разговором между Издателем и Классиком с Выборгской стороны или Васильевского острова" Вяземского. Поэтическая новинка освещалась здесь со всех сторон в диспуте двух антагонистов и сосредоточивала на себе боевые запросы текущего литературного дня:

Классик. Правда ли, что молодой Пушкин печатает новую, третью поэму, то есть поэму по романтическому значению, а по-нашему не знаю, как и назвать.

Издатель. Да он прислал *Бахчисарайский фонтан*, который здесь теперь и печатается...

.....

Классик. ...Пора истинной, классической литературы у нас миновалась.

Издатель. А я так думаю, что еще не настала... и проч.

В конце "Путешествия в Эрзерум" Пушкин говорит о журнальной статье, прочитанной им во Владикавказе у Пущина: -- это был разговор между дьячком, просвирней и корректором типографии, здравомыслием этой маленькой комедии. Сам Пушкин, как известно, упражнялся в том же критическом жанре, чему свидетельством служит его "Разговор" ("Читал ты замечание в "Литературной Газете" и проч."). Белинский охотно прибегал к формам диалогической критики, причем услышал однажды от Герцена ценное указание по поэтике этого жанра [Оно дошло до нас в известном изложении Достоевского: "Однажды, разговаривая с покойным Герценом, я очень хвалил ему одно его сочинение -- "С того берега"... Эта книга написана в форме разговора двух лиц, Герцена и его оппонента. -- "И мне особенно нравится, заметил я между прочим, что ваш оппонент тоже очень умен. Согласитесь, что вас во многих случаях ставит к стене". -- "Да ведь в том-то и вся штука, -- засмеялся Герцен. -- Я вам расскажу анекдот. Раз, когда я был в Петербурге, затащил меня к себе Белинский и усадил слушать свою статью, которую горячо писал: "Разговор между господином А. и господином Б". В этой статье господин А., т. е., разумеется, сам Белинский -- выставлен очень умным, а господин Б., его оппонент, поплоче. Когда он кончил, то с лихорадочным ожиданием спросил меня: -- "Ну, что, как ты думаешь?" -- "Да хорошо-то, хорошо, и видно, что ты очень умен, но охота тебе была с таким дураком свое время терять". Белинский бросился на диван лицом в подушки, и закричал, смеясь что есть мочи: -- "Зарезал! Зарезал!""] ("Дневник писателя", 1873)].

Гибкость и живость такой критической беседы, позволяющей всесторонне осветить вопрос, не раз привлекала к ней наших позднейших критиков (Писарева, Зайцева, Михайловского и др.).

И так в самых разнообразных областях. Если проследить жанр критического обзора от "Альманачных обзоров словесности" Бестужева до ретроспективных сводок "Красной Нови"; если изучить литературный памфлет от "Менцеля, критика Гете" Белинского или письма его к Гоголю до некоторых сокрушительных глав "Литературы и революции" Троцкого; если всмотреться в особый тип "социально-критической статьи" от Рылеева и Полевого до Когана и Лелевича; если рассмотреть разнообразнейшие виды русской рецензии от "Сына Отечества" до

"Печати и Революции"; если сопоставить развитие "критического письма" с начала 20-х годов прошлого века, когда в "Сыне Отечества" появилось "Письмо к сочинителю критики на поэму *Руслан и Людмила*" до начала 20-х годов текущего века, когда в "Пролетарской культуре" появились "Письма о литературной критике" Валериана Полянского -- станет несомненным, что за столетие своего существования русская критика выработала разнообразные формы, преемственно развивающиеся и органически сложившиеся, которые ложатся прочным художественным фондом в ее историю и проводят в ней те отчетливые линии разделов и группировок, по которым необходимо изучать ее состав и эволюцию.

К этому, думается нам, и следует свести ту схему изучения русского критического творчества, которая предстоит нам, как очередная задача.

VII

В заключение хотелось бы точно разграничить две области, неизбежно подлежащие рассмотрению при постановке вопроса о природе критики и способах ее изучения. Проблему методов нам необходимо тщательно отграничить от вопроса о формах. Теоретические принципы и идеологические подходы не должны сливаться с проблематикой жанров. Существующие между двумя этими областями связи не могут служить достаточным поводом для их слияния и отождествления. Методы, которыми критик изучает писателя, весьма разнообразны. Они варьируются от биографического, психологического, стилистического или исторического принципа до социологического, импрессионистского, формального или интуитивного подхода. Сама литературная наука может, в свою очередь, изучать критику с помощью самых разнообразных приемов. Но при всем обилии и часто даже враждебной противоречивости этих научных путей, теория критических жанров сохраняет свою силу, а их многообразные конкретные формы допускают широкую возможность своего применения к литературным фактам. Морфологию здесь необходимо четко отделить от методологической проблемы.

Остановимся на живом и наиболее актуальном примере. Наше внимание привлечено теперь вопросом марксистской критики. Она, очевидно, не находится ни в каком противоречии с теорией критических жанров.

Марксизм в деле литературного анализа, как и в других областях изучения, есть метод. Он нисколько не исключает вопроса о формах, которыми рационально организуется целая область литературы. Мы думаем, что критику-марксисту теория жанров так же пригодится, как и всякому иному. Точное осознание признаков и форм его литературного труда, полный отчет в намеченном словесном задании, продуманный выбор для него четких оболочек трактата или фельетона, памфлета или философского опыта -- помогут ему придать своим писаниям большую действенность, энергию и устремленность. Изучение истории русской критики в таком именно разрезе гораздо вернее научит его писать современные животрепещущие критические статьи, чем обследование этапов миросозерцания Белинского или фатально устаревшей для нашей эпохи идеологии критиков-шестидесятников. Чтобы знать, как делать такую трудную вещь, как живая и впечатляющая критическая статья, нужно знать ее механизм и учиться ее формовке по образцам старых мастеров. Мы видим, что так и поступают виднейшие критики-марксисты. Плеханов учится у Белинского и Переверзев у Плеханова. Мы имеем здесь преемственность не только идеологическую, но и словесно-художественную.

Здание строится по чертежу. Так же, как стиховедение нужно поэту, независимо о его направления, стилистика нужна беллетристу и риторика оратору, точно так же

необходима критику теория его трудного искусства. Такой разработанной системы, как известно, до сих пор еще не существует. Но думается, что выработка ее входит в круг очередных задач нашей литературной науки и, может быть, приведенные соображения ответят назревшей необходимости создать такую историческую поэтику русской критики.

Источник текста: Гроссман Л. П. Борьба за стиль. Опыт по критике и поэтике. - Москва: "Никитинские субботники", 1927. -- 337 с.; 19х15 см.