# Русская эстетика XIX в.: поиски и противоречия

В первые десятилетия XIX века эстетика завоевывает права граж­данства, являясь частью обязательных программ учебных заведе­ний. Уже в начале столетия определяется **одна из центральных про­блем русской эстетики — проблема отношения искусства к дейст­вительности.** В ее решении выявилось противостояние двух направлений: представители первого утверждали принцип «подра­жания природе» в качестве главного и основного, сторонники второ­го пытались приблизиться к пониманию диалектической связи ис­кусства с действительностью, допуская определенную свободу ху­дожественного творчества. Они видели ее в том, что художник изменяет жизненные впечатления «по своей цели и произволению», самопроизвольно распоряжаясь материалом, который доставляют ему наблюдения над жизнью.

Художники не имеют права нарушать закономерности приро­ды, они должны представлять ее, оставаясь, в то же время, творцами.

Особую актуальность в русской эстетике приобретает **пробле­ма отношения искусства к общественной жизни.** Искусство ут­верждалось как фактор нравственно-преобразующей деятельнос­ти, возвышающее влияние его на разум, чувство и волю человека, как правило, не подвергаясь сомнению. Отсюда и особое внимание к вопросам призвания художника и его нравственным качествам. Художник среди «мыслящих существ» представляет своим творче­ством мудреца, просветителя и судью — такое его высокий «граж­данский сан». В 20-е годы, продолжая традиции конца XVIII — нача­ла XIX века, эстетики пишут о независимости художника: он слу­жит истине, высоко поднимая знамя свободы.

Уже в конце XVIII века в отечественной общественной мысли определяется круг методологических проблем, которые подлежит рассматривать формирующейся эстетике. Порой, конкретизация этих проблем приводила к взаимоисключающим характеристикам. Общим было признание того, что эстетика призвана изучать самое

**{80}**

общее в «изящных искусствах», то есть **вкус и красоту.** Но предста­вители эстетики расходились во мнениях, когда пытались опреде­лить границы новой науки, отвечая на вопрос, является ли эстетика теорией познания «красоты и стройности» или всеобщей теорией ис­кусств. Принципиальное значение приобретает ответ на вопрос, что является первоосновой эстетики: суждения вкуса, которые опреде­ляют познание «красоты и стройности», или «правила красоты», на которых строятся положения вкуса и всеобщая теория искусства. Проблема определения эстетики, выявление ее сущности и границ волнует русских эстетиков в первые десятилетия XIX столетия. По­являются работы, рассматривающие эстетику либо как часть «науки изящного», либо выводящие ее за пределы этой науки. В известной работе *И. П. Войцеховича* «От начертания общей теории изящных искусств» (1823) эстетика представлена как своеобразная граница «между науками философскими и изящными». Под «изящными на­уками» автор понимает теории различных видов искусства и лите­ратуры, а к философским относит и психологию.

Определенную теоретико-эстетическую систему пытается со­здать *Алексей Федорович Мерзляков* (1778-1830), автор статей «Замеча­ния об Естетике», «О изящном», «О прекрасном». Он сосредоточивает свое внимание на проблемах красоты и вкуса. Художественная цен­ность произведений искусства определяется «следованием законам самой природы»: она «везде слияла величие с красотой, силу с легкос­тью и игривостью, гармонию с разнообразием, пользу или благо с удо­вольствием». Поэтому, считает Мерзляков, «эстетические силы изящ­ных творений заключаются в трех главных качествах; они суть: **пре­красное, совершенное, благое»** /Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. В 2-х т. Т. 1.— М., 1974.— С. 147). Мерзляков включает в содержание «эстетических сил» такие категории, как прекрасное, изящ­ное, величие. Интересен подход Мерзлякова к понятию красоты. Он раз­личает «объективно прекрасное» и субъективные представления о нем.

Поэтому и сама красота, утверждает Мерзляков, подразделя­ется на «красоты местные или частные» — они ограничены «мнени­ем, нравами и обычаями какого-нибудь народа» и «красоты всеоб­щие», которые соответствуют ходу, намерениям, законам природы и не зависят ни от каких временных постановлений».

Чувство красоты свойственно природе человеческой, но не меньшую роль играет вкус: «степени вкуса бесчисленны». Вкус зависит от многих свойств человека — и природных, и возникших в результате образования и воспитания. С помощью образования и воспитания вкус может быть «приводим в совершенство». Завися­щий от времени, вкус может быть «ориентирован на прошлое», на «древние искусства», и современным. Успех искусства основан на вкусе «твердом и верном», сочетающим древний вкус с современным.

**{81}**

Взгляды Мерзлякова во многом характеризуют круг эстети­ческих проблем русских мыслителей. За его пониманием эстетики следует *Петр Егорович Георгиевский* (1791-1852). Крупный специа­лист в этой области, читавший курс эстетики Пушкину и его друзь­ям-лицеистам. Прекрасное, по мнению Георгиевского, мы находим только там, где «познание переходит в неопределенные чувствова­ния, где душа чувствует свою свободу и совершенство, возносится над целым миром» (Там же.— С. 200). Красота находится в природе и в искусствах, причем искусство «собственной красоты не имеет». В искусстве прекрасно то, что воспринято у природы. Только она есть единственный источник красоты.

Русская эстетика начала XIX века не могла не испытать влия­ния западноевропейской теории. Определенную популярность полу­чают эстетические принципы немецкой классической философии. В 20-е годы XIX века несомненным авторитетом русских мыслите­лей, художников, поэтов стал Шеллинг. Наших соотечественников привлекает шеллинговский подход к эстетической природе филосо­фии, утверждение **неисчерпаемости** художественного произведе­ния. Отсюда и положение о том, что всякая попытка определить су­щество искусства «выражает нечто, но не все». Русские сторонники Шеллинга обратили внимание на то, что в процессе художественной деятельности совершается человеческое самопознание, имеет место самовыражение и самоутверждение. Для них несомненен примат ху­дожественного сознания, а законы искусства «совершенно противо­положны законам природы». Вот почему художник, не довольствуясь ни явлениями природы, ни действиями человека, создает свой собст­венный мир, по выражению И. Я. Кронеберга, «свое человечество».

Определение искусства как самостоятельной, независимой и свободной деятельности гения, по существу, изымает из эстетики проблему социальной функции искусства. Она, по мнению исследо­вателей, лежит вне предмета подлинно философской эстетики. На­значение искусства они видели в преодолении всех жизненных про­тиворечий, снятии конфликтов, представлении жизни в лучшем, ис­тинном виде. В русском обществе XIX века, где искусство многие десятилетия являлось рупором социальных идей и трибуной выра­жения прогрессивных идеалов, такие установки долго не могли пользоваться авторитетом. Они потребовали определенной коррек­тировки, и страстный пропагандист идей Шеллинга в России Н. По­левой убежденно отстаивает идею гражданственности искусства, резко осуждая социальное равнодушие художника.

Немалый интерес в России вызывает и эстетика И. Канта. Сре­ди его последователей — *Александр Иванович Галич* (1783-1848), автор «Опыта науки изящного». Эта работа считается «наиболее цельным выражением идеалистической системы эстетики на рус-

**{82}**

ском языке», и рассматривается как «выражение эстетических теорий, господствовавших в России вплоть до появления знаменитой книги Н. Чернышевского» (Радлов Э. Л. Очерк истории русской философии //Очерк истории русской философии.— Свердловск, 1991.— С. 173). Галич рассматривает «сущность изящного» и его ви­ды, дает определение категориям эстетического вкуса, гения и сти­ля. Ему принадлежит и «теория изящных искусств», анализ поэзии, ее видов и жанров. Галич полагает, что эстетика не может быть огра­ничена рамками искусства, она должна «пояснять общие условия и законы», относящиеся к прекрасному «в предметах окружающего нас мира». Для развития эстетики как теории изящного необходимо «сближение умозрения с опытом». Поэтому и искусство, превосходя в некотором смысле природу, нуждается в ней: природа сама пред­ставляет «высочайшее искусство», которое художник в своих произ­ведениях «воссозидает».

Сторонники трансцендентального (лат. transcendens — выхо­дящий за пределы) понимания прекрасного подвергались критике убежденных рационалистов. Одним из таковых был *Николай Ивано­вич Надеждин* (1804-1856), талантливый теоретик и критик, педагог, пропагандист эстетического образования. Его взгляды на предмет эстетики, сущность прекрасного и функции искусства претерпели серьезные изменения. Он шел от эстетики объективного идеализма Платона к утверждению определенных эстетических принципов ма­териалистического характера. Давая определение эстетическому вкусу в «Энциклопедическом лексиконе» Надеждин в 1837 году рас­сматривает эстетический предмет как «материальную данность», а его оценку рассматривает как объективно обусловленный процесс его отражения сознанием. Функция искусства состоит не в подража­нии природе — ее красота живая и всякие попытки подражать ей не достигают цели. Искусство должно помочь людям «войти с природой в общение», способствовать полному объятию того «океана поэзии», который представляет жизнь, «волнующуюся в ее недрах». Задача художника в этом случае — донести до публики, помочь ей проник­нуть в живой смысл и живую идею жизни».

Русская эстетика формировалась как часть отечественного самосознания XIX века. Ее основная направленность только с одной стороны определяется западноевропейским философским влияни­ем. С другой — эстетика развивается, отвечая на запросы русской общественной мысли, которая во многом определяет важнейшую сферу приложения эстетических принципов — сферу искусства. Первая половина XIX века характеризовалась развитием **роман­тизма**, значение и сущность которого в России Ап. Григорьев охарак­теризовал так: «Романтизм, и притом наш, русский, в наши самобыт­ные формы выработавшийся и отлившийся, романтизм был не про-

**{83}**

сто литературным, а жизненным явлением, целою эпохой морально­го развития, эпохой, имевшей свой собственный цвет, проводившей в жизни особое воззрение...» (Григорьев А. А. Литературная крити­ка,— М., 1967.— С. 234). В рамках русского романтизма формируют­ся эстетические взгляды В. Ф. Одоевского, М. Н. Погодина, Н. А. По­левого. Философско-эстетические позиции романтизма разделя­лись А. И. Галичем, И. Я. Кронебергом, Д. В. Веневитиновым.

Спор романтиков с классицистами выявил и противоречия эс­тетики романтизма и ее сильные стороны. **В рамках русской роман­тической эстетики были поставлены проблемы художественного творчества: поэтического вдохновения и свободы художника, «тво­рения по идеалам», целей и задач искусства.** Эстетики романтизма, рассматривая возникновение и функционирование искусства уде­ляют особое внимание нравственноэтическому моменту. «... Отними­те поэзию, — пишет Одоевский, — общество разрушится так же, как без науки, но по другой причине, по недостатку нравственного чувст­ва» (Одоевский В. Ф. Русские ночи.— Л., 1975.— С. 194).

20-30-е годы XIX века выявляют значимость для русской худо­жественной теории и практики реалистических принципов. К началу сороковых годов **реализм** уже складывается как совокупность творчес­кой практики и теоретических воззрений целого ряда писателей и ху­дожников. Но этому положению предшествовал сложный процесс фор­мирования творческого метода и в художественной практике, и в теоре­тических исканиях. Ярчайшим примером этого процесса является творческое наследие Александра Сергеевича Пушкина (1799-1837). Его статьи и письма представляют собой пример теоретических и критиче­ских поисков той новой системы искусства, которую стремится утвер­дить художественными произведениями. Пушкин затрагивает и об­суждает вопросы назначения искусства, призвания писателя, своего творческого метода и критериев художественного совершенства. Для развития реализма особую важность приобретают сформулированные великим поэтом принципы правдивого изображения человеческих ха­рактеров во всей их многосторонности, сложности и противоречивости.

На страницах журналов начала 30-х годов развернулась дис­куссия по определению нового метода, принципам его развития. С. П. Шевырев, И. В. Киреевский, Н. И. Надеждин своими выступле­ниями подготовили новую концепцию искусства, обосновали ту сис­тему эстетических взглядов, которая найдет глубокую и всесторон­нюю разработку в работах классиков русской революционно-демокра­тической эстетики, эстетики критического реализма В. Г. Белинского, Н. А. Добролюбова, Н. Г.Чернышевского.

Эстетика романтизма утверждала свои позиции, противопос­тавляя их господствующему в XVIII веке **классицизму.** Но к концу 30-х годов проблема противопоставления двух направлений в искус-

**{84}**

стве и эстетике становится неактуальной. Время сформулировало новые требования к теории и к практике искусства. На первый план выдвигаются проблемы связи художественного творчества с обще­ственными процессами. Литература наиболее полно отразила поста­новку главного вопроса того времени — народности художника и его произведений. Романтики не обходили эти вопросы, рассматривая художественно-эстетические идеи как органическую часть духов­ной культуры, как элемент самосознания народа.

Конкретизируя это положение, Белинский видит отличитель­ный признак искусства в том, что художник «мыслит образами». И различие искусства и науки — в способе обработки содержания: ученый «доказывает», художник «показывает» и оба «убеждают».

Поскольку искусство есть «воссоздание» действительности в художественных образах, то условием подлинной художественно­сти является верность действительности. Но произведение — не простая копия последней: художник как бы освобождает явления жизни от внешнего, случайного, обобщает их, раскрывает связи и от­ношения между объектами изображения.

Любое следственное дело, по утверждению Белинского, мо­жет стать поводом для написания романа. Но чтобы действительно написать его, «необходимо проникнуть мыслию во внутреннюю сущность дела, отгадать тайные душевные побуждения... схватить ту точку этого дела, которая составляет центр круга... событий, да­ет им смысл чего-то единого, полного, замкнутого в самом себе. А это может сделать только поэт» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. X.— М., 1956.— С. 303).

В эстетических работах *Виссариона Григорьевича. Белин­ского* (1811-1848) продолжается углубленная разработка вопроса общественного назначения художественного творчества. Положе­ние, по которому искусство рассматривается как одно из средств общественного развития, характерное для русской эстетико-просветительской мысли, в 40-60-х годах XIX века приобретает осо­бое звучание и смысл. Литература и искусство выступают в России чуть ли не единственным рупором общественной мысли. И Белин­ский утверждает в русской эстетике историческую точку зрения на искусство, используя ее как доказательство закономерности связи искусства с важнейшими социальными тенденциями своего времени.

Белинский увидел в русской литературе не только отражение антикрепостнических настроений и идей: он подчеркивает «упреж­дающие и опережающие возможности искусства» и видит в писате­лях «вождей на пути сознания, развития прогресса». Произведение искусства Белинский называет «неистощимым рудником уроков и фактов». При таком положении дел закономерен взгляд на **художе-**

**{85}**

**ственное как на неразрывное единство эстетического и этического.**Сила произведения искусства — в духовном воздействии, порожда­ющем акт самосознания. Вот почему овладеть произведением искус­ства, значит «пережить целую жизнь... дать своему нравственному существованию особенную настроенность, отлить дух свой в особую форму» (Там же.— Т. VI.— С. 463). Но это не все. Белинский стремит­ся акцентировать внимание на роли искусства в развитии личности. Общение с искусством развивает чувство красоты, составляющее «условие человеческого достоинства: только при нем возможен ум, только с ним ученый возвышается до мировых идей, понимает при­роду и явления в их общности; только с ним гражданин может нести в жертву отечеству и свои личные надежды и свои частные выгоды» (Там же.—Т. 1.—С.47).

Белинский был наиболее ярким представителем эстетической теории, формирующейся в рамках критики и публицистики. В кри­тике, «движущейся эстетике», Белинский обосновывал критерии художественности произведений искусства, их значение в пробуж­дении общественного самосознания. Закономерно в таком случае введение в эстетическое исследование понятия **народность»,** кото­рое неразрывно связано с развитием реализма в искусстве. «Жизнь всякого народа, — отмечает Белинский, — проявляется в своих, ей одной свойственных формах, следовательно, если изображение жизни **верно**, то оно и **народно»** (Там же. Т. 1. С. 295).

Главная проблема русской эстетики XIX века — отношение искусства к действительности — получила развитие у *Николая Гав­риловича* *Чернышевского* (1828-1889), заявившего об особом, эстетико-материалистическом подходе к прекрасному в природе, общест­ве и искусстве диссертацией «Эстетические отношения искусства к действительности» 1853 года.

Чернышевский исходит из следующих положений. Во-пер­вых, искусство возникает не только из потребности человека в пре­красном, а из совокупности потребностей Во-вторых, содержание искусства не ограничивается прекрасным, а включает в себя все «об­щеинтересное» для человека. И в-третьих, искусство служит не только предметом эстетического наслаждения, но и средством по­знания жизни. Другими словами, стремление к прекрасному не су­ществует в человеке автономно от других его стремлений и потреб­ностей. Прекрасное, считает Чернышевский, есть жизнь: «Прекрас­но то существо, в котором видим мы жизнь такою, какова должна быть она по нашим понятиям». Отсюда и эстетическая характерис­тика объективно существующих предметов — прекрасен тот из них, «... который выказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни». Таким образом, **прекрасное существует объективно, в самой дейст­вительности, красота реального мира совершенна.** В то же время

**{86}**

связь объективной реальности с представлениями человека о жиз­ни, предполагает необходимость преобразования человека мира, со­здание жизни в соответствии с представлениями человека о ней.

Чернышевский понимал, что представление человека о жизни различно у представителей различных социальных групп, поэтому и представление о прекрасном, например, о женской красоте, раз­лично у «простолюдина» и у человека господствующего класса.

Эстетическая концепция Чернышевского носила на себе опре­деленный отпечаток антропологизма, ей явно недоставало историч­ности. Отсюда и ограниченность в подходе к специфике прекрасного в различных сферах бытия — природе, человеческой жизни и искус­стве, отсюда и принижение прекрасного в искусстве по сравнению с природной красотой.

Для Чернышевского **искусство — воспроизведение действи­тельности, несводимое к подражанию природе.** Оно — не копирова­ние внешней формы, а также же как у Белинского, **передача внут­реннего содержания явлений, выявление характерного в них.** Такой подход предполагает творческую деятельность художника, размах его творческих сил, необходимость фантазии. Чернышевский обра­щал на это особое внимание: художник не лишен существенного че­ловеческого права и качества... смотреть на объективную действи­тельность только как на материал, только как на поле своей деятель­ности, и, пользуясь ею подчинять ее себе» (Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. II.— М., 1949.— С. 92). Понятие «воспроизведение жизни» предполагает и другое значение искусства — «объяснение жизни», «учебника жизни», художественное произведение приобретает зна­чение «приговора о явлениях жизни». Последним Чернышевский до­полняет понимание важного фактора, выдвинутого Белинским — «субъективности» писателя.

Следует отметить, что эстетика Чернышевского строилась в противодействии как сторонникам «искусства для искусства», так и теориям идеалистической эстетики. Отсюда и абсолютизация объек­тивной основы красоты и уточнение значения искусства. Оно возвели­чивается, приобретает «неоспоримое и почетное место в числе деятельностей, служащих на благо человеку», когда «вместо неизмеримо высоких трансцендентальных источников и целей, источником и целью искусства поставляются потребности человека». Выступая про­тив тех сторонников «чистого» искусства, которые абсолютизируют его независимость, отрывая от действительности, Чернышевский ут­верждает, что именно связь с современностью дает искусству подлин­ную силу. «Поэзия есть жизнь, действие... страсть; эпикуреизм в наше время возможен только для людей бездейственных, чуждых историче­ской жизни... Эпикуреизм нашего времени не может создать в поэзии ровно ничего сколько-нибудь замечательного» (Там же. Т. III. С. 301).

**{87}**

Белинский и Чернышевский подчеркивали положение, жиз­ненно важное для общественной мысли России XIX века: передовая тенденция способствует правдивости и жизненности художествен­ных образов, ложное идейное направление не только уводит худож­ника от жизненной правды, но и губит талант, снижает художест­венный уровень произведения искусства.

Взгляд на общественную значимость искусства и литературы является главным положением эстетических взглядов *Николая Александровича Добролюбова* (1836-1861) — сподвижника Н. Г. Чер­нышевского, горячего проповедника и пропагандиста революцион­но-демократической эстетики Белинского. Добролюбов подвергает резкой критике идеалистические и академические концепции эсте­тики: весь смысл философии и искусства, по его мнению, «состоит в том, чтобы пробуждать от сна задремавшие силы народа». Литера­тура — это сила «служебная», значение которой в пропаганде, в про­свещении и служении обществу. Добролюбов развивает концепцию «реальной критики», в статье «О степени участия народности в раз­витии русской литературы» (1858) он впервые употребляет термин «реализм» для характеристики художественного стиля передовой отечественной литературы. Сторонник «реальной критики» не мо­жет обойти вопросы, связанные с эстетическими критериями произ­ведений искусства. У Добролюбова «поэтическое» это не только «прекрасное», оно включает в себя «нравственно-доброе» и «разум­но-правдивое». Только поэт-художник способен дать единство кра­соты, истины, добра, представить их в «прекрасных и определенных образах».

Прекрасное, красота у Добролюбова носит ярко выраженный антропологический характер, она зависит от образа жизни человека, его отношения к труду, от всего того, что определяет «органическое развитие человека». Не обходя проблему эстетических критериев художественного произведения, Добролюбов, тем не менее, отодви­гает их на второй план.

Главное—это «внутренние достоинства произведения», обус­ловленные «общественно значимым содержанием», отвечающим «идеальным требованиям». Только при наличии этого в произведе­нии «можно и с эстетической точки зрения заняться им, можно и в ху­дожественные тонкости пуститься и все пятнышки в нем проследить» (Добролюбов Н. А. Собр. соч. Т. VII.— М.-Л., 1964.— С. 227).

Ф. М. Достоевский называет Добролюбова «предводителем утилитаризма в искусстве». В значительной степени такое опреде­ление связано с пониманием критиком «эстетического» только как прекрасного. Известно его заявление о том, что он не имеет целью «воспитывать эстетический вкус публики», «пространно и глубоко­мысленно толковать о тончайших оттенках художественности»

**{88}**

(Там же. Т. V. — С. 21). Задача иная — «признавая главным достоин­ством художественного произведения жизненную правду его» кри­тик тем самым определяет «степень достоинства и значение каждого литературного явления». Эти положения определяют и постановку проблемы народности искусства в творчестве Добролюбова. **Народ­ность,** по его мнению, не связана жестко с изображением писателем жизни и быта народных масс, она есть **выражение в художествен­ных произведениях стремлений, интересов и потребностей народа.**Народность творчества определяется тем, насколько художник «проникся народным духом», насколько он смог «прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ», стать вровень с ним, прожить его жизнью.

Эстетическая теория, созданная Белинским, Чернышевским, Добролюбовым развивалась, в значительной степени, в неразрыв­ной связи с революционно-демократической критикой и публицис­тикой, свидетельствуя о неразрывности эстетики, политики и этики. Уже с середины XIX века любой серьезный разговор об искусстве связывался в России с размышлениями о судьбе народа. При таком подходе закономерна абсолютизация утилитаризма — принципа по­лезности — искусства и науки о нем.

**Неприятие эстетического отношения к действительности и эстетики как определенной теории прекрасного находит свое край­нее выражение в работах** *Дмитрия Ивановича Писарева* (1840-1869). Как правило, его называли родоначальником русского ниги­лизма, его призыв «бить направо и налево», «разбить все, что можно разбить» получил развитие во взглядах на искусство и эстетику. Для Писарева «эстетика, безотчетность, рутина, привычка — это все со­вершенно равносильные понятия». Смотреть на революционное дви­жение с эстетической точки зрения, по его мнению, «значит оскорб­лять величие народа и профанировать ту идею, во имя которой совершается переворот». Вот почему, утверждает Писарев, «чтобы сдвинуться с места, чтобы сказать обществу разумное слово, чтобы пробудить в расслабленной литературе сознание ее высоких и серь­езных гражданских обязанностей, надо было совершенно уничто­жить эстетику, надо было отправить ее туда, куда отправлены алхи­мия и астрология». (Писарев Д. И. Избр. произв.— Л., 1968.— С. 368). Искусство, по Писареву, вредит не только общественному движе­нию, оно мешает развитию науки, отвлекая молодежь «от спаситель­ного естествознания». Россия не нуждается в эстетиках, ей нужны «реалисты».

Аргументом эстетики является принцип «потому что это мне нравится», для «реалистов» главное — сам человек, его Я, произно­сящее «решительные приговоры». Для эстетиков «идея общечело­веческой солидарности» — один из «цветочков» бытия, для реалис-

**{89}**

тов эта идея есть «один из основных законов человеческой приро­ды». Писарев явился, таким образом, одним из наиболее показа­тельных представителей концепции позитивистского утилитариз­ма в эстетике.

Взгляды Писарева на искусство выражали тенденцию, вызвавшую к жизни резкую оппозицию: чем значительнее был ло­зунг утилитаризма, тем большее распространение получала теория «чистого искусства». И если Писарев решительно выступает против значимости в русской культуре пушкинского художественного на­следия, то сторонники «чистого искусства» объявляют себя сторон­никами великого русского поэта, значение творчества которого для Отечества переоценить невозможно. Представителями пушкинско­го направления считают себя Дружинин, А. Анненков, Григорович, Боткин. Программные идеи «чистого искусства» отражались в сти­хах Тютчева, Майкова, Фета, Полонского.

В рамках «органической критики» формируется и развивает­ся эстетическая концепция *Апполона Александровича Григорьева*(1822-1864).

Искусство, полагает Ап. Григорьев, есть «синкретическое, цельное, непосредственное, пожалуй, интуитивное разумение жиз­ни в отличие от знания... разумения аналитического, почастного, по­веряемого данными» (Григорьев Ап. Эстетика и критика.— М., 1980.— С. 119). Искусство не отражает жизнь, то есть не копирует ее, а само есть часть жизненного процесса, его идеальное выражение. Для Григорьева (так же, как и для Шеллинга) высшая форма худо­жественной деятельности — это «гармоническое единство бессозна­тельного творчества», то есть процесса художественной типизации, и глубоко осознанного, органического восприятия действительности — «идеального миросозерцания». Критикуя бессодержательность концепции апологетов «чистого искусства», Григорьев в то же время подчеркивает «самодостаточность художественного творчества»: оно в себе самом носит «свое неотъемлемое право и оправдание». Григорьев предлагает свое понимание народности искусства: оно со­стоит в способности воплощать в образы и идеалы «великие истины и тайны» народной жизни, составляющие ее сущность и действующие стихийно и неосознанно.

Эстетическая концепция Ап. Григорьева свидетельствует о развитии того литературно-общественного и философского на­правления 60-х годов, которое называют **почвеничеством.** Последо­вателем эстетических идей Григорьева и интересным идеологом это­го направления являлся *Николай Николаевич Страхов* (1828-1896). Его основная работа «Мир как целое» — это не только гимн человече­ской личности, но и утверждение мира как гармонического бытия, построенного и по эстетическим принципам. Высшие интересы чело-

**{90}**

веческой души естественно связаны с искусством, факт огромного воздействия красоты, воплощенной в художественном образе не вызывает сомнений. Искусство, по Страхову, — это не жизнь, а явле­ние производное, преображенное «повторение жизни». Искусство свидетельствует о стремлении людей пережить свою жизнь еще раз в воображении, в мечтах. Созерцание произведений искусства дает другие результаты, нежели простое соприкосновение с жизнью. По­эзия, которая возвышаясь над миром, теряет чувство правды, не со­ответствует требованиям подлинного искусства. Если художник, придерживаясь правды, «робко держится за действительность», он также не соответствует этим требованиям. Образцом настоящего ху­дожника Страхов считает А. С. Пушкина: он «свободно восходит на высоты поэзии», не изменяя правде искусства.

Принцип самобытности, нравственной и умственной самосто­ятельности русской духовной культуры и России в целом являлся одним из центральных в почвеннической социально-философской концепции и не смог не проявиться при анализе художественной де­ятельности. Этот же принцип, по своему, развивается в эстетичес­ком наследии народников, и прежде всего — Н. К. Михайловского, П. Л. Лаврова, П. Н. Ткачева.

*Николай Константинович Михайловский* (1842-1904) уже в одной из своих ранних статей «Что такое прогресс?», затрагивает про­блему взаимоотношения действительности и искусства, рассуждает о сущности прекрасного. Его взгляды близки к положениям Черны­шевского. Так, понятие красоты слагается «эмпирическим путем» в результате социально-исторических изменений, но обусловлено при­чинами биологического характера. В своих статьях Михайловский, с одной стороны, утверждает литературу и искусство как орудие, слу­жащее обществу, отражающее его многообразную жизнь и вынося­щую приговор тем или иным явлениям. С другой — он активный про­тивник утилитарных и нигилистических взглядов на художественное творчество. Михайловский утверждает подчинение красоты нравст­венному и общественному идеалу, порой, несколько прямолинейно ставя вопрос соотношения идейности и художественности в произве­дении искусства. В 90-х годах, делая уступку сторонникам специфики эстетических объектов — и в природе, и в художественном творчест­ве, он утверждает «заразительность» как главный признак искусства, а проводником заразительности художественных произведений счи­тает наслаждение — как эстетическое, так и то особое, «очень слож­ное, часто жуткое и граничащее со страданием наслаждение», которое человек испытывает, «сочувственно переживая чужую жизнь». Ми­хайловский пытался найти объективный критерий эстетического вкуса и дать ему социальное объяснение. Эстетической ценностью у Михайловского выступает правильно понятая идея блага.

**{91}**

*Петр Лаврович Лавров* (1823-1900) рассматривает методоло­гические проблемы философской эстетики, решая тем самым вопро­сы формирования и развития русской эстетики как самостоятельной научной дисциплины. Он полемизирует и с положениями Черны­шевского о литературе — «учебнике жизни», и с его противниками — русскими эстетами. Для Лаврова существуют три главных показате­ля достоинства художественного произведения и искусства в целом: во-первых, гармоничность формы в ее связи с содержанием — «стройность»; во-вторых, пафос; в-третьих, идеал, под которым по­нимаются герои художественных произведений, стоящие выше дей­ствительности и имеющие преимущества типичности. Понимая под пафосом идейность произведения искусства, Лавров диалектически трактует вопрос соотношения «стройности» и «пафоса», художест­венности и идейности.

Рассматривая искусство как орудие прогресса, *Петр Ники­тич Ткачев* (1844-1886), представитель народничества и сторон­ник идей позитивизма в эстетике, отвергает элементы бессозна­тельного, иррационального в творческом процессе. По его мнению, анализ всякого художественного произведения предполагает три аспекта: во-первых, суждение о жизненной правде произведения, во-вторых, выявление психологической правды, в-третьих, оцен­ка эстетических достоинств произведения. Только первый аспект основывается на полной научной объективности, второй предпо­лагает таковую частично, третий субъективен и не имеет научного значения.

Основываясь на контоновском делении истории развития че­ловеческой мысли на три фазиса, Ткачев делит художественные. произведения на три группы: метафизическую, эмпирическую и ре­альную. Метафизической считает Ткачев почти всю русскую клас­сическую литературу XIX века, пожертвовавшую правдой жизни во имя абстрактного идеала. К «эмпирической» Ткачев относит произ­ведения народников-беллетристов 60-х годов. Подлинная художе­ственная литература в России, основанная на научном подходе к действительности, — дело будущего.

Теоретики народничества в различной степени, но тем не ме­нее, поставили вопросы сложности и многозначности художествен­ного процесса.

Они не решили проблему единства социального и эстетическо­го в искусстве — вряд ли эту проблему в русской эстетике второй половины XIX века кто-либо смог решить. Но они подчеркнули необ­ходимость ее решения, поставив, таким образом, ряд задач перед эс­тетической теорией конца XIX — начала XX века.

**{92}**