

УДК 82.09(100)»18”

Т.В. Петренко

ПРОГРАММА «ЧИСТОГО ИСКУССТВА» В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ 40-Х ГОДОВ XIX СТ. – РУБЕЖА XIX–XX СТ. В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ И ОЦЕНКАХ

Вопрос «чистого искусства» занимает значительное место в истории мирового литературоведения. Неоднозначное трактование со времени своего зарождения и до наших дней теория «чистого искусства» нашла и в русском литературном движении. Цель данной работы – исследовать содержание этой теории как эстетического кодекса в истории русской литературно-критической мысли.

Автор ставит перед собой такие задачи:

– выяснить имена русских критиков периода 40-ых годов XIX ст.– рубежа XIX–XX ст. ст., обращавшихся к вопросу «чистого искусства»;

– рассмотреть принципы толкования ими сути понятия «чистого искусства»;

– проанализировать причины интерпретации термина представителями различных литературно-общественных тенденций.

Трактовка «чистого искусства» как эстетического кодекса в истории русской литературно-критической мысли сложна, часто запутана и неоднородна. Подлинная суть программы во всей совокупности основных составляющих, хотя и комментировалась в своё время рядом литературных деятелей объективно и непредвзято, пока не стала основой для формирования научных подходов, необходимых для анализа явления и отправной точкой для его предметного, целостного осмысления..

Наиболее значительная роль в вопросе определения и осмысления эстетико-литературных позиций «чистого искусства» в литературоведении отводится В.Г. Белинскому. Дружинин называл его основным разработчиком программы [9, с. 198], суть которой сводится к следующим постулатам: 1. Основная цель и главный предмет

© Т.В. Петренко, 2018

<http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.1322534>

изображения – красота. 2. Замкнутость в собственной сфере. 3. Установка на сознательное пренебрежение общественными интересами.

Но в исследовательской литературе об участии его в формировании понятия «чистого искусства» на русской почве не упоминается – он выступает главным облачителем этого эстетического кодекса (т. е. противостоит самому себе).

Так, в статье «Речь о критике» (1842) Белинский опровергает сформулированный им самим первый принцип «чистого искусства» – изображение исключительно красоты, утверждая, что «наш век ... решительно отрицает искусство для искусства, красоту для красоты» [1, с. 72].

Второй присущий «чистому искусству» принцип – полная изоляция от окружающего и отрешенности от каких бы то ни было внешних условий – поддается критике в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года»: «Признавая, что искусство должно быть искусством», автор ратует за связь искусства с жизнью, способность его выполнять преобразовательную и просветительную функции в обществе. Отсюда третья претензия, адресуемая Белинским «чистому искусству», – изоляция художественного творчества, сознательный отказ от общественного развития.

Он считает идею самоцельности искусства «чисто немецкой по происхождению», чуждой русской ситуации («народу практическому, общественность которого ... представляет широкое поле для любой деятельности») [1, с. 72]. Белинский всерьез увлечён идеей непосредственного участия литературы в общественной борьбе. Отметая принципы «чистого искусства», он отмечает всё отвлекающее от задач общественно-литературного прогресса. Позиция Белинского, ощущающего широкие возможности реализма, повлекла за собой пересмотр традиционной роли искусства и создала «роковой прецедент» – основывать представления о «чистом искусстве» на выведенной им схеме.

Довольно близок Белинскому в области стремления соединить литературу с живой реальностью активно публиковавшийся в это

время талантливый и молодой критик активный поборник развития реализма в литературе Валериан Майков.

Критика 40-х годов в лице Белинского и В. Майкова противопоставляет «чистому искусству» (оно же «ложный» или «замаскированный» романтизм) новое направление литературного творчества (в терминологии Белинского это «истинный романтизм») гораздо более открыто для того, чтобы вобрать в себя все необозримое богатство и разнообразие жизненных впечатлений.

Критически настроенный по отношению к пережитым увлечениям молодости, И.И. Панаев в воспоминаниях, датированных 1861 годом, подчёркивает, что «все замечательные литературные деятели тогдашнего времени вслед за Пушкиным и кипевшая около них молодёжь были ревностными, горячими защитниками искусства для искусства». Обличая литературную продукцию Кукольника и Полевого, он охарактеризовал витавшие в атмосфере надежды и ожидания. «чтобы литература снизошла с своих художественных изолированных высот к действительной жизни и приняла хоть какое-нибудь участие в общественных интересах».

В следующем десятилетии ситуация кардинально меняется. 50-е – 60-е годы – это пик дискуссий по проблеме. «чистого искусства», когда мнения разделились по принципу «приятное – неприятное». Основным оппонентом и –толкователем «чистого искусства» выступает лагерь «идейно-эстетического радикализма» с ключевыми фигурами Чернышевского и Добролюбова, а затем – Писарева. В подаче Чернышевского содержание теории сводится к двум составляющим: требованию от литературы, «чтобы она исключительно заботилась только о форме» [15 с. 375], а от искусства – чтобы оно было «независимо от интересов жизни».

Первое замечание добавляет в схему, выведенную Белинским, еще один пункт. Претензия отдавать предпочтение форме так и вошла в обиход, превратившись в особенность, или «родовой» признак «чистого искусства». Но критик в принципе не против данной системы воззрений, пишет о нём как о творчестве с наименьшей

степенью тенденциозности, возможном только в высокоразвитом обществе.

Оценки, адресованные «чистому искусству» Добролюбовым диктуются логикой общей с Чернышевским мировоззренческой позиции, основанной на действенном неприятии социального зла. Судящий о писателях-современниках с точки зрения конкретного вклада каждого из них в дело гражданской пользы, Добролюбов выступает и как пародист. Так, с помощью пародийной маски Аполлона Капелькина, поэта, сочиняющего «картинки» в стилизованной под детское восприятие [7, с. 151], он заостряет внимание на отрешенности подобных «упражнений» от коренных вопросов времени.

Радикализм Писарева в отношении к «чистому искусству» также обусловлен его гражданскими позициями. «Когда в обществе есть не только голодные люди, но даже голодные классы, то обществу *рано, нелепо, отвратительно, неприлично и вредно* заботиться об удовлетворении других потребностей». Вместе с тем, он оставляет замечание по поводу бессмысленности слишком жарко разгоревшегося спора между сторонниками «пользы» и поклонниками красоты. Наконец, Писарев приходит к выводу о большей популярности «искусства для искусства» в эпохи общественного застоя, а политизированной литературы – в период оживления освободительных идей, тем самым выступая уже в роли историографа анализируемых тенденций.

С позициями этого направления солидарны в своих откликах Некрасов, Герцен и Салтыков-Щедрин. Общая картина отношения Некрасова к явлению сложна и неоднозначна. Некрасов ценил поэтический талант Тютчева, Фета, Полонского, А.К. Толстого, даровитость Боткина, Анненкова, Дружинина (критика и писателя) и А.Н. Майкова. В письме Боткину от 16 сентября 1855 года он заметил: «...станешь ли служить искусству – послужишь и обществу, и наоборот, станешь служить обществу – послужишь и искусству...».

Герцен, подобно литераторам радикально-демократического лагеря, видит в представителях «чистого искусства» «людей звуков и форм», отрицающих «гражданское направление нашей литературы» [4, с. 254]. Солидарен с Герценом и Огарев. Замечания по поводу

просчётов обличительных произведений он понимает как неприемлемое и противоестественное требование .

Салтыков-Щедрин, отдававший должное одарённости и популярности Фета, критикует общие установки программы «чистого искусства», выведенные им на всеобщее обозрение в ортодоксальном виде. Принцип объективности изображения, отстаиваемый сторонниками «чистого искусства», истолковывается как гражданское равнодушие, прямой аморализм: По сравнению со Щедриным, Чернышевский, а еще ранее Белинский, оказались более терпимыми. Достаточно вспомнить их поощрительные рецензии на произведения А. Майкова о «современности».

В обширной группе писателей и критиков либерально-дворянского круга, выступивших с оценкой создавшегося противостояния между «эстетам» и «демократами», выделяются такие яркие фигуры, как А. Григорьев, Ф. Достоевский, Л. Толстой, И. Гончаров. Несмотря на толкование радикальными демократами «чистого искусства» как заведомо ложной программы, у литераторов 50-х – 60-х годов сохранились высказывания о неверном понимании обстоятельств дела. Наряду с активно звучащей в адрес «чистого искусства» критикой, в источниках середины XIX века оставлены свидетельства позитивных отношения к воззрениям так называемой «эстетствующей» стороны.

Этим заметным в истории русской культуры людям позиции, отстаиваемые непосредственными приверженцами «чистого искусства», были во многом родственны, но они дали отклики на ситуацию каждый по-своему индивидуально. Ф. Достоевский и А. Григорьев стремились подняться над полемикой, ощущая большую пристрастность спорящих сторон. В исследовательской литературе вопрос о занимаемой Достоевским позиции решён однозначно в пользу радикальнодемократических сил. Но писатель не просто заметил, но и «объявил», что в вопросе об искусстве, трактуемом двумя лагерями, не придерживается ни одного из существующих мнений [8, с. 58]. Так, Ф. Достоевский писал о том, что «весь вопрос об

искусстве ложно поставлен – именно от слишком горячего спора» [8, с. 58].

Признаваясь в расхождении с теоретиками чистого искусства, Григорьев полагал, что они тенденциозно переусердствовали, доводя понятие об искусстве «до грубейшей гастрономии эстетической» [5, с. 288].

Л. Толстой и Гончаров откликнулись на дискуссии, солидаризируясь с поэтами и критиками «чистого искусства», Л. Толстой, в письме 4 января 1858 года предложил Боткину стать соучредителем издания с характерным направлением, отражающим веру в «самостоятельность и вечность искусства» [14, с. 46]. Ранее, в одном из январских писем к тому же адресату за 1857 год, писатель назвал «бесценным» триумvirат Боткина, Анненкова и Дружинина [14, с. 46]. Речь Толстого в Обществе любителей российской словесности (1859) также важна как факт позитивного восприятия «чистого искусства» и его защиты. Толстой не только пишет о несогласии с оценками «чистого искусства» в радикально-демократическом лагере («возобновленные в критике чуждые нам толки об искусстве для искусства») [14, с. 49]. Он подчёркивает значение, наряду с «политической литературой», «другой литературы, отражающей в себе вечные, общечеловеческие интересы» [14, с. 50].

Однозначно расположен в отношении ряда принципов, близких «чистому искусству», Гончаров, чему имеются многочисленные подтверждения, оставленные в заметках, письмах, статьях и особенно – в очерке «Литературный вечер». Писатель высказывался в пользу «бессознательного» творчества [6, с. 104–105], значения фантазии в деле воплощения творческих идей [6, с. 134, 141]. Он заостряет внимание на том, что «утилитаристы», «не желают признать, что художественная правда заключается в уравнивании как страданий, бед и зол, так и светлых сторон жизни» [6, с. 84].

Таким образом, сложившееся в литературных кругах 50-х – 60-х годов расхождение в оценках «чистого искусства» свидетельствует о том, что программа пользовалась поддержкой не только у непосредственных участников движения.

Особое место в обширной и противоречивой панораме критических отзывов на теорию «чистого искусства», появившихся в середине XIX века, занимает стихотворный материал пародийного звучания, принадлежащий сторонникам движения: А.К. Толстому, одному из создателей Козьмы Пруткова, и Н. Щербине. Но остроумнейшая мистификация А. Толстого и его соавторов, задуманная для того, чтобы показать, что такое «чистое искусство» в подаче радикально-демократической критики, по замыслу Добролюбова должна была сыграть совсем другую роль – противоположную авторской. У Козьмы Пруткова частично было то же предназначение, что и у пародий Д. Минаева («Мотив мрачнообличительный», «Мотив слезно-гражданский»), которые также намекали на восприятие демократической поэзии в нелояльно расположенных к ней кругах. С помощью образа Козьмы Пруткова создавалась модель того самого явления, высмеиваемого и разоблачаемого демократической критикой, которой никто из поэтов «чистого искусства» по существу не соответствовал. В ответ на предъявляемые претензии остроумнейший А. Толстой живо предоставляет хулителям «живой материал», выполненный по образу и подобию изобретённой схемы. Появившаяся литературная продукция – как будто поэтическая иллюстрация многозначительного пояснения, содержащегося в статье Дружинина о критике гоголевского периода. Перечислив особенности артистической теории, Дружинин подчёркивает: «Мы нарочно изображаем поэта, проникнутого крайней артистической теорией искусства, так, как привыкли его изображать противники этой теории» [9, с. 201].

В последующий, вплоть до рубежа веков, историко-литературный период, круг защитников «чистого искусства» представлен именами Н. Страхова, К. Случевского, Н. Соловьева, Е. Эдельсона. Они каждый по-своему обогащают традицию позитивных оценок.

Так, Страхов пишет об историческом значении школы, исповедовавшей, «что художник должен всецело предаваться искусству», которая «воспитала целый ряд талантов» [13, с. 397]. Влияние же тенденциозной литературы сбивало художников с их «естественной дороги», мешало правильно и полноценно формироваться [13,

с. 130]. Случевский писал об искусстве, «направляемом верною теориею»: только такое искусство служит источником «добрых и красивых дел» [12, с. 63]. Е. Эдельсон обращал внимание на то, что в условиях, когда за искусством хотят оставить лишь служебную роль в угоду «тенденции и притом тенденции известного оттенка» («старый подкоп под самую сущность искусства»), нужно защищать его как самостоятельную, вечную, необходимую и потому полезную деятельность человеческого ума [16, с. 9, 10, 15]. Он сетовал на то, что «многие простые положения» оказались запутанными благодаря «самым странным мнениям». В результате «последовало в литературе беснование, в котором торжественно влачили по стогнам обезображенную куклу «искусства для искусства» [16, с. 7, 9]. Важен также вывод, в котором представлена основная причина неприятия принципов «чистого искусства» в стане идейных противников. Это «стремление подчинить искусство своим целям, сделать его послушным органом своей партии, своего образа мыслей» [16, с. 46].

В статьях и выступлениях таких представителей русской культуры конца XIX века, как В. Гольцев и П. Боборыкин, отразилось стремление возродить интерес к литературному спору 50–60-х годов. Дружининское разделение литературы на «артистическую» и «дидактическую» угадывается в рассуждениях Гольцева о двух типах писателей – «пророках освобождения» и «объективных художниках». Он довольно внятно разъясняет весьма запутанную ситуацию с восприятием «чистого искусства» как заведомо «безыдейного» в своей публичной речи «Какое искусство выше – «чистое» или «идейное» (1894). Гольцев называет Фета «художником-гуманистом», а также «певцом человеческой красоты и свободы духа».

Довольно основательно и разносторонне подходит к осмыслению проблемы Боборыкин. Он призывает поддерживать искусство как независимую сферу человеческой деятельности, которая «сама себе довлеет» [2, с. 73], отстаивать независимость искусства, видя в нем область «со своими законами, своими приемами, своей юрисдикцией» [2, с. 99], понимая искусство не как «средство», а исключительно как «цель» [2, с. 62].

Восприятие проблемы на рубеже столетий отличается не меньшей противоречивостью, неоднозначностью и сложностью, чем это было прежде. Таково оно, к примеру, у А. Волынского. Часто безосновательно и надуманно критикуя Дружинина, он в то же время довольно активно пользуется наработками предшественника, причем, интерпретируя их в соответствии с тем, как это делалось в кругах сторонников «чистого искусства» около полувека назад.

Противоречивы также выводы, сделанные видным представителем «профессорской культуры» К.Д. Кавелиным. С одной стороны, он пишет о «непреложности» теории, о ее справедливости «как требовании известного настроения при художественном создании». С другой – сама программа предстает перед ним, окутанная плотной завесой негативных интерпретаций.

Проявил интерес к вопросу о «чистом искусстве» и один из представителей культурно-исторической школы, критик и историк литературы А.Н. Пыпин [11]. Существенны, по меньшей мере, два его замечания. Это фиксированное упоминание об одном из устойчивых, исторически повторяющихся очагов «ложнотолкователей», с которым нередко отождествлялись истинные «эстеты». Второе замечание касается объяснения Пыпиным первопричины спора о Пушкине и «чистом искусстве», спора, в котором высказалось противоречие не столько литературное сколько общественное [11, с. 286].

Последовательно отрицательную характеристику получила теория и практика «чистого искусства» в лагере народнической критики, в частности, у А.М. Скабичевского. Поэзия «чистого искусства», по мнению Скабичевского, – «пустоцвет», с Пушкиным никак не связанный, ибо творчество Пушкина обусловлено непосредственно жизнью, а назвавшие себя его продолжателями изолировались не только от «злости дня» и, так называемых, «гражданских мотивов», но и от жизни вообще, в обширном смысле этого слова». Высказывания о каждом из поэтов наглядно иллюстрируют то, насколько устойчивым оказался уже выработанный критикой оценочный ярлык «эстетствующего типа»: А. Толстой поражает «узостью формального пиетизма», Фет безыдеен и особенно

последователен в игнорировании «вопросов времени»; Тютчев труднодоступен и «скучноват в своих безукоризненных красотах»; творения «антологического» Щербины «никакого отношения к русской жизни не имеют».

Рубеж XIX–XX веков отмечен вхождением в литературу декаданса, взявшего на вооружение многое из того, что лежало в основе программы «чистого искусства» периода ее утверждения в русской культуре. Но в сознании литературных деятелей этого периода программа, озвученная в 50–60-е годы, как бы подавлена проявлениями «эстетизма» нового времени.

Ответом на прикрываемую идеалом красоты и свободы тенденцию дегуманизировать литературу стали работы Л. Толстого «Об искусстве» (1889), «Что такое искусство?» (1898) и ряд других, относящихся к этому же периоду деятельности писателя. Теперь теория «искусства для искусства» комментируется им как одна из трёх «ложных» теорий в предложенной автором классификации. Понимается же она традиционно – как утверждение превосходства формы над содержанием [14, с. 235]. Мысль о литературе – носительнице высоких нравственных истин – вовлекает писателя в страстную и во многом обоснованную полемику со всеми попытками подменить этическое эстетическим, превознести последнее в ущерб первому.

Требования гражданской индифферентности и аполитичности, провозглашаемые «модными» художниками, расцениваются как негативные тенденции И. Буниным. В них писатель видит проявление «особо бойкого спроса со стороны нашей уродливо формирующейся буржуазии и всех праздных слоёв общества» [3, с. 535]. Так, Бунин замечает: «Чистого» эстетизма я не понимаю. Толки об этом изжиты и надоели» [3, с. 535]. В то же время есть основания считать, что понимание законов творческого труда и само литературное творчество Бунина с «эстетизмом» середины XIX века довольно тесно связаны. Результаты трансформаций, подменивших в известных лозунгах подлинную содержательную специфику вульгарно-искаженными вариантами толкований, воспринимаются одинаково – как заблуждения, не только Буниным, но и А. Блоком.

Блок также считает звучащие в «эстетствующем» духе разговоры об «искусстве для искусства» для своей эпохи «непитательными и нежизненными», оставляющими одну оскомину.

Хорошо осведомлены в истинном содержании теории русские философы эпохи «религиозного Ренессанса». Их рассуждения, сохраняя вопрос о «чистом искусстве» в культурной памяти этого периода, позволяют убедиться в том, насколько функционально активной была область мысли, царившая под знаком «эстетизма». Частично появившиеся высказывания представляют собой диалог со своей эпохой и новой культурной ситуацией, в которой своеобразно и многоголико отразились оформившиеся в середине XIX века эстетические представления. Одновременно, как бы «договаривая» за своими родственными по духу предшественниками многое из того, что прозвучало в ходе полемики об искусстве полувековой давности, мыслители разъясняют, углубляют и снабжают дополнительной аргументацией то или иное знакомое положение.

Своего рода посредником между популяризовавшими «чистое искусство» литераторами середины XIX века и русскими религиозными философами, заметившими явление, выступает В.С. Соловьёв. Он, как Л. Толстой, Бунин, Блок и другие современники, адресует свои суждения специфической эксплуатации литераторами ряда предшествующих идей и реагирует на это критически. Философ возвращается к тем исходным позициям, которые предстали видоизменёнными в ходе произвольных перетолкований. Он напоминает о том, что «форма» пушкинской поэзии невозможна без органически ей присущего «живого, благого и возвышенного духа», вводит дополнительные разъяснения по поводу «законной автономии для художественной области», дублирующие дружининские, а сам лозунг об искусстве для искусства уточняет, понимая его как естественный контакт художника с живой и многообразной действительностью, перевоссозданной словом. Работы Соловьёва «Красота в природе» и «Общий смысл искусства» («Вопрос об искусстве»). следует особо выделить не только как созвучие с предшественниками в отстаивании объединяющих взглядов, непредвзятое, глубокое и

основательное их постижение, но и как новую ступень в разворачивании возможностей теоретической трактовки явлений данного сущностного свойства.

Известный русский мыслитель эпохи «религиозного возрождения», персоналист Н. Бердяев уделяет внимание ряду дискуссионных моментов, порождённых проблемой «чистого искусства» и унаследованных новым временем. Он пишет о равновесии этического и эстетического в отражаемом искусством оправдании мира («К философии трагедии», «Трагедия и обыденность»), убедительно разъясняет истинный смысл лозунга о творческой свободе и понятия автономии искусства («Кризис искусства», «Литературное направление и социальный заказ»).

Видный теоретик «нового религиозного сознания», философ, поэт и публицист Д.С. Мережковский вопрос «искусство для жизни или жизнь для искусства» относит к разряду схоластических и несущественных для понимающего красоту живого человека: искусство, порожденное окружающим миром, не только ему принадлежит, но для него же и предназначено – как органическая часть, специфически отражающая жизнь, и отсюда – «конечно, искусство для жизни, и конечно, жизнь для искусства» [10, с. 233]. В то же время, пытаясь выполнить роль миротворца между новоявленными «олимпийцами» и «утилитаристами» Мережковский как бы даже и не замечает дружининского ее происхождения.

Историограф явления В.В. Розанов, неоднократно напоминал о том, каким нападкам подвергались русские художники слова со стороны идущего от Белинского «распорядительного тона» в литературе.

Значительно обогатил традицию постижения вопроса о «чистом искусстве» видный представитель марксистской критики Г.В. Плеханов. Часть сделанных им выводов и самостоятельно расставленных акцентов существенны в качестве непредвзятой попытки разобраться в непростой природе этого явления. Согласно Плеханову, теория «чистого искусства» исторически и эстетически приемлема только в подаче Пушкина и Белинского «примиренческого» периода.

Плеханову принадлежит также знаменитое обобщение, без которого не обходится ни один справочный источник – о склонности к искусству для искусства, возникающее там, где существует разлад между художниками и окружающей их общественной средой. Оставленные Плехановым наблюдения говорят о большой исследовательской ёмкости проблемы – несмотря на то, что в то время всестороннего освещения она пока еще не могла получить.

На определённом этапе развития литературной науки и критики складывавшийся вокруг вопроса о «чистом искусстве» диалог, в котором обнаруживался плюрализм мнений, прекращает свое существование и уступает место весьма продолжительному по времени единодушию, обусловленному победой пролетарской идеологической доктрины. Это обстоятельство, прежде всего, сказалось в суждениях видного общественного и государственного и культурного деятеля А.В. Луначарского. В статье «Судьбы русской литературы» он пишет о полном абсурде для новых исторических условий требований творческой свободы.

История литературы советского и постсоветского периодов, упоминая о «чистом искусстве», использовала один и тот же набор характеристик и умозаключений. Неодобрительные отзывы – общее место практически всех работ. Согласно Б.Ф. Егорову и В.К. Кантору, теория выглядела исторически конструктивно только в период «мрачного семилетия». При анализе её проявлений в середине XIX века безальтернативно вступал в свои права традиционный перечень «признаков», перешедших от Белинского. Среди этих неизменных «признаков» – реакционность.

Для крупных исследований в области истории русской критики, по преимуществу посвященных полемике между литературными группировками середины XIX века, характерно подчас невольное высвечивание того или иного аспекта проблемы, которые иногда понимаются неодинаково. Так, Н.И. Пруцков склонен к разъединению общности «Боткин – Дружинин – Анненков», а Б.Я. Бухштаб, напротив (его раздел о «чистом искусстве» по подробностям и богатству сведениями наиболее значителен среди работ 50-х годов), делает

ставку на обратное. Некоторые из выводов, сделанных исследователем, и сегодня звучат вполне приемлемо (о поисках сторонниками «чистого искусства» «вечного» в скоропреходящем «временном» или об их стремлении к гармонии в рамках социальной действительности той поры).

Новым и важным выглядит в книге М.Г. Зельдовича «Страницы истории русской критики» указание на попытки Каткова и Анненкова очистить «эстетизм» от упрощенных толкований, которые Анненков, к примеру, находит в рядах самих сторонников программы. Отдельные статьи Б.Ф. Егорова и Ал. Ошовата отмечены стремлением проследить этапы формирования теории, пойти по пути объективных оценок. Ошоват в статье «Короткий день русского “эстетизма” (В.П. Боткин и А.В. Дружинин)» впервые, хотя и весьма кратко, сопоставляет западноевропейский и русский «эстетизм». Однако принципиально переломить отношение к явлению не удается хотя бы потому, что ему отводится заведомо второстепенная, по сравнению с материалистической эстетикой, роль, и статуса справедливого равноправия предмет не обретает.

В работах иностранных авторов обобщающего характера, весьма ценных в теоретическом отношении, русская литературная ситуация не затрагивается.

Изывав из целого и по существу выгодно приспособив тот или иной обновленный лозунг для обслуживания определенных позиций, их носители лишь заново провоцировали появление резко критических откликов, рожденных в рядах эстетически здоровых литературных сил. Как правило, авторы суждений, внутренне близкие к «первомодели», сражались лишь с ее мимикрированными «осколками». Утверждение в России новой системы идеологических координат после Октября 1917 года сообщило всем дальнейшим суждениям о «чистом искусстве» характерный колорит единомыслия, сохранивший устойчивую связь с выводами радикально-демократической критики 50-х – 60-х годов.

Между тем, затверженная схема давно себя изжила, а сам вопрос в силу своего принципиального значения должен быть объективирован в соответствии с присущим ему историко-культурным статусом.

Литература

1. Белинский В.Г. Собр. соч. в 9 томах. Москва: Изд-во АН СССР. Т. 5, 1979. 631 с.
2. Боборыкин П. Красота, жизнь и творчество. Вопросы философии и психологии. Кн. 1 (16). Москва, 1893. С. 71–107. Кн. 2 (17). С. 30–62
3. Бунин И.А. Собр. соч. в 4-х томах. Москва: Художественная литература, 1987. Т. 1. 450 с.
4. Герцен А.И. Соч. в 9 томах. Москва: Изд. АН СССР. Т. 7. 1958. 728 с.
5. Григорьев А. Литературная критика. 1967. 394 с.
6. Гончаров И.А. Собр. соч. в 8 томах. Москва: 1977–1980. Т. 4. 1979. 559 с.
7. Добролюбов Н.А. Литературная критика. Москва: Художественная литература, 1979. 445 с.
8. Достоевский Ф.М. О русской литературе. Москва, 1987. 398 с
9. Дружинин, А.В. Прекрасное и вечное. Москва: Современник, 1988. 541 с.
10. Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. Москва: Советский писатель, 1991. 489 с.
11. Пыпин А.Н. История русской литературы. Т. 4. Санкт-Петербург, 1907. 614 с.
12. Случевский К.К. Явления русской жизни под критикою эстетики, ч. 1, 2 и 3. Санкт-Петербург, 1866. Ч. 1. 67 с. Ч. 2. 59 с. Ч. 3. 37 с.
13. Страхов Н.Н. Литературная критика. Москва, 1984. 597 с.
14. Толстой Л.Н. О литературе. Статьи. Письма. Дневники. Москва: Художественная литература, 1955. 764 с.
15. Чернышевский Н.Г. Очерки гоголевского периода русской литературы. Москва, 1984. 511 с.
16. Эдельсон Е. О значении искусства в цивилизации. Санкт-Петербург, 1867. 92 с.

Анотація

Т.В. Петренко. Програма «чистого мистецтва» в історії російської літературної критики 40-х років XIX ст. – рубежі XIX–XX ст. в інтерпретаціях і оцінках

У статті розглядається питання хронології трактування російською літературно-критичною думкою теорії «чистого мистецтва» як естетичного кодексу. У центрі уваги – імена видатних діячів російської критики, причетних до тлумачення поняття в період з 40-х років XIX ст. до рубежа XIX–XX ст. ст., позначеного входженням в літературу декадансу, який узяв на озброєння багато чого з того, що лежало в основі програми «чистого мистецтва». Аналіз причин позитивного чи негативного ставлення їх до «чистого мистецтва» сприяє «вивільненню» змісту естетичних принципів із тенетів пристрастей, притаманних часові. Звучать імена основних апологетів і опонентів «чистого мистецтва», протирічливість думок і оцінок деяких з них, зокрема, В.Г. Белинського, який зіграв основоположну роль у визначенні й осмисленні естетико-літературних позицій «чистого мистецтва» і який виступив пізніше головним викривачем цього кодексу. Підкреслюється, що схема ідеологічних координат, затверджена в Росії після Жовтня 1917 року, давно себе пережила, а само питання необхідно об'єктивувати в сучасних історико-культурних реаліях, з огляду на його принципове значення, у відповідності до притаманного йому статусу.

Ключові слова: «чисте мистецтво», естетичний кодекс, естетичні принципи, естетико-літературні позиції, ідеологічні координати.

Аннотация

Т.В. Петренко. Программа «чистого искусства» в истории русской литературной критики 40-х годов XIX ст. – рубежа XIX–XX ст. в интерпретациях и оценках

В статье рассматривается вопрос хронологии трактовки русской литературно-критической мыслью теории «чистого искусства» как эстетического кодекса. В центре внимания – имена выдающихся деятелей русской критики, причастных к толкованию понятия в период с 40-х годов XIX ст. вплоть до рубежа XIX–XX ст., отмеченного входением в литературу декаданса, который взял на вооружение многое из того, что лежало в основе программы «чистого искусства». Анализ причин позитивного или негативного отношения их к «чистому искусству» способствует «высвобождению» содержания эстетических принципов из сети страстей, присущих времени. Звучат

мнения основных апологетов и оппонентов «чистого искусства», противоречивость мнений и оценок некоторых из них, в частности, В.Г. Белинского, сыгравшего основополагающую роль в определении и осмыслении эстетико-литературных позиций «чистого искусства» и выступившего позже главным обличителем этого кодекса. Подчёркивается, что схема идеологических координат, утверждённая в России после Октября 1917 года, давно себя изжила и необходимо объективировать вопрос в современных историко-культурных реалиях, взирая на принципиальное его значения, в соответствии с присущим ему статусом.

Ключевые слова: «чистое искусство», эстетический кодекс, эстетические принципы, эстетико-литературные позиции, идеологические координаты.

Summary

T.V. Petrenko. The program of “pure art” in the history of Russian literary criticism from the 40-s’ years of the 19th century till the turn of the 19th and 20th century in interpretations and assessments

The article deals with the issue of the interpretation chronology by Russian literary criticism of the «pure art» theory as an aesthetic code. In the center of attention are the names of the prominent figures of the Russian criticism who were involved in the interpretation of the concept in the period from the 40s of the 19th century up to the turn of the 19th and 20th century, the time marked by the entry of the decadence in the literature, which took on arms much of what was at the heart of the program of the «pure art». An analysis of the reasons for their positive or negative attitude toward the «pure art» promotes the «liberation» of the content of aesthetic principles from the network of passions inherent to the time. There are highlighted the main apologists and opponents of the «pure art», the contradictory opinions and assessments of which, Belinsky in particular. He played a fundamental role in determining and comprehending the aesthetic-literary positions of the «pure art» and later acted as the chief expositor of this code. It is being emphasized that the scheme of the ideological coordinates, approved in Russia after October 1917, has long since outlived itself and it is necessary to objectify the issue in modern historical and cultural realities, looking at its fundamental significance in accordance with its inherent status.

Key words: “pure art”, aesthetic code, aesthetic principles, aesthetic-literary positions, ideological coordinates.

Інформація про автора

Петренко Тетяна Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди; вул. Алчевських, 29, м. Харків, 61002, Україна; <http://orcid.org/0000-0003-2296-3919>