

Ольга ШИЛЬНИКОВА

□ 2006

ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ: СТРУКТУРНО-ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

К изучению философско-эстетических взглядов критиков отечественная наука обращалась не раз. Ею накоплен достаточно обширный материал, касающийся воззрений отдельных представителей этой части литературного процесса. В 20 – 80-е годы прошлого столетия в фокус исследовательской мысли попадали преимущественно критики 19 века радикально-демократической ориентации. Это было обусловлено и рядом известных идеологических факторов, и тем обстоятельством, что объективно именно в статьях данных авторов общеэстетическая проблематика оказалась более разработанной, систематизированной, репрезентативной. С течением времени за конкретными фигурами закрепились устойчивая «репутация», которая во многом базировалась на глубине и концептуальности их эстетических доктрин. Так, В.Г. Белинский и Г.В. Плеханов считаются общепризнанными «теоретиками», а, к примеру, М.Е. Салтыков – преимущественно «практиком», что, по справедливому замечанию С.П. Маканина, все же «не мешало ему наполнять свои высказывания глубоким теоретическим содержанием и подниматься в них до больших высот обобщения» (1).

Примерно в два последних десятилетия ситуация начала меняться. Спектр имен, чье эстетическое кредо стало предметом пристального анализа, значительно расширился за счет В.А. Жуковского и Н.И. Надеждина, А.С. Хомякова и И.В. Киреевского, П.В. Анненкова и А.П. Григорьева, Вл. С. Соловьева и А. Вольнского, критиков советской эпохи и русского зарубежья. В сложившейся ситуации, когда уже накоплен и осмыслен значительный объем новых фактологических данных, вновь возникает потребность расставить важнейшие вехи на всем пути исторического генезиса русского литературно-критического сознания. Реализация такой масштабной задачи невозможна без отбора и ранжировки имен. Это, в свою очередь, повлечет за собой моделирование новых «репутаций» и уточнение (а порою и кардинальный пересмотр) уже сложившихся представлений о вкладе критика в становление эстетической теории и в развитие фундаментальных основ самой критики.

Однако оценка достоверности «имиджа» литературного аналитика и взвешенная характеристика теоретической оснащенности его творчества связана не только со степенью изученности той или иной индивидуальной критической системы, но и самым прямым образом зависит от адекватности и эффективности методологического инструментария, который используется для выявления и фиксации эстетической компетенции «литературного ценителя».

Главная трудность на этом пути состоит в том, что до сих пор дискуссионным остается вопрос о сущностной природе литературной критики. Нам представляется, что по целому ряду параметров: предмету, целям, задачам, путям анализа художественных

явлений и приемам изложения его результатов, по типу мышления – она не тождественная эстетике. Отсюда и ее философско-эстетический компонент будет иметь свою специфику, что для получения объективного исследовательского результата должно быть непременно учтено.

Еще одна сложность связана с дискретностью термина «литературная критика». Развитие такого раздела литературоведения, как теория критики, и все возрастающий интерес к феномену самой критики в смежных гуманитарных областях – эстетике, культурологии, социологии литературы и искусства, рассматривающих ее под собственным углом зрения, привело к тому, что данная дефиниция стала использоваться для обозначения далеко не аутентичных понятий. Во-первых, так называют критическую рефлексию как интеллектуальный процесс, в котором доминирует коммуникативно-прагматический вид мышления (2). Во-вторых, род литературного творчества, состоящий в познавательной-оценочной и интерпретационной деятельности субъекта, направленной на осмысление продуктов художественной практики (3). В третьих, сам текст (или совокупность текстов) критического произведения, являющийся результатом этой деятельности. В-четвертых, социокультурный институт, который организует и регулирует взаимодействие искусства и общества, обеспечивает социальное функционирование произведения (4). В-пятых, критика рассматривается как одна из составных частей литературоведения либо какой-то иной области научных знаний, к примеру искусствознания (5). В-шестых, в соответствии с зарубежными традициями под критикой все чаще подразумевают любой монографический анализ художественного явления, в том числе и строго научный (6).

Между тем, вопрос о нетождественности и необходимости разграничения перечисленных понятий, кажется, даже не поднимался в нашей науке. Поэтому сформировавшаяся к настоящему времени семантическая полифония термина не всегда учитывается в конкретных работах. Так, первое – третье значения традиционно употребляются как смысловые эквиваленты, вследствие чего неизбежно возникают разночтения в трактовке ряда теоретических проблем. Это хорошо видно на примере одной из самых актуальных для истории и теории критики категорий – критического метода в его индивидуализированном и типологическом вариантах. Первоначально внимание исследователей было сосредоточено на изучении содержательного наполнения понятия, но постепенно происходило усиление интереса и к теоретическому аспекту проблемы. Появились попытки создать и обосновать структурную модель метода. В частности, различные его определения представлены в работах М.Г. Зельдовича, Ю.Б. Борева, А.М. Гуторова, В.Н. Коновалова, Б.Ф. Егорова, В.С. Брюховецкого, В.В. Тихомирова.

Объединяет предлагаемые подходы то, что в качестве необходимых компонентов понятия неизменно называется тандем: общие мировоззренческие основы познающего субъекта – его философско-эстетическая платформа – критерии и приемы. О том, как мыслятся отношения между звеньями данной цепи и какую функцию выполняют в ней эстетические знания, наглядно свидетельствует позиция В.Н. Коновалова. Выстраивая теоретическую модель метода как системы, он выделяет два взаимосвязанных уровня: общетеоретический и результативный. Каждый из них в свою очередь состоит из нескольких элементов. При этом утверждается, хотя и с многочисленными оговорками о сложности системы и значительном влиянии на нее внешних факторов, что между уровнями существует «иерархическая соподчиненность» (7). Близкая точка зрения представлена в работах по эстетике (8). Между тем, отсутствие дифференциации критики как деятельности и как текста затрудняет понимание сути и природы критического метода. Действительно ли он в обязательном единстве своих составляющих «выступает аналогом структуры самого критического произведения с его известными функциями, трансформирующимися в методологические установки»? (9). Именно это положение принимается за аксиому большинством исследователей (10). Или метод лишь абстрактный формальный модус, специально сконструированный научной мыслью с целью упо-

рядочить знания об объекте изучения. В конечном итоге от этого зависит ответ на главный вопрос: является ли метод реальным средством творческого освоения субъектом искусства либо это инструмент для научного анализа самой критики.

Ведь если иметь в виду многообразие и разнородность критических материалов, становится очевидно, что в реальном критическом произведении не все компоненты метода, в том числе и философско-эстетические координаты, не всегда вполне осознаются автором на понятийном уровне и не всегда предъясняются в конкретном тексте в дискурсивно-логической форме. Они могут вообще отсутствовать по причинам как объективного, так и субъективного характера. Таковыми, к примеру, являются адресные целевые установки или жанрово-стилистическое несоответствие теоретических выкладок основному материалу в некоторых вариантах коммерческой, газетной, писательской критики или в таких малых жанрах, как эпиграмма, критическая реплика, заметки, отчет о художественном событии, аннотация. «Существует немало литературно-критических выступлений, нравственно безупречных и глубоко познавательных, но не имеющих аналитической формы. Приговоры вкуса имеют свои права в критике, даже если они не получили логического обоснования и выражаются в живом движении мирозерцательно-эстетической эмоции», – справедливо отмечает В.Е. Хализев, ссылаясь на практический опыт эссеистики (11). Так что программные статьи, в которых представлена и обоснована целостная развернутая эстетическая доктрина, – это, скорее, нарушение закономерности, так как их номинальная доля в общем массиве критических текстов относительно невелика.

Нежелание автора эксплицировать своё философско-эстетическое кредо нередко бывает обусловлено и действием экстралитературных факторов: цензурными условиями, влиянием социально-политических обстоятельств, соображениями этической или корпоративной корректности.

Кроме того, следует учесть еще один момент. В критике и как процессе, и как тексте создание методологической базы совсем не обязательно предшествует формированию критериев и конкретной аксиологической деятельности автора. Выработка всех указанных выше элементов метода идет параллельно, а порою имеет даже обратный порядок. Теоретическая саморефлексия чаще всего появляется в работах одновременно с освоением все новых и новых художественных территорий – произведений, писателей, областей искусства. Об этом свидетельствует вся история русской критики за исключением, может быть, первоначального этапа ее становления в XVIII веке.

Один из самых ярких примеров – В.Г. Белинский. Единство и синхронность общеэстетических исканий и аналитико-оценочной деятельности в творчестве самого крупного нашего критика продемонстрированы в многочисленных исследованиях о нем. Очень важным является наблюдение Г.А. Соловьева, сделанное им в процессе тщательного рассмотрения эстетических воззрений молодого Белинского. Исследователь убедительно доказал, что именно практика, факты самой литературы, в частности, осмысление поэзии А.С. Пушкина и А.В. Кольцова перестраивали многие теоретические представления В.Г. Белинского (12). Это положение во многом справедливо и по отношению к критике в целом.

Все сказанное дает основания для следующих выводов. *Критическая рефлексия*, являющаяся отправной точкой любого суждения в данной сфере деятельности, обязательно включает в себя все последовательно подчиненные элементы метода – мировоззренческие основы, эстетическую теорию, выполняющую роль фундамента, критерии, оценочную практику. В то же время *в тексте* публикации не существует запрограммированной иерархической вертикали, в соответствии с которой эстетическая теория неизменно предшествовала бы аналитической и аксиологической активности автора, всегда предваряя эту последнюю. Кроме того, в тексте в наличии могут быть как все составляющие метода, так и отдельные его звенья, да и степень «явленности» их бывает весь-

ма различной. Это противоречие можно понять, эскизно рассмотрев механизм трансформации рефлексии непосредственно в критическое произведение.

Когда существующая в сознании познающего субъекта структурная модель начинает свое движение, развертываясь как процесс, имеющий конечной целью создание вполне определенного текста, то какие-то фрагменты методологического знания автора остаются вообще не востребованными. А те, что участвуют в текстовом оформлении конкретного мыслительного материала, проявляют себя по-разному в зависимости от целевых установок, заданных жанровых, идейно-содержательных и иных свойств критического выступления.

В ходе реализации авторского замысла философско-эстетические координаты в достаточно систематизированной форме могут быть предъявлены в тексте. В этом случае нередко наблюдается композиционное членение статьи на две части – теоретическую (программную) и оценочную, хотя и эта последняя бывает насыщена эстетической проблематикой. Примером могут служить статьи В.Г. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», Н.А. Добролюбова «О степени участия народности в развитии русской литературы», М.Е. Салтыкова «Стихотворения Кольцова».

Второй вариант, когда исходные позиции критика остаются в подтексте работы, о чем говорилось выше. Ведь главная функция критики – это «оценивающее познание отдельных художественных произведений» (Е.В. Хализев), а не продуцирование научных концепций в строгой доказательно-аргументированной форме. Важно подчеркнуть, что отсутствие текстуального воплощения методологических установок не может быть истолковано как их отсутствие в системе индивидуальных авторских воззрений, даже если речь идет не о самых одаренных и оригинальных представителях профессии.

И, наконец, если иметь в виду специфические задачи критики как социально-культурного института и обусловленную этим обстоятельством нетождественность эстетики и эстетического компонента литературной критики, то логично предположить, что имеются и особые способы функционирования и нетрадиционные формы предъявления теории в пределах критического текста.

Таким образом, рассмотрение частного на первый взгляд вопроса диктуется потребностью прояснить целый комплекс разночтений в теории критики. Перспективная задача состоит в том, чтобы установить характер отношений и взаимосвязей между всеми компонентами критической системы. Однако для этого их надо вначале идентифицировать.

Проблему атрибуции философско-эстетического компонента в критическом произведении следует рассмотреть в нескольких аспектах: надо найти основания для разграничения и вычленения необходимых элементов из неоднородного по своему составу текста; установить возможные формы и способы предъявления эстетического материала; определить факторы, влияющие на авторский выбор.

Прежде всего требуют прояснения *принципы* выявления эстетической проблематики. И здесь исходными являются несколько методологических посылов.

Эстетика – это отрасль философской науки. Она ориентирована на обнаружение универсалий в чувственном восприятии субъектом выразительных форм окружающего мира во всех сферах действительности, в том числе и в искусстве. М.Ф. Овсянников подчеркивает, что атрибутивная черта и маркирующее свойство эстетической мысли состоит именно в том, что «она должна быть всегда философским обобщением, и только в этом смысле она сохраняет свою специфичность» (13).

Однако, несмотря на философскую природу эстетических заключений и выводов, современные теоретики предупреждают, что «их источник не есть чисто спекулятивное мышление. Эстетические суждения обретают корректность на основе тщательного анализа художественной практики разных эпох, понимания вектора и причин эволюции элитарных и массовых художественных вкусов, наблюдений над творческим процессом

самих мастеров искусства» (14). О диалектике взаимоотношений художественного опыта и философского синтеза в свое время писал еще В.Г. Белинский (15).

Исключительно важным в аспекте нашей темы является также положение, в соответствии с которым «не всегда эстетическая мысль бывает выражена в адекватной теоретической форме. Она может быть закодирована в различных формах: может найти выражение в принципах творчества, в искусствоведческих и литературоведческих концепциях» (16).

Таким образом, утверждать, что в данном конкретном случае критик обосновывает свой эстетический кодекс или постулирует его отдельные элементы, возможно при наличии следующих условий.

Во-первых, рассматриваемый материал (статья в целом, ее фрагмент, отдельное высказывание) по своей сути должен быть широким философским обобщением, то есть заключать в себе представление о всеобщих свойствах, законах, закономерностях развития искусства как продукта человеческой цивилизации и художественной деятельности личности. Иногда помимо выявления семантики суждения и анализа контекста возможна дополнительная верификация с помощью лингвистической экспертизы. Например, обнаружение характерной императивной формы высказывания без упоминания имени собственного. В этом случае какое-либо качество априори мыслится как присутствующее или совершенно необходимое любому художественному объекту, а формулируемые требования относятся в равной степени к каждому автору и произведению. Или наличие «сигнальных» слов обобщающего характера в сочетании с глаголами обязательности, долженствования, повеления.

Во-вторых, эстетическое положение будет таковым, когда при его формулировке критик опирается на достаточный объем эмпирических фактов и оперирует значительными хронологическими периодами. Не столь важно, делает он это открыто, используя историко-литературные параллели и теоретические экскурсы, или косвенно, через систему ссылок, примеров, символов. В противном случае имеют место лишь абстрактные произвольные логические конструкции, которые и воспринимаются любым реципиентом как публицистические лозунги, призывы либо идеологические догмы. Другими словами, попытка манифестирования эстетической формулы без какого-то варианта ее обоснования в реальных условиях социального функционирования критического текста оборачивается переориентацией категории из общеэстетической в публицистическую плоскость (17).

Недаром в дискуссиях, перманентно вспыхивающих на страницах периодических изданий в связи с обсуждением эстетических вопросов, стороны так часто упрекали друг друга в бездоказательности суждений, как это было, к примеру, в журнальной полемике последней трети XIX века. Эта вполне типичная для критики ситуация порождается не только идеологическими и философскими расхождениями сторон, но и ее собственными «родовыми» признаками. Ведь для критика, как правило, важнее не обосновать теоретическую программу, а публично утвердить и растиражировать с помощью печатного органа свое мнение о произведении и авторе.

В-третьих, если критик, даже не декларируя свои подходы как общеэстетические, последовательно применяет в одну и ту же эстетическую норму для оценки самых разных художественных объектов, есть основания сделать вывод, что он придает данному критерию универсальный смысл.

Например, М.Е. Салтыков при определении достоинств таких непохожих авторов и произведений, как стихи А.В. Кольцова и А.А. Фета, драмы А.Ф. Писемского и Ф.М. Толстого, повести Н. Кохановской и В.П. Авенариуса, романа К.Н. Леонтьева и П.Д. Боборыкина, неизменно исходил из убеждения, что в аналитическом «отношении к жизненному материалу ... и заключается мерило истинной ценности художника». Впервые это положение было обозначено им в ранней теоретической работе 1856 года, а окончательно сформулировано в статье 1869 года о И.А. Гончарова. Такова же судьба идеи

образности у В.Г. Белинского и тезиса о независимости художника от интересов минуты у А.В. Дружинина.

Разумеется, когда в орбиту исследования вовлекаются работы, созданные в разные хронологические периоды, необходимо иметь в виду возможную динамику мировоззрения автора и обусловленные этим обстоятельством колебания в содержании и структуре его общих представлений. Хотя нельзя не заметить, что фундаментальные основы стабильнее других элементов критической системы, поскольку для генерирования и концептуализации эстетических идей нужно освоить значительный объем фактологических данных и соотнести их с «вечностью» и современностью. Кроме того, в силу обобщающего характера философско-эстетических знаний они менее подвержены влиянию экстралитературных факторов, чем оценочно-прагматический и публицистический уровни текста, которые всегда непосредственно связаны с актуальными, требующими немедленного решения проблемами настоящего.

Однако темпы оформления индивидуальной эстетической доктрины убыстряются, когда в обществе назревает насущная культурно-историческая потребность в решении того или иного вопроса. Это одновременно формирует среду единомышленников – редакционный коллектив, школу, метод, направление – и контрагентов. Возникает напряженный полемический контекст, который создает дополнительные мотивировки (политические, социальные, психологические, корпоративные) для скорейшего прояснения позиций. Именно в таких условиях во второй половине XIX века функционировали демократические издания с консолидированной общей программой, что во многом обусловило достижения ведущих критиков таких журналов, как некрасовские «Современник» и «Отечественные записки».

Таким образом, обобщающий характер, всеобщность, константность, повторяемость и доказательность, опирающаяся на художественную практику, – атрибутивные признаки философско-эстетической проблематики в критическом тексте.

Еще один аспект проблемы атрибуции философско-эстетического компонента в критике связан с выявлением *способов и форм* его предъявления.

Критик, как правило, не озабочен выработкой эстетической программы в качестве своей приоритетной цели (18). Теоретическая база нужна ему для решения конкретных задач – уточнения шкалы критериев, аргументации, полемики. При том что его аудитория – это массовый непрофессиональный читатель и общественное мнение в целом, которых важно убедить в истинности и обоснованности предлагаемых трактовок и оценок. Поэтому он стремится найти адекватные данным функциям формы и приемы изложения материала, в том числе и эстетического.

В зависимости от того, насколько явно и целеустремленно представлена эстетическая проблематика, можно выделить следующие способы ее текстовой репрезентации.

1. Эксплицитный. Прямое философское обобщение, содержание которого критик осознанно пытается донести до читателя как общеэстетическую закономерность, хотя в любом случае очевидно, что суждение является результатом осмысления художественной практики. Так, В.Г. Белинский на материале стихотворных произведений М.Ю. Лермонтова вывел свою знаменитую формулу о диалектике индивидуально-личного и общечеловеческого в поэтическом творчестве. В.С. Соловьев в связи с размышлениями о соотношении «ума» и «вдохновения» в лирике Ф.И. Тютчева указал на общую цель искусства (19).

Н.А. Бердяев, рассматривая кризисные явления в музыке, живописи, литературе рубежа XIX – XX веков, по-своему сформулировал тезис о независимости искусства: «Автономность искусства утверждена навеки. Художественное творчество не должно быть подчинено внешним для него нормам, моральным, общественным, религиозным. Но автономия искусства совсем не означает того, что художественное творчество может или должно быть оторвано от духовной жизни и духовного развития человека. Искусства свободно раскрывает всякую глубину и объемлет всю полноту бытия» (20). Обыч-

ным для критики является и такой вариант манипулирования понятием. Частные с точки зрения значительных хронологических периодов суждения и выводы абсолютизируются в качестве квинтэссенции эстетического опыта, объявляются общей нормой, законом и предъявляются в форме категорического императива. Таковы известные высказывания о личных качествах художника в статьях М.В. Ломоносова, Н.М. Карамзина, В.А. Жуковского или, к примеру, настойчивые рекомендации М.Е. Салтыкова, обращенные к писателям 70-х – 80-х годов XIX в., «пробуждать общество», «сеять в нем мысль о необходимости сознательного отношения к жизни».

2. Имплицитный. Встречается чаще всего. Обычно используется в процессе разбора и интерпретации конкретных художественных явлений. Этот способ наглядно демонстрирует различие эстетики и ФЭД критики, подтверждая, что именно практические потребности анализа стимулируют развитие эстетических представлений. Так, утверждать, что М.Е. Салтыков считал ясное и определенное мировоззрение одним из главных условий полноценного творчества, позволяют его работы 1862 – 1864 годов, посвященные стихотворным сборникам А.Н. Майкова, К Павловой, А.А. Фета, А.Н. Плещеева, отзывы о драмах А.Ф. Писемского и Ф.М. Толстого, а также рецензии 1868 – 70-х годов на современную прозу. Считая роман К.Н. Леонтьева «В чужом краю» неудачной компиляцией из произведений множества беллетристов, Салтыков иронически рекомендует: лучшее, что мог бы сделать автор, это для начала, середины и конца своего романа выбрать один и тот же образец – Тургенева, «потому что воззрение сколько-нибудь цельное и оригинальное можно найти только у г. Тургенева» (21). Еще один пример. Когда В.С. Соловьев в статье о поэте характеризует мировоззрение Ф.И. Тютчева, ему приходится косвенно обозначить и свою точку зрения в извечном философском споре: существует ли красота как объективное свойство природы или она есть «субъективная иллюзия». «Следовательно прав был наш поэт, когда прекрасное он сознательно принимал и утверждал не как вымысел, а как предметную истину и, чувствуя жизнь природы и душу мира, был убежден в действительности того, что чувствовал», – замечает критик (22).

3. Ссылочно-эталонный способ отвечает стремлению критики к установлению диалогических отношений с аудиторией. Он рассчитан на творческое участие реципиента в создании смысла критического произведения. Для этого автор, не развертывая свою аргументацию, оперирует (сопоставляет и противопоставляет, проводит аналогии и параллели, предлагает в качестве образца) именами авторитетных мыслителей и художников, которые в его собственном представлении и в сознании читателей соотносятся с теми или иными эстетическими принципами. Предполагается, что в процессе восприятия текста будет включено ассоциативное мышление и задействована как культурная память человечества (результат образования), так и предшествующий художественный опыт личности (итог самостоятельного постижения искусства). А это значит, что всегда будет существовать потенциальная вероятность множественности прочтений одного и того же материала.

Однако критика, ориентируясь на выполнение своей генеральной функции – гармонизацию культурно поля современности и установление коммуникационных отношений между всеми участниками литературного процесса – как раз и нацелена на некоторое выравнивание амплитуды колебаний субъективных смыслов за счет их стереотипизации. При помощи публичного обсуждения и тиражирования различными средствами СМИ она закрепляет за конкретными фигурами определенное эстетическое значение. В результате происходит формирование индивидуализированных эстетических концептов, замещающих в сознании носителей языка некую совокупность преимущественных значений «имени – понятия».

Для А.В. Дружинина символами «артистической теории» искусства были Пушкин и Гете. В демократической критике 70-х – 80-х годов позапрошлого века указание на общность с В.Г. Белинским или близость к шестидесятиникам почти всегда означало соли-

дарность с материалистической эстетикой. Во второй половине века знаковыми были также фигуры Гоголя и Тургенева, Шекспира и Байрона, Канта, Шеллинга, Гегеля.

В статье о поэзии А.К. Толстого, написанной на рубеже столетий, В.С. Соловьев, как бы подводя итог этой традиции, расшифровал «эстетическое содержание», стоящее за великими именами. Пушкин для него «есть несравненный представитель органического творчества среди наших поэтов». Лермонтов и Баратынский стоят во главе лириков, бывших не столько мыслителями, сколько «резонерами на почве субъективных впечатлений». Тютчев символизирует собой «поэзию гармонической мысли» (23).

Эталонный характер порою приобретают целые исторические эпохи развития мировой и национальной литературы. Советская критика часто использовала вершинные достижения реалистической прозы и драматургии второй половины XIX столетия для того, чтобы подтвердить или, напротив, опровергнуть почти аксиоматические для нее тезисы Н.Г. Чернышевского о действительности как источнике искусства и о литературе как учебнике жизни (24).

В современной науке существует мнение, что опора на авторитет использовалась преимущественно на этапе становления русской критики и была следствием неразработанности специальной системы аргументации. Однако поскольку в процессе двухсотлетней эволюции критика все-таки не отказалась от данного приема, а, напротив, расширила сферу его применения, то следует признать «ссылку на образец» отдельным, и притом емким, экономным и адекватным, способом выражения авторской позиции.

4. Реконструируемый способ требует восстанавливающего моделирования индивидуальной эстетической платформы по косвенным признакам. Об исходных позициях автора можно судить по выбору предмета анализа, полемическим репликам в адрес инакомыслящих теоретиков и читателей, приводимым примерам, по типу оценки и эмоциональному тону высказываний. Однако полная реконструкция возможна лишь с учетом совокупности прежних работ критика, нереализованные в тексте эстетические координаты, как уже отмечалось, характерны для малых жанров, а также уникальных или значительно беллетризованных жанровых образований, таких, например, как критический рассказ, пародия, фантазия, памфлет.

Схожую ситуацию, хотя и связанную с действием иных факторов, можно наблюдать у фигур «второго – третьего» ряда, не стремящихся к выработке собственной оригинальной программы, например, у таких критиков-популяризаторов XIX века, как – М.К. Цебрикова, А.Н. Плещеев. «Эстетические фрагменты» в их работах имеют лозунгово-декларативную форму либо не представлены вообще. Опорными для авторов часто служили чужие по персональной принадлежности, но «свои» или близкие к «своим» по общим установкам или причинам личного плана художественные концепции. В условиях периодического издания это могло быть солидарное мнение редакционного коллектива либо авторитетная позиция ведущих критиков журнала, как было в «Отечественных записках» Н.А. Некрасова и М.Е. Салтыкова-Щедрина.

В этом случае реконструкция может проходить на основании журнального контекста и политики издания. Подобную исследовательскую методологию разработал и наглядно продемонстрировал в целом ряде монографий, посвященных литературным журналам последней трети XIX века, В.Б. Смирнов (25).

5. Возможны также своеобразные **«пограничные»** (переходные) варианты. Чаще всего она возникают, когда в тексте начинается процесс конкретизации понятия относительно определенного автора, произведения или исторических и социокультурных обстоятельств. Если критик с помощью какой-либо эстетической категории апеллирует к общественным субъектам, государственным структурам, средствам массовой информации, но при этом стремится разрешить не собственно эстетические или литературно-художественные проблемы и противоречия, а какие-то иные вопросы – мировоззренческие, нравственные, экономические, то соответствующая дефиниция приобретает допо-

лнительный идеологический смысл. Она выражает уже не только эстетические, но и социальные отношения.

Подобный способ функционирования характерен для понятий, находящихся на стыке собственно эстетики и общественных наук: народность, национальность, демократизм, гуманизм, общечеловеческое начало в искусстве, классовость, партийность, идейность, а также конъюнктурных эстетических проблем – предмет искусства, возможные сферы изображения, принципы отбора жизненных явлений.

Прагматичность целевых установок и стремление оказать одновременное воздействие на рациональный и чувственно-эмоциональный уровни сознания реципиента диктуют и отличные от науки *формы* предъявления философско-эстетического компонента в рамках критического текста. «И если критик излагает социально и эстетически близкие для читателя идеи убедительно и ярко, то читатель волнуется, страдает и радуется вместе с критиком, тем самым значительно глубже и сильнее усваивая идеологическую, научную сторону критических работ», – подчеркивал Б.Ф. Егоров (26). Большое разнообразие и оригинальность этих форм обусловлены уже не столько типологическими чертами, сколько индивидуальным методом и самобытностью литературной личности автора, и потому с трудом поддаются систематизации.

Это могут быть фрагменты, соотносимые по стилю изложения с теоретическим трактатом, философские афоризмы, попутные иронические пассажи, замечания, метафорические выражения, закамуфлированные под бытовую житейскую мудрость сентенции, диалог оппонентов и даже художественные сценки. В одной из неопубликованных театральных рецензий 1864 года М.Е. Салтыков, имея в виду общественную функцию искусства и его онтологическую сущность, писал: «Искусство не частный человек <...> ниву человеческую со всех сторон загромодили мужики... Мужики говорят искусства: смотри! стань на эту точку, да на этой линии и вертись! <...> Это правда, что искусства, как и всякая другая истина, должно опираться на общечеловеческие основы» (27). А в статье об А.Ф. Писемском Салтыков, используя реминисценцию из Добролюбова, акцентирует просветительское и воспитательное воздействие литературы, которая должна «пролить луч света на всякого рода нравственные и умственные неурядицы, чтобы освежить всякого рода духоты веянием идеала».

Свои общеэстетические позиции критик может попытаться доходчиво разъяснить читателям на конкретных примерах. Так, М.Е. Салтыков в рецензии на поэму Альфреда Мюссе (1864) приводит обширную цитату из И.С. Тургенева, в которой великолепная картина весеннего вечера при всей ее поэтической прелести тем не менее «ни в одной черте не противоречит истине». А следом дается сухое, протокольное описание, представляющее собою лишь «тощий формулярный список» того же вечера, которое мог бы составить «наблюдатель не-поэт». Тем самым критик наглядно демонстрирует два своих эстетических принципа. Во-первых, он разграничивает научный и художественный тексты на том основании, что в искусства создается целостная органичная образно-чувственная и окрашенная авторской субъективностью картина мира. Во-вторых, подтверждает заявленный им чуть ранее в той же статье тезис, что «поэзия сама по себе представляет одну из законных отраслей умственной человеческой деятельности и что она ничуть не враждебна ни знанию, ни истине <...>, чем выше и многообъемлющее поэтическая сила, тем реальнее и истиннее ее мировоззрение» (28).

Таким образом, философско-эстетическая проблематика в литературной критике функционально отчасти совпадает с собственно эстетической: она является способом систематизации знаний о сущности и универсальных законах искусства и служит теоретическим фундаментом искусствоведческой (в широком понимании этого термина) рефлексии.

В то же время философско-эстетический компонент критического текста имеет свою специфику, обусловленную «родовыми» чертами критики как социокультурного института и вида духовно-творческой деятельности. На формальном уровне это проявляется в

своеобразных приемах и способах репрезентации эстетических сведений, на содержательном – в объеме материала и ярко выраженных эстетических предпочтениях автора, на структурном – в текстовом соотношении теории и оценочно-интерпретационных фрагментов, на функциональном – в прагматической направленности и операционном действенном характере эстетических представлений и категорий.

Значит, есть достаточно оснований для введения отдельного терминологического понятия. Оно должно целостно обозначать весь континуум смысловых значений общеэстетических категорий, специфически функционирующих в пределах проблемного поля литературной критики как текста и способствующих содержательному развертыванию ее концепции художественности и практической оперативной реализации оценочных принципов. Представляется, что в этом случае может быть использовано не совпадающее с эстетикой как наукой, равно как и с отдельными ее частями, понятие философско-эстетического дискурса литературной критики.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Макашин С.А. Салтыков-Щедрин на рубеже 1850 – 1860 годов. Биография. М., 1972. С. 95.
2. Брюховецкий В.С. Критика как мышление и деятельность // Русская литература. 1984. № 4. С. 70 – 84; Брюховецкий В.С. Специфика и функции литературно-критической деятельности. Киев, 1986 (на укр. яз.).
3. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 169; Современный словарь-справочник по литературе / Сост. и науч. ред. С.И. Кормилова. М., ООО «Издательство АСТ», 2000. С.
4. Дуков Е.В., Житков В.С., Осокин Ю.В., Соколов К.Б., Хренов Н.А. Введение в социологию искусства: Учебное пособие для гуманитарных вузов. – СПб., 2001. С. 118 – 138.
5. Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 168 – 169.
6. Такова, к примеру, общая установка Ю.Б. Борева. В теоретическом аспекте разграничение критики и литературоведческой науки проводится им весьма последовательно. Однако в процессе конкретизации принципов анализа и интерпретации художественного текста такое различие исчезает, и обе области предстают как единый методологический монолит. См.: Боров Ю.Б. Искусство интерпретации о оценки. Опыт прочтения «Медного всадника». М., 1981. С. 41 – 110; Боров Ю.Б. Эстетика. М., 2002. С. 459 – 478.
7. Коновалов Н.В. Метод литературной критики // Проблемы теории литературной критики. М., 1980. С. 134.
8. «Суждения эстетики являются теоретическим фундаментом критического анализа художественного текста, – пишет Ю.Б. Боров. – Критическая позиция надстраивается обычно над познавательной, эстетической или какой-нибудь другой позицией». (Боров Ю.Б. Эстетика. М., 2002. С. 462 – 463.)
9. Брюховецкий В.С. Природа, функции и метод литературной критики. Автореф. дис. ... доктора филол. наук. Киев, 1986. С. 6. Автор исходит из общефилософского посыла методологического посыла, что «метод является «аналогом» структуры продукта деятельности, поскольку он должен обеспечить производство данного продукта» (С. 28). Однако в данном случае как раз и надо говорить не о критическом произведении – тексте, а о критике как целостном социально-культурном феномене.
10. Более точными представляются суждения М.Г. Зельдовича, который пишет о необходимости создания «модели критического произведения как его эвристического аналога», что облегчило бы «целостные и доказательные сопоставления явлений литературной критики различного уровня и масштаба» в рамках перспективного научного направления – теоретической истории критики. Очевидно, что речь идет всё-таки об абстрактной умозрительной модели, сконструированной в исследовательских целях. (Зельдович М.Г. Теоретическая история литературной критики как литературоведческая дисциплина // Филологические науки. 1991. № 5. С. 1-3.
11. Хализев В.Е. Интерпретация и литературная критика // Проблемы теории литературной критики. М., 1980. С.88. Отстаивая право эссеистики называться критикой в самом полном значении слова, В.Е. Хализев замечает: «Она содержит субъективное, эмоциональное, а не объективно-доказывающее обоснование оценки произведений, которое, однако, может быть убедительным и действенным. Не систематизация и рассмотрение текста ее занимают, а осмысление и выражение пробужденных им переживаний» (Там же. С. 89).

12. На основании наблюдений над тем, как осмысление практики русской реалистической литературы помогло Белинскому разграничить понятия «гений» и «талант», Г.А. Соловьев приходит к выводу: «...Он идет от романтического термина «гений» к рациональному содержанию этого понятия, ориентируясь на близкие и не вызывающие сомнений факты самой литературы: думая о гении, он видит Пушкина, думая о таланте, он видит Кольцова. Соответственно перестраиваются и его теоретические представления» (Соловьев Г.А. Эстетические идеи молодого Белинского. М., 1986. С. 178).
13. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли. Изд. 2, перераб. и доп. М., 1984. С. 8.
14. Кривцун О.А. Эстетика. М., 1998. С. 8 – 9.
15. «...Эстетика не должна рассуждать об искусстве, как о чем-то предполагаемом, как о каком-то идеале, который может осуществиться только по ее теории: нет, она должна рассматривать искусства, как предмет, который существовал давно прежде ее и существованию которого она сама обязана своим существованием» (Белинский В.Г. Полн. собр. соч. В 13 т. Т. 1. М., 1953, С. 585).
16. Овсянников М.Ф. Указ. соч. С. 8.
17. В данном случае мы противопоставляем текст как продукт деятельности социально-культурного института критики и эстетику, функционирующую в научной среде профессионалов, которые многие эстетические идеи воспринимают в качестве аксиом, не требующих доказательств и дополнительных разъяснений.
18. Речь не идет о специальных эстетических трактатах и статьях, созданных критиками, таких, например, как магистерские диссертации Н.И. Надеждина, Н.Г. Чернышевского или работы по философии искусства В.С. Соловьева.
19. «Дело поэзии, как и искусства вообще, не в том, чтобы «украшать действительность приятным вымыслом живого воображения», как говорилось в старинных этикетах, а в том, чтобы воплощать в *ощутительных* образах тот самый высший смысл жизни, которому философ дает определения в разумных понятиях, который проповедуется моралистом и осуществляется историческим деятелем как идея добра» (Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 472).
20. Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993. С. 304.
21. Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч. В 20 т. Т. 5. М., 1966. С. 457.
22. Соловьев В.С. Указ соч. С. 473.
23. Там же. С. 483 – 489.
24. К примеру, М.А. Щеглов, размышляя о состоянии советской драматургии середины пятидесятых годов, сетовал на то, что в ней нельзя отыскать подлинных «пьес жизни», подобных произведениям А.Н. Островского. Причина, по мнению критика, как раз и состоит в том, что даже «в наших лучших пьесах ... все еще не хватает значительности и обширности жизненной проблематики и, наконец, роковым образом недостает *искусства* <...>. Советский зритель, ждущий от театра ярких впечатлений и мудрых поучений (к которым приучили его Шекспир, Чехов, Шоу, Горький, Тренев), получает неглубокий пересказ событий и «живые картины» на тему вчерашнего сообщения радио» (Щеглов М.А. Любите людей: Статьи. Дневники. Письма. М., 1987. С. 200 – 201).
25. Смирнов В.Б. Ф.М. Достоевский и русская демократическая журналистика 70-х – 80-х годов. Волгоград, 1996; Его же. Больше века назад: Избранные статьи о русской литературе XIX века. Волгоград, 1997; Его же. «Отечественные записки» и русская литературы 70 – 80-х годов XIX века. Волгоград, 1998.
26. Егоров Б.Ф. О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стиль. Л., 1980. С. 9.
27. Салтыков-Щедрин М.Е. Указ. соч. С. 200.
28. Там же. С. 351.