

~~К.Т.Ж. 1/4~~

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

РУССКОГО БИБЛИОГРАФИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА ГРАНАТ.

~~Р 39
К 94~~

СЕДЬМОЕ ИЗДАНИЕ

ДО 33-го ТОМА ПОД РЕДАКЦИЕЙ

проф. Ю. С. Гамбарова, проф. В. Я. Железнова, проф. М. М. Ковалевского, проф. С. А. Муромцева и проф. К. А. Тимирязева.

У 555
3

ТОМ СОРОК ПЯТЫЙ.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ.

Христианстад—Чети.

29-10385.



Lexicographis secundus post Herculem labor
(Скализер).

было вверено главное командование в войне с турками, над которыми он одержал свою знаменитую победу под Лепанто. В 1573 г. он носился с планами завоевать Тунис, чтобы основать там для себя христианское королевство, но Филипп, ревнивая подозрительность которого была давно встревожена популярностью брата, воспротивился его замыслам и, чтобы позолотить пилюлю, сделал его наместником Нидерландов. Х. правил мягко, но когда оранжцы подняли новое восстание, он без труда справился с ним (битва при Жамблу, 1578). Незадолго до смерти он увлекся новой мечтой: освободить Марию Стюарт, жениться на ней и возложить на себя корону Англии и Шотландии. Филипп воспротивился и этому плану. Х. умер от чумы. А. Джс.

Хуан-ди, кит. император, см. XXIV, 202.

Хуан-Мануэль, исп. поэт, см. XXII, 226.

Хуан-пу, *Вампоя*, гор. в кит. провинции Гуан-дун, см. XXIV, 223/24, прилож., 15.

Хуан Рюис, испанск. поэт XIV в., см. XXII, 227.

Хуан Фернандес (Juan Fernandez), группа островов недавнего вулканич. происхождения в Великом океане, принадлежат в админ. отношении к чилийской провинции Вальпарайсо. Глав. остр. *Мас-а-Тиерра* (остров Робинсона), 95 кв. км., 300 жит.; в 560 км. от Вальпарайсо; хор. гавань, роскошн. растительность; в XVI и XVII ст.—стоянка флибустьеров. В 1704—09 гг. здесь проживал Александр Селькирк, жизнь которого дала канву для известной истории Робинсона Крузо.

Хуан-хэ, см. *Желтая река* и XXIV, 194 сл.

Хуарес (Juarez), Карло Бенито, мексиканск. полит. деятель (1806—1872), по происхождению индеец из племени запотекос, рос в очень тяжелых условиях, пока не нашел богатых покровителей, давших ему возможность получить юридическое образование. Он начал заниматься адвокатурой в Оаяке, в 1846 г. был избран депутатом в конгрессе республики, а в 1848 г. был назначен губернатором Оаяки. Он сразу приобрел огромную популярность, осо-

бенно среди индейцев и метисов, своими культурными и хозяйственными мероприятиями. Санта Анна, опасаясь популярности Х., изгнал его из Мексики; после низвержения его Х. вернулся, был назначен министром юстиции при Альваресе, председателем верх. суда при Комонфорте, а в 1858 г. президентом республики. Ему пришлось вести упорную борьбу с соперниками, над которыми он одержал победу благодаря беззаветной поддержке индейцев, метисов, горцев, вообще негородских элементов Мексики. Они же помогли ему справиться с европейской интервенцией, которая поколебала положение Второй империи во Франции и стоила жизни несчастному „императору“ Максимилиану. Его смертный приговор был подписан Х. Президентские полномочия Х. были продлены в 1865, 1867 и 1871 годах. См. *Burke*, „Life of Benito J.“ (1894).

Хубилай, хан, внук Чингис-хана, см. *Монголия*, XXIX, 292'/93', и *Китай*, XXIV, 213.

Хубилганы, см. *ламаизм*, XXVI, 396, и *Монголия*, XXIX, прил., 284'.

Ху-бэй (*Хуне*), китайская провинция, см. XXIV, прил. *соц.-экон. очерк Китая*, 11.

Художественная и литературная критика (от греческого *κρίνειν*—судить) в обычном словоупотреблении— оценка и толкование художественного произведения. Это—наиболее общее из разнообразных определений литературного явления, теоретически спорного, несмотря на достаточную ясность его в практическом применении. Элементарную, но легко преодолимую трудность представляет отличие Х. к. от критики текста. В дальнейшем, однако, теория состоит в значительной степени из недостаточно отчетливых положений, спорность которых, впрочем, в значительной степени объясняется тем, что критика есть сложное создание мысли, не легко укладывающееся в обобщенную формулу. Теория прежде всего ставит вопросы о месте Х. к. среди других отраслей творчества, о том, относится ли она к области науки или искусства. Считающие ее искусством совершенно расходятся в определении свойств и задач

этого искусства: одни защищают критику оценок, покоящихся исключительно на синтетическом впечатлении, на подсознательном суждении воспитанного вкуса; другие, отказываясь от оценок, от предъявления требований эстетического или социального порядка, отстаивают критику импрессионистскую, ограничивающуюся совокупственно-субъективной передачей творчески обобщенных впечатлений, вынесенных критиком из погружения в создание искусства. Отнесение X. к. к наукам также выдвигает ряд вопросов и разногласий. Каково содержание и место этой науки в общей системе наук? Каковы ее отношения к смежным дисциплинам—прежде всего к истории и теории искусства и литературы, к социологии и психологии, к эстетике и истории, к этике и политике? Будучи отнесена к наукам, должна ли X. к. рассматриваться как наука дедуктивная, опирающаяся на обобщения, установленные другими науками, или она способна, пользуясь путями индукции, добывать свои данные из фактов, подлежащих ее специфическому ведению? Может ли она быть построена как наука нормативная, как область чисто догматических оценок, или она должна исходить из признанной невозможности общеобязательного эстетического канона? Ставя себе чисто научную задачу, может ли она одновременно сохранить свою основную задачу—оценку, или же, отказавшись от субъективных оценок, она должна на высотах научной объективности „не плакать, не смеяться, но понимать“, обсуждая художественное создание и его творца как феномен естественно-научный. Относящие X. к. к наукам расходятся также в определении приемов критического изучения: одни предлагают сосредоточить их на психологических предпосылках произведения, другие—на его социальных основах, третьи—на биографии автора, четвертые—на географической и исторической обстановке, на обще-антропологических условиях, пятые требуют восхождения к философским элементам мировоззрения писателя и т. д. Отсюда вытекает богатство терминологии (критика биографическая, психологическая, социо-

логическая, философская), которая применима к X. к. лишь как указание на область, из которой критик черпает свои доводы, но не на цель его исследования. Ибо ясно, что разнообразные научные задачи, намеченные здесь, имеют лишь косвенное отношение к настоящей X. к., которая никак не может и не должна ограничиваться вопросами, исчерпываемыми в соответственных областях знания. Между тем такое смешение имеет место очень часто, и громадное большинство обзоров теории и истории X. к., по существу, говорит об эстетике, о поэтике, о теории искусства, но не о критике.

Основная задача критики есть оценка художественного произведения для читателя. Специфическая ее черта есть приговор о праве его на дальнейшее читательское внимание и сотворчество. Критика ставит себе целью определить не историческое значение произведения, не роль, сыгранную им в тот или иной момент: задача критики—уяснить смысл произведения для современности, установить его значение для будущего. Литературно-художественное творчество есть создание *нового*, отвечающего общественному спросу. Естественна потребность в оценке этого нового. Совершается ли оценка непосредственно потребителем, или ее облегчает в литературную форму призванный или непризванный специалист, все равно: она неизбежна. Читатель подходит к литературному произведению с открытой душой, он верит писателю; есть ли основания для этого широкого кредита? На это отвечает себе прежде всего сам читатель, затем отвечает X. к. И не только по отношению к только что созданному, — в вопросе о старом и традиционном также уместны эти вопросы оценки. Они могут относиться к прошлому, они могут — в сущности, должны — стать переоценкой, ибо по своему судит каждый новый читатель, новая эпоха, новый класс. Мы знаем, что в области художественного творчества мы встречаемся с явлениями продолжительной, „вечной“ жизни, несякающей энергии. „Илиада“ всегда подлежит новой оценке, потому что неизмеримы глубины, которые новый читатель может и дол-

жен открыть в ней. Ибо даже когда иссякает сила внушения и заражения, присущая художественно-совершенной форме, то новая эстетическая значительность может для подготовленного читателя возникнуть из самой древности художественного создания, из его историчности. И оно вновь становится способным возбуждать творческие силы, а оценка жизнеспособного есть существо критики, ее специфическая задача. Поэтому всякое исследование литературного явления, не имеющее отношения к его жизни в настоящем или будущем, не есть критика. Общее рассуждение о формах и законах литературного творчества или психологический портрет отдельного писателя, его биографический очерк или характеристика литературного движения, изыскание источников произведения или рассуждение о морали, из него вытекающей,—все это не может быть названо Х. к. в узком смысле слова. Не упуская этого из виду, можно, однако, расширить понимание термина, и обычное словоупотребление это делает не без некоторого основания. Таким путем название критики в широком смысле получает иногда чуть не всякое исследование литературных явлений уже потому, что в нем неизбежны элементы оценки. Но все это не имеет критического содержания пока неизвестно, какова на взгляд критика творческая ценность писателя или произведения.

В определении этой ценности Х. к. обычно сосредоточивается на недостатках или на достоинствах. Теоретически возможен средний путь, возможен суд разносторонний и беспристрастный, который и практически имеет иногда место. Но редко мы имеем здесь дело с настоящей Х. к., которую непременно спрашивают, каков окончательный приговор. И самая природа художественного произведения, самое существо его воздействия на читателя требуют определенного вывода. На недостатках Х. к. сосредоточивалась настолько охотно, что одно из обиходных значений слова *критик* имеет в виду исключительно обличение недостатков (так наз. догматическая критика). Критика догматическая, доказательная, на-

учная идет путем дедукции; она знает, что надлежит считать хорошим, и, сопоставив данное произведение с этой нормой (эстетической, моральной, политической), выносит приговор, определяющий его достоинства и недостатки. Эстетический канон требует, например, единства стиля, гармонии частей, силы выражения, новизны образов и т. д.; общественно-политическая догма требует определенной идеологии; мораль требует той или иной нравственной тенденции. С этими требованиями считается художественное произведение, и выводом из простого силлогизма является суждение о его ценности. Ясно, что это суждение является лишь элементом надлежащей оценки, часто весьма второстепенным. Ибо, как было указано не раз, отсутствие недостатков не есть доказательство достоинств. Самое ценное в подлинном художественном создании есть заключающееся в его неповторимой индивидуальности преодоление нормы, пересоздание ее. Норма выведена из наблюдения над данными произведениями; но новое потому и нужно, что данное не удовлетворяет до конца. Поэтому догматическая критика неспособна установить действительное достоинство произведения. Это, конечно, не мешает ее анализу быть ценным в области воспитания вкуса.

Отражение не только сознательной, но, в важнейших своих стихиях, подсознательной жизни, форма художественного произведения замкнута в своей образной завершенности, и эта замкнутость не так просто раскрывается дедуктивному, рациональному умствованию. Отсюда известное требование: „поэта должно судить по его законам“. Да, он попирает законы школьной эстетики и хорошего вкуса, созданные до него, без знакомства с его творчеством; да, он нарушает „добрые нравы“,—это ясно; но не так ясно, и совсем не ясно первому встречному или педанту догмата, то великое, то необходимое, что создается здесь в путях этого нарушения. И его поймет и оценит, разъяснит и введет в общий обиход лишь тот, кто сумеет оценить всю необходимость его беззаконности, всю правду его новизны, всю адекватность

его вымысла. Из этого вытекает ограниченность того, что называют научной критикой. Ограниченная своей дедукцией, она может представить лишь оценочный анализ произведения, и этого анализа иногда достаточно для того, чтобы отвергнуть произведение. Но для его признания, возвеличения, углубления нужен синтез, и в этом синтезе пути научные могут быть только подсобными. Не выходя из области эстетической оценки, можно сказать, что, конечно, она может требовать и определения художественной традиции, и уяснения обще-исторической обстановки, и установления общественной группы, породившей произведение; она может ставить вопросы о социальной значимости и полезности произведения, о его нравственном характере и т. д. Но все это, доказуемое и научное, важное и необходимое, не решает само по себе основного вопроса о художественной ценности произведения. Достаточно часты случаи, когда плоским и ничтожным кажется нам формально вполне благополучное произведение, к тому же вполне соответствующее нашим общественным требованиям, и наоборот, когда мы не можем отказать в признании, и иногда в восхищении, созданию, прямо враждебному нам своими публицистическими тенденциями. Применить к этой области методы строго научной оценки не удалось пока никому, и в этом смысле научной критики, т. е. научных, объективных приемов оценки художественного произведения, нет. Конечно, „о вкусах не спорят“, и суждению вкуса всегда может быть противопоставлено другое, формально равноправное. Будучи запечатлено характером индивидуальным и субъективным, это важнейшее орудие критической оценки рождает естественные опасения. Где гарантии верности его суждений? При всей видимой основательности таких опасений, не трудно видеть их условность. Критика вкуса не более индивидуальна, чем всякое иное творчество, а личное суждение выдающегося ценителя тем и незаменимо, что в индивидуальности его создаются и воплощаются некие групповые ценности; оно не повторяет хотя бы общего

мнения, но оно подсказано общественным спросом и, направляя социальную среду, в свою очередь, направляется ею. Суждение критического вкуса имеет такие же права, как создание художественного творчества: там тоже нет гарантий достоверности, но совокупность истинно художественных созданий ведет к устойчивым результатам. Существенно важно является не бесспорность вывода, но значительность доводов, создающая атмосферу понимания и должной оценки. Х. к. есть не авторитарное выставление отметок, а литературное размышление, облеченное в общезначимую форму, доступную проверке и обсуждению.

В этом размышлении о художественном произведении важнейшую роль играет его *толкование*. Пользование созданием искусства предполагает не только оценку его новизны, устойчивости, емкости, но прежде всего то или иное его осмысление. В чем бы ни заключалась его новизна, — в элементарных ли формах выражения или в идеологических образах, в необычной конструкции или в стилизаторском оживлении отмершей формы, — все равно: это неожиданное должно стать необходимым, это странное должно найти объяснение. Каким бы глубоким ни представлялся творческий разрыв с традицией, он должен — не только в научных целях, но и для непосредственного художественного наслаждения — быть уяснен как нечто органическое и необходимое. Будет ли это темнота языка или причудливость поведения героев, разорванность эпизодов или аллегорическая скрытость тенденций, все новое и неясное должно войти в сочетание с известным и понятным, если умственная энергия, заложенная в данной художественно-литературной форме, должна жить и развиваться. От чисто лингвистических объяснений Х. к. переходит здесь к научной герменевтике и комментированию, чтобы на почве таким образом внешне — осмысленной формы притти к ее *творческому пониманию*, составляющему вторую основную задачу критики. В жизни чувств и мыслей художественное произведение есть

орудие организации, потому что оно есть готовая форма для нового содержания, которого мог и не предвидеть его создатель. Сообщая этой форме свое, новое содержание, читатель — будет ли это отдельная личность, или социальная группа, современная публика или ряд сменяющихся поколений — в то же время преобразует художественное создание, обогащает его своим углублением, пониманием его. Эту работу читателя продолжает литературная критика. В многообразных видах этого осмысления не трудно заметить как приемы научной мысли, так и формы художественного воссоздания. В одних случаях критика тяготеет к объективности, стремясь установить, что „хотел сказать“ своим произведением сам художник. Считаясь с его намерениями, полагая своей предельной целью так понять образы художника, как понимал их он сам, избегая произвольных домыслов и навязанных произведению целей, критика толкования естественно должна в этом случае быть пронизана элементами истории. Она исторична потому, что не может объяснять произведение вне исторической обстановки, в которой оно создано; она исторична потому, что рассматривает произведение в неразрывной связи с действительной и развивающейся личностью художника. Но в противоположность истории, культурной или литературной, здесь исторический анализ, историческое обобщение не является научной целью, но лишь средством понять отдельное произведение и тем приблизить его читателю, повышая таким образом его жизненное значение. Новые эстетические ценности создаются здесь именно выяснением всей объективной закономерности художественного создания, его зависимости от бытовой, социальной, художественной традиции, которую оно призвано преодолеть. С этой историчностью и объективностью намеренно не считается критика толкования в другом своем виде — критика „откровенно-субъективная“, вне-научная, импрессионистская, где критик „рассказывает о привлеченных своей душой среди шедевров“ (Ан. Франс). Можно насмешливо утверждать, что

критике этого рода больше пристало бы называться лирикой, чем критикой; нельзя, однако, отрицать не только ее права на существование, но и высоких достижений этой литературной формы.

Тем или иным путем будет определена в критике значительность произведения. Отвергнуть недостойное — задача иногда важная, но всегда по существу ограниченная. Наоборот — важность раскрытия достоинств не может быть преувеличена уже потому, что возможности его беспредельны. В таком раскрытии наука служит лишь необходимой предпосылкой; основой его является способность критика вжиться в своеобразный мир обсуждаемого произведения. Увлеченный высокими ценностями художественного создания, критик как бы наново переживает творческий процесс, становится рядом с создателем — художником, оживляет своим пониманием его образы, восполняет, конкретизирует, пересоздает и воссоздает их, увлекая читателя раскрытием новой силы художественного произведения, заражая его своим увлечением, вовлекая в творческую работу понимания и усвоения. Здесь, в этой художественно-эмоциональной стороне заключается и известное оправдание догматической критики, в чем бы ни заключался ее исходный догмат. Да, политическая направленность, социальная или моральная утилитарность ни в какой степени не свидетельствуют о ценности художественного произведения: с этим согласны все. Но лишь поверхностный эстетизм, обычно вынужденный и практически изменять себе при оценке художественных явлений, связанных с его социальными интересами, может отрицать, что в самом пафосе утилитарной критики может заключаться ее право на существование. Если критика есть наука, то она — наука нормативная, „искусство“ в том особом смысле, который придавал этому термину Д. С. Миль. Отличительной чертой этого „искусства“ является именно его нормативность. В этом смысле она есть вид публицистики, понятой в очень широком смысле. Она относится к поэзии, как прочая публицистика к общественно-политической

жизни. Она так же проникнута волевыми и эмоциональными элементами, как и всякая публицистика, но, конечно, в ином соотношении, в ином напряжении. Иначе строятся ее доводы, иначе звучит ее пафос, но этот пафос-руководитель бывает источником и художественного познания. Ведь и эта критика не только холодно рассуждает о социальной полезности или вредности произведения: она его приемлет или отвергает, и в этой любви или ненависти подчас открываются такие аспекты понимания, такие ценности искусства, которые неизбежно остаются скрытыми для всякого, пребывающего в рамках чисто художественной оценки. Здесь социальное оправдание утилитарной критике в ее лучших образцах, которых не так мало, как об этом принято думать. Таким же образом оправдывается и критика эстетического догматизма. Да, логическое сопоставление художественного произведения с канонам, рассудочное установление его достоинств и недостатков не тождественно с его достойной и пригодной оценкой. Но здесь мы находимся не в области чисто логического умствования. Самое расхождение художественного творения с эстетической догмой или выраженная в нем верность ее законам могут быть различны, и воодушевленное установление степени этого согласия и несогласия может исчерпывать производную критическую работу. Это произведение нарушает требования эстетики, но как и почему нарушает, как разлагающе действует на его смысл и его значение нелогичность его строения, вялость языка, банальность исходной мысли и т. д.? Здесь нет математической доказательности, но может быть великая убедительность; произведение согласно с эстетическим канонам, — но это не конечный вывод критика, а его исходная точка; в этом согласии критик переживает напряженное художественное наслаждение, он черпает здесь творческое вдохновение, он разбирается в нем, передает его по-своему, заражает им читателя, являясь, таким образом, ценным посредником между автором и публикой и

незаменимым воспитателем общественного вкуса. В сравнении с художественной литературой в критике мало больших имен, но „если нет великих критиков, то есть великая критика“, — в правильности этого замечания Потебни убеждает ее история.

История критики до сих пор не стала предметом самостоятельного изложения. Изучаемая в естественной и необходимой связи с развитием эстетических и поэтических теорий, она, однако, в изложении обыкновенно сливается с историей поэтики, при чем собственно смена критических суждений и последовательное развитие критических приемов остаются на втором плане. Между тем история литературных оценок есть важнейший источник для уяснения истории читателя, истории литературного спроса, то есть того существеннейшего явления, где смыкаются стихи личного и коллективного творчества.

Историю европейской критики ведут обыкновенно из древней Греции, где за ранними ее проявлениями в „дофилософском“ периоде следует время великих теоретиков, Сократа, Платона и Аристотеля, в „Поэтике“ которого наряду с обобщениями, легшими в основу позднейших теоретических изучений поэзии, рассеяны и отдельные критические суждения. Неоплатоники, Прокл и Плотин, следуя за Платоном, сосредоточились на обще-эстетических размышлениях. Наоборот, самые недостатки александрийцев, Аристарха и Зоила („бича Гомерова“) и других, их крохоборство и приверженность букве имеют противовес в конкретности их суждений, во внимании к подробностям, к тексту разбираемых произведений. Много критических замечаний рассеяно в произведениях позднейших грамматиков и риториков у римлян, отразивших по преимуществу влияние Аристотеля, в работах Цицерона по теории ораторской речи, в послании Горация „О поэтическом искусстве“ и др.

Средневековый догматизм, конечно, меньше всего содействовал развитию критической литературы: не даром схоластическая мысль противопоставляется критической. Однако, на ряду с разборами книг с религиозной точки

зрения и в целях церковной политики, самое существование наставлений к поэтическому искусству, гораздо более практических, чем теоретических, указывает на то, что к созданиям поэтического творчества предъявлялись определенные требования, с точки зрения которых производился их критический разбор. Своды таких требований были везде, где поэты смыкались в школы и где происходили поэтические состязания. Здесь мы переходим уже в эпоху Возрождения, не только запечатленную развитием критического духа, но и ознаменованную открытием нового литературного критерия в воскрешенных из небытия образцах древнего искусства. На этих образцах строится новая литературная эстетика, по законам которой судят создания возродившегося национального творчества. Средоточием этого движения является Италия. Отсюда вместе с гуманизмом шло распространение критической литературы по всей Европе, где жива была потребность как в уяснении ценностей, открытых в античной поэзии, так и в защите новых завоеваний искусства слова в национальных формах. „Défense de la langue française“ (1549) Ивоахима дю Белла, которую можно назвать первой критической книгой во Франции, была предварением поэзии Ронсара, в свою очередь излагавшего свои литературные взгляды в предисловиях к своим произведениям,—форма, в которой впоследствии столь часто выступала поэтика школ. Воззрения Плеяды (см.) изложил Воклэн Делафрэнэ, утвердивший здесь победу как античных литературных форм, так и национального языка, но с преклонением пред традицией соединявший отрицание революционных приемов в литературном движении. Одновременно с этим появились в Англии „Art of Rhetoric“ (1559) Уильсона и ряд трактатов по поэтике и „защит“ английской поэзии, принадлежащих „елизаветинцам“. Статьями Бен-Джонсона завершается английская критика эпохи Возрождения. В борьбе с его наследием—условным классицизмом—прошел XVII век в английской критике, приобретшей именно в эту эпоху руководящее значение. Эта оппозиция духу времени была тем более

примечательна, что вожди этого движения—Драйден и Аддисон—оставались, по существу, под всеопределяющим господством французского классицизма. Первым теоретиком и критиком классицизма был Малерб, сосредоточивший свое внимание на чеканке языка, на красноречии, которого он требовал от литературы, мало различая в ней поэзию от прозы. Полное выражение этой теории, восходящей к Кастельветро, дал Буало. Теоретической основой классицизма был отвлеченный разум—и это получило полное воплощение в достоинствах и недостатках критики Буало. С одной стороны, этот разум диктовал требования не только отчетливости, правдивости, красоты, но и своеобразного „натурализма“, противоположаемого вне-разумной фантазии. С другой стороны, отвеченность верховного критерия вела к отрицанию живого чувства. Соответствие жизни не играло никакой роли в оценке литературного произведения, изучаемого чисто догматически, путем сопоставления его с тезисами чистого разума, не знающего ни личности писателя, ни индивидуальных особенностей его творения, ни истории, ни психологии. Влияние классического догматизма было широко и устойчиво, несмотря на то, что с самого начала подвергалось нападением с разных сторон. Так, в Англии еще таковой поборник строгих теорий французского „здорового смысла“, как Драйден, преклонился перед беспорядочным и незаконным гением Шекспира, вынужден был поставить его выше благоразмеренной и упорядоченной трагедии французов. Автор знаменитой поэмы „Essay on criticism“ (1711) Поп отчетливо потребовал суждения исторического и согласного с природой. Увлеченным поклонником безукоризненно классической поэзии Попа был виднейший критик этой эпохи Самюэль Джонсон. Во Франции самому Буало пришлось вести в борьбе „новых и старых“ яростную полемику с сторонником новизны Перро. Однако, и Вольтер не только писал свои трагедии согласно канону классицизма, но и в „Комментарии о Корнеле“ и в „Письме к Академии“ о Шекспире остается, при всех оговорках, поборником классицизма. Послед-

ними теоретиками классицизма были Батте и Лагарп в „Лицее“, курсе литературы, имевшем большое распространение и в России XIX в; сухая критика одного и пристрастные оценки другого не были свежи и для своего времени. Уже Дидро и в X. и в литературной критике требует не только гармоничности и красоты, но и характера, то есть индивидуальности. Кружным путем—через Лессинга—его мысли захватили г-жу Сталь, чтобы влить новую свежесть во французскую критику и надолго обеспечить ее первенство в европейской литературе. Германия шла к новым литературным идеям через приятие классицизма и борьбу с ним. Учение Скалигера в изложении Спица (1624) еще усилило дух рассудочного сочинительства в „ученой“ поэзии. „Разумной“ естественности требовал и поклонник французского классицизма Готшед (1730), победитель в продолжительной борьбе с „швейцарцами“ Брейтингером (1740) и Бодмером, отстаивавшими своеобразную верность природе. Не только этой априорной поэтикой и развитием критико-эстетической мысли в „Эстетике“ Баумгартена, в толковании антиков у Винкельмана, но и общим подъемом художественного творчества подготовлена деятельность обновителя литературы и создателя немецкой критики, Лессинга. Он облакает требование естественности в конкретные формы, противопоставляет реализм Шекспира условностям французского классицизма, освобождает поэзию от требований мелкой дидактики, при чем каждое свое утверждение обосновывает блестящими критическими разборами произведений искусства древнего и нового. В сравнении с предшествующей догматикой критика Лессинга кажется достаточно историчной, но она представлялась эстетически-догматичной идеологам немецкой романтики, поборникам подлинного историзма в критике — Гердеру и Шлегелям. Здесь, и отчасти у Монтескье, почерпала г-жа Сталь идею зависимости литературного творчества от культурно-исторической обстановки, положенную ею в основу книги „О литературе“, создавшей новую критическую теорию, хотя автор

теоретизирует неохотно. Историко-сравнительные приемы, водворенные г-жей Сталь, подняли французскую критику в эпоху романтизма на чрезвычайную высоту; в трудах Бараянта и в боевом журнале романтиков „Globe“ она подходит вплотную к изучению личности автора и окружающей его среды. Как бы возвратом к обновленной догматике явилась критика классика Низара, моралиста Кина, философа Э. Шерера; но в 1828 г. появилась первая работа Сент-Бёва, иногда именуемого отцом новейшей критики, которую позволено назвать синтетической, так как в ней сочетаются элементы эстетической оценки с историческим пониманием, психология с биографией, группового толкования с индивидуальными портретами и, наконец, научной объективности с той долей личной субъективности, которая необходима для творческого объяснения. Выяснившаяся в трудах Сент-Бёва, но еще больше в общей исторической атмосфере, необходимость объяснять личное творчество из исторических предпосылок, естественно привела к общим теориям Тэна о всеопределяющем влиянии „расы — среды — момента“, „господствующей способности“ художника, „идеоматери“ его произведений. Собственные оценки и толкования Тэна в области изобразительных искусств и английской литературы устойчивее его теории, обосновывающей критику позитивно-научную сверхчеловечески — „объективную“, но при том и моральную. Под мощным влиянием Тэна, хотя не всегда под пером его прямых последователей, развивалась дальнейшая французская критика в лице таких ее представителей, как ученый догматик-эволюционист Брюнетьер, психолог Буржэ, вдумчивые ценители прошлого, умело переносящие его в настоящее, Фагэ, Пелисье, Думик, социолог Гюйо, уточненные мастера критического импрессионизма Леметр и Анатолий Франс. Отдельно от общего развития шла театральная критика, которая как в 40-х годах у Теофиля Готье, так и в семидесятых у Франциска Сарса определялась особыми требованиями сценической оценки. В новейшей французской критике нет имен, равных по обще-

европейскому значению вышеуказанным. Почти нет их и в других литературах. В Англии эпохи романтизма и позже наиболее выдающимися критиками были поэты Уордсворт, Шелли, Китс, Лэндор, Кольридж, таким образом опровергающие ядовитый афоризм Дизраэли-старшего, что критик есть потерпевший неудачу поэт. В дальнейшем английская критика гордится именами Мэтью Арнольда, Раскина, Уольтера Патера. В немецкой критике Лессинг был, в сущности, единственным именем широкого значения. После него немецкая философия, наука, литература выставили ряд выдающихся теоретиков, так или иначе оказавших существенное влияние на европейскую критику, но видных критиков Германия не дала. Значительно было влияние метафизической эстетики Канта и Гегеля, глубоки были мысли Шиллера (теория игры) и Гете; с романтизмом связаны имена его идеологов—Шлегеля, Тика, Вакенродера, Гердера; гегелианец Ретшер повлиял на Белинского; тонким критиком был Ф. Т. Фишер, на полемике с которым построены „Эстетические отношения“ Чернышевского. Европейское имя имели историки литературы Гервинус, Геттнер, Ю. Шмидт. Но лишь ограниченное местное значение имеет ряд критиков, имевших известность в немецкой литературе, начиная с половины прошлого века, каковы: Кюрибергер, Френцель, Линдау, Маутнер, Лотар, Бар, Керр, Лео Берг и другие. Наоборот, широчайшее значение имела деятельность датского критика Георга Брандеса, который как в публицистической истории литературы, так и в психологических портретах и эстетических оценках отдельных писателей всегда умел занять высокую, именно всемирно-литературную точку зрения, являясь сильнейшим пропагандистом не только освободительных идей, но и новых имен (Ибсена, Ницше) и новых течений.

Отчетливее, чем это было в судьбах западных критических литератур, история русской критики, едва заканчивающей второе столетие своего развития, является выражением борьбы культурной, социальной, политической: в одеянии грамматическо-стилистиче-

ском или эстетико-литературном она лишь в редкие моменты своего развития не была общественной. Со всеми оговорками относительно многообразных разноречивых тенденций и одновременного переплетения различных течений, мы все-таки можем выделить в развитии русской критики несколько хронологических пластов и принять грубое, но удобное разделение истории ее на периоды:

I. XVIII в.	— стилистический
II. 1810—1840	— эстетический
III. 1840—1880	— реалистический
IV. 1880—1880	— политический
V. 1880—1910	— идеалистический
VI. 1910—	— материалистический

Теоретические основы суждения о литературных явлениях, представленные в схоластических и заимствованных с Запада „пниктиках“ второй половины XVII века, играли очень слабую роль в зарождении критической мысли, связанном с петровской реформой и развитием светской литературы. Отставшая наука, сатира Кантемира отстаивает всю доступную ему ширь духовной жизни и уже указывает русскому читателю на ценность античной литературы. Пред непосредственными приемниками Кантемира не замедлила встать задача, прямо вытекающая из недавнего усвоения чужой культуры: задача культурного самоопределения. Критические приемы Тредьяковского, Ломоносова, Сумарокова могут представляться наивными, форма их полемики бранчливой и доносительской, их критические замечания придирическими, но в этих грамматико-стилистических препирательствах писателей XVIII века об иностранных словах, о системах стихосложения, о драматических формах так же выработывались основы литературного развития, как и в их теоретических сочинениях. За пределы элементарных форм критика выходила мало. Учение о „чистом российском слоге“ и теория трех стилей делают Ломоносова создателем русской литературной речи; в борьбе против словарной иноземщины с ним согласен его враг Сумароков. Но они сходятся и в преклонении перед образцами и теориями французского классицизма. Однако, Тредьяковский уже понимал, что поэзия не в рассудочном

риторстве по канонам: „иное дело быть пиитом, иное стихи слагать“; только не было у него сил применять эту и иные здравые мысли в области критики. Не было соответственных форм и у других. Вместо доводов применялись отметки в роде „преславно“ или „подло и гнусно“, а „Опыт исторического словаря о русских писателях“ Новикова сводится в критической части к бесцельным хвалениям. Попытками борьбы с классическим канонам явилась сатирическая поэма Ник. Львова „Добрыня“ и особенно реалистические предисловия Лукина к его обличительным пьесам.

Уже лингвистические споры XVIII в. имели не чисто литературный характер, но были стилистическими рассуждениями на общественной подкладке. Однако, едва была увенчана творческой победой борьба за словарно-литературную самобытность, как она из явления прогрессивного сделалась в начале нового века также приемом националистической реакции. За испуганным пуризмом противника карамзинских словарных новшеств, Шишкова, не трудно видеть боязнь за основы самодержавия. Однако, и обновитель языка, Карамзин, был не только политическим консерватором, но и в критике оставался поклонником классицизма. Двойственна была позиция Мерзлякова. Он в качестве критика-журналиста оценивал литературные явления не догматически и, опираясь больше на суждения вкуса, чем на эстетические правила, судил основательно о тогдашних классиках. Но уже ученик его, Веневитинов, имел возможность указать на его теоретическую отсталость, а пред поэзией Пушкина критика Мерзлякова оказалась совершенно беспомощной. В высшей степени плодотворной представляется непродолжительная деятельность Веневитинова, который сумел указать на правомерность новой, неканонической (романтической) поэзии; быть может, еще важнее были отдельные оценки Веневитинова, не раз превосходящие Белинского. Другим предшественником Белинского должно считать Надеждина, несмотря на слаботу, с которою этот умеренный клас-

сик отнес Пушкина к „сонмищу нягдилистов“; в латинской диссертации о романтической поэзии (1830) он предъявлял к поэзии ряд жизненных требований и указывал на зависимость развития литературы от общего уровня культуры, в частности от языка. В конце своей деятельности Надеждин пересмотрел свои взгляды на Пушкина и в значительной степени отказался от них, а старые свои нападки на неестественность романтической фантастики свел в положения, уже близкие к теории литературного реализма. И все-таки этот умный и образованный теоретик оказался в критике гораздо менее жизненным, чем Н. Полевой, смелый уничтожитель авторитетов, первый, по словам Белинского, показавший, „что литература не детская забава, что искание истины есть ее главный нерв“. Яростный боец против классицизма, сотрудник Полевого, Бестужев, пламенный и безвкусный романтик в качестве беллетриста Марлинского, в своих критических статьях на ряду с фантастико-идеалистическими элементами романтики умело оттенял ее реалистическую стихию, к утверждению которой вело все литературное развитие как европейское, так и русское. Выразителем этого нового движения явился величайший представитель русской литературно-критической мысли — Белинский. Отдельные его воззрения были подготовлены предшествующим развитием. Слитые в звенья единой общественно-эстетической системы, теоретически покоящейся на достижениях новой немецкой философии, но самостоятельно пересозданные в деятельной мысли и пламенном чувстве Белинского, явились эти воззрения основами его критической деятельности и руководством для дальнейшей русской критики. Оставляя в стороне публицистические и научные заслуги Белинского как историко-литературные, так и эстетико-теоретические, должно указать, что такой силы, прозрачности и убедительности оценочного суждения не знала ни раньше, ни позже русская критика, до сих пор восходящая в ряде своих установлений мнений к Белинскому. Он переоценил прошлое, наполнив свежим и устойчивым содержа-

нием признание прежних писателей, как Державин, Жуковский, Батюшков, Крылов, он низверг ряд переходящих знаменитостей в роде Марлинского, с пророческим энтузиазмом он заставил общество понять все величие новых завоеваний русской литературы. Своими руководящими оценками классиков Белинский свел к их действительно малому значению не только таких представителей критики, как непримиримый противник его, эстетик-реакционер профессор Шевырев, но и таких благожелательно-вялых эклектиков, как Шлетнев. Преемника Белянского пытались видеть в Вал. Майкове, но собственно критические оценки Майкова не получили должного развития. Общественное безвременье конца николаевской эпохи получило выражение в критической деятельности Дружинина и Анненкова. Но место, занятое Белинским — место критика-публициста, авторитетно руководящего общественным мнением — оставалось в общем сознании свободным до начала деятельности Чернышевского. Однако, значение последнего в судьбах русской критики меньше определяется его чисто критическими статьями, чем работами историко-литературными. В области критических суждений Чернышевский не только восторженно относился к Пушкину, высоко ценил Толстого, Островского, начинающего Салтыкова. Ошибки некоторых его оценок вытекали из его боевой общественной позиции, а не из его теоретических воззрений, навеянных Фейербахом, в развитии науки не удержавшихся, но совершенно не имевших целью позднейшего „разрушения эстетики“. Публицистическое направление, утвержденное в русской критике Белинским и закрепленное в ней Чернышевским, все же далеко не было, как это утверждали не раз, лишь подменой критики публицистикой. За публицистическими рассуждениями по поводу явлений литературы непременно ощущалась оценка этих явлений. Здесь бывали промахи, здесь устанавливались иногда надолго неправильные отношения к значительным поэтическим созданиям и течениям, но, не говоря об общественном значении критики

этого периода, она сделала многое именно в раскрытии высокого смысла подлинных литературных ценностей и их утверждения в общем сознании. Особенно это относится к деятельности преемника Чернышевского, Добролюбова. „Основатель публицистической критики“, действительно, путем рассуждений о литературе шел к целям, лежащим вне искусства слова, но он не требовал от этого искусства тенденциозного извращения перспективы. Образы романов Гончарова и драм Островского он наполнил веским, многообъемлющим содержанием, подняв их до значения широчайших символов. К рационалистической доказательности стремилась и критика Писарева, сменившего Добролюбова на посту радикального критика-руководителя. „Писаревщина“ осталась в языке обозначением абсурдного обречения искусства служению непосредственной житейской пользе, „нигилистического“ осуждения художественных созданий, несогласных с общественными тенденциями критика, вне всякой зависимости от „формальной“, то-есть художественной, ценности этих созданий. Нельзя, однако, забывать, что наивный вандализм как теоретических соображений Писарева, так и суждений его об отдельных писателях смягчается его заботливой и оздоравливающей умственной стремительностью и некоторыми важными оценками; не могло быть устойчивым детское неуважение Писарева к Пушкину, но смелая характеристика тургеневской Базарова установила навсегда героическую внушительность образа, в котором современники видели что-то в роде павлика на молодёжь. Выразителем этого ходячего взгляда явился Антонович, грубая категоричность которого не находила противовеса в какой-либо значительности его суждений. Пределом анти-эстетического утилитаризма в критике 60-х годов были статьи подполковника Писарева, Варфоломея Зайцева, приведшего теоретические воззрения Чернышевского и критические приемы Писарева к абсурду и объявившего Лермонтова „поэтом провинциальных барышень“. Борьба консервативных критиков против этого литературного „ни-

гилизма" была безуспешна. Значительнейший из них, Аполлон Григорьев, туманный и привлекательный лирик в своих венаучных националистических теориях „органической критики“, был и шире и справедливее к своим противникам, чем они к нему; но русской прогрессивной мысли было не до широты, и лишь значительно позже нашли запоздалый и неполный отклик не столько туманные общие рассуждения Григорьева, и даже не его отдельные оценки, свежие и самостоятельные, — сколько общее направление его критики, его специфическое внимание к искусству слова. Среди соратников А. Григорьева и Достоевского, одновременно полемизировавшего с Добролюбовым о задачах искусства, выдвинулся Страхов, недурной ценитель Пушкина и классиков романа. Отвертая формальную теорию „искусства для искусства“, он, однако, боролся против утилитарной критики, крайности которой, вообще находившие выражение в статьях второстепенных ее представителей, значительно смягчились в течение следующего десятилетия. Правда, видный критик „Дела“ (1868—1880) Ткачев (Никитин), один из первых русских исторических материалистов, признавая великое художественное дарование Тургенева, Писемского, Толстого, обличал их в том, что „их художественный кругозор никак не хватает далее кончика их носа“, а выступивший к концу этого периода Протопопов не без политического эффекта продолжал традиции писаревской бойкости. Но критиком, определявшим настроение эпохи, был вне сравнения более широкий Михайловский, блестящий публицист и социолог, в теории верный эстетике 60-х годов, однако общим духом своих научных размышлений о предмете воспитывавший углубленное отношение к литературе, и в ряде проницательных оценок и толкований — о „деснице и шуйце“ Льва Толстого, о „жестокости“ таланта Достоевского — проявивший выдающуюся остроту критического наблюдения. Крупнейшие критические работы Михайловского относятся, главным образом, к 80-м годам, обычно обозначаемым как эпоха политической и общественной реакции. В

области критики это время, действительно, было периодом пересмотра и перехода. Неправильно, однако, определять последний, как поворот от общественных тенденций к теории безидейного искусства. В действительности движение было сложнее. Критика не отказалась от публицистических устремлений, но, в согласии с общим направлением литературы, требовая общественной морали и прогрессивной политики сменилась в ней „идеалистическими“ идеями морали личной, а подчас и политического консерватизма. Еще незыблем был критический авторитет Михайловского, еще оставался присяжным оценщиком текущей литературы бывший критик „Отечественных Записок“, вялый эклектик радикализма, Скабичевский, еще с успехом выступал „непримиримый“ Протопопов. Но с глубокими, хотя и противоречивыми чувствами прислушивался уже читатель к моральной проповеди Льва Толстого, и первой критической работой нового направления, имевшей значительный успех, была книга Громеки о последних произведениях Толстого, рядом с тонким и углубляющим толкованием „Анны Карениной“ посвященная пропаганде толстовских идей. Такой же пропаганде и раскрытию основных идей Достоевского, не только морально-философских, но и политических, была посвящена несколько позже появившаяся „Легенда о великом инквизиторе“ Розанова. Успех этих работ был вызван не сочувствием к их общественно-политической окраске, но в гораздо большей степени отличающим их уточнением критических приемов, углублением толкований, обновлением оценок. Впервые в этих работах содержательно и доказательно была конкретизирована идейная и художественная значительность классиков русского романа, оцененных прежней критикой более отвлеченно и часто без достаточно сочувственного переживания. Переоценка же достижений и деятелей русской критики с точки зрения философского идеализма, предпринятая в начале 1890-х годов Бодынским, вызвала в журналистике бурю негодования, оправданную бестактностью, с которой здесь, в момент тягчайшей по-

литической реакции, повторялись писателем прогрессивного лагеря обличения не новые и известные по нападкам консерваторов от Страхова до Говорухи-Отрока и Буренина. Однако, в той доле, в которой эти обличения в недостаточном внимании к художественным ценностям были не обосновательны, они имели и полезное действие. Поборник абстрактно-философского понимания искусства, Волинский не стал, однако, настоящим критиком нового литературного направления—символизма, подготовленного его журнальной деятельностью, равно как критическими статьями ранних „декадентов“, Минского и особенно Мережковского („О причинах упадка современной русской литературы“, 1893). Индивидуалистические настроения, окрасившие поэзию и ее идеологию, в эти годы были непродолжительны, и как идея „чистого“ искусства в ее примитивно-наивной форме (Брюсов, „О искусстве“), так и мысль о вреде, причиненном—уже с Белинского—русскому искусству утилитаризмом критиков-реалистов, в ее обостренной боевой окраске, защищалась недолго, тем более, что дальнейшие критические работы самих символистов, далеко не свободные от публицистического толкования художественных явлений, были отчетливо окрашены то мистико-религиозными, то ницшеанскими тенденциями. Вне литературных групп символистов стояли, но своими критическими работами питали их искания, Волжский, Владимир Соловьев, Лев Шестов, при всем различии в значительности и в приемах сходные в стремлении дать явлениям художественного слова углубленное морально-философское истолкование. Таким образом, если и можно говорить о противопублицистическом повороте в работе русской критики, то это был не столько поворот от традиционной публицистики, сколько замена одной публицистики другою. Однако, при этом приемы критического анализа и толкования претерпели существенное усовершенствование. Связанная с литературным движением, проникнутым самодовлеющим интересом к художественному слову, к индивидуальной психологии

писателя, к бытовой обстановке его развития и творчества, новая критика не могла обойтись без исследования самой техники художественного создания, его ткани словесной и конструктивной, того, что называют формой. Оттого формальному анализу посвящена значительная часть такого проповеднического, религиозно-публицистического труда, как „Толстой и Достоевский“ Мережковского. Общественное оживление начала века не мешало этому установившемуся вниманию к форме. Зародившаяся теперь литературная критика марксизма, давая материалистическое объяснение развитию художественной формы, не только теоретически не отвергала ее значения, как это и делал ее основоположник Плеханов, редко, однако, выступавший с оценкой текущей литературы, но и в отношении к конкретным художественным явлениям, как это имело место в работах таких близких к марксизму критиков, как Неведомский; более верными старому утилитаризму оставались в этом течении Кранихфельд, Евг. Соловьев. К нему же отчасти примыкал тонкий и ученый аналитик Овсянко-Куликовский, давший прекрасные образцы наукообразной критики истолкования, но не откликавшийся на ту борьбу художественной современности, которая составляет существо критики. Он был историком, как и Иванов-Разумник, который, однако, в дальнейшем не раз выступал как воодушевленный панегрист и убедительный толкователь виднейших символистов. Новые настроения и новые формы лирики, равно как обновленный реализм повествовательной прозы, получили общее признание, нашедшее даже академическое выражение в коллективной истории „Русской литературы XX века“, выходявшей под редакцией Венгерова, которому его стародавнее убеждение в „героическом“, т.е. общественно-моральном, характере русской литературы не помешало эклектически принять в эту схему уже признанных в критике и общем сознании „модернистов“. Самостоятельное в критическом суждении был Гершензон, при всей ценности своих чисто-исторических работ охотно

отстаивавший в теории изучения литературы некоторый вне-исторический импрессионизм. Решительным представителем и поборником последнего явился Айхенвальд, обозревший чуть не всю русскую литературу в ряде ярких лирических характеристик писателей. В современной критике работают марксисты: Воронский, П. Коган, Переверзев, Полонский, Полянский, Фриче; вне категорий: Иванов-Разумник, Чуковский, Горнфельд и др.). Представление о русской критике было бы не полно, если бы здесь не было упомянуто о случайных, но иногда очень ценных, критических работах, с которыми выступали многие выдающиеся художники слова от Пушкина и Гоголя до Брюсова и Андрея Белого; достаточно напомнить о „Гамлете и Дон-Кихоте“ Тургенева, „Миллионе терзаний“ Гончарова, „Речи о Пушкине“ Достоевского.

Литература. Библиография: *Gayley and Scott*. „Methods and materials of literary criticism“. 1899. Теория критики (кроме журнала, статей и отдельных глав, часто очень ценных): *Hennequin*. „La critique scientifique“. 1888 (русск. пер. 1892). *Ricardou*. „La critique littéraire“. 1896. *Lanson*. „La méthode de l'histoire littéraire“. 1910. (русск. пер. с предисл. Гершензона). *Moulton*. „Shakespeare“. 1888 (ценное теоретич. введение). *M. Arnold*. „Essays in criticism“. 1869. *Rötteken*. „Ueber ästhetische Kritik der Dichtungen“. 1897. *John Robertson*. „Essays towards a critical method“. 1889. История: *Brunetière*. „Evolution de la critique“. 1890. *Saintsbury*. „A History of Criticism“. 3 т. 1902. *Springarn*. „History of literary criticism in the Renaissance“. 1908. *Hamelius*. „Die Kritik in der englischen Litteratur“. 1897. *Tissot*. „Les évolutions de la critique française“. *Borinsky*. „Die Poetik der Renaissance“. 1886. *Mazzarella*. „Storia della critica“. 1866. *Gonzalez*. „Historia della critica letteraria en Espana“. 1889. *Brailmaier*. „Geschichte der poet. Theorie und Kritik seit Gottsched“. 1888. *Скабичевский*. „Сорок лет русской критики“. (Сочинения, 1908). *Большинский*. „Русские критики“. 1896. *Иванов*. „История русск. критика“. 2 т. 1898. *Оксенов*. „Современная русская критика“. 1926.

1) Поскольку история Х. к. обозревается отдельно от развития науки и литературы, виднейшие представители которой не упомянуты в этом очерке, в нем не затронуты и „формалисты“, основные работы которых не относятся к Х. к. Название „формалистов“ носит группа русских исследователей литературы, выступившая первоначально в 1916 г. с „Сборниками по теории поэтического языка“, организовавшаяся в „Опозз“ (Общество изучения поэт. языка). Основной тенденцией этой группы (предпочитающей называть себя морфологической школой) является объяснение поэтик. творч. исключительно неизбежностью готовых в искусстве слова традиционных стилистических форм; отсюда: „содержание литературного произведения равно сумме его стилистических приемов“. В европейской эстетике и поэтике давно вошли в научный обиход—лишь в более сложной и углубленной форме—сходные воззрения, получившие у русских „формалистов“ выражение часто утрированное и парадоксальное. По отдельным вопросам литературного исследования и методологии группе этой Айхенбаум, Шкловский, Виноградов, Жирмунский,

Художественная промышленность.

1. *Объем понятия и социальное значение.* В настоящее время не установилось общепринятого согласия относительно того, что нужно понимать под термином Х. п. Одни к Х. п. относят так называемые предметы роскоши, которые образуют изысканную обстановку состоятельных классов (дорогая мебель, ценные ковры, хрусталь, фарфор, бронза и т. п.). Задача Х. п. для сторонников этого понимания—удовлетворение потребностей эстетствующего индивидуума, и в их глазах никакой социально-организующей роли она не играет. Такое определение Х. п. резко подчеркивает ее аристократический характер и отводит ей узкую область обслуживания. Другие расширяют ее на всю в целом промышленность, которая служит широчайшим слоям населения. Такое определение позволяет говорить не о Х. п., а о художественности в промышленности, так как вся промышленность, идущая на потребление широких масс, должна усвоить признак художественности. Охват ею нужд масс требует дешевизны как необходимого условия ее доступности. В связи с этими двумя пониманиями стоит разногласие и относительно того, что должно служить критерием художественности. Те, кто предназначает произведения Х. п. служить целям только эстетического наслаждения независимо от утилитарного их назначения, признают критерием Х. п. критерий красоты, украшенности. Примером такого понимания может быть изготовление посуды, которая радует глаз, но не имеет никакой согласованности с утилитарным назначением и употребляема быть не может. Другие ставят для Х. п. критерий целесообразности и утверждают, что Х. п. включает в себя все самые употребительные и простые изделия, поскольку они технически хорошо сделаны и оформление их отвечает назначению и материалу. С этой точки зрения высш. достижением художествен-

Тынянов, Томашевский и др.) принадлежит ряд ценных работ. „Левонцама“ (от журнала *Лев*, т. е. Левый фронт) называется группа, пытающаяся, с одной стороны, соединить поэтическую практику футуристов с теорией формалистов, с другой—применять эту теорию к марксизму.