воздействием этого происходящего, как бы влекомый им, он и приходит к важнейшим своим суждениям о судьбе «индивидуальностей... народа и государства».

Еще в начале своего пути, в «Литературных мечтаниях», говоря о Пушкине, Белинский воскликнул: «Да, я свято верю, что он вполне разделял безотрадную муку отверженной любви черноокой черкешенки или своей пленительной Татьяны, этого лучшего и любимейшего идеала его фантазии; что он, вместе с своим мрачным Гиреем, томился этою тоскою души, пресыщенной наслаждениями и все еще не ведавшей наслаждения; что он горел неистовым огнем ревности, вместе с Заремою и Алеко, и упивался дикою любовию Земфиры; что он скорбел и радовался за свои идеалы, что журчание его стихов согласовалось с его рыданиями и смехом...». И уже тут очевидно, что Пушкин открывался Белинскому неотъемлемо от журчания своих стихов, что еще тогда стремился критик взлелеять у себя в душе гуманность, разлитую по всем клеткам пушкинских созданий, впитывая, воспринимая ее в каждой из них и в любом живом их единстве, усваивая внутренние токи и превращения ее.

Именно внутренняя жизнь художественных созданий, войдя в плоть исследований Белинского, явилась в самом непосредственном смысле почвой наиболее глубоких его заключений о литературе и о действительности [6]. Со своей стороны, критика, таким образом, незыблемо утверждала общественно-историческую значимость истинно суверенного бытия литературы.

До сих пор у нас шла речь только о литературе, о ней одной. Не распространяется ли, однако, эта категория — «внутренняя жизнь произведения» — и на другие искусства, не несет ли она в себе и некий общеэстетический смысл? Показания любого из искусств пространственных, где нет временнóго развития как такового, тут, само собой понятно, наиболее существенны. Обратимся поэтому хотя бы к живописи, вспомнив, кстати, такие слова Гегеля о ней: «Прогресс живописи, благодаря которому она только и достигает характерной для нее точки зрения, заключается в отступлении от чисто традиционных, статуарных типов, от архитектонической подстановки и окружения фигур... в освобождении от всего покоящегося, бездеятельного, в поисках живого человеческого выражения... Поэтому живописи... не только разрешается, но и вменяется в обязанность стремиться к драматической жизненности, так, чтобы группировка ее фигур показывала деятельность в определенной ситуации» [7].

В недавних своих исследованиях о Федотове искусствовед Д. В. Сарабьянов тщательно сопоставил федотовские картины разных лет. Опираясь на его анализ, нетрудно увидеть, как по-своему внутренняя жизнь произведения стала характерна и для жанровой живописи.

В «Сватовстве майора», например, за каждой из представленных на полотне фигур мы легко можем «домыслить» ее прошлое, то, с чем она в картину вошла. Отношения между персонажами тут в сущности предопределены их, если можно так в этом случае сказать, до- и внесценической судьбой, т. е. тем, что по картине вполне определенно угадывается, но что в ней самой все-таки не свершается. Передаваемый на картине момент лишь ставит героев в известное положение. И при том, что это положение обещает какое-то развитие в дальнейшем отношений между ними, сам воссоздаваемый момент выглядит все же в некоторой мере статически.

---

[6] Можно, вероятно, думать, что знаменитое определение искусства, которым начинается незаконченная статья Белинского «Идея искусства» («Искусство есть непосредственное созерцание истины, или мышление в образах») возникло у него и из его опыта критика, из его «способа» проникать в искусство. За приведенной фразой в статье следует: «В развитии этого определения искусства заключается вся теория искусства: его сущность, его разделение на роды, равно как условия и сущность каждого рода».

[7] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика, т. 3. М., «Искусство», 1971, с. 243, 244.