
А. А. Григорьев

Русская литература в 1851 году

Статья первая.

О значении исторической критики и о различных злоупотреблениях, к которым она, бывши совершенно невинною, подала в русской литературе повод

Наш век называют по справедливости веком *исторической критики*, и боже нас избави отрёкаться от критики этого рода — но нельзя не заметить, что ничто не злоупотребляется так в настоящую минуту, как слово — историческая критика: ни один досужий фельетонист, пописывающий в журнал или в газету дюжинные статейки о погоде и о прочем, включая в круг этого *прочего* и литературу, не обойдется без того, чтобы не скрываться, как за ширмы, за это слово, при произнесении своих, без основания, и вместе с тем без апелляции, приговоров... Случится ему прочесть где-либо строгий суд над какою-нибудь посредственностью или, что еще хуже, претензиею, выдающею себя и выдаваемою другими за дарование; произнесенный на основании хотя старых, но тем не менее истинных законов искусства, он вооружится своим любимым словом и думает, что все уже сказано — и в высшей степени доволен собою. В самом деле, чрезвычайно должно быть приятно заметить другому наставительным тоном, что вы-де, милостивый государь, отстали от века, что вы, может быть, и правы с точки зрения эстетической, но ведь эстетическая критика свое дело сделала и уступила место критике *исторической*. Так, или почти так, выражается каждый из борзописцев; другой вопрос — что он сам понимает под критикой эстетической и под критикой исторической — но на этот вопрос вы его никак не наведете. У каждого такого господина существуют всегда заготовленные ответы, и всякая попытка вывести его, как говорится, на свежую воду, останется совершенно тщетною. Начните вы говорить о законах искусства, и, в особенности, употребите вы некоторые понятные всякому образованному человеку термины, как то: художественность, объективность, творчество, психологическая задача — фельетонные насекомые зажужжат пронзительно: все это старо, все это известно, все это *tritum per tritum*¹ (насекомое запомнило некоторые термины еще с школьной скамьи). Что такое, дескать, творчество? Все это вздор: произведение нравится публике, удовлетворяет *интересам минуты, потребностям массы*, и потому хорошо. Что такое талант?.. ум, вкус, наблюдательность — вот и все. Что такое основные начала?.. общие места, которые повторялись, повторялись и сделались наконец пошлыми; нужен новый взгляд, и мой, почтеннейшая публика, самоновейший, самой лучшей доброты. Вы не беспокойтесь насчет того, что я на ваших глазах учусь по-английски; я вам так запросто обойдусь с Шекспиром, как не пригрезится Гервинусу — да что Гервинус? всё вздор, поверьте, все немецкие теории. Я вот вам анекдот расскажу на их счет, анекдот с именем знаменитого Тика. Вы также не соблазняйтесь, господа, и тем, что плохо понимаю значение художественности, что я считаю это мерило приложимым только к Байрону, Шекспиру, Гете... что вам за дело до этого — художественность

¹ Терто-перетерто (лат.).

сама по себе, а я сам по себе. Мой взгляд новейший, самоновейший — я смотрю с точки зрения «критики исторической». И вот с точки зрения исторической критики проповедываются удивительнейшие в мире вещи, объявляется, что в настоящую минуту нам нужнее всего беллетристика, что количество литературных произведений важнее их качества, что говорить о литературе серьезно не в духе времени, даже неприлично, не *комильфовтно*, что журналы существуют и должны существовать для сварения желудка иногородных подписчиков и т. п. Не перечислишь всего, что проповедуется во имя исторической критики.

С другой стороны, люди дельные, трудолюбивые, много читающие и когда-то много думавшие, когда-то бывшие даже людьми передовыми (по крайней мере, на снисходительный взгляд подобострастной молодежи), но состарившиеся преждевременно вследствие различных исторических обстоятельств, — также злоупотребляют словом: историческая критика. К крайнему прискорбию всех, которые привыкли уважать их мнения, не подчиняясь, однако же, этим мнениям раболепно, — эти сколько-нибудь дельные и ученые люди в борьбе, завязавшейся в недавнее время между фельетонистами и людьми, верующими в то же значение искусства, приняли сторону не этих последних, как следовало бы ожидать, а фельетонистов — и точно так же разят своих якобы противников — исторической критикой. Нужды нет, что в статьях своих, хотя несколько и сухих, но достойных уважения по относительному обилию собранных данных, по добросовестному изучению источников, они сами путаются в понятиях об исторической критике и даже литературные произведения далекого прошедшего меряют общим эстетическим масштабом... Самим себе они это позволяют, сами они считают себя вправе говорить о художественности, творчестве, объективности и психологической задаче, но в других все подобные приемы они зовут устарелым педантизмом — и подают руку фельетонистам во имя исторической критики! Подразумевается, что жрецами этой исторической критики считают они только себя, что на покровительствуемых ими фельетонистов они смотрят с недостижимых олимпийских вершин, как на *ignobile pecus*², — а на своих *quasi*-противников, — как на *profanum vulgus*³. Одним словом, если они и представляют собою историю, то историю в застое. Дальше тех пунктов, до которых они дошли, они ходить не позволяют: *No admittance!*⁴ Продолжать даже начатое ими дело они не считают никого достойным. Все сказано, все решено ими — другим остается только пользоваться трудом учителей.

А было иное время — то время, когда эти дельные и ученые люди действительно думали, когда они, закутавшиеся теперь в хламиду олимпийцев и оградившие себя неприступным авторитетом, шли, или хотя двигались, думали идти действительно вперед вместе с историей, шли, не боясь никаких резкостей и крайностей, лишь бы эти крайности были историческим следствием раз уясненной мысли. Было время, когда самые фельетонисты, ныне с таким дендизмом рассуждающие о литературе, враждовали со всем несерьезным, нечестным в критике. Во многом ошибались тогда дельные и ученые люди, многое пересаливали их послушные фельетонисты — но *errare humanum est*⁵. Но пришла минута, когда они притупили данное им судьбою оружие, пришла минута, когда их острое и пронизательное зрение оделось туманом. От взгляда их, чисто отрицательного, утаилась как-то положительная сторона — и они увидали ее только тогда, когда она выросла и окрепла без их ведома, спроса и согласия. Еще несколько прежде сказала их несостоятельность, сказала тогда, когда болезненный, но все-таки родной и близкий

² Презренное стадо (лат.).

³ Невежественная толпа (лат.).

⁴ Вход воспрещен! (англ.).

⁵ Человеку свойственно ошибаться (лат.).

сердцу каждого голос первого из представителей литературной эпохи — встречен был одними из них с ожесточенной враждой, другими — с недостойным изумлением. Во вражде, конечно, как происходившей из источника любви, только худо понятой, было гораздо более благородства — чем в этих пошлых издеваниях, которые были отголосками уязвленного себялюбия, или крайней пустоты душевной, или, наконец, той и другой вместе. И как будто бы с этой минуты Немезида отяготела над русской критикой. Все более и более впадала она в мелочность и дошла наконец до крайней точки обмеления, до *дендизма*. Дошедши до этого пункта, она провозгласила себя *историческою* критикою. Жрецы облекли себя таинственным нимбом, а фельетонная чернь, успокоившись насчет того, что ниоткуда не будет отпора, что учителя не подымут на нее лозы, лишь бы только признавала она их авторитет, пустилась *творить неподобное*. Когда же раздалось несколько голосов, смело и прямо обличивших такую *Walpurgisnacht*⁶ критики, когда злая и грустная ирония, долгое время затаенная, решилась сказать, что многие из признанных мнений значительно устарели, что многое хорошее старое позабыто, решилась употребить орудие шутовства и пародии против тех господ, которые над всем шутили и все пародировали, фельетонная чернь прибыла под защиту и сень своих олимпийских авторитетов. Расчет ее был верен: авторитеты приняли ее сторону во имя *исторической критики*.

Но что же такое в самом деле эта *историческая критика*, во имя и под знаменем которой выступают подобные мнения? Есть ли она только фантом, только *ширма*, которыми прикрыто раболепное и безосновное служение прихотям вкуса и личностей, или, в самом деле, это — название, под которым сокрыто разумное положение?

Наш век есть век по преимуществу исторический, и, повторим опять, мы менее всего отрицаемся от признания такого его значения. Исторический взгляд есть приобретение, завоевание, купленное многими тяжкими опытами, многими трудами. Странно бы было, если бы эта общая схема не приложена была и к искусству, странно было бы, если бы не было исторической критики. Мы сами — поборники исторической критики, скажем еще более, мы сами думаем, что едва ли в наше время может и существовать иная критика, кроме исторической.

1) Историческая критика рассматривает литературу как органический продукт века и народа в связи с развитием государственных, общественных и моральных понятий. Таким образом, всякое произведение литературы является на суд ее живым отголоском времени, его понятий, верований и убеждений, и постольку замечательным, поскольку отразило оно жизнь века и народа. Но, так как во всем временном есть частица вечного, неперемennого и так как это вечное, неперемennое остается постоянным масштабом для оценки различных видимых явлений, то и следует отсюда прямо, что общие эстетические законы подразумеваются исторической критикой художественных произведений. Иначе нет ничего легче и поверхностнее *исторической* критики и органом ее может быть действительно всякий иногородный подписчик, всякий помещик, читающий после обеда, всякий Петрушка, которого в чтении интересует процесс чтения. С точки зрения такой исторической критики, которая будет брать мерилom прихоти моды, грубые потребности невежества, — романы Дюма и К°, «Три страны света» и «Мертвое озеро», «Битва русских с кабардинцами» и «Прекрасная астраханка», как произведения, *удовлетворяющие потребностям*, станут гораздо выше настоящих, но меньше читаемых произведений искусства. С точки зрения такого рода исторической критики, весьма нетрудно помириться с жалким состоянием театра,

⁶ Вальпургиева ночь (нем.).

наводненного площадными переделками французских водевилей, нетрудно, сочувствуя Репетилову, воскликнуть:

Лишь водевиль есть вещь, а прочее — все гиль!

да еще и посмеиваться *dans sa barbe*⁷ над *педантами*, сетующими на такое состояние драматургии, читающими Рётчера и других эстетиков, требующими дела, — тем больше что посмеяться тут весьма легко, упрекнувши в том, что ходят на муху обухом. С точки зрения такого рода исторической критики, весьма удобно восхищаться великосветскими повестями и таковыми же комедиями и писать пародии, — тем более это легко, что большой свет русских книг не читает и совершенно равнодушен на счет того, *как* его изображают и *кто* его изображает. С точки зрения такого рода исторической критики, легко писать пародии на лирические места поэмы Гоголя, посмеиваться над лиризмом вообще и грязные стишонки, изображающие впечатления в кабаках и других подобных местах, ставить выше, положим, хоть стихотворений гг. Майкова, Фета, Щербины, как более отражающие действительность, — тем более это легко, что найдется весьма много *разочарованных* господ, гораздо более сочувствующих означенным стишонкам, нежели поэтическим произведениям.

Все это очень легко, но если *так* понимается историческая критика, то мы поздравляем ее с такими органами, а органов с таким пониманием.

2) Историческая критика рассматривает литературные произведения в их преемственной и последовательной связи, выводя их, так сказать, одно из другого, сопоставляя их, сличая между собою, но не уничтожая одно в пользу другого, не возвышая последнее-написанного на счет предшествовавших. Показать относительное значение всех литературных произведений в массе, определить каждому подобающее место как органическому, живому продукту жизни — и поверить каждое безотносительными законами изящного, непременно поверить каждое — вот дело исторической критики. Так, например, Гервинус, определив историческое значение различной литературной деятельности Гете и Шиллера, не возвышая одного на счет другого, изобразив картину их совокупной плодотворной деятельности, не скрывает, однако же, того простого вывода, что оба они неполны, что полнота содержания и эстетической красоты, в них, так сказать, раздвоенная, — заключается в натуре Шекспира... У нас на Руси — гораздо проще поняли значение исторической критики. У нас о Пушкине нет теперь и помину, да и об Гоголе говорить перестали. Мы с детским восторгом говорили когда-то: Шекспир, Гете, Пушкин, Гоголь, присоединяя к ним впоследствии и рано погибшее, действительно значительное, но еще ничего не сделавшее дарование Лермонтова, — и с таковым же детским восторгом во имя исторической критики приветствовали дальнейший шаг в разных *натуральных* произведениях. И до того мы еще дети, что, когда в известном всем, хотя никто не желает признать этой известности, «Сне по поводу одной комедии» ирония коснулась этого пункта и в лице юноши, который ставит комедию выше Гоголя и Шекспира и в авторе ее видит давно ожидаемого миром спокойного художника, изобразила подобное детское направление, мы, во-первых, рассердились, а во-вторых, приняли слова юноши за чистую монету, а взгляд его за взгляд новой школы. Разубедитесь, милостивые государи! Нет ни новой школы, ни нового творчества, кроме известного и Гоголю, и автору новой комедии, как настоящим, хотя, конечно, еще не равным художникам. Разубедитесь, пока сама история не разубедила нас, как это уже не раз, даже на нашей памяти, случалось ей делать. Бросимте несчастную слабость к новым гениям на счет прежних и бросимте

⁷ Под нос, тихо (франц.).

же вместе с тем уважение к так называемой беллетристике: «на безрыбье — рак рыба», — говорим мы часто, но не ограничиваемся этою мудрою пословицею, а создаем из рака левиафана, с торжеством объявляем, что «надеемся познакомить публику с новым дарованием г. N. N. и т. д.». Прежде же всего, перестанем же всем этим милым выходкам придавать название исторической критики. Историческая критика вовсе не виновата в том, что журналу понадобился новый гений, а равно и в том, что сочинений гениев старых нельзя перепечатывать.

3) Историческая критика, рассматривая литературное произведение как живой продукт общественной и моральной жизни, определяет, что произведение принесло, или лучше, отразило в себе живого, то есть неперемennого, каких новых струн коснулось оно в душе человеческой или на каких старых струнах играет оно искусно — что, одним словом, внесло оно содержанием своим в массу познаний о человеке. Ясно, что с этой точки зрения теряют в литературе значение такие произведения, которые повторяют или распложают мысль других произведений или, если и могут иметь какое-либо значение, то не иначе как пояснительное, толковательное, группируясь около своих *points culminants*⁸ и заимствуя свет свой от них. В историческом процессе они, конечно, необходимы, ибо доводят до крайних граней известные идеалы, пересаливают известную манеру, но сами по себе они ничто. Так около Печорина группируются Тамарин и другие герои; так одну сторону гоголевского юмора довела до крайности смешного петербургская натуральная школа, но за всем этим хламом видны только *points culminants*. Наша же критика, называя себя историческою, никак этого понять не хочет и до сих пор еще, уступивши поневоле в жертву врагам Тамарина, не смеется еще над героями повестей гг. Дружинина, Чернышева, комедий г. Жемчужникова и т. д. Вообще, нетрудно сказать настоящее слово исторической критики:

Спящий в гробе, мирно спи.
Жизнью пользуйся, живущий!

Она не видит следов смерти и разложения — и так же мало чует признаки жизни и здоровья.

Ясно, что историческая критика в том смысле, в каком понимают ее наши борзописцы, далеко не та историческая критика, которой требования мы выставили. Обозначить эти требования мы считали необходимым, потому что сами смотрим и будем смотреть с точки зрения критики исторической.

Статья вторая.

Общий взгляд на современную изящную словесность и ее исходная историческая точка

Каждая литературная эпоха имеет своего главного представителя, от которого, как от исходного пункта, ведет она свое начало. В нем, как в фокусе, совмещаются ее художественные и моральные задачи, она живет под его могущественным влиянием, она вся представляет собою, так сказать, периферию его личности. Новое слово сказано им, и это новое слово толкуется, поясняется более или менее даровитыми последователями. Новая стезя пробивается гением и только расширяется, очищается талантами.

Таким гением литературной эпохи, которую переживаем мы до сих пор, по всей справедливости может быть назван Гоголь. Все, что есть действительно

⁸ Вершин, высших точек (франц.).

живого в явлениях современной изящной словесности, идет от него, поясняет его или даже поясняется им. Цельная, полная художественная натура Гоголя, так сказать, разветвляется в различных сторонах современной словесности.

Многим может показаться странным, конечно, что мы признаём Гоголя, и одного только Гоголя, исходною историческою точкою. Что же оставите вы Лермонтову? — спросят нас без сомнения, — Лермонтову, которого влияние отяготело так видимо над многими из наших современных писателей? Ужели вы вычеркнете его вовсе из исторического прогресса, ужели вы так слепы, чтобы не видеть, что и он также с своей стороны отразил в нем весьма значительную часть вас самих, ваших верований или вашего скептицизма, ваших убеждений или вашего разубеждения? — ужели глухи вы на звуки тех струн, которым коснулся великий, рано похищенный судьбою поэт, ужели чужды вам те стоны, болезненные и раздражающие стоны, которые так могущественно отозвались на этой железнострунной лире? Нет, — скажем мы в ответ, — не глухи мы на эти струны, не чужды нам эти стоны безвыходной скорби и страдания. Мы так же, в свою очередь, поддавались их обаянию, обаянию того демона, который, как «царь немой и гордый, сиял»

Такой волшебнo-чудной красотою,
Что было страшно — и душа тоскою
Сжималася...

Но ведь этот демон был, по признанию самого поэта, «странный бред», от которого сам он отделался стихами, от которого мы отделались стихами поэта, но ведь этот Печорин, который развился под влиянием обстоятельств, чуждых настоящему русскому быту, этот Печорин, прямое последствие Рене, Обермана и т. д., — он уже для нас, в настоящую минуту, мираж, призрак, потерявший даже свою грандиозность в особе Тамарина, — но ведь вся эта история любви без радостей и разлук без печалей в короткое время стала неимоверно смешна, потеряла всякий кредит, перестала действовать обаятельно даже на женщин, — но ведь этот фатализм, дешево купленный, обличил сам себя, но, наконец, самое это направление истошилось окончательно в романе «Кто виноват?», перешло в леденящий сердце и довольно ограниченный прозаизм в «Обыкновенной истории», и последние проявления его в повестях гг. Авдеева, Дружинина и иных суть только предсмертные судороги.

Мы говорим здесь о даровании Лермонтова не как о великой возможности (потенции), говорим не о лирическом поэте, владевшем, в особенности в последних стихотворениях, медным литым стихом, не о писателе, лучше и проще которого не писал по-русски никто после Пушкина, мы смотрим с исторической точки зрения, смотрим на дело Лермонтова, взвешиваем то слово, которое завещал он миру, и, к сожалению, должны сознаться, что слово это далеко не так веско, каким оно казалось лет за несколько назад, что дело это, если станешь судить его, как всякое человеческое дело, по последствиям, далеко не так значительно. По крайней мере, нельзя не видеть, что значение этого дела есть чисто отрицательное. Для того чтобы быть под влиянием поэта, надобно *верить* в его моральные убеждения, надобно делить с ним его восторги и страдания, а позвольте спросить, кто в настоящее время верит в искренность Печорина, кто верит, что *хорошо*, в высшем моральном смысле, «высосать апельсин и бросить его», — кто верит в величие улыбки Печорина при смерти Белы, в законность его обхождения с Максимом Максимычем, — кто способен сознаться в разделе этих мелочных страданий весьма мелочного эгоизма? Надобно быть последовательными, милостивые государи, надобно, вместе с историей, сознаться, что «герой того времени» умер и не воскреснет более, — что демон, который мучил поэта, не тот, который мучит нас, что то поколение, которое поразило Лермонтов проклятием, поколение, которого

Грядущее иль пусто иль темно,

которое безвременно состарилось под бременем страдания и сомненья, не то, которое живет теперь... Оно не то, за это ручаются его свежие силы, и к нему скорее относится лебединый привет великого поистине представителя русской природы, также рано погибшего, но рано не для бессмертной славы своей, а для будущего литературы:

Здравствуй, племя,
Младое, незнакомое! Не я
Увижу твой могучий, поздний возраст,
Когда перерастешь моих знакомцев
И старую главу их заслонишь
От глаз прохожего...

Трогательный, величавый, вполне человеческий привет любви, веры и надежды!

Повторим опять, на суде исторической критики всякое дело получает значение по плодам его — и каков бы ни был талант поэта, одного только таланта как потенции еще недостаточно. Важное дело в поэте то, для чего у немцев существует общепонятный и общепотребительный термин, *die Weltanschauung*⁹, и что у нас, *tant bien que mal*¹⁰, переводится мирозерцанием.

Мирозерцание или, проще, взгляд поэта на жизнь не есть что-либо совершенно личное, совершенно принадлежащее самому поэту. Широта или узкость мирозерцания обуславливается эпохой, страной; одним словом, временными и местными историческими обстоятельствами. Гениальная натура, при всей своей крепкой и несомненной самости или личности, является, так сказать, фокусом, отражающим крайние, истинные пределы современного ей мышления, последнюю, истинную степень развития общественных понятий и убеждений. Это мышление, эти общественные понятия и убеждения возводятся в ней, по слову Гоголя, «в перл создания», очищаясь от грубой примеси различных уклонов и односторонностей. Гениальная натура носит в себе, так сказать, клад всего неперемennого, что есть в стремлениях ее эпохи. Но, отражая в себе эти стремления, не служит им рабски, а владеет над ними, глядя яснее многих вперед. Противоречия примиряются в ней высшими началами разума, который, вместе с тем, есть и бесконечная любовь.

Отношение такой гениальной природы к окружающей ее и отражающейся в ее созданиях действительности только на первый взгляд представляется враждебным. Вглядитесь глубже, и во вражде, в желчном негодовании увидите вы любовь, только разумную, а не слепую, за мрачным колоритом картины ясно будет сквозить для вас сияние вечного идеала и, к изумлению вашему, нравственно выше, благороднее, чище, выйдете вы из адских терзаний Отелло, из безвыходных мук морального бессилия Гамлета, — из грязной тины мелких гражданских преступлений, раскрывающейся перед вами в «Ревизоре», и пусть холод сжимал ваше сердце при чтении «Шинели», — вы чувствуете, что этот холод освежил и отрезвил вас, и нет в вашем наслаждении ничего судорожного, и на душе у вас как-то торжественно. Мирозерцание поэта, невидимо присутствующее в создании, примирило вас, уяснивши вам смысл жизни. Поэтому-то создание истинного художника в высокой степени нравственно, не в том, конечно, пошлом и условном смысле, над которым поделом смеется наш век: избави нас небо от той нравственности, которая до сих пор еще готова видеть в Пушкине безнравственного поэта и в героях его уголовных

⁹ Мирозерцание (нем.).

¹⁰ Кое-как, неплохо (франц.).

преступников, которая до сих пор еще не прощает Мольеру его Тартюфа и доискивается атеизма в Шекспире. Нет, создание истинного художника нравственно в том смысле, что оно — живое создание. Оживите перед вами лица Шекспировых драм, обойдитесь с ними, как с живыми личностями, призовите их вторично на суд, и вы убедитесь, что Немезида, покаравшая или помиловавшая их, полна любви и разума. Даже не нужно и убеждаться в том, что совершенно непосредственно сознается, осязательно чувствуется.

В сердце у человека лежат простые вечные истины, и по преимуществу ясны они истинно гениальной натуре. От этого и сущность мирозерцания одинакова у всех истинных представителей литературных эпох, различен только цвет. Одну и ту же глубокую, живую веру и правду, — одно и то же тонкое чувство красоты и благоговения к ней встретите вы в Шекспире, в Гоголе, в Гете и в Пушкине, различие может быть только в степени и в цвете чувствования, но та же самая нота звучит и в напряженном пафосе Гоголя, и в мерно-ровном, блестящем течении творчества Гете, и в благоуханной простоте Пушкина, и в строго-безукоризненном величии Шекспира. Мы верим Гете, когда слышим из уст его слово его жизни, спокойное и твердое слово юноши-старца:

Das Wahre war schon längst gefunden,
Hat edle Geisterschaft verbunden;
Das alte Wahre, faß es an¹¹,

и понимаем, что эта великая натура, вопреки воплям Менцелей и писку разных насекомых, от сердца сказала: «О высоких мыслях и чистом сердце должны мы просить Бога». — Мы верим Пушкину, когда говорит он нам:

Но не хочу, о други, умирать,
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать,
И знаю, будут мне минуты наслажденья
Средь горестей, забот и тревоженья...

Мы повсюду за живыми лицами Шекспировых драм сочувствуем великой мужеской личности самого творца и внимаем разумно-любовному слову жизни, мы слышим тоску по идеалу в созданиях Гоголя, все равно, с кем ни знакомит он нас: с Тарасом ли Бульбой или с Маниловым, с Акакием ли Акакиевичем или с ослепляющей, как молния, красотой Аннунциаты. И какое таинственное чутье указывает гениальной натуре пределы в создании, что охраняет ее от двух зол, от рабской копировки явлений жизни и от ходульной идеализации, что заставляет ее остановиться вовремя, что, наконец, хранит в ней самой так свято, так неприкосновенно завещанное ей ее слово жизни?.. Одна бы, кажется, недомолвка, — и Акакий Акакиевич поразил бы вас не трагическим, а сентиментально плаксивым впечатлением; еще бы одна черта, — и Миньона стала бы фальшивой, хотя блестящей Эсмеральдой; лишняя минута в жизни Татьяны или лишний порыв в простом рассказе о капитанской дочке — и эти создания потеряли бы свою недосыгаемую простоту; немного гуще краски в изображении Офелии или Дездемоны, — и гармония, целостность, полнота Отелло и Гамлета были бы нарушены.

Истинный художник сам верует в разумность создаваемой им жизни, свято дорожит правдою, и оттого мы в него веруем, и оттого в прозрачном его произведении сквозит очевидно созерцаемый им идеал; фигуры его рельефны, но не до такой

¹¹ Истина найдена от века: / она связывала всегда благородное духовное братство. / Старую истину усвой своей душе (нем.; пер. А. А. Григорьева).

степени, чтобы прыгали из рам, за ними есть еще что-то, что зовет нас к бесконечному, что их самих связывает незримую связью с бесконечным. Одним словом, как говорит Гоголь в своем глубоком по смыслу «*Портрете*», «предметы видимого мира отразились сперва в душе самого художника» — и оттуда уже вышли не мертвыми сколками с видимых явлений, а *живыми*, самостоятельными созданиями, в которых, как Гоголь же говорит, «просвечивает душа создавшего».

Гоголь, одна из таких предызбранных гениальных натур, пояснил нам отчасти процесс такого изнутри выходящего творчества. Вот его многозначительное, хотя болезненное признание, подавшее повод к различным кривым и детским толкам и даже, к вечному стыду русской критики, к насмешкам. Великий художник яснее и врагов своих, и поклонников определяет здесь и свойство, и значение своего таланта, и пружины своего творчества, и наконец, даже свою историческую задачу («Переписка» с друзьями», стр. 141).

Герои мои, — говорит Гоголь, — потому близки душе, что они из души; все мои последние сочинения — история моей собственной души. А чтобы получше все это объяснить, определяю тебе себя самого как писателя. Обо мне много толковали, разбирали кое-какие мои стороны, но главного существа моего не определили. Его слышал один только Пушкин. Он мне говорил всегда, что еще ни у одного писателя не было этого дара *выставлять так ярко пошлость жизни*, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы *крупно* в глаза всем. *Вот мое главное свойство, одному мне принадлежащее и которого нет у других писателей.*

Останавливаемся несколько здесь и заметим, что поэт напрасно боялся открыть это душевное обстоятельство. Оно, по нашему мнению, относится не к человеку Гоголю, а к художнику, в широкой натуре которого заключены и «добрая, и злая». Много чести делает человеку подобный испуг от самого себя, но Гоголь, как художник, должен был быть таковым, чтобы мог сказать миру свое слово, и все, что говорит об себе как о человеке, должно относить к художнику.

Итак, вот в чем мое главное достоинство — продолжает он, — но достоинство это, говорю вновь, не развилось бы во мне в такой силе, если бы с ним не соединилось мое собственное душевное обстоятельство и моя собственная история. Никто из читателей моих не знал, что, смеясь над моими героями, он смеялся надо мною.

Во мне не было какого-нибудь одного слишком сильного порока, который бы высунулся виднее всех моих прочих пороков, все равно как не было также никакой картинной добродетели, которая могла бы придать мне какую-нибудь картинную наружность, но зато, вместо того, во мне заключалось собрание всех возможных гадостей, каждой понемногу, и притом в таком множестве, в каком я еще не встречал доселе ни в одном человеке. *Бог дал мне многостороннюю природу*. Он поселил мне также в душу, уже от рождения моего, несколько хороших свойств, но лучшее из них было *желание быть лучшим*. Я стал, — говорит далее поэт, — наделять своих героев, сверх их собственных гадостей, моей собственной дрянью. Вот как это делалось: *взявши дурное свойство мое, я преследовал его в другом звании и на другом поприще старался себе изобразить его в виде смертельного врага, нанесшего мне самое чувствительное оскорбление, преследовал его злобою, насмешкою и всем, чем ни пошло. Если бы кто видел те чудовища, которые выходили из-под пера моего вначале для меня самого, он бы точно содрогнулся.*

Поздравляем тех близоруких или ослепленных критиков, которые видели в этом признании какое-то ложное смирение. Повторяем опять, что здесь мы оставляем нравственную, лично человеческую сторону, забываем странное смешение признаний нравственных с эстетическими: берем эти места как материал, бросающий ясный свет на процесс художнического творчества, о чем Гоголь, разумеется, не думал. Для нас — это ключ к гениальной натуре и к ее творчеству. Две черты ярко обозначаются в этом саморазложении — с одной стороны, природа

многосторонняя, в которой божий мир отражается со всем разнообразием дурного и хорошего, с другой стороны, природа сосредоточенно-страстная, тонко чувствующая, болезненно раздражительная. Эта сосредоточенная страстность, эта способность болезненно, то есть особенно чутко, отзываться на все и составляет, вместе с постоянным стремлением к идеалу, особенный цвет гоголевской гениальности. Гете спокойно, ясно отражал в себе действительность — и — столько же многообразная, но сангвиническая натура — отбрасывал ее от себя, как шелуху, высвобождаясь беспрестанно из-под ее влияния, устанавливая в себе одним центром. Пушкин был чистым, возвышенным и гармоническим эхом всего, все претворяя в красоту и гармонию, — Шекспир постоянно носил в себе светлый характер Генриха V и, как тот из отношений с Фальстафом, выходил, цел и с ясным челом, с вечным сознанием собственных сил, из мук Макбета, Отелло и Гамлета. Гоголю дано было все язвы износить на себе и следы этих язв вечно в себе оставить. Натура холерически-меланхолическая, склонная к бесконечной вдумчивости, подверженная борьбе со всеми темными началами и между тем сама в себе носящая залог спасения, желание быть лучшим, стремление к идеалу, стремление, обусловленное в своей возможности той же страстностью и раздражительностью. Как до непомерно-громадных размеров разрастаются в этой душе различные противоречия действительности, так отзывается же она и на красоту, истину и добро. Творец Акакия Акакиевича есть вместе и творец Аннунциаты. В одну из страшных минут своей моральной жизни эта великая натура высказала стонами и воплями свое отношение к идеалу. «Замирает от ужаса душа, — говорит поэт, как бы пожираемый огнем той таинственной любви, которая и светит тихим светом, и жжет пламенем неугасимым, и поражает, как меч обоюдоострый, — при одном только предслышании загробного величия и тех духовных высших творений Бога, перед которыми пыль все величие Его творений, здесь нами зримых и нас изумляющих. Стонет весь умирающий состав мой, чуя исполинские возрастания и плоды, которых семена мы сеяли в жизни, не прозревая и не слыша, какие страшилища от них подымутся».

Отношение подобной натуры к действительности, ее окружающей и ею отражаемой, выразилось, опять-таки по ее же свойству, в юморе, и притом в юморе страстном, гиперболическом. Историческая задача ее была: сказать, что дрянь и тряпка стал всяк человек, выразить пошлость пошлого человека, свести с ходу так называемого добродетельного человека, уничтожить все фальшивое самообольщение, привести, одним словом, к полному, христианскому сознанию, но спокойно, бесстрастно она сделать этого не могла. Двоякий путь предстоял художнику в обращении с этою действительностью: или дать волю собственному болезненному раздражению и негодованию, или просто списывать. Ни того, ни другого Гоголь, по натуре своей, сделать не мог. Не мог он холодно списывать, потому что сам на себе носил язвы, им изображаемые, не увлекся он и личною раздражительностью, потому что весь проникнут был желанием усовершенствования. Те чудовища, которые выливались, по его признанию, из-под пера его, для него были чудовищами и явились на свет божий в произведениях других, которые пошли по его пути, но не руководились его светом, явились в господине Голядкине, господине Прохарчине и других исчадиях, пропитанных зловонием внутренней болезни. С другой стороны, и голая копия действительности выступала ярко во многих позднейших произведениях, как другая крайняя сторона того же Гоголя. В произведениях этих двух натуральных школ бесспорно явилось много таланта, в особенности в последней, но как в болезненном до чудовищности юморе, под влиянием которого явились различные чудовища без формы и вида, с одной громадной и вместе мелочной претензией, так

и в нелিপеприятном изображении различных повседневных явлений раздвоился полный и цельный Гоголь.

Гоголь впервые выступил на литературное поприще с своими «Вечерами на хуторе близ Диканьки». Это были еще юношеские, свежие вдохновения поэта, светлые, как украинское небо: все в них ясно и весело, самый юмор простодушен, как юмор народа, еще не слышать того грустного смеха, который после является единственным честным лицом в произведениях Гоголя, и самое особенное свойство таланта поэта, *свойство очертить всю пошлость пошлого человека*, выступает здесь еще наивно и добродушно, и легко и светло оттого на душе читателя, как светло и легко на душе самого поэта: над ним как будто еще развернулось синим шатром его родное небо, он еще вдыхает благоухание черемух своей Украины. Здесь проявляется в особенности необычайная тонкость его поэтического чувства. Может быть, ни один писатель не одарен таким полным, гармоническим сочувствием с природою, ни один писатель не постигает так пластической красоты, красоты полной, существующей для всех и каждого, как его Аннунциата, никто, наконец, так не полон сознания о прекрасном физически и нравственно человеке, как этот писатель, призванный очертить пошлость пошлого человека, и по тому самому ни один писатель не обдает души вашей такой тяжелой грустью, как Гоголь, когда он, как беспощадный анатомик, по частям разбирает человека... В «Вечерах на хуторе» еще не видать этого беспощадного анализа, юмор еще только причудливо грациозен, в гомерическом ли изображении пьяного Каленика, отплясывающего гопака на улице в майскую ночь, в простодушном ли очерке характера Ивана Федоровича Шпоньки, в котором таится уже зерно глубокого создания характера Подколесина: в этом быте, простом и непосредственном быте Украины, поэт еще видит свою красавицу Оксану, свою Галю — чудное существо, которое спит в «*божественную ночь, очаровательную ночь*», спит, распустив черные косы под украинским небом, на котором серпом стоит месяц; тут все еще полно таинственного обаяния: и прозрачность озера, и фантастические пляски ведьм, и лик утопленницы-панночки, запечатленный какой-то светлой грустью. А сорочинская ярмарка с ее шумом и толкотней, а кузнец Вакула, а исполинские образы двух братьев Карпатских гор, осужденных на страшную казнь за гробом, эти дантовские образы народных преданий, все это еще то светло, то таинственно и обаятельно-чудно, как лепет ребенка, как сказки старухи няни.

Но недолго любовался поэт этим бытом, радовался беспечной радостью художника, воссоздавая этот быт. Он кончил его апотеозу великой эпопеею о Тарасе Бульбе и дивной легендой о Вие, где вся природа его страны говорит с ним шелестом трав и листьев в прозрачную летнюю ночь и где, между тем, в тоске безысходной, в замирании сердца мчащегося с ведьмою по бесконечной степи философа Хомя Брута слышится тоска самого поэта и невольно переходит на читателя. Разделавшись навсегда с обаянием своего родного края в этой части своего «Миргорода», Гоголь уже взглянул оком аналитика на действительность: простодушно, как прежде, принялся было он чертить истинно-человеческие фигуры Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны и остановился в тяжелом раздумье над странным трагическим *Fatum*¹², лежащим в самой крепости, в самой непосредственности их отношения; с гиперболически-веселым юмором изобразил бесплодные существования Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича, и, кончая свою картину, вынужден был воскликнуть: «скучно на этом свете, господа», и имел право сказать это, как имел право в конце своей последней книги сказать: «пусто и страшно становится в твоём мире, мой Боже». С этой минуты он уже взял в руки анатомический нож,

¹² Злой рок, судьба (лат.).

с этой минуты обильно потекли уже «сквозь зримый миру смех незримые слезы». Но страшно ошиблись бы те, которые в этих слезах увидели бы только слезы негодования. Пафос Гоголя не ювеналовский пафос, не пафос отчаяния, производимого противоречиями действительности: чтобы убедиться в этом, стоит только сравнить самые патетические повести, каковы, например, «Записки сумасшедшего», «Невский проспект», с прекрасными в своем роде лирически-дидактическими произведениями князя Одоевского. Везде Гоголя выручает юмор, и этот юмор полон любви к жизни и стремится к идеалу, везде, одним словом, виден поэт, чуждый всякой задней мысли. Этот юмор достигает крайних пределов своих в «Носе», оригинальнейшем и причудливейшем произведении, где все фантастично и, вместе с тем, все в высшей степени поэтическая правда, где все понятно без толкования и где всякое толкование убило бы поэзию...

Все глубже и глубже опускался скальпель анатомика, и, наконец, в «Ревизоре» один уже смех только выступил честным и карающим лицом, а между тем, тому, кто понимает великое общественное значение комедии (а кто же не понимает его теперь, и для кого оно не уяснилось?), очевидны сквозь этот смех слезы. Вся эта бездна мелочных и тяжких в массе грехов и преступлений, разверзающаяся с ужасающей постепенностью перед глазами зрителей, прежде спокойная, невозмутимая, как болотная тина, и, так сказать, развороченная одним прикосновением пустого проезжего чиновничка, этот страх перед призраком, принятым за действительную грозу закона, глубокий смысл того факта, что тревожная совесть городских властей ловится на такую бренную удочку, — все это ясно и понятно уже каждому в наше время; что же касается до господ, до сих пор еще удивляющихся тому, как мог городничий, обманувший трех губернаторов, принять за ревизора проезжего свища, то остается только подивиться чистоте их совести, которой никогда не тревожили призраки, вызванные ее собственным тревожным состоянием, или недобросовестности, озлобленной на русскую литературу вообще и на одного из великих ее представителей в особенности. Рассуждающие о несообразности этого *происшествия* вовсе не понимают ни поэтической гиперболы, ни смысла комедии Гоголя, не понимают, что чем пустее, так сказать, глаже, бесцветнее Хлестаков, тем очевиднее комическая Немезида над беззакониями города.

Мы сказали, что особенное свойство гоголевского юмора обусловлено отношением натуры поэта к действительности. С одной стороны, эта натура, по признанию самого Гоголя, — многосторонняя и, стало быть, способна отражать в себе действительность со всем бесконечным разнообразием ее явлений, и притом отражать ярко и цельно, — с другой стороны, это натура в высшей степени страстная, на которую все противоречия идеалу действуют болезненно. Руководи Гоголя только личное раздражение, будь он, одним словом, не в такой степени исполнен чутя жизни, он был бы только великим лириком-дидактиком; будь в нем меньше настоящего стремления к идеалу, раздражение его противоречиями действительности отзывалось бы пафосом, несколько натянутым. Вещи познаются по сравнению, и чтоб оцепить Гоголя, стоит только сравнить, например, его произведения с другими, тоже талантливыми произведениями. Есть, например, на первый взгляд нечто общее между пафосом «Насмешки мертвеца», «Города без имени», «Квартиры с отоплением и освещением» и других произведений талантливого и мыслящего Одоевского и пафосом «Невского проспекта», «Записок сумасшедшего», «Шинели», «Рима», но взгляните пристальнее, — и вы увидите бесконечную разницу, вслушайтесь внимательнее — и в прекрасных дидактических рассказах Одоевского вы услышите только отрицательный пафос, пафос негодования, пополам с горькою иронией Гамлета, с улыбкою скорби скептика, с неопределенными стремлениями мистика. Вы чувствуете, что вражда не осилила здесь действительности,

не обладает ею мужески, а только плачет над нею, только обещает что-то лучшее в туманной, безграничной дали. В пафосе Гоголя и в самых капризных причудах его юмора вы чувствуете всегда живое чутье жизни, любовь к жизни; его идеалы красоты и правды существуют для него в крепких, осязаемых формах. С другой стороны, сравните, например, «Шинель» с однородной почти с нею по основным мыслям повестью даровитого же, хотя замолкнувшего уже писателя Н. Ф. Павлова «Демон». Сравните хоть сцену с начальником у того и другого писателя! А между тем, вы не можете не сознаться, читая «Демона», что талант тут явно присутствует, что анализ тут чрезвычайно глубок; может быть, даже оттого это не действует, что анализ чересчур уже старается быть глубоким, что талант принимает чудовища своего фантастически напряженного воображения за действительные, живые создания и страдания бедного Ивана Петровича, помешавшегося на мысли, что бедная жизнь заест век его хорошенькой половины, растут до невероятно-колоссальных размеров, и странно то, что чем больше они стараются расти, тем меньше вы становитесь способны им сочувствовать, и весь пафос автора пропадает задаром. Напротив, как просто рассказано обхождение чиновников с Акакием Акакиевичем и его горе при потере шинели, а сердце ваше сжимается, и, вместе с тем, в каком-то упоении восторга наслаждаетесь вы этим верным, художественным анализом. Мы не хотим сравнивать Гоголя с позднейшими произведениями петербургской школы, которая была представительницею крайности его болезненного юмора, мы не напоминаем этих странных, чудовищных снов г. Буткова и иных, у которых, наконец, сапоги получают физиономию и являются фантастическими существами, которых юмор вдается в описание зловонных углов, и главное, что всего хуже, которые всякую микроскопическую претензию микроскопической личности возводят на степень *права*. Это уже просто безобразие, которое оставлено красотой и правдой.

Сравнивая юмор Гоголя с юмором других великих юмористов, каковы, например, Стерн, Ж. Поль Рихтер, Диккенс, Гофман, мы также убеждаемся в совершенной его особенности. В Ж. Поле, например, при всей его гениальности, нельзя не видеть немецкого *kleinstädtisches Wesen*¹³; юмор Гофмана только в эксцентричностях находит спасение от душливой тюрьмы филистерства; Диккенс так же полон любви, как Гоголь, но его идеалы правды, красоты и добра чрезвычайно узки и его примирение, по крайней мере, для нас, русских, довольно неудовлетворительно, чтобы не сказать пошло; юмор Стерна весь вышел из скептицизма XVIII века и разлагается на две составные части: на слезливую сентиментальность и на скептическую иронию Гамлета над черепом Йорика. Юмор Гоголя полон, целен, неразложим, ибо Гоголь не только юморист, а великий поэт, или юморист постольку, поскольку юморист творец Фальстафа, Фоконбриджа и Бенедикта («Much Ado about Nothing»¹⁴).

Мы привели уже место, где сам поэт высказал с величайшею искренностью и простотою побудительные причины своего юмора. «Не думай, однако же, после моей исповеди, — оканчивает он свое третье письмо по поводу «Мертвых душ» («Переп<иска> с друзьями», стран. 149), — чтобы я сам был такой же урод, каковы мои герои: нет, я не похож на них. Я люблю добро, я ищу его и сгораю им, но я не люблю моих мерзостей и не держу их руку, как мои герои, я не люблю тех низостей моих, который отдалают меня от добра. Я воюю с ними, и буду воевать, и изгоню их, и мне в этом поможет Бог, и это вздор, что выпустили глупые светские умники, будто человеку только и возможно воспитать себя, покуда он в школе, а после уж

¹³ Обывательская сущность (нем.).

¹⁴ «Много шума из ничего» (англ.).

и черты нельзя изменить в себе: только в глупой светской башке могла образоваться такая глупая мысль. Я уже от многих своих гадостей избавился тем, что передал их своим героям, их осмеял в них и заставил других также над ними посмеяться. Я оторвался уже от многого тем, что, *лишивши картинного вида и рыцарской маски, под которою выезжает козырем всякая мерзость наша, поставил ее рядом с той гадостью, которая всем видна*. Тебе объяснится также и то, почему не выставлял я до сих пор читателю явлений утешительных и не избирал в мои герои добродетельных людей. *Их в голове не выдумаешь*. Пока не станешь сам хотя сколько-нибудь на них походить, пока не добудешь постоянством и не завоеуешь силою в душу несколько добрых качеств, — мертвечина будет все, что ни напишет перо твое, и, как земля от неба, будет далеко от правды. Выдумывать кошмаров — я также не выдумывал: кошмары эти давили мою собственную душу: что было в душе, то из нее и вышло».

Такова цельная и гармоническая художественная натура, которую мы, но нашему крайнему разумению, приняли за исходную точку современного состояния словесности. До сих пор мы видели еще только крайности ее, проявившиеся в последующих литературных явлениях, в двух натуральных школах. Разумное историческое и самостоятельное последствие еще впереди, как в творчестве самого Гоголя, так в могущественных силах какого-нибудь нового яркого таланта. Каково будет отношение этого таланта к действительности, — тайна будущего: только по существующим данным можно гадать, что это будет иная, более спокойная творческая натура.

Статья третья. Современная словесность в отношении к своей исходной исторической точке

В прошедшей статье мы определили ближайшую исходную историческую точку современного состояния словесности, — ближайшую, говорим мы, ибо, чтобы определить первоначальную, надобно было бы вести речь от яиц Леды. Кто не чувствует, что зерно тех близких отношений поэта к действительности повседневной, какие явились в созданиях Гоголя, заложено и в повестях Белкина, и в «Капитанской дочке», и в «Летописи села Горохова»; что грубые, так сказать, сырые материалы, положим, хоть бурсаков в «Вие», найдете вы в произведениях Нарезного, что Нарезный, с своей стороны, тоже обусловлен известными историческими обстоятельствами и т. д. Кто не чувствует всего этого, и между тем, кто же в наше время потребует от критика поверхностных обзоров ради восхождения к началу начал. *Hic locus — hic saltus*¹⁵, — скажем мы и остановимся на ближайшей исходной точке. От Гоголя ведет свое начало весь тот многообразный, более или менее удачный и разносторонний анализ явлений повседневной, окружающей нас действительности, — стремление к которому составляет собою закон настоящего литературного процесса; все, что есть живого в произведениях современной словесности, отсюда ведет свое начало: стало быть, мы и правы были, начавши с Гоголя обзор ее.

Но прежде чем будем мы говорить о литературных явлениях прошлого 1851 года, мы должны, не вдаваясь, конечно, в подробности, взглянуть по отношению к исходной точке, то есть к Гоголю, на всю литературу, взявши ее за несколько лет. В это обозрение должны войти, конечно, не одни только те факты, которые ведут начало от Гоголя: должно быть упомянуто, отчасти прослежено, и развитие

¹⁵ Здесь место — здесь прыжок (лат.).

лермонтовского слова, все более и более теперь замирающего. Тем яснее обозначится верность того положения, что все живое в явлениях современной словесности происходит от толчка, сообщенного деятельностью Гоголя, — положения, которое мы повторяем уже не раз и не устанем повторять, твердо убежденные в его истине.

В самом деле, слово лермонтовской деятельности, слово весьма звучное, даже поражающее, — по самой натуре своей было неспособно к дальнейшему развитию. Это слово было — протест личности против действительности, протест, вышедший не из ясного сознания идеала, а из условий, заключавшихся в болезненном развитии самой личности. Слово борьбы без основ, страданий без исхода, жажды без удовлетворения, — слово, которого значение «темно иль ничтожно», — но которому действительно невозможно было «внимать без волнения» — слово, которое в самом поэте должно было и, к сожалению, не успело выгореть и очиститься, — слово вражды, которая, конечно, не может же быть состоянием нормальным, особенно если пружины ее заключены в безмерно-выдавшейся личности; оно оставило в памяти нашей след какого-то смутного, тревожного сновиденья. Не глубокое содержанием, оно сказалось за раз, само себе положило Геркулесовы столбы, идти за которые значило идти к абсурду. Нашлись действительно люди, по-видимому, довольно смелые, но в сущности только увлеченные, которые шагнули за эти столбы, но впали или в смешное, как авторы Тамариных, Левиных и других героев грошового безочарования, или в безобразный фатализм, как авторы разных произведений, имевших большой успех благодаря напряженности мысли и теперь совершенно уже забытых. Все, что Лермонтов успел сказать, он сказал как поэт — поэт истинный и новый, каким был он в возможности; не его вина, что он не успел сказать большего и что сказанное им повторялось на тысячу разных ладов. Не его вина, что, когда появлялись какие-нибудь напряженные стишонки, написанные в подражание ему, наши критики приветствовали их чуть что не восторженными похвалами; не его вина, что его *действительные* страдания, в нем самом еще не перегоревшие, взяты были напрокат другими, доведены до смешного, истасканы и опошлены как прихоть моды; не его вина, что слышался повсюду нескладный вой про *гордое* страданье, что каждый юноша, не в меру попользовавшийся жизнью, толковал о *праве проклятья* или воображал себя пророком, в которого ближние кидают бешено камня. Вероятно, самому поэту, если б он дожил до этого,

Все это *стало бы* смешно
Когда бы не было так грустно... —

В самом деле, что ни возьмете вы из произведений его последователей: лириков или повествователей, — вы везде увидите только повторение, распложение или, лучше сказать, разжижение лермонтовских мыслей. К каким мальчишески-заносчивым упражнениям подали повод многие из его стихотворений! Нет возможности перечислить повестей (о стихотворениях уж и говорить нечего), написанных на тему «любви без радостей и без печали», на тему «дубового листка и молодой чинары», на тему *старого утеса, глубоко задумавшегося о ночевавшей на вершине его золотой тучке* и т. д., нет возможности перечислить также всех женских прихотей, в которые развились у последователей поэта причуды Печорина, и нет никакого желания напоминать те произведения, которые доводили до нелепости фатализм Печорина под видом глубокого анализа души человеческой, произведения, уродливые даже в художественном отношении и гнилые в отношении психологическом. Анализ работал тут не над живою действительностью, а над миражом, над призраком собственного насильственно-напряженного воображения. С художественной стороны эти произведения были безобразны потому, что в них все приносилось в жертву

наперед заданной теме, что они писались для потехи праздного остроумия, выдаваемого за глубокомыслие, что в них все окружавшее каких-нибудь Владимира Петровича, Дмитрия Яковлевича и Любовь Александровну малевалось карикатурно; сами же Владимир Петрович, Дмитрий Яковлевич или Любовь Александровна чуть что не носили ярлыков на лбу; безобразны они были, наконец, и потому, что в них психологически вопрос поставлялся не таким, каким он был на самом деле, а каким угодно было видеть его автору.

В настоящую минуту это направление явно и видимо отживает и замирает: последние его представители — гг. Авдеев, Дружинин, Жемчужников, Чернышев и некоторые другие. О всех этих господах говорено было нами довольно часто при разборе произведений их, появлявшихся в разных журналах и изданиях, но один не разобранный нами и оставшийся от прошлого года рассказ, помещенный в XII № «Современника», мы считаем не излишним разобрать здесь, тем более что он представляет собою довольно наглядно крайности и недостатки произведений, являющихся еще и доселе как отпрыски упомянутого нами направления. Это рассказ «Певица», подписанный именем Иногородного Подписчика, но так явно обличающий и манеру, и взгляд автора «Полиньки Сакс», «Жюли», «Фрейлейн Вильгельмины», что мы берем на себя право смотреть на него как на произведение г. Дружинина.

Не соглашаясь весьма во многом со взглядом г. Дружинина как повествователя и расходясь почти радикально с Иногородным Подписчиком, мы не отрицали никогда известной степени дарования в авторе «Полиньки Сакс», находя только в этом даровании один, и притом весьма важный, существенный порок, — напряженность, чтобы не сказать аффектацию. Почти то же самое можно сказать и о рассказе «Певица» — несмотря на то, что он далеко ниже и «Полиньки Сакс», и даже «Жюли» — рассказе блестящем, но блестящем мишурою, читающемся с интересом, но с таким интересом, который нимало не принадлежит к впечатлениям художественным. Все тут дышит претензией, хотя, конечно, нельзя отрицать, что это — претензия человека умного и даровитого: чувства постоянно натянуты, мысли постоянно стараются быть оригинальными, в самом остроумии видно усилие.

В почтовой конторе одного маленького городка на Кавказе собралось несколько человек, чающих движения воды, то есть писем. В числе их находится, без сомнения, и рассказчик. Он получает большой пакет с крошечным лоскутком газетной бумаги; на этом лоскутке, тщательно обрезанном, пять или шесть строк было подчеркнуто карандашом.

Я начал читать, — говорит он — то было одно из стереотипно-избитых описаний петербургской погоды и летних увеселений. Солнце улыбалось после непогоды, и столичные жители, пригретые его животворными лучами, поспешали отправляться на дачи, в театр, в Конкордию и т. д. Наше северное лето было так же хорошо, как будто в Италии. Одно только событие огорчало весь порядочный люд северной Пальмиры: известная певица, столько лет бывшая любимицею просвещеннейшей публики, стяжавшая столько лавров на нашей родине, — блестящая, чудная и обворожительная, ни с кем не сравненная синьора NN покинула своих северных поклонников и поехала в дальние губернии России за новыми лаврами, за новыми успехами! Пожелаем же ей...

Это газетное известие привело в бешенство рассказчика, потому что певица NN — предмет его антипатии, антипатии страстной, болезненной, фантастической, по его собственному признанию. О причинах происхождения этой антипатии повествует он очень остроумно. Начало этой болезни почувствовал он еще за границей, в представлении «Ломбардцев» Верди, истерзавших его нежные нервы; вы знаете, что все герои рассказов г. Дружинина одарены необыкновенно

раздражительными нервами и даже преимущественно заботятся о том, чтобы иметь раздраженные нервы. В это несчастное представление «Ломбардцев», когда автор уже думал бежать, стряхнув прах с своих сандалий, — «явилась певица NN, разметав по плечам какое-то рыжеватое отребье, — говорит он, — и голос ее зазвучал, нанося страдание моему сердцу». В Петербурге он опять встретил певицу NN и здесь претерпел еще злейшие, по словам его, бедствия:

У меня — повествует он — был приятель, литератор, *очень редко говоривший о литературе* (NB. Замечайте, какое дилетантское презрение к литературе); он писал маленькие статейки, очень веселенькие и простенькие в разных журналах и газетах. Он умел говорить с читателями о погоде, о том, что фельетонисту иногда писать не о чем. *Я всегда любил статейки этого рода и перечитывал их после второго стакана чаю...* (NB. Настоящее, джентльменское разочарование в литературе и в прочем). И вдруг — о ужас! — в приятеле моем я заметил странную перемену, признак зловещий и убийственный.

Приятель, изволите видеть, стал писать о певице NN, писать по поводу всего на свете, по поводу нового магазина, ламп с коловратным уважением, и вовсе не потому, чтобы влюбился в певицу, а под влиянием такого же фантастического недуга, который произвел в рассказчике его болезненную антипатию. Литератор, пописывавший газетные статейки, нравившиеся необыкновенно герою рассказа, был, должно быть, как этот последний, слабонервен...

Помните ли вы, читатели, одну статью в «Библиотеке для чтения» по поводу стихотворений покойного Губера, статью, исполненную парадоксов, когда-то считавшихся остроумными, едкой иронии и самых удивительных экстравагантностей. Статья доказывала, что иметь нервы расстроенные — величайшее блаженство, что расстроенные нервы даются не всякому, что по большей части человечество имеет только претензию на расстроенные нервы. *Почему-то* эта статья припомнилась нам, когда мы читали рассказ г. Дружинина, и, тоже *почему-то*, фантастический недуг героя показался нам огромною претензией на расстроенные нервы.

Итак, друг рассказчика, литератор, по словам первого, «был увлекаем своею судьбою, над ним тяготела убийственная звезда; демон, облекшись в образ тощей артистки, впился в его существование. Несколько раз он давал мне клятвенное обещание не говорить ни одного слова о г-же NN, изгнать ее имя из своих статей, — и что же! не проходило двух дней, а это ужасное имя опять красовалось перед моими глазами. “Не говори ничего о музыке, — упрасивал я бедного страдальца, — переходи к предметам более новым”. “Хорошо, — отвечал, — я стану толковать о модах”. Действительно, на другой день речь уже шла о пальто: я успокоился, похвалил силу воли в писателях. Но, ах, это была одна мечта! Мой друг советовал своим читателям заводить пальто потеплее, “потому — писал он, — что скоро возобновятся концерты, и мы опять услышим обширный голос синьоры NN, будем разгорячаться, ей аплодируя, а кто не знает, как вредно разгоряченному человеку стоять на сквозном ветру и дожидаться своего легонького пальто”».

Не можем не заметить, что автор чрезвычайно ловко потешается над фельетонными статейками и глубоко изучил тактику фельетонистов, и можно предположить с некоторою достоверностью, что немало времени употребил он на изучение этого важного предмета.

Кроме певицы NN, у рассказчика есть еще неприятельница, жена Льва Кирилыча ***ского Madame Sophie, иностранка по происхождению. О причинах своей вражды с нею повествует он с *грациозною* и весьма *назидательною* откровенностью, хотя, к сожалению, мы не можем назвать эту милую откровенность оригинальною, потому что блаженной памяти Печорин высказывался с гораздо большею энергиею и простотою:

Но от чего же госпожа ***ская была вашим врагом? — спросят меня *младые* (NB. Мы недаром подчеркнули это прилагательное, тут все неспроста, все имеет сильную претензию на разочарование и еще более сильную — на остроумие, даже и «младые» вместо «молодые») девицы, *желающие знать сюжет всякой оперы и причины всякого человеческого поступка* (NB. Как же не разочарование и не остроумие, каких вам еще надобно, читатели?.. Ведь смешно, в самом деле, желать знать причины всякого человеческого поступка, и это желание равно желанию знать сюжет всякой оперы?.. ведь смешно это, не правда ли? Вы наверно согласитесь с рассказчиком, если вы, как он же, *настоящие джентльмены*?) Э, боже мой, этого я и сам хорошенько не знаю. Мы были недовольны друг другом, особенно я *имел полное право быть недовольным* (NB. Жаль только, что свои права рассказчик заимствовал или, лучше сказать, разделил по наследству, доставшемуся от Печорина, с известным вам Таминым). *Зачем Софья Осиповна была вечно окружена мужчинами, и не бросила их, и не изъявляла желания со мной познакомиться? для чего она смотрела на меня очень холодно, когда я оглядывал ее с ног до головы на гуляньях*» и т. д.

Признаемся откровенно, мы не понимаем даже, как в наше время самим повествователям не совестно высказывать подобные вещи? Никто уже более не верит ни в эти гигантские самолюбия, ни в это разочарование, все видят в этом только одну претензию, все знают, как мелочны в основах эти самолюбия, как дешево приобретается это разочарование, и между тем в любой из обыкновенных повестей вы их встретите.

Но у автора есть еще особенные, ему исключительно принадлежащие, совершенно джентльменские прихоти, любовь к капризным женщинам и тому подобные.

В самом деле — говорит рассказчик — какая неприятная вещь капризы и избалованность в женщине (NB. Подразумевается, что это говорится с иронией, что именно избалованность и капризность особенно нравятся рассказчику). Если б у Софии ***ской был муж получше, если б за ней вечно не бродило полсотни стариков и юношества, с ней можно было бы иногда с удовольствием поговорить о предметах, вызывающих на размышление. *Мне даже можно сознаться...* (NB. Все следующее за этим явно впадает в тон дневника Печорина), *что ее глаза и ножки выходят из ряда обыкновенных женских глаз и ножек* (NB. Недостает только, чтобы эти ножки были обуты в ботинки *couleur russe*, как ножки княжны Мери, впрочем, утештесь, эти ножки точно так же узки). У ней есть еще необычайно милая манера краснеть при всяком противоречии, и как еще краснеть! На ее лице, обыкновенно бледном, разливается, как отблеск угасающей зари по снегу, — такой легкий румянец, что...

Ясно, что вражда автора к М-ме Софи — любовь, или, говоря, по старой памяти, языком гегелистов, левая сторона любви. Повод высказаться подает этой любви случайное обстоятельство. У рассказчика есть спутник, мосье Антонович, промотавшийся юноша, который вызвался провожать М-ме Софи в экипаже своего друга и распорядился таким образом его особою в надежде на его джентльменскую деликатность. Действительно, надежда не обманула юношу. Рассказчик посердился сначала и сказал было: «ты поезжай, а я еще буду ждать писем», но промотавшийся юноша отвечал ему жалобно: «любезный друг, мне придется ехать верхом на палке».

Этот последний аргумент, — говорит рассказчик, который, — отнимите у него высказывающуюся повсюду претензию на джентльменство, — оказывается в этом случае чрезвычайно милым и добродушным человеком, — был слишком силен; полушутливый, полупечальный тон промотавшегося юноши трогает меня сильнее всех философских доводов. Кто из нас не проматывался и не сидел на чужбине с целковым в кармане, но непременно с глубокою любовью в сердце? Гнев мой прошел, мне стало стыдно моих резких слов; я готов был извиняться перед влюбчивым приятелем, но он не нуждался в извинениях; заметив, что я перестал хмуриться, ветреник перешел к живейшим изъяснениям восторга и даже, не заботясь о том, чтобы разогнать последние облака досады, сидевшие на моем челе, стал исполнять по комнате какой-то кабардинский танец, размахивая обнаженной

шашкою и вывертывая свои ноги с быстротой, достойной лестного одобрения гораздо многочисленнейших зрителей. Дело было устроено к моему полному огорчению.

На дороге, разумеется, рассказчик сближается с своей неприятельницей; сблизило их в особенности одно в самом деле поэтическое впечатление, которое и передано в рассказе прекрасно. Вообще тут начинается живая сторона рассказа. Столько молодости, столько настоящих страстных порывов высказывается тут искренно, что еще более становится досадно на претензию, проглядывающую всюду, вредящую всему...

Раз они, то есть рассказчик и его спутник, отстали от М-ме Софи и ее мужа, потому что тарантас их сломался. Рассказчик только что проснулся, только что расстался с самым очаровательным сном, и вдруг говорят ему о случившемся:

Я выпрыгнул на землю, но не ухватился за голову (NB. Вот это так! вот это искренно! вот это понятно — в самом деле, кому не хотелось иногда удержать в памяти светлое сновидение — а известно всем, что стоит только, проснувшись, ухватиться за голову, чтобы сон исчез навеки из воспоминания). Мне поведали все бедствие, оно было немалым. Нигде не было жилья, ночь грозила накрыть нас в степи, и хотя опасности не было никакой, но мы должны были неминуемо потерять Madame Sophie. Муж ее обещал ждать нас только до вечера, и уже два часа, в течение моего сна, стояли мы с изломанным колесом, одни-одинехоньки. Сердце мое сжалось и потом вдруг как будто расширилось: я чувствовал в себе странную энергию; я был готов отдать полжизни за вечер в О..., за взгляд моей молодой спутницы. Я желал увидеть ее еще раз, желал этого всеми силами моей жизни и верил, что мое желание исполнится. (Слова эти подчеркнуты в самом подлиннике).

Называйте меня супер-натуралистом (NB. К чему эти оговорки, г. рассказчик? Или боитесь вы быть искренними — напрасно! Не одни супер-натуралисты, но весьма много людей с страстною организацию разделят с вами вашу веру), существом, избалованным через посредство стечения счастливых случайностей, но я знаю, что говорю. Я уверен, что и в малых, и в великих событиях жизни иногда стоит только пожелать всеми силами тела и духа, пожелать чего-нибудь не выходящего из пределов возможности, для того чтобы событие будто покорилось вам. Десять раз в своей жизни я имел подобные желания: иногда они были пустыми, а иногда важными желаниями, десять раз в моей душе происходил какой-то неслыханный феномен сосредоточенной воли, и девять раз из десяти я достигал того, к чему стремился.

Автор этих выписанных нами строк должен быть очень молод, но, признаемся откровенно, мы желали бы поболее таких искренних строк, и притом без оговорок, без претензии на джентльменство и разочарованность, — желали бы, чтобы автор «Жюли» и «Певницы» отдавался более своей непосредственной, страстной натуре, отдавался ей так же без задних мыслей, как отдается, например, А. де Мюссе. Но увы! претензия губит его дарование — и сколько раз, читая рассказы Дружинина, мы были готовы сказать автору то, что Гамлет говорит матери, относя, конечно, это восклицание не к сердцу, а к таланту.

O throw away the worser part of it
And live the purer with the other half!¹⁶

На рассказе «Певница» и остановились мы по двум причинам: во-первых, потому, что не успели разобрать его в прошедшем году, — а во-вторых, и главным образом, потому, что он принадлежит к категории произведений, представляющих собою развитие дермонтовской мысли. В г. Дружинине, бесспорно, больше таланта, чем во всех других великосветских и не великосветских подражателях покойного поэта, — но по этому самому смешные стороны направления выдаются в нем резче. В самом деле — все трагическое, что было в протесте личности, у него исчезает

¹⁶ Отбрось его гнилую часть, отбрось / И с чистой половиною останься! (англ.; пер. Н. А. Полевого).

и заменяется уже мелочным или причудливым, — самая действительность явно представляется миражем, в настоящее бытие которого никто уже не может верить. В этом отношении г. Дружинин, как человек с дарованием, пошел и самостоятельно, и дальше г. Авдеева и других подражателей — он довел безобразное развитие личности до каприза, причуды, мелочности, в нем, одним словом, окончательно истощается направление.

Переходим теперь к тем явлениям в нашей литературе, которые представляют собою последствия гоголевского слова. Их можно разделить на следующие группы:

1) Такие произведения, в которых взята только форма гоголевского творчества, а сущность мирозерцания — лермонтовская.

2) Такие, в которых гоголевский юмор отделен от стремления к идеалу и господствует один — дошедши до самых странных причуд и крайностей.

3) Наконец, такие — которые, следуя пути, проложенному Гоголем, носят на себе, однако, признаки таланта, самобытности жизни, хотя не представляют собою разрешения никаких новых задач.

Историческое происхождение всех этих трех категорий весьма понятно для всякого, кто следил постоянно за ходом нашей литературы и критики. Рассмотрим каждую из этих категорий в отдельности.

1) Отношение Гоголя к действительности, выразившееся по преимуществу в юморе, мы вывели из двух сторон его полной художественной натуры. Мы указали на этот смех, карающий, как Немезида, потому что в нем слышатся слезы по идеалу, — смех, полный любви и симпатии, смех, возвышающий моральное существо человека. Но такое отношение к действительности могло явиться трезвым и целомудренным только в великой цельной натуре истинного художника, — не все даже поняли его вполне, это отношение любви, действующей посредством смеха, — не все уразумели отношение к идеалу, хотя и много толковали о нем по поводу произведений Гоголя. Для многих, даже для большей части, стремление художника к идеалу представлялось в виде того же самого протеста личности, который слышали они в стихах Лермонтова, облитых горечью и злостью. Понятна была только форма произведений Гоголя, понятно было, что новая руда открыта поэтом, руда анализа повседневной, обычайной действительности, — и на то самое, на что Гоголь смотрел с любовью к правде непеременимой, к идеалу, другие, и даже даровитые, люди взглянули только с личным убеждением или с предубеждением. Отсюда ведут свое начало разные сатирические очерки, отсюда бесконечное множество повестей, кончавшихся припевом: «и вот что может сделаться из человека», — повестей, в которых, по воле и прихоти их авторов, с героями и героинями, задохнувшимися, по их мнению, в грязной действительности, совершались самые удивительные превращения, в которых все окружавшее героя или героиню нарочно, намеренно изображалось карикатурно. Была своя хорошая сторона, своя заслуга в этой манере, но односторонность ее скоро обнаружилась весьма явно. Забавнее всего было то, что никогда так сильно не бранили романтизма, как в этом периоде самых романтических отношений авторов к действительности: фактов мы не приводим, потому что они, более или менее, все известны и у всех еще в памяти.

Но подобное отношение к действительности не могло быть продолжительным — по самым основным своим началам. Примирение, то есть ясное уразумение действительности *sine ira et studio*¹⁷, необходимо человеческой душе, и искать его надобно поневоле в той же самой действительности, тем более что нашлось много людей, которые с сомнением качали головою, читая разные карикатурные изображения, и дерзали думать, что слишком густые черные краски употреблены

¹⁷ Без гнева и пристрастия (лат.).

на картины, потому что живописцы находятся в припадке *меланхолии*, что *родственники* разных барышень вовсе не такие звери, какими они кажутся описателям, что даже грязны они потому только, что автору хотелось в виде особенной добродетели выставить *чистоплотность* какой-нибудь Наташи... Усомнились, одним словом, в том, чтобы действительность была так грязна и черна, а романтическая личность так права в своих требованиях, какими угодно было ту и другую показывать повествователям. Русский человек отличается, как известно, особенною сметливостью; он готов признать все свои недостатки, но не впадет от них в мрачное мистическое отчаяние, не станет их преувеличивать. Потребность примирения, одним словом, обозначилась очевидно.

Явилось дарование примечательное, яркое, но, да позволено будет сказать прямо, дарование чисто внешнее, без глубокой мысли в задатке, без истинного стремления к идеалу, дарование г. Гончарова, которое так или иначе ответило на эту потребность, как могло и как умело, — и вот объяснение необыкновенного успеха «Обыкновенной истории», произведения, отделанного в частности и подробностях, сухого до безжизненного догматизма по основной идее, построенного в виде самой искусственной аллегории. Дарование г. Гончарова не пошло по новой дороге — оно вышло целиком из той же категории и было только ее цветом. Примирение выразилось в нем ирониею какого-то отчаяния, смехом над протестом личности, с одной стороны, и скорбным сознанием торжества сухой, безжизненной, безосновной практичности. Все было тут принесено в жертву этой иронии. Автор вывел две фигуры — одну жиденькую, худенькую, слабенькую, с ярлыком на лбу: романтизм *quasi*-молодого поколения, — и другую цветущую здоровьем, спокойную, как математика, с ярлыком: практический ум. Последний, разумеется, торжествовал в своих расчетах, как добродетельная любовь в старинных романах и комедиях... но... (и в этом *но* — заключается, быть может, будущее таланта г. Гончарова) — в конце романа приходило ко всему весьма странное обстоятельство: практический ум начинал беспокоиться насчет сердца... Такова была мысль произведения г. Гончарова, мысль, нимало не скрытая, а напротив, просившаяся наружу, кричавшая в каждой фигуре романа. Много нужно было таланта для того, чтобы читатели забывали в романе явно искусственную постройку, — но, кроме таланта, самая мысль произведения г. Гончарова поразила большинство новизною, понравилась всем так называемым практическим людям, которые всегда любят, когда бранят молодое поколение за разные стремления, понравилась даже тем, которые косо посматривали на «Мертвые души» или издевались над ними, — но признаемся откровенно, мы не думаем, чтобы сам даровитый автор «Обыкновенной истории» был доволен *таким* успехом своего произведения. Стремление к идеалу не признает своего питомца в Александре Адуеве, и ирония пропала здесь задаром. Иного слова вправе мы ожидать от автора «Сна Обломова» — произведения, которое, несмотря на односторонность взгляда, написано яркими, поэтическими красками.

2) Почти в то же самое время, как протест личности, принявшись за гоголевский анализ действительности, истощился окончательно и посмеялся сам над собою — выступило на арену литературы другое направление, которое гораздо ближе относится к исходной исторической точке, хотя в крайних своих проявлениях и дошло до того же протеста личности. Отделите болезненный юмор раздражительной натуры от стремления к идеалу в произведениях Гоголя — и действительно чудовища явятся на свет божий вследствие причуд этого болезненного юмора. Взгляните на Акакия Акакиевича с сентиментальной точки зрения, проникнитесь в отношении к нему не общечеловеческим, правдивым сочувствием — а исключительно, болезненною симпатиею, — пойдите, одним словом, против вечной

мудрости природы, плачьте о том, что безобразие — безобразно, смешное — смешно, жалкое — только жалко, — возведите на степень *права* требования героев «*Записок сумасшедшего*», — и вот явились Макар Алексеевич Деушкин, господин Голядкин, господин Прохарчин, все эти герои зловонных, темных углов, герои, которые и действительно существуют, но, во-первых, не одни же в целом божьем мире, а во-вторых, существуют не такими, какими создают их себе авторы... Даже даровитый автор «*Записок охотника*» заплатил дань этому несчастному направлению, и он в лице Мошкина, испортившем его комедию «Холостяк», выражал неудовольствие против разумного порядка природы, и не один он, — многие увлеклись этою одностороннею, болезненной точкой зрения. Чудища, порожденные ею, слишком безобразны, и на них долго останавливаться не нужно.

3) Переходим теперь к третьей категории литературных произведений, обаянных бытием своим творчеству Гоголя. Эти произведения представляют собою простое изучение и изображение действительности; нельзя сказать, чтобы все они одинаково чужды были задних мыслей, да и трудно требовать этого в наше время, — нельзя, с другой стороны, сказать также, чтобы во всех них, как в произведениях первой и второй группы, проглядывала одна и та же задняя мысль, что уже весьма утешительно. Нельзя, наконец, что еще более утешительно, не замечать, что чем более даровитые люди, как гг. Тургенев, Григорович, П. А — в, сближаются, знакомятся с избранною ими для изучения сферою жизни, — тем менее начинает давить их гнет задней мысли, тем свободнее становится их творчество, а другой, истинный и сильный талант, каков г. Писемский, начинает высказывать свое прямое сочувствие к лицам, хотя сохраняет при этом всю непосредственность в изображении явлений действительности. Нельзя не видеть, одним словом, что действительность стоит на первом плане в современной литературе и что к ней приступают с чистыми руками и с желанием правды. Различные сферы жизни подвергаются художественной разработке: и сфера большого света, и сфера низшего быта... Являются, наконец, произведения уже вполне самобытные, хотя, вместе с тем, представляющие собою разумное последствие точки отправления.

Такова настоящая минута. Остается нам взглянуть теперь только на ее последние произведения, что и сделаем мы в нашей четвертой, заключительной статье.

Статья четвертая и последняя. **Литературные явления прошедшего года**

Мы очертили путь, которым шла литература в течение нескольких лет, подвели, как мы думаем, без натяжки ее различные явления под исходные начала и видели, что ее последнее историческое слово было — прямое отношение художника к действительности. Вне этого прямого отношения нет для таланта ничего в настоящую минуту. Протест личности, как вышедший из весьма неглубоких источников и в последнее время окончательно разменявшийся на мелочь, наскучил всем смертельно и стал смешон; отрицательная манера в изображении действительности, в свое время относительно-полезная, также потеряла в настоящую минуту всякую ценность; никто не верит уже ни в действительность страданий разных героев, сложившихся по прототипу Печорина, и с другой стороны, никто уже не допускает возможности тех *превращений*, кои *грустная* действительность производила в разных повестях с героями и героинями по воле авторов; то и другое явным образом принадлежит к области романтизма, довольно широкой, чтобы вместить в себя всякий протест личности, вытекающий из одних только личных оснований. Но да не подумают, чтобы грубое служение действительности и неразумное оправдание всех явлений потому

только, что они — явления, считали мы последним словом художества в настоящую минуту. В такую крайность впасть, пожалуй, и легко из противоположной крайности, — но ни мертвая копировка явлений не может удовлетворить таланта, ни равнодушное оправдание не может удовлетворить души человеческой: первый носит в себе формы идеала, последняя — стремление к оному. И по тому самому, вследствие прямого отношения к действительности, она поясняется, так сказать, оразумливается для таланта, и ясно выступают для души человеческой из-за преходящих явлений непеременные и вечные законы правды, и снова крепко срастаются, сплавиваются в душе ее распавшиеся основы, — и многие простые старые истины возникают обновленные из хаотически-романтического брожения, грозившего поглотить их. Таков процесс, совершающийся в каждой благоустроенной душе человеческой, такой же процесс совершается и в литературе. За моментом разложения, которое необходимо было, потому что к основам, к простым веществам, примешалось много чуждого, внешнего, наносного, наступает момент крепкого и органического сращения, обусловленного, конечно, ясным сознанием простых начал...

Счастливы, трижды счастливы те, которые веруют в историю, еще счастливее те, которые чувствуют ее дыхание. Многие говорят в наше время об истории — но многие ли способны действительно в нее веровать, и еще не менее ли количество тех, которые чувствуют ее по непосредственному наитию? Неужели *те* в нее веруют, которые понимают последовательность исторического развития литературы *только* в проведении своих мыслей, неужели *те* ее чувствуют, которые способны закидать камнями все нововозникающее в литературе потому только, что оно возникло без их ведома и согласия?.. Нет! не веруют они в историю, ибо неспособны сознать исторической необходимости, иной литературной задачи, кроме их собственной; не чувствуют они истории, ибо не в силах встать выше преходящих явлений, выше самих себя, в уровень с вечными началами правды — и во всех новых литературных явлениях они видят только враждебные им лично явления, и неспособны они, как старый барон Аттингхаузен, умирающий на руках иного и крепкого поколения в эпической драме Шиллера, сказать с полным, религиозным самоотречением:

...durch andre Kräfte will
Das Herrliche der Menschheit sich erhalten...
...es ändert sich die Zeit,
Und neues Leben blüht aus den Ruinen!¹⁸

К чести человеческой души, мы думаем, что подобная неспособность отрешаться от своих собственных узких идеалов не есть постоянный закон ее процесса, что она скорее обусловлена ненормально образовавшимися и болезненно-наросшими в ней заложениями; из них-то собственно и слагается та уродливо развившаяся, не допускающая к себе никакого прикосновения личность, которая высовывается еще до сих пор из-за разных углов нашей литературы. Она знает и видит только себя, помнит только то, что она, по-своему, убежденно делала хорошего и благородного, и всякие скромные возражения зовет ограниченностью, а прямое противодействие ее противуестественным прихотям — делом неблагородным. Конечно она и не понимает, что своими безмерно-выпятившимися претензиями становится себя в весьма комическое положение и самую раздражительность ясно дает знать, что, куда ни прикоснешь к ней, везде найдешь больные места. Конечно, также, современная литература не обязана обходить этих больных мест, не обязана для их же собственной пользы. Любовь, разумно воспитанная, состоит не в том, чтобы беречь в личностях их слабые стороны, а в том, чтобы

¹⁸ Здесь будет жить народ, — иною силой / Величие свое он сохранит. / <...> и из развалин / Век новый и блестящий оживет! (нем.; пер. Ф. Б. Миллера).

уважать в них непереносимое; равномерно, и уважение к делу, до нас совершенному, к слову, до нас сказанному, заключается не в том, чтобы принимать это дело со всеми его неорганическими наростами, повторять это слово как мертвую букву, на основании *αὐτὸς ἔφη*¹⁹, но в том, чтобы дело это оценить по заслугам, ни выше, ни ниже того, чего оно действительно стоит, чтобы слово это очистить от шелухи и взять из него ядро. Одним словом, превыше всего должно уважать историю и ради ее откидывать от себя постоянно как чужую, так и собственную шелуху, верить в себе и в других, посредством самосознания, накопившиеся заложения, и даже прибегать, в случае нужды, к ампутациям, хотя, конечно, с величайшей осторожностью; это — единственное средство хранить себя от застоя, гибельнее которого ничего не может быть для души человеческой.

Между тем, именно такой-то застой встречаем мы в настоящую минуту, застой не в литературных явлениях, которые делают свое дело, дело истории, а, так сказать, в приеме этих литературных явлений критиком, во взгляде на них, в эстетических понятиях. Литература видимо растет, а эстетические понятия так же видимо стареются и суживаются. С одной стороны, старая критика требует от юных произведений соблюдения тех же условий, каких она требовала лет за десять назад, с другой стороны, она же, одевшись в новый костюм, смотрит на все с фешенебельной точки зрения и хочет, чтобы литература забавляла ее после сытного... или нет! ошибаемся по недостатку тонкого вкуса в этом деле... после гастрономически-прихотливого обеда. Как мирятся между собою два таких равномерно чудовищных требования, это известно только самой старой критике...

Наша статья является после многих критических статей, написанных как о различных явлениях прошлого года, так и о всех их в совокупности: понятно читателям, почему не могли мы избежать в этом случае столкновения с старой критикой, — понятно, вероятно, будет также и то, что, обозревая литературные явления в отдельности, мы будем говорить не столько о них самих, сколько о взглядах на них, тем более что анализировали довольно подробно в свое время и в своем месте все замечательное, являвшееся в журналах по части словесности.

Из литературных произведений прошедшего года всех ярче выдались — произведения г. Писемского и роман г-жи Евгении Тур «Племянница». Да позволено будет нам начать с последней.

Давно уже ни один роман не возбуждал такого сильного интереса в минуту своего появления, как роман г-жи Тур, и давно уже литературное произведение не подавало повода к толкам более противоречащим. Любопытным становится, конечно, вопрос о причинах как интереса, так равно и разноречивых суждений... Что касается до интереса, то мы думаем, что он возбужден был не первою частию романа, напечатанною в прошлогоднем «Современнике» и весьма слабою в художественном отношении, до того слабою, что перечитать ее вторично недостало, вероятно, смелости ни у кого, кроме присяжных цензоров литературы и той части публики, которая читает все сплошь, что ни попадет. Нет — симпатию к роману возбудил отрывок из его третьей части, под именем «Антонины» помещенный в «Комете», и еще более ожидание, что мыслящая и живо чувствующая женская натура скажет свое слово в отношении к такой сфере жизни, которой до сих пор касались наперечет два-три писателя, к сфере, которая действительно представляет собою богатую руду для художественного анализа, как и всякая другая мало тронутая сфера. «Антонина» служила ручательством за то, что горячее сердце бьется в груди автора «Племянницы», и любопытно было в самом деле посмотреть, под каким углом зрения автор «Антонины» и «Ошибки» взглянет на запутанные в блестящих и холодных формах большого света человеческие отношения.

¹⁹ Сам <учитель> сказал (др.-греч.).

Два-три писателя — сказали мы — относились каким-либо образом к этому слою общественной жизни: наименовать их нетрудно: это князь Одоевский, г. Павлов и граф Соллогуб, все прочие, как то г. Дружинин и многие другие, имели только претензию на изображение так называемого большого света. Необходимо сказать несколько слов о трех наименованных нами повествователях и о различии их точек зрения.

Предполагаем, что читатели наши знакомы с *«Княжной Зизи»* и с *«Княжной Мими»*, как знакомы, вероятно, со всеми еще не ясно определенными нашей критикой произведениями мыслящего автора *«Русских ночей»*. Можно не во всем соглашаться с кн. Одоевским, даже совершенно расходиться с ним во всем, что составляет его личное, ему одному вполне понятное убеждение, но нельзя не признать в нем писателя весьма замечательного, нельзя не уважать его серьезного мышления, даже и в мистических уклонениях, нельзя не сочувствовать тому благородному негодованию за человека, которое так горячо выражается и в *«Насмешке мертвеца»*, и в *«Бригадире»*, и в *«Квартире с отоплением и освещением»*. — Князь Одоевский любит человека, и потому-то он негодует за человека. Но любовь бывает различная, и одно негодование, как чисто отрицательная сторона, не составляет высшей степени любви. Есть нечто сухое и жесткое в одном негодовании: оно обусловлено, конечно, стремлением к идеалу, но к идеалу неопределенному, не принявшему для поэта крепких, живых форм, стремлением, которое, не находя себе питания, само себя пожирает. Поэт не подошел к жизни, не померил в борьбе с нею внутренних сил, а взглянул на жизнь издали, многое увидал резко выдавшимся, еще большее усмотрел только в безразличной слитности и требования своего Я поставил, таким образом, вразрез с действительными явлениями; естественно, что на такой степени его стремления должны были, как отделенные, оторванные от общих, пойти, так сказать, в облака, и голос его зазвучал сурово с неприступных высот. Естественно также, что истинное художество, истинное творчество было немыслимо при подобном настроении духа. Художество требует от человека всей его личности, без оглядок, без задних мыслей, требует непосредственности душевной в отношениях с действительностью. Этого-то именно и недостает произведениям князя Одоевского, недостает даже в изображениях той сферы жизни, которая внешним образом ему знакома. Талант поэта остался чужд ей, как и всякой другой сфере. Не отнесся он к ней с желчью сатирика, как гениальное дарование Грибоедова, воспитавшееся в столкновениях с ее противоречиями и отметившее их клеймом смешного во имя настоящей правды, живущей в душе каждого человека. Негодование князя Одоевского приняло характер дидактический. Не простой, ищущий правды человек, а мыслитель, сам путающийся в противоречиях, недоволен в нем противоречиями действительности, требования его расходятся, может быть, радикально со всякою действительностью, стремления его безграничны и часто обличают бессилие отчаяния, раздражение мысли. Верен себе остался поэт и в изображениях большого света: он рисует очень хорошо формы светских отношений, глубоко оскорбляется общей неправдой или порчей человеческой, лежащей в их основаниях, но не вглядывается в ближайшие, самой сфере свойственные особенности и останавливается на одном грустном, скептическом сомнении. Княжна Мими — самый зрелый плод этого сомнения, ибо в княжне Зизи видим мы натуру, которая только случайно поставлена автором в отношения большого света, — княжна Мими — не живое существо, а мысль, и притом мысль чудовищная, выведенная, как математическая выкладка, из наблюдений исключительно грустных и мрачных, дидактически верно развитая страсть, а не тип.

Иное отношение к сфере высших слоев выразилось в повести Н. Ф. Павлова *«Миллион»*. Тут живой человек с страстями и телом вторгается в этот блестящий мир и не ослепляется его внешними формами, а напротив, с какою-то горькою радостью всматривается в шаткие основы спокойных снаружи отношений, как

герой лермонтовской «Сказки для детей» — во внутренность великолепного спящего города. Тут является уже не сухое негодование идеалиста, а страстное раздражение живого человека, и недавно еще, перечитывая «Миллион» и останавливаясь на страницах, где герой повести любит своим богатством и могуществом, мы чувствовали то волнение, которое производят всегда в душе страстные произведения. Но взгляду Н. Ф. Павлова, хотя и высшему, сравнительно с другими повествователями одного с ним рода, недостает спокойствия, необходимого для художника. Это — слишком явный результат раздражения, очевидная крайность, которая, того и гляди, перейдет в другую, ей противоположную. Пафос не обладает здесь методом и находится в отношении к нему в худо скрываемой зависимости.

Наконец, отношение графа Соллогуба к этой сфере далеко ниже отношения к ней двух поименованных нами повествователей: оно, в сущности, основано на равнодушном бесстрастии. Дарование блестящее, но лишенное совершенно внутреннего содержания видим мы в этих повестях, полных знания света и жизни, но представляющих свет и жизнь под углом зрения довольно личного и дешево приобретенного скептицизма. По-видимому, такое воззрение на жизнь пресытило самого бесспорно талантливого автора, но, когда в своем «Тарантасе» пустился он в различных сновидениях создавать идеалы, эти идеалы обличили слишком явно бедность внутренних заложений. Сказанное нами относится, конечно, не к таланту графа Соллогуба, а к его мирозерцанию, и автор книги «На сон грядущий» все-таки остается единственным в своем роде беллетристом, которого блестящие, остроумные, живые рассказы читались, читаются и будут читаться с величайшим удовольствием всеми, со включением и его критиков.

У всех трех поименованных нами повествователей, несмотря на всю разницу их мирозерцания (это слово, как слишком тяжеловесное в приложении к сочинениям графа Соллогуба, да отнесут читатели только к кн. Одоевскому и к г. Павлову) — представление о сфере большого света почти одинаково, а именно: эта сфера является какою-то всепоглощающею и вместе обаятельно-влекущею бездною, с которой коллизия не обходится без трагических последствий. Припомните княжну Мими, страшный результат светских отношений, припомните «Большой свет», повесть в двух танцах, совершенно поглотивших неглубокую, правда, натуру Леонина, припомните заключительную сцену «Маскарада». Есть, конечно, различие в основных убеждениях авторов этих трех повестей, различие весьма очевидное: по взгляду на жизнь автора «Большого света» выходит, что так и быть должно, чтобы натура Леонина не устояла в коллизии, и прекрасно, что она не устояла, — по взгляду кн. Одоевского, *Мими должна была* вследствие трагической необходимости сделаться такою, какою она сделалась. По взгляду г. Павлова, несравненно высшему, можно устоять в коллизии, вынести целою и невредимою свою человеческую самостоятельность, но зато уже — *lasciate ogni speranza*²⁰, ни верований в человека, ни верований в любовь и в чувство не уцелеет в вашей душе, когда разобьются они окончательно, как разбились в душе героя «Миллиона», с каким-то диким сладострастием добивающегося этой правды без покрова, этого горького, безотрадного результата.

Таково отношение к сфере большого света трех различных замечательных дарований. Спрашивается теперь, как отнесся к ней автор «Племянницы»...

Прежде всего, автор «Племянницы» — мыслящая и живо чувствующая женская натура: это мы предпослали самому взгляду на произведение. Лучшее качество этого таланта — способность мыслить и чувствовать, притом мыслить и чувствовать по-женски. В женской натуре воплотилась тут и коллизия с вышеозначенною

²⁰ Оставь всякую надежду (итал.).

сферу: значит, чтобы понять цвет, особенность этой коллизии, надобно всмотреться в натуру Маши или Марьи Александровны, героини романа.

Мы знакомимся с нею в деревне, у тетки ее Варвары Петровны, которая в большей части сцен первой части романа является злая-презлая, а под конец выходит добрая-предобрая. Натура Маши вследствие влияний современных понятий, воплощенных в лице Ильменева, не выносит *неправды* вообще, так сказать, отвлеченной неправды; вследствие этих влияний она становится вразрез с узкими понятиями Варвары Петровны. Положим, что она имела право встать в такое отношение, хотя иногда слишком трагически принимает то, что следовало бы принимать полегче, ну да бог с ней, — такого уж *деликатного* свойства эта натура. Но удивительно то, что в натуре Маши существуют уже заложения из сферы большого света; в деревне, в простых и несколько грубоватых формах жизни, она какое-то экзотическое растение, которому нужен воздух. Стремления, воплощенные в лице Ильменева, ее не удовлетворяют; к Ильменеву она чувствует всегда только дружбу. Вы скажете, что Ильменев *так* выставлен, *так* описан автором, что не может возбудить в женщине иного чувства: мы спросим вас, *во-первых*, почему он таким выставлен, *во-вторых*, почему это воплощение благородных стремлений так мало удалось автору романа, вышло так бесцветно и вместе ходульно? *в-третьих*, почему оно обречено целых четыре части быть каким-то очистительным козлицем? Ирония ли в отношении к стремлениям кроется тут или неясное их сознание? Предполагаем скорее последнее, чем первую, но выводим одно заключение, что натура героини принимает правду не в тех формах, в какие правде угодно будет облечься, а в тех, которые мыслимы для нее самой вследствие заложений. Доказательством этому, кроме отношений к Ильменеву, служит еще то, что она с большим терпением выносит различные угнетения в блестящем доме Беловодской, чем в деревне у Варвары Петровны.

Судьба для этой натуры является в виде князя Чельского. Предполагаем роман прочитанным всеми нашими читателями и потому не распространяемся об отношениях Маши к Чельскому. Ясно только то, что блестящий лоск увлек преимущественно Машу в князе Чельском. Таких внутренних качеств, которые бы неотразимо действовали на свежую женскую природу, мы, признаемся, в нем не видим, — формы, формы и одни только формы, за которыми скрывается весьма скудное содержание. Кто-то сравнивал Чельского с Печориным и видел в нем следы этого типа. Не весьма любя Печорина и еще менее того уважая его, мы, однако, находим большое расстояние между лермонтовским героем и холодным, суетным, пустым князем Чельским. Князь Чельский, полагаем мы, под старость, если бы не убили его на дуэли, обратился бы в г. Кивакеля, эту смелую гиперболу, придуманную Одоевским для олицетворения обыкновенного светского героя, в котором бедная женщина мечтает встретить и ум, и чувство. Печорин расходится со всякими формами, Печорин едет умирать в Персию (положим, что и не глубоки причины его разочарования), Чельскому привольно и любо в формах. Чельский — натура весьма ограниченная, хотя и довольно крепкая: между тем, никого с таким лирическим одушевлением не изображает автор «Племянницы», никого не поэтизирует он так, как этого самого весьма ограниченного Чельского. Значит, из-под влияния этого характера, или, лучше сказать, этой сухой формы, повествовательница не высвободилась.

Отсюда, как мы думаем, произошло и то, что и к сфере света г-жа Евгения Тур стала в отношение, конечно, высшее, нежели граф Соллогуб, но несравненно низшее, нежели кн. Одоевский и г. Павлов. Эта сфера тяготеет над нею, как тяготеет образ Чельского: к этой сфере повествовательница относится, пожалуй, и с сравнительно высшими требованиями, но с обаянием ее она не расстанется. Это, если хотите, и дорого в романе г-жи Тур, если смотреть на него как на беспритязательные записки светской женщины, но это вредит его художественному достоинству.

От этого и в характере героини романа есть нечто недосказанное, неопределенное, от этого она стоит то в разрезе с сферою, для которой рождена, то в уровень с нею.

А между тем нельзя не сказать, что блестящая сторона романа г-жи Евгении Тур — анализ светских отношений, изображение этой обаятельной для нее самой сферы. Есть одна только ошибка в манере изображения: автор постоянно смотрит на светские отношения трагически; может быть, он и убежден даже, что только с этой точки зрения они и могут быть воспроизведены художеством, тогда как мы, профаны, судя по авторским же изображениям, думаем, что, например, сухой догматизм княгини Беловодской и окружающих ее лиц был бы яснее для читателей, если бы изображен был с комической точки зрения... В трагической манере проглядывает слишком много увлечения, и притом увлечения не вечным, непременным идеалом, а теми же формами.

Таково отношение автора к анализируемой сфере, отношение не свободное и потому не художественное. Имело оно влияние и на общечеловеческую сторону романа, на анализ сердца, на историю сердца.

В свое время и в своем месте, разбирая «Антонину», мы остановились на грустном вопросе, почему для глубоко чувствующих натур Антонины и героини «Ошибки» — Ольги, — такие господа, как Мишель и Славин, были в любви Геркулесовыми столпами; в свое время также подверглись мы от поборников великосветскости нареканию как за неучтливое прозвище, приданное нами подобным героям, так и за самый вопрос. В «Племяннице» мы встретили повторение таких же отношений и принуждены были сделать другой, более грустный вопрос: способен ли автор «Племянницы» подняться до сознания идеалов более широких и живых, нежели характеры Мишеля, Славина, Чельского, Ивина и т. д.

Отвечать на этот вопрос чрезвычайно трудно, особенно при настоящих данных, которые мы имеем в самом романе. Представитель идеальных стремлений в романе и в сердце героини — Ильменев, но в Ильменеве нет ничего живого, типического, Ильменев ходячая абстракция, часто смешная и как будто умышленно поставленная в положение жертвы. Как хотите, но во все продолжение довольно объемистых четырех частей заставить человека жертвовать собою, и только жертвовать, едва ли не значит выводить опять на сцену того добродетельного человека которого Гоголь прогнал со сцены. Ильменев, конечно, добродетельный человек (если только он человек, а не абстракция), пожалуй, даже прекрасный человек, но в нем крови нет, жизни нет, он слишком апатичен, чтобы можно было ставить во что-нибудь его жертвы. Таких людей не бывает... Одним словом, вопрос в отношении к Ильменеву как представителю высших требований поставляется так: или автор *точно* верит в эти высшие требования, и в таком случае Ильменев вышел бы не таков, и влияние его на Машу было бы не таково, — или эти требования в душе героини романа только роскошь, только прихоть изящной светской натуры, и Ильменев поставлен чем-то вроде телеграфа для передачи ее ощущений.

Вот почему, заключая наши замечания о повествователях, избиравших предметом художественной разработки сферу большого света, и о «Племяннице» г-жи Тур как последнем произведении, отражающем эту сферу, — мы вправе отдать здесь пальму первенства страстной манере автора «Миллиона». Все трагическое и грандиозное воплотил он в смелой и беспощадно-последовательной личности героя повести и поставил ее в такое отношение к избранной им сфере жизни, которое уже менее всего может быть названо отношением, ограничивающим сознание.

Совершенно иного рода литературное явление составляют произведения г. Писемского. Мы не станем анализировать их со стороны чисто художественной, тем более что в этом же № нашего журнала читатели могут найти подробный разбор «Брака но страсти», по поводу критической статьи, напечатанной в «Отечественных

записках». Мы, с своей стороны, должны взглянуть на дело с своей, исторической точки зрения, то есть определить отношение произведений г. Писемского к принятому нами исходному историческому пункту. Вопрос о том, художник ли г. Писемский по натуре или только беллетрист, каким хотят его представить некоторые критики, мы предполагаем также решенным... Этот вопрос разрешается притом чрезвычайно просто; г. Писемский художник, но художник с совершенно особенной манерой, и господа, требующие от него какого-то движения в развития действия и характеров, упрекающие его в недостатке *психологического анализа* (!), не хотят понять, что приступают к его произведениям с заранее составленными теориями, и сердятся на то, что их теории не оправдываются на произведениях нового дарования.

Итак, во-первых, г. Писемского считаем мы истинным художником по натуре, и притом художником с особенной манерой. Нигде так ярко не проявляется для нас эта особенность, как в «Ипохондрике». Мы готовы, впрочем, найти в этой манере некоторое сходство с молюеровскою манерою. Но с другой стороны, нашего глубокого сочувствия к таланту автора «Тюфяка», «Брака по страсти», «Комика» и «Ипохондрика» мы не будем доводить до крайностей. Г. Писемскому дана новая манера в изображении действительности, но не дано сказать о ней никакого нового слова. Там, где взгляд его на искусство выразился с особенною ясностью, в «Комике», он является прямым последователем Гоголя, и как в «Комике», так и в других своих произведениях, так сказать, только *половиною* великого учителя. В таких же точно прямых и непосредственных отношениях с действительностию стоит он, как и Гоголь, — но внутри его эта действительность переработалась не так, как у автора «Носа» и «Ревизора»; его отношение к действительности мы назовем подчиненным, зависимым, но только сравнительно с совершенно свободным, гениально-творческим отношением к оной Гоголя. Назвать его чисто, безотносительно зависимым было бы несправедливо в высшей степени, и несправедливость обличалась бы весьма резко при сравнении, положим, хоть с г. Михайловым, которого дарование ударило, может быть, покамест, в настоящую минуту, в крайность, в копировку всех без разбора явлений действительности, или с г. Меншиковым, писателем умным и тоже не без дарования, но схватывающим в явлениях жизни только внешние стороны. Г. Писемский не таков, и даже сравнили мы его с двумя означенными нами дарованиями только для того, чтобы ярче выставить его особенность. Автор «Тюфяка» глубоко всматривался в действительность, но, отдаваясь ей вполне, изображая ее с поразительною непосредственностью, он, может быть, сам не видит того, что находится под ее гнетом, а этот гнет ясно выражается даже в выборе таких главных героев, каковы герой «Тюфяка» и Дурнопечин: один — страждущий неиспелимым моральным недостатком, другой — столько же безысходным недугом физическим, — выражается и в трагической участи Рымова, и даже в «Браке по страсти», этой, по-видимому, только легкой и блестящей красками картине.

Вот все, что мы, с своей стороны и с своей точки зрения, желали сказать о таланте г. Писемского, не считая нужным повторять мнения, которое вполне мы разделяем и которое встретят читатели в этой же книжке журнала. В г. Писемском дорожим мы его непосредственным отношением к действительности, и это отношение, в соединении, конечно, с его яркою манерою, ставит его в глазах наших выше всех других современных деятелей литературных, но не от него ждем мы нового, сильного слова... От кого именно ждем мы этого нового слова, мы имеем право сказать уже прямо в настоящую минуту: «Бедная невеста» предстоит суду публики, и смешно было бы нам из какого-то особенного рода журнального рыцарства отрицаться от того, что в этом новом произведении автора комедии «Свои люди — сочтемся!» мы видим новые надежды для искусства. Оно стало уже теперь достоянием всех и каждого, и наше удовольствие может быть поверено всеми и каждым.

1852

А. А. Григорьев
Русская литература в 1851 году

Впервые: М. 1852. № 1. Отд. V. С. 1–9. Цензурное разрешение — 01.01.1852. Цензор Д. С. Ржевский; М. 1852. № 2. Отд. V. С. 13–28. Цензурное разрешение — 15.01.1852. Цензор В. В. Львов; М. 1852. № 3. Отд. V. С. 53–68; Цензурное разрешение — 01.02.1852. Цензор Д. С. Ржевский; М. 1852. № 4. Отд. V. С. 95–108. Цензурное разрешение — 19.02.1852. Цензор Д. С. Ржевский.

Переизд.: *Григорьев А. А. Соч. / Предисл. Н. Страхова. СПб., 1876; Григорьев А. А. Собр. соч. / Под ред. В. Ф. Саводника. М., 1916. Вып. 9; Григорьев А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. / Под ред. В. Спиридонова, со статьями проф. С. А. Венгерова и прив.-доц. В. А. Григорьева. Пг., 1918. Т. 1; Тимашова (со значительными сокращениями).*

Творческая история 4-й части статьи отражена в письмах Григорьева к Погодину. 4 февраля 1852 г. критик сообщал: «Начало ее — то есть главное — написано и читано Островскому» (Григорьев. Письма. С. 63). 8 февраля работа над последним разделом статьи была завершена. Григорьев писал Погодину, аргументируя необходимость поместить в «Москвитяине» необычайно высокую оценку опубликованной в том же журнале «Бедной невесты» Островского: «...умоляю Вас, достопочтеннейший кум, настоять на том, чтобы окончательный ее вывод сохранился в целости. Знаю, что скромность Александра Николаича будет против этого вывода, но ведь дело поставляется так, что всякий из нас в нашем же журнале скажет свое слово о “Бедной невесте”, то есть каждый с своей точки зрения поклонится ей как гениальному созданию мастера. Раз написанная, она уже перестает быть достоянием партии. Что же за смешная щепетильность? — или потому не сметь признавать произведение Островского последним словом литературы в настоящую минуту, что автор ее — Островский, а мы — его друзья и поклонники гения? — или еще потому, что оно напечатано в нашем журнале? Нет! иногда нужно принести в жертву такую пошлую щепетильность, и когда нужно, огроить смелым словом правды. Вы это поймете, потому что Вы же один из первых, если не первый, поклонился Гоголю в свое время» (Там же. С. 64). Впрочем, планы совместно «сказать свое слово» о «Бедной невесте» не были реализованы: единственный подробный разбор этого произведения будет помещен в статье самого Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году». Фрагмент статьи «Русская литература в 1851 году» от слов: «В сердце у человека лежат...» — до конца второго раздела статьи с незначительными изменениями включен в статью «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (1859).

Статья носит программный характер и подводит итог под деятельностью «молодой редакции» 1850–1851 гг., одновременно являясь одной из первых работ Григорьева, в которых критик пытался выразить свои общие представления о литературном процессе: «...в ней каждая страница достается мне тяжким усилием — ибо, повторяю сказанное раз, — я пишу ее за всех нас, отвечаю как за свои личные, так и за наши общие мнения» (Там же. С. 63), — писал Григорьев Погодину 4 февраля. Утверждая: «Наша статья является после многих критических статей, написанных как о различных явлениях прошлого года, так и о всех их в совокупности...» (Там же), — Григорьев имел в виду совершенно конкретные сочинения членов «молодой редакции». Многие идеи критика, в особенности полемические выступления против сотрудников «Современника», развивают темы, поднятые в статье Алмазова «Стихотворения Эраста Благодногова» (М. 1851. № 19–20) и отзываются о номерах «Современника», создававшихся Григорьевым на протяжении 1851 г. Характер статьи как коллективного манифеста подтверждается и ссылками на отзыв Филиппова о Писемском в конце статьи. Вместе с тем общая концепция Григорьева, выделяющего различные школы в русской литературе, восходит к его ранней рецензии на «Петербургский сборник» (СПб., 1846), где Григорьев уже противопоставлял «лермонтовское» и «гоголевское» направления, условно обозначая их как «трагическое» и «комическое» (Финский вестник. 1846. № 5. Отд. V. С. 24).

Одна из ключевых тем статьи — полемика с не называемым прямо по цензурным условиям Белинским и его современными последователями, в первую очередь Новым Поэтом — И. И. Панаевым. Отношение Григорьева и «молодой редакции» к Белинскому двойственно и неоднозначно. С одной стороны, Григорьев резко осуждает многие идеи Белинского, казущиеся ему вредными для современной литературы, с другой стороны, в «Русской литературе в 1851 году» нельзя не заметить очевидного сходства со статьями Белинского. К его наследию отсылает сам жанр обозрения, обобщающего не только все созданные в течение года произведения русской литературы, но и истоки, к которым восходит современная литература (ср.: Егоров Б. Ф. Избранное: Эстетические идеи в России XIX века. М., 2009. С. 52). Большую часть статьи занимает раздел, посвященный историческому рассмотрению наиболее важных для русской литературы направлений (ср. в письме к Погодину от 19 февраля 1852 г.: «Моя деятельность — как критика — историческая, определилась для меня совершенно ясно с последней статьею» — Григорьев. Письма. С. 65). Необычное построение статьи, большая часть которой посвящена не анализу современной русской литературы, а ее прошлому, Григорьев объяснял недостатком серьезных произведений: «...целью ее были — крыльца, ибо о чем же говорить в отношении к литературе 1851 года?... Надо было назвать ее иначе — вот это может быть так...» (письмо к Погодину от 25 или 26 февраля 1852 г. — Там же). Позицию своих оппонентов, в первую очередь редакции «Современника», Григорьев рассматривает в историческом контексте, возводя ее к творчеству Белинского, причем статьи Панаева и Дружинина предстают одновременно и развитием наиболее слабых идей Белинского, и искажением его разумных взглядов. Григорьев пишет: «С одной стороны, старая критика требует от юных произведений соблюдения тех же условий, каких она требовала лет за десять назад, с другой стороны, она же, одевшись в новый костюм, смотрит на все с фешенебельной точки зрения...» (с. 204). Под старыми «условиями» имеется в виду, главным образом, предпочтение, оказываемое в поздних статьях Белинского выражающей одобряемые критиком идеи

беллетристике перед «художественными» произведениями. Вместе с тем, «фешенебельный» вкус «Современника» явно идет вразрез с постоянной критикой Белинским «светской» литературы.

Указывая на исторические истоки творчества своих оппонентов, Григорьев так же исторически определяет и собственную точку зрения. Если Панаев и Дружинин предстают в его статьях наследниками Белинского, то автор «Русской литературы в 1851 году» оказывается последователем С. П. Шевырева, Ю. Ф. Самарина и К. С. Аксакова, полемизировавших с Белинским. Отсылки к этим спорам часто встречаются на страницах статьи (см. ниже, с. 651, 662–663). Шевырев известен как один из создателей «исторической критики», который в своей «Истории поэзии» (1835–1836) «избирает способ изложения исторический — и поделом...» (Пушкин. Т. 12. С. 65; см. о методологии Шевырева: Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., 1998. С. 228–240; Маркович В. М. Мифы и биографии: Из истории критики и литературоведения в России: Сб. статей. СПб., 2007. С. 115–165). Сотрудникам «молодой редакции» Шевырев был близок тем, что не соглашался с желанием Белинского увеличить долю беллетристики в литературе и обвинял в излишней «светскости» и потакании взглядам публики редакцию «Современника» (см. его статью «Петербургский сборник, изданный Н. Некрасовым» — М. 1846. №№ 2, 3). Формулировка соотношения «исторической» и «эстетической» критики в его «Истории поэзии» вообще очень близка к рассуждениям Григорьева и Эдельсона на ту же тему: «В <...> историческом направлении ученой деятельности сочетались два стремления: одно умозрительное, которого родина есть Германия, другое эмпирическое, коего главные представительницы суть Англия и Франция. В лучших ученых писателях современного мира <...> мы видим сочетание этих двух стремлений» (Шевырев. С. 111). Отношение Григорьева к славянофилам в 1850-е гг. было неоднозначным: признавая их как лично достойных людей, он был не вполне согласен со многими их взглядами. Их произведения вообще не обсуждались на страницах «Москвитянина» не только по причине цензурных запретов, которые сотрудники «молодой редакции» при необходимости неоднократно обходили, но и из-за чувства отчуждения. Неслучайно шаржированный образ славянофила выведен в статье Алмазова «Сон по случаю одной комедии». Вероятно, Самарин и Аксаков привлекали Григорьева как оппоненты натуральной школы. При этом любопытно, что в 1846 г. критик скорее стоял на стороне Достоевского, подвергнувшегося критике Самарина, и крайне иронично высказывался о теории Аксакова, согласно которой «Мертвые души» должны сопоставляться с «Илиадой» (см.: Финский вестник. 1846. № 5. Отд. V. С. 23). В более ранних статьях Григорьев также апеллировал к авторитету Г.-Э. Лессинга и ссылался на его «Гамбургскую драматургию», утверждая, что «посредственное» должно быть выдаваемо «за то, что оно есть на самом деле...» (Григорьев. Театральная критика. С. 73; впервые: ОЗ. 1850. № 6).

Отсылая к спорам 1830–1840-х гг., Григорьев обращается и к постановке сложных эстетических проблем, актуальных для русской критики того периода. Большинство его рассуждений о различии между гением и талантом, природе подлинного искусства и беллетристики и пр. ощущается как анахронизм для 1850-х гг. При этом они не могут не напоминать о статьях Белинского, которого преимущественно волновали те же вопросы эстетики. Наследие Белинского в первой половине 1850-х гг. кажется Григорьеву остро актуальным и вместе с тем враждебным, а потому нуждается в преодолении. Одновременно Григорьев, по всей видимости, чувствует свое сходство с Белинским, о котором он впервые открыто скажет в письме к Погодину, написанном в феврале 1856 г.: «...параллелизм моей судьбы с судьбою покойного Белинского — поистине поразителен!» (Григорьев. Письма. С. 103), и до определенной степени испытывает «страх влияния» (Х. Блум), вынуждающий его размежеваться с позицией предшественника намного более резко, чем следовало бы, исходя из сходства их эстетических позиций. Многие идеи Белинского близки григорьевским в силу общего происхождения, связанного с немецким философским идеализмом. Григорьев склонен излагать не концепцию того или иного мыслителя, а более или менее общепринятые теории. По собственным признаниям критика, наиболее актуальным для него мыслителем был Ф. В. Й. Шеллинг, хотя схожие суждения могут быть найдены в сочинениях А. В. и Ф. Шлегелей, Л. Тика, В. Вакенродера и др. Применяя выработанные немецкими философами-романтиками концепции к конкретному историческому процессу, Григорьев опирается на авторитет критиков и историков Георга Готфрида Гервинуса (Gervinus, 1805–1871) и Генриха Теодора Ретшера (Rötscher, 1803–1871). 4-й том немецкого издания работы Гервинуса «Шекспир» (1850) сохранился в библиотеке Островского (см.: Библиотека А. Н. Островского: Описание). Л., 1963. С. 164). В их работах Григорьев видит образец сочетания «эстетической» и «исторической» критики, то есть, с одной стороны, философское и психологическое осмысление художественной природы искусства, а с другой, понимание содержания этого произведения как выражения духа эпохи. По преимуществу Григорьев рассматривает судьбы «исторического» подхода в критике и стремится дать образец такого разбора современной литературы. В этом смысле статью дополняет посвященная критике эстетической работа Эдельсона «Несколько слов...». Общую формулировку такого метода Григорьев мог прочесть в переведенной на русский язык работе Ретшера «Четыре

новые драмы, приписываемые Шекспиру», где о гениальном творении искусства сказано: «С одной стороны, здесь все имеет характер особого, в известное время, известным народом и его повелителями совершенных исторических событий; с другой, конкретный замысел поэта указывает выше и возносит нас до созерцания общего, вечного закона, осуществляющегося здесь, в этих особых обстоятельствах» (ОЗ. 1840. № 11. Отд. II. С. 4). Именно таким образом, по мнению Ретшера, и должен был поступать настоящий критик: «...воззрение во временное проявление всегда предполагает воззрение в конкретное существо вечной идеи, и наоборот — познание вечной идеи предполагает постижение ее временного проявления и ее переплетения с преходящими условиями жизни» (Ретшер Г. О философской критике художественного произведения // Московский наблюдатель. 1838. № 6. Кн. 2. С. 442, перевод М. Н. Каткова; см. подробнее о связях Григорьева с Гервинусом и Шеллингом: Вдовин. С. 129–137, там же ссылки на основную литературу). Ретшер пытался обосновать, что историческая критика «является как бы диалектикою всемирно-исторического процесса» (Ретшер Г. О философской критике... С. 449). Усматривая в произведениях искусства «положительное значение, если только в них открывается *необходимый момент* развития» (Там же), такая критика должна была отрицать имеющее сугубо историческое значение произведение, «когда оно изъявит притязание на действительность для другого какого-либо времени, уже опередившего выражаемый им момент...» (Там же. С. 451–452). По всей видимости, критика Григорьевым современных подражателей Лермонтова и Гоголя имела целью именно развенчание претензий представителей устаревшей литературы на актуальность.

Прилагая свою теорию к современной русской литературе, Григорьев выделяет основные направления, связанные с именами наиболее значительных писателей прошлого. Первым из них в статье оказывается М. Ю. Лермонтов, крайне значимый для мировоззрения критика автор. Стихотворения Григорьева 1840-х гг. испытали сильное влияние «разочарованных» настроений Лермонтова и Гейне (см.: Бухштаб Б. Я. Русская поэзия 1840–1850-х годов // Поэты 1840–1850-х годов. Л., 1972. С. 31–37). К началу 1850-х гг. Григорьев, увлеченный идеями объективного искусства, радикально пересмотрел свое отношение к Лермонтову и в «Русской литературе в 1851 году» решительно объявляет его направление бесперспективным, тем самым не только отрицая многие явления в истории русской литературы, но и отрекаясь от собственного прошлого (об отрицательном отношении Григорьева начала 1850-х гг. к лермонтовскому направлению в русской литературе см.: Глебов В. Д. Аполлон Григорьев: Концепция историко-литературного процесса 1830–1860-х годов. М., 1996. С. 82–102; Виттакер. С. 135). Восприятие Лермонтова как писателя чуждого русской жизни роднит Григорьева с Шевыревым — автором рецензии на «Героя нашего времени», хотя и без идеологических обертонов последнего: «Печорин не имеет в себе ничего существенного относительно к чисто русской жизни, которая из своего прошедшего не могла извергнуть такого характера. Печорин есть один только призрак, отброшенный на нас Западом, тень его недуга, мелькающая в фантазии наших поэтов...» (Шевырев. С. 156). Впрочем, для Григорьева, как ясно из других его статей, основным недостатком Лермонтова является именно возможность порождать эпигонов, разницу между которыми и самим Лермонтовым он отлично осознавал. О повести А. В. Станкевича «Идеалист» критик писал: «Автор не стал в отношении к избранному им герою так, как должен стать спокойный и беспристрастный художник, не стал даже так, как Лермонтов в отношении к Печорину...» (М. 1851. № 9–10. С. 178). Болезненным подражанием лермонтовскому направлению для Григорьева является современная натуральная школа, склонная увлекаться личностью героя и снимать с него ответственность за любые поступки. Очень значимо, что подобные обвинения критик предъявляет и писателям «Отечественных записок» (в особенности Достоевскому), и сотрудникам «Современника», таким как Дружинин, Панаев и Авдеев и др. Авторы «Отечественных записок» воспринимались в критике как представители единого направления, отходящие от принципов «художественности» и обращающиеся к тщательному анализу болезненной психики ничтожного человека. Поддерживал направление Достоевского критик «Отечественных записок» В. Н. Майков, против него выступали П. В. Анненков, Дружинин и др. сотрудники «Современника» (см.: Вдовин. С. 82–88). Григорьеву, однако, конфликтующие школы казались одинаково ложными и вытекающими из недостатков лермонтовской поэзии. При этом еще в 1847 г. Григорьев называл и Буткова, и Достоевского последователями Гоголя, основную же идею их сочинений определял так: «...мелочная личность, развившая в себе странные притязания, падает под их гнетом...» (Московский городской листок. 1847. № 116. 30 мая). К концу 1850-х гг., впрочем, Григорьев реабилитирует «отрицательный взгляд» в русской литературе, а вместе с ним и творчество Лермонтова. Стремясь обнаружить скорее не недостатки конкретных произведений, а общие слабости школы, Григорьев следует Ретшеру: «Для истинной критики <...> не столько важно отдельное произведение, сколько целое ложное направление; и потому она избирает жертвою для своих ударов из целого ряда подобных явлений только то явление, которое может служить представителем целого направления» (Ретшер Г. О философской критике художественного произведения // Московский наблюдатель. 1838. № 6. Кн. 2. С. 444). В отрицании

значимости лермонтовского направления также выражается полемика Григорьева с Белинским, однако если Белинский противопоставлял Лермонтова Пушкину, то для Григорьева более актуален Гоголь. Его Григорьев оценивает как гениального писателя, чье направление в современной литературе искажается. Разочарование в творчестве Гоголя наметится у Григорьева позже (см. его статьи 1854–1855 гг. в наст. изд.). Чтобы постичь подлинный смысл гоголевского творчества, по Григорьеву, необходимо обратиться к его «положительной» стороне, к авторскому идеалу. В связи с этим для писателя особенно актуальны именно те гоголевские произведения, где автор напрямую изображает совершенное устройство мира, в первую очередь «Выбранные места из переписки с друзьями». В отличие от Белинского и Панаева, Григорьев склонен видеть в этой книге не разрыв Гоголя с прошлым, а преемственную связь, которую необходимо постичь, чтобы продолжить дело Гоголя в литературе. Писателей-«натуралистов» критик упрекает, таким образом, в неудачном подражании одновременно и Лермонтову, и Гоголю. Для Григорьева современные конфликтующие литературные группировки сближаются как варианты искажающей творческие принципы выдающихся писателей прошлого натуральной школы.

Разбор в конце статьи произведений Е. Тур и А. Ф. Писемского призван проиллюстрировать историко-литературную концепцию Григорьева. Будучи талантливыми писателями, Тур и Писемский для критика выступают как продолжатели соответственно лермонтовского (Тур, герой которой Чельский напоминает Печорина, лишённого всех серьезных и возвышенных черт) и гоголевского (Писемский) «дела». Сопоставляя их, Григорьев показывает преимущество «гоголевского» пути над «лермонтовским», а Писемского — над Тур. Оказавший сильное влияние на формирование представлений «молодой редакции» о прозе (см.: *Зубков*. С. 78–91), Писемский у Григорьева все же оценивается не как глава нового направления, поскольку, как и прочие современные писатели, видит лишь сатирическую линию гоголевского творчества и неспособен продолжить его «идеальную» составляющую. Сочетать оба аспекта гоголевских произведений может лишь Островский, восторженная похвала которому завершает статью. Следует учесть, что комедия «Бедная невеста» появилась в том же самом номере «Москвитянина», что и заключение статьи Григорьева, и должна была, видимо, послужить бесспорным подтверждением теории критика. Пьеса Островского названа в статье «новым словом» в русской литературе, что на языке Григорьева означало воплощение в конкретной исторической ситуации идеальной общечеловеческой сущности и, по всей видимости, отсылало к аналогичным выражениям в трудах высоко ценимого критиком Т. Карлейля (см.: *Terras V. Apollon Grigoriev's Organic Criticism and Its Western Sources // Western Philosophical Systems in Russian Literature: A Collection of Critical Studies. University of Southern California Series in Slavic Humanities. № 3 / Ed. A. M. Mlikotin. Los-Angeles: University of Southern California Press, 1979. P. 74, 86*). Островский трактуется в статье как преемник Гоголя («Нет ни новой школы, ни нового творчества, кроме известного и Гоголю, и автору новой комедии...», с. 184) в том смысле, что оба писателя следуют вечным законам искусства. Однако, являясь великим художником, Островский способен, не изменяя этим законам, создать новое направление в искусстве, независимое от гоголевского. Хотя в статье это прямо не высказано, «Бедная невеста» представляется Григорьеву концом гоголевского направления и началом нового, связанного с именем Островского.

Статья Григорьева, судя по всему, впечатлила многих читателей. Г. П. Данилевский писал Погдину: «Статья Григорьева производит замечательную сенсацию; не знаю, впрочем, насколько эта сенсация перейдет в критику здешних журналов. Я был на одном литературном ужине, где Тургенев и Гончаров старались шутками отделаться от мнений "Москвитянина". Но я должен сказать, что, кроме Дружинина, все — и Панаев, и вышеупомянутые два — одобряют благородный тон и искренность доброго и открытого душою Григорьева» (*Барсуков*. Кн. XII. С. 221). В отличие от фельетонов Алмазова, «Русская литература в 1851 году» почти не вызвала непосредственной реакции, тем более что сложный язык и композиция статьи делали ее трудной для понимания («...и стихи, и критику г-на Григорьева сам Контский не разыграл на своей скрипке», — писал обозреватель «Отечественных записок» (1852. № 5. Отд. VI. С. 55), имея в виду известного музыканта-виртуоза; ср. недовольство А. Ф. Писемского преобладанием в статье рассуждений не «об авторах», а «о своих началах», высказанное в письме к Погдину от 22 января 1852 г.: *Писемский А. Ф. Письма. М.; Л., 1936. С. 536*). Вторая часть статьи вызвала сдержанный отзыв Панаева, объявившего взгляд Григорьева на Гоголя заимствованным «из одного петербургского журнала, где впервые указано было на значение автора "Мертвых душ" в русской литературе» (С. 1852. № 2. С. 289), то есть из статьи Белинского. Панаев также полагал неуместными похвалы Григорьева повести «Рим» и назвал ее неудачной (см.: Там же. С. 289–290; см. полемический ответ Алмазова — М. 1853. № 4. Отд. V. С. 217). Панаев считал необоснованным сравнение гоголевской «Шинели» с «Демоном» Н. Ф. Павлова — «какою-то неудачною и давно забытою повестью» (Там же. С. 290). Третья часть статьи удостоилась более похвальных отзывов Панаева (см. наст. изд., с. 213–214). В полном соответствии с замыслом Григорьева, интерес критиков и читателей в большей степени привлекала «Бедная невеста», в связи с которой и воспринималась статья: «Ваш Григорьев <...> уже воспел

оду новой комедии, другие, вероятно, подтянут», — писал А. Д. Галахов А. А. Краевскому (цит. по: *Тургенев*. Т. 4. С. 666). Показательно, что отзыв Григорьева о «Бедной невесте» цитируется в статье «Санкт-Петербургских ведомостей» перед началом разбора самой пьесы (1852. 4 марта. № 52; ср. также о позиции Дружинина наст. изд., с. 240–241). Реакция критики на комедию, по всей видимости, учитывала трактовку ее Григорьевым: пьесу обсуждали как претендента на роль наиболее значительного произведения в русской литературе последних лет. Особенно резко отозвался А. Д. Галахов в своей рецензии на «Бедную невесту», где статья Григорьева была объявлена «комедией» (наст. изд., с. 250–251). Итоги спорам 1852 г. подвел П. Н. Кудрявцев, дав в статье «Русская литература в 1852 году» крайне резкую оценку претензиям Григорьева на эстетическую глубину (см. наст. изд.). Продолжением полемики является начало следующей обзорной статьи Григорьева — «Русская изящная литература в 1852 году» (см. подробнее наст. изд., с. 708–709).

С. 181. *Наш век называют по справедливости веком исторической критики...* — Понятие «историческая критика» первоначально относилось к методологии истории и описывало тщательную проверку достоверности различных источников, известную русскому читателю в первую очередь по работам Б. Г. Нибура (см. наст. изд., с. 611). По отношению к литературной критике это понятие стало часто употребляться благодаря Белинскому. В частности, в «Речи о критике» <...> А. Никитенко» (1842), к которой, вероятно, отсылает Григорьев, Белинский писал об исторической критике: «Миновать ее, особенно теперь, когда век принял решительно историческое направление, значило бы убить искусство или, еще скорее, ополчить критику. Каждое произведение искусства непременно должно рассматриваться в отношении к эпохе, к исторической современности, и в отношениях художника к обществу...» (Белинский. Т. 5. С. 78). В той же статье высказаны значимые для понимания дальнейшего развития мысли Григорьева идеи об эстетической критике: «Когда произведение не выдержит эстетического разбора, оно уже не стоит исторической критики...» (Там же). Григорьев изложил свое понимание связи Белинского с идеями исторической критики в статье «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» (см. наст. изд.). Идеи Белинского могли показаться Григорьеву особенно актуальными, поскольку часто употреблялись критиками «Отечественных записок». Одним из наиболее известных представителей «исторической критики» за рубежом был высоко ценимый Григорьевым Г. Г. Гервинус; возможно, Григорьев учитывал и других авторов, упоминавших об «исторической критике» как о возможном методе описания литературных произведений (см.: *Вдовин*. С. 37).

С. 181. *...ни один досужий ~ за это слово...* — Возможно, речь идет о совете Дружинина предвзирать переводы исторических пьес Шекспира «дельным историческим этюдом» (*Дружинин*. Т. 6. С. 347; впервые: С. 1850. № 5). Рассуждения Дружинина о необходимости исторического комментария для понимания Шекспира могли запомниться Григорьеву, поскольку следовали непосредственно после сокрушительной критики его собственной «эстетической» статьи о «Гамлете» (см. ниже, с. 650).

С. 181. *...употребите вы некоторые понятные всякому образованному человеку термины, как то: художественность, объективность, творчество, психологическая задача...* — Перечисляются понятия, типичные для немецкой философской эстетики и испытавших ее влияние русских критиков 1830–1840-х гг. Все они обычно применялись по отношению к произведениям совершенного искусства в противоположность беллетристике. Употребление в статьях «молодой редакции» понятий «художественность» и «объективность» высмеивалось Панаевым (см. наст. изд., с. 153–155). Шуточный диалог поэта и редактора об уместности слов «творчество» и «художественный» излагался в одном из «Писем Иногородного Подписчика» (см. наст. изд., с. 108–109).

С. 181. *...фельетонные насекомые заужжат пронзительно...* — Видимо, попытка ответить на резкий комментарий Панаева по поводу статьи Алмазова «Стихотворения Эраста Благонравова» (см. наст. изд., с. 638). Дальнейшее описание поведения «фельетонных насекомых» по преимуществу основано на этих статьях Панаева.

С. 181. *...tritum per tritum (насекомое запомнило некоторые термины еще с школьной скамьи)...* — Ср. также образ одного из пародийных персонажей «Предуведомления» к «Сну по случаю одной комедии» Алмазова, постоянно пользующегося латынью.

С. 181. *...я на ваших глазах учусь по-английски...* — Ср. схожие упреки в статье Алмазова «Стихотворения Эраста Благонравова» (наст. изд., с. 158). Упреки Алмазова и Григорьева необоснованны. Дискуссия об английском языке разгорелась по поводу «Рассказов о первых американцах в Техасе» (СПб., 1851), вышедших в качестве приложения к «Современнику». Обозреватель «Отечественных записок» писал: «Судя по некоторым германизмам, книга переведена или с немецкого языка, или немцем, плохо знающим русский язык» (ОЗ. 1851. № 7. Отд. VI. С. 58). Выступив в защиту переводчика, Панаев не отрицал наличие германизмов в переводе, объяснив это обстоятельство тем, что «Рассказы...» в оригинале написаны по-немецки (см.: С. 1851. № 8. Отд. VI. С. 29). Автором этого произведения, действительно написанного на немецком языке, является Чарльз

Сильсфильд (Sealsfield, 1793–1864). Комментируя полемику, Григорьев утверждал, что «Современник» не имеет права никого упрекать в ошибках и неточностях, и приводил перечень промахов, допущенных редакцией журнала, однако ни один из них не может объясняться незнанием английского языка (см.: М. 1851. № 17. С. 164). Вскоре после этого И. И. Введенский выступил с полемической статьей о переводе романа У. Теккерея «Ярмарка тщеславия» (ОЗ. 1851. № 9), отстаивая собственный перевод от критиков «Современника». Эдельсон в своем обзоре «Отечественных записок» сочувственно цитирует эту статью как доказательство неспособности сотрудников и редакции «Современника» переводить с английского языка (см.: М. 1851. № 19–20. С. 641).

С. 181. ...да что Гервинус? все вздор, поверьте... — О Гервинусе см. преамбулу, с. 646–647. В целом фраза — вероятно, отсылка к «Ревизору» (1836) Н. В. Гоголя (д. III, явл. 7): «Не разберу ничего, все вздор». Намек на сцену вранья Хлестакова есть также в статье Алмазова «Стихотворения Эраста Благодрава», где с гоголевским героем ассоциируется сам Благодравов (см. наст. изд. с. 635).

С. 181. ...анекдот с именем знаменитого Тика... — Анекдот об известном немецком писателе Людвиге Иоганне Тике (Tieck, 1773–1853), выслушавшем длинный и малопонятный разбор «Гамлета» и рассказавшем историю коллекционера, который приобрел волос Марии Стюарт, столь тонкий, что его невозможно было увидеть, приводится в одном из «Писем Иногородного Подписчика» А. В. Дружинина (см.: Дружинин. Т. 6. С. 345; впервые: С. 1850. № 5). Поводом изложить анекдот послужила смехотворная, по мнению Дружинина, статья самого Григорьева «Заметки о московском театре» (ОЗ. 1850. № 4), где была дана философская трактовка трагедии Шекспира.

С. 181. ...я считаю это мерило приложимым только к Байрону, Шекспиру, Гете. — Отсылка к статье Панаева: «...для меня смешно не слово художественность, имеющее значение, когда речь идет о сочинениях Шекспира, Вальтер-Скотта, или Диккенса, Пушкина, Гоголя, — а применение этого слова к таким произведениям, которые только что выходят из уровня посредственности» (наст. изд., с. 154). Чтобы усилить иронию, в перечень включены только имена покойных писателей.

С. 182. ...объявляется, что в настоящую минуту нам нужнее всего беллетристика ~ для сварения желудка иногородных подписчиков и т. п. — Сознательно смешаны отсылки к статьям Белинского, Панаева и Дружинина, предстающих представителями единого направления в критике. Именно Белинскому принадлежит идея об исключительной важности беллетристики в современной русской литературе. Она была высказана уже в рецензии на «Героя нашего времени» Лермонтова (1840): «...наша молодая литература по справедливости может гордиться значительным числом великих художественных созданий и до нищеты бедна хорошими беллетристическими произведениями, которые, естественно, должны бы далеко превосходить первые в количестве» (Белинский. Т. 3. С. 78). Григорьев считал, что эта идея характерна скорее для позднего Белинского, уже после увлечения философией Гегеля и «примирения с действительностью» (см. изложение Григорьевым периодизации творчества Белинского в статье «Замечания об отношении современной критики к искусству» — наст. изд., с. 494–495). Пространные рассуждения о беллетристике приводил в полемике с Григорьевым и Панаев, явно подразумевая позицию Белинского (см. наст. изд., с. 153–154). В той же статье Панаев утверждал, что чрезмерная серьезность «молодой редакции» не всегда уместна в разговоре о литературе: «Смотрите на все, милостивые государи, попроще, перестаньте возводить простых, хотя и талантливых смертных в художники, в гении, перестаньте играть серьезными словами, не опешляйте этих слов и, пожалуйста, не усиливайтесь натягиваться до пафоса» (наст. изд., с. 154). Для Филиппова, очевидно, знавшего, как раскрывается псевдоним «Новый Поэт», подобные утверждения казались знаком «комимфотности» Панаева, то есть преклонения перед светским обществом, которое он осуждал в рецензии на роман «Львы в провинции» (1852): «Неприятнее всего то обстоятельство, что отношения автора к его львам мягче, чем бы следовало; чтобы изображать достойным литературы образом такие явления жизни, писателю должно уйти от них на такое расстояние, чтобы каждая их черта, каждая подробность являлась читателю пораженной и осмеянной. В противном случае впечатление от повести будет такое же, какое испытывается в обществе льва» (М. 1852. № 3. Отд. V. С. 81). В этот ряд включены и типичные для написанных под псевдонимом «Иногородный Подписчик» фельетонов Дружинина рассуждения о приятных и неприятных ощущениях от литературы, зачастую выраженные в «гастрономических» образах. Так, перечислив несколько старинных романов, Иногородный Подписчик восклицал: «...вот книги, с которыми отрадно сидеть перед ярким камином в тот час, <...> когда ждешь себе на ужин двоих друзей или отдыхаешь после сытного обеда» (Дружинин. Т. 6. С. 507; впервые: С. 1851. № 3).

С. 182. ...люди дельные, трудолюбивые ~ историческая критика... — Вероятно, имеется в виду А. В. Никитенко, ставший соредактором Некрасова и Панаева в журнале «Современник» и выступивший со статьей «О современном направлении русской литературы» (С. 1847. № 1). Стремление Никитенко в своих трудах согласовать исторический и теоретический подход к изучению литературы близко высоко ценимому Григорьевым Шевыреву (см.: Карнов А. А. Кафедра истории

русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета: эпохи и имена (1819–1919) // Актуальные проблемы изучения и преподавания русской литературы: Взгляд из России — взгляд из зарубежья. СПб., 2011. С. 19–20). В своей статье Никитенко принимает некоторые положения литературной теории Белинского, в том числе идею о значительности беллетристики для русской литературы, о которой он пишет: «Она уже сила организованная правильно, деятельная, живыми отпрысками переплетающаяся с разными общественными нуждами и интересами, не метеор, случайно залетевший из чуждой нам сферы на удивление толпы, не вспышка уединенной гениальной мысли, нечаянно проскользнувшая в умах и потрясшая их на минуту новым и неведомым ощущением. В области литературы нашей теперь нет мест особенно замечательных, но есть вся литература» (С. 1847. № 1. Отд. II. С. 61). Словосочетание «историческая критика» в этой статье не используется, однако описанный Григорьевым метод явно применяется Никитенко, который в начале своей статьи пытается связать историю литературы с общественным развитием, настаивая на том, что «Современные движения в обществе имеют свой глубокий смысл, достойный участия самых светлых и возвышенных умов» (Там же. С. 55; исходя из контекста, под «возвышенными умами» подразумеваются деятели искусства).

С. 182. ...эти сколько-нибудь делные и ученые люди ~ а фельетонистов... — Вероятно, аберрация. Григорьев воспринимает статью Никитенко как реплику в полемике «Современника» с известным славянофилом Ю. Ф. Самариным. В реальности Никитенко не пытался с кем бы то ни было полемизировать, — напротив, против него выступил Самарин в своей статье «О мнениях “Современника”, исторических и литературных», утверждая: «Видно, что автор хотя и молча, но не равнодушно слушает беспрестанную клевету на так называемую действительность. Чувство его не мирится с современною литературою или, лучше, с тою отраслью ее, которая называет себя натуральною школою; между тем по принятой системе ему хотелось бы оправдать ее» (Русская эстетика и критика. С. 157). Под «фельетонистами» имеются в виду Белинский и его сторонники. Самарин, помимо статьи Никитенко, подверг критике «Взгляд на русскую литературу 1846 года» Белинского. Последний возражал Самарину в статье «Ответ “Москвитянину”». Критика Григорьевым «Современника», по замыслу автора, должна восприниматься на фоне споров Самарина с Белинским.

С. 182. Было время, когда самые фельетонисты ~ нечестным в критике. — Имеется в виду повесть Панаева «Литературная тля» (1843, в журнальной ред. «Тля»), где в сатирическом виде изображены Ф. В. Булгарин, Л. В. Брандт и др. литераторы официально-консервативного толка, вызывавшие у Григорьева резко отрицательное отношение. Схожее суждение высказано в опубликованном ранее григорьевском обзоре «Современника»: «Неужели эти зазывы, эти мелкие вражды находят место в журналах, которые некогда обличали так ловко, так беспощадно, так справедливо-гневно все подобные явления — в то давно прошедшее время, когда печаталась повесть “Тля” — эта гогартовская картина темных углов русской литературы?» (М. 1851. № 17. С. 163). В статье «Стихотворения Н. Некрасова» (1862) Григорьев писал об этом направлении в литературе: «...оно вызвало горькую и ядовитую, несмотря на веселый тон, сатиру Панаева “Тля”, которую (столько в ней возвышенности и негодования!) как будто бы продиктовал сам Белинский» (Григорьев. С. 491; подробнее о повести см.: Ямпольский И. Г. Из истории литературной борьбы начала 1840-х годов // Ямпольский И. Г. Поэты и прозаики. Л., 1986).

С. 182. ...errare humanum est. — Выражение восходит к «Контroversиям» Сенеки Старшего (4, 3).

С. 182–183. ...болезненный, но все-таки родной и близкий сердцу каждого голос ~ с недостойным изумлением. — Имеются в виду вызвавшие скандал «Выбранные места из переписки с друзьями» (1846) Гоголя. Под «ожесточенной враждой» подразумевается, вероятно, «зальцбруннское» письмо Белинского, а под «недостойным изумлением» — статья Н. Ф. Павлова (МВед. 1847. № 28. 6 мар.; № 38. 29 мар.; № 46. 17 апр.; частично переизд.: С. 1847. № 5, 8). О позиции самого Григорьева в этой полемике см. Виттакер. С. 83–89; его рецензия опубликована в Московский городской листок. 1847. № 56. 10 мар.; № 62. 17 мар.; № 63. 18 мар.; № 64. 19 мар.

С. 183. ...дошла наконец до крайней точки обмеления, до дендизма. — Речь идет о произведениях Панаева начала 1850-х гг., постоянно вызывавших у «молодой редакции» «Москвитянина» упреки в дендизме (см. наст. изд., с. 607).

С. 183. ...творить неподобное... — Часто цитируемое библейское выражение (Рим 1: 28).

С. 183. Walpurgisnacht — По народному поверью, в Вальпургиеву ночь устраивался шабаш ведьм. Вероятно, Григорьев отсылает к «Сну в Вальпургиеву ночь» — одной из частей «Фауста» И. В. Гете.

С. 183. ...фельетонная чернь ~ исторической критики. — Речь идет о полемике Самарина с «Современником» и о позиции, занятой в этой полемике Никитенко (см. выше).

С. 183. Наш век есть век по преимуществу исторический... — См. выше, с. 645–646.

С. 183. *Историческая критика рассматривает литературу ~ моральных понятий.* — Представление о естественной, органической связи произведений искусства с духом народа и эпохи является основой эстетики Белинского, особенно его ранних статей, куда оно, в свою очередь, заимствовано из немецкой романтической эстетики (см.: Terras. P. 36–37). В особенности близок Григорьеву адогматический историзм Шеллинга, в отличие от тегелевского, не предписывающий истории рациональных правил. Представление о связи литературы с духом народа восходит к идеям И. Г. Гердера, внимательным читателем и ценителем которого был Григорьев (см.: Dowler W. Dostoevsky, Grigor'ev and Native Soil Conservatism. Toronto; Buffalo; London, 1982. P. 50–57). В первой пол. 1850-х гг. эта теория была общепринятой в русской критике. Для Григорьева образцом исторической критики были сочинения Гервинуса о Шекспире, включавшие как развернутую характеристику биографических обстоятельств и литературы эпохи, так и философскую трактовку творчества Шекспира.

С. 183. *...органом ее может быть ~ процесс чтения.* — Иногородный Подписчик — фиктивный автор фельетонов Дружинина. Читающий после обеда помещик — персонаж стихотворного произведения Панаева «Беседа журналиста с подписчиком», заявляющий: «...Нас опыт научил, что без статей журнальных / Осенних вечеров, дождливых и печальных, / Нам некуда девать!» (С. 1851. № 8. Отд. VI. С. 19). Григорьев воспринял это произведение Панаева как знак «постыдного унижения» журналистики (М. 1851. № 17. С. 166), образ журналиста — как альтер эго самого Панаева и комментировал образ помещика так: «Подписчику, читающему для сварения желудка, конечно, не могут нравиться не только такие специальные исследования <...>, но журналисты непозволительно слушать его праздный и невежественный отзыв...» (Там же. С. 167). «Сосед-помещик» вообще часто фигурирует как источник разумной оценки положения в литературе в фельетонах Дружинина и Панаева 1849–1851 гг. Персонажу гоголевских «Мертвых душ» Петрушке «нравилось не то, о чем читал он, но больше самое чтение, или, лучше сказать, процесс самого чтения, что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз черт знает что и значит» (Гоголь. ПССиП. Т. 7. Кн. 1. С. 21).

С. 183. *...романы Дюма и К° ~ меньше читаемых произведений искусства.* — В полемических целях смешаны произведения беллетристики и массовой литературы, в сознании современников жестко разграниченные. Учитывая интерес «молодой редакции» к литературной полемике пушкинской поры (см. наст. изд., с. 618), этот полемический ход, возможно, следует сопоставить с пушкинским сближением прозы Ф. В. Булгарина и А. А. Орлова в статье «Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов» (1831). В пушкинской статье Булгарин сопоставляется с одним из наиболее известных авторов рассчитанных на массового читателя романов. Александр Дюма-отец (Dumas, 1802–1870) в русской критике воспринимался как развлекательный писатель, популярный среди светских или пытающихся казаться светскими людей, не привыкших к серьезному чтению. В этом качестве часто упоминался в одном ряду с Э. Сю, в том числе в наверняка привлекавшей внимание Григорьева повести А. Ф. Писемского «Сергей Петрович Хозаров и Мари Ступицына»: «...я не говорю про русские романы: они не могут образовать человека; но она так же читает Дюма и Сю и других великих писателей» (Писемский. Т. 2. С. 123; см. также пространное рассуждение о Дюма в статье Белинского «Тереза Дюнойе. Роман Евгения Сю» (1847) — Белинский. Т. 8. С. 247–249). Сам Григорьев вспоминал о своей молодости: «...Надеждин в своем “Телескопе” то и дело поддает романтического жара переводами молодых лихо-рабочных повестей Дюма, Сю, Жанена» (Григорьев. Воспоминания. С. 6). Романы Н. А. Некрасова и Н. Станицкого (А. Я. Панаевой) «Три страны света» (1848–1849) и «Мертвое озеро» (1851) также имели репутацию произведений, не относящихся к высокому искусству. Именно они разбирались Григорьевым в качестве образца «несерьезной» беллетристической прозы «Современника» в обзорах номеров этого журнала, появлявшихся в «Москвитянине» (1851. № 5, 6, 7, 13, 15, 17, 19–20, 22). В статье критик практически дословно повторяет формулировку первого из этих обзоров: «...не таково впечатление, производимое многотомными спекуляциями Дюма и компании, к роду которых мы относим и “Три страны света”, и “Мертвое озеро”, судя по его началу. Не ложная или чудовищная мысль, но ложный и грубый вкус породил подобные произведения» (М. 1851. № 5. С. 75). Далее Григорьев упрекает авторов романа в потакании вкусам публики: «...мы действительно не видим и не можем видеть никакого значения в такой беллетристике, которая не имеет другой цели, кроме удовлетворения праздным и грубым потребностям» (Там же. С. 76). В том же обзоре он сопоставляет героев «Мертвого озера» с персонажами «Трех стран света» и самого известного романа Э. Сю: «...Федор Андреич влюбляется в Аню любовью Горбуна к Поле или, пожалуй, известного лица “Парижских тайн” к Сесили...» (Там же. С. 79). В другом обзоре «Мертвое озеро» сопоставляется с романами Сю «Вечный жид» и «Мартын-найденш»: «Мы желали бы, с своей стороны, присутствия только одной тайны в романе — тайны творчества, но, как видится из дела, должны остаться при тщетном желании и терпеливо выносить всевозможные

авторские шутики, заимствованные из “Вечного жида”, “Мартына-найденыша” и других праздных произведений» (М. 1851. № 9–10. С. 198). Позже Григорьев, полемизируя с напечатанной в «Библиотеке для чтения» статьей Дружинина (1852. № 4), сопоставил «Мертвое озеро» с сочинениями Дюма и П. Феваля: «...страннее всего, что в “Мертвом озере” г. Исногородный <Подписчик> хочет видеть произведение какой-то литературной школы <...> не знаем, каким процессом может прийти в голову мысль по поводу “Мертвого озера” — произведения в роде фабрикаций Дюма и Феваля, — бороться с натуральною манерою изображения действительности» (М. 1852. № 9. Отд. V. С. 38–39). Григорьев сопоставляет романы Некрасова и Панаевой и с «Старым домом» (1850–1851) В. Р. Зотова, упрекая Панаева, резко осуждавшего Зотова за подражание «Трем странам света»: «“Три страны света”, несмотря на несколько сносных и на немного замечательных глав, надоели всем не менее “Старого дома”, а “Мертвое озеро” “Современника”, о котором сосед нарочито не упоминает, как несравненно более длинное, — еще более» (М. 1851. № 17. С. 162; отзыв Панаева см.: С. 1851. № 8. Отд. VI. С. 7). Высоко оценив отдельные фрагменты романа, Григорьев считал его лишенным цельности и смысла, а потому не относил к подлинному искусству: «“Мертвое озеро” — мы следили постоянно, замечали все места, которые говорили сколько-нибудь в пользу даровитости и наблюдательности его авторов, и потому с полною справедливостью можем вывести общие заключения. А эти заключения не весьма утешительны.

1) Взгляд авторов на жизнь отзывается или легкостью, или цинизмом, или праздным резонерством.

2) Целое не существовало в голове авторов, когда они принимались писать роман. Доказательство самое прямое, самое неопровержимое — то, что “Мертвое озеро”, по имени которого роман назван, припутано ни к селу, ни к городу и играет в романе роль весьма неважную.

3) К лицам, выведенным на сцену, авторы не имеют ни малейшей художественной любви. Из этих лиц окончена только Зина и хорошо изображены приживалки. Все остальное или недодумано, или начатое хорошо, — испорчено, или выведено, как пружины плохо вяжущегося действия.

Манера изложения, слог и проч. отзываются величайшею небрежностью или утрировкой, что замечали мы весьма часто» (М. 1851. № 22. С. 368). Схожие мысли по поводу романов Некрасова и Панаевой высказывали и другие сотрудники «молодой редакции» «Москвитянина», для которых эти произведения стали характерными представителями современной беллетристики. Развлекательные произведения Дюма, Некрасова и Панаевой ставятся в один ряд с романами Н. Я. Зряхова «Прекрасная астраханка, или Хижина на берегу реки Оки» (1836) и «Битва русских с кабардинцами, или Прекрасная магометанка, умирающая на гробе своего супруга» (1840). Сочинения Зряхова, вызвавшие единодушное осуждение русских критиков всех направлений, воспринимались как пример низкосортной литературы и, в глазах любого читателя 1850-х гг., относились к намного менее серьезной словесности, чем проза других указанных Григорьевым авторов (см.: Рейтблат А. И. Московская низовая книжность // Рейтблат А. И. Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре пушкинской эпохи. М., 2001). Схожее сопоставление использовано в статье Алмазова «Стихотворения Эраста Благодногова» (наст. изд., с. 157).

С. 183–184. ...*весьма нетрудно помириться с жалким состоянием театра, наводненного площадными переделками французских водевилей*... — В русском театре середины XIX века переводные или слегка переделанные водевили ставились постоянно, причем количество оригинальных водевилей постепенно уменьшалось (см.: История русского драматического театра. М., 1979. Т. 4. С. 82–89; История русской драматургии: XVII — первая половина XIX в. Л., 1982. С. 402–425). Огромная популярность водевилей постоянно вызывала недовольство театральной и литературной критики самых разных направлений. «Молодая редакция», в особенности сам Григорьев, была склонна противопоставлять водевильную продукцию пьесам Островского (см. рецензию Григорьева на пьесу П. М. Меншикова «Причуды» и коммент. к ней в наст. изд.) и осуждать этот жанр. Особенно резко высказывалось это недовольство в отзыве Григорьева на «Пантеон». Обозрев все номера этого журнала за 1850 г., Григорьев писал: «Бедная русская сцена! — подумали мы, просмотревши тринадцать переделок французских водевилей» (М. 1851. № 4. С. 576).

С. 184. *Лишь водевиль есть вещь, а прочее — все гиль!* — Цитата из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (1824; д. IV, явл. 6).

С. 184. ...*педантами ~ читающими Рётчера и других эстетиков*. — Под педантом имеется в виду сам Григорьев, автор статьи «Летопись московского театра». К статье был дан эпиграф из сочинения Ретшера «Искусство драматической игры в его органическом развитии». В тексте статьи приводился перевод эпиграфа: «То, что в драматической поэзии является только рельефным, посредством сценического представления возводится в цельный округлый образ, в нечто живое и действительное. Сценическое представление сообщает плоть и кровь духовно-конкретным

созданиям драматической поэзии, вдыхает в них жизнь, дает наслаждаться ими как живым настоящим» (Григорьев. *Театральная критика*. С. 77; впервые: М. 1851. № 13). Сам Григорьев комментировал эту цитату следующим образом: «Привожу слова Ретшера не по пристрастию к теориям вообще и к теориям немецких критиков в особенности — а как вечные и простые законы искусства, которые невольно припоминаются при наслаждении всяким из ряда выходящим явлением потому, что прямо выведены из рассматривания таких явлений» (Там же). Панаев, высмеивая стиль статьи, писал о ней: «...“Москвитянин” в длинной-предлинной статье своей о г-же Вере Самойловой, с эпиграфами из немецкого философа Ретшера, <...> напомнил мне счастливое время моей ранней юности и русские журналы, издававшиеся в то время» (С. 1851. № 8. Отд. VI. С. 10). Возмущенный Григорьев ответил на этот упрек: «...статья обвинена в выписках из Ретшера, тогда как в ней всего одна только выписка — эпиграф...» (М. 1851. № 17. С. 164). Возможно, слово «педант» отсылает к известному памфлету Белинского «Педанг. Литературный тип» (1842), где был дан сатирический портрет Шевырева. Тем самым, спор самого Григорьева с Панаевым должен восприниматься как продолжение спора Шевырева с Белинским.

С. 184. ...*весьма удобно восхищаться великосветскими повестями и таковыми же комедиями, и писать пародии...* — Об обвинениях Панаева в пристрастии к великосветским темам см. наст. изд., с. 713–714.

С. 184. ...*легко писать пародии на лирические места поэмы Гоголя, посмеиваться над лиризмом вообще...* — В статье Алмазова «Стихотворения Эраста Благонравова» приводится возмущившее «молодую редакцию» стихотворение Нового Поэта (см. наст. изд., с. 159).

С. 184. ...*грязные ~ более отражающие действительность...* — Фрагмент текстуально близок к статье Алмазова «Стихотворения Эраста Благонравова»: «...выражение “поэт” с некоторых пор употребляется нашими журналами как бранное слово. <...> Толпе гораздо больше нравятся “Три страны света”, чем стихотворения гг. Щербины и Мея...» (наст. изд., с. 157). Под «грязными стишонками» имеются в виду произведения Некрасова, в первую очередь, видимо, стихотворение «Пьяница», которое Алмазов в цитированной выше статье называл одним из лучших произведений поэта и спародировал в своем стихотворении «Пропоица» (наст. изд., с. 173–174). Далее речь идет об осуждении стихов Щербины в фельетоне Панаева: «...я считаю самого г. Щербину всего менее виновным в охлаждении к нему публики и в постепенно усиливающейся бледности его стихотворений. Что они становятся слабее и слабее, я мог бы легко доказать, выписав несколько стихотворений, помещенных г. Щербиною в последнее время в журналах <...> я беру смелость посоветовать ему трудиться и не спешить, быть как можно строже к себе, а главное — не печатать слабых попыток, недостойных его первых произведений...» (С. 1851. № 11. Отд. VI. С. 82–83). В той же статье без указания имени автора приводилось стихотворение Некрасова «Отрывок» («Родился я в губернии...», 1844). Майков и Фет упоминаются, видимо, как примеры достойных поэтов, а не по той причине, что «Современник» недооценивал их. Активно печатавшийся в «Современнике», Майков на страницах этого журнала не осуждался. Высокую оценку Аполлона Николаевича Майкова (1821–1897) «молодой редакцией» в начале 1850-х гг. см. в статье Алмазова «Наблюдения Эраста Благонравова над русской литературой и журналистикой» и Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году» (наст. изд., с. 265, 323–326). Впоследствии критики «молодой редакции» стали более сдержанны по отношению к Майкову. Алмазов писал о стихотворении «Юношам» (опубл.: С. 1854. № 1): «...человеку нового времени как-то нейдет читать наставление о том, как должно служить Вакху, и входить при этом в тонкости и подробности» (М. 1854. № 3–4. Отд. V. С. 41; ср. упреки Эдельсона в прозаичности стихотворений Майкова. — Там же. С. 50). Положительные отзывы у Эдельсона вызвало стихотворение «Аспазия», в то же время стихотворение «Ребенку» критик осуждал (см.: М. 1854. № 5. Отд. V. С. 25; оба стихотворения опубл.: ОЗ. 1854. № 2). По идеологическим причинам Эдельсон горячо одобрял стихотворение «Клермонтский собор», «одно из лучших напечатанных до сих пор по поводу современных восточных событий» (М. 1854. № 7. Отд. V. С. 133). Как пример настоящей поэзии рассматривал Алмазов стихотворение «Весенний бред» (см.: М. 1854. № 13. Отд. IV. С. 27–32; стихотворение опубл.: С. 1854. № 4). Афанасий Афанасьевич Фет (1820–1892), знакомый Григорьева еще со студенческих лет, иногда печатался в «Москвитянине» (см.: М. 1851 № 13 («Сон и Пазифая»); 1852. № 5 («Две мелодии»); 1853. № 14 («Какие-то носятся звуки...»), № 15 («О милая дева, к чему нам, к чему говорить...»; «Где север — я знаю!...»)). Его «Стихотворениям» (1849) посвящена положительная рецензия Григорьева (ОЗ. 1850. № 2). Суждения «Москвитянина» о Фете не отличаются оригинальностью (ср. также: Зыкова Г. В. Фет как яблоко раздора в «Москвитянине»: К вопросу о разногласиях в «молодой редакции» // *Собрание сочинений: К 60-летию Л. И. Соболева*. М., 2006): в начале 1850-х гг. сотрудники «молодой редакции» просто комплиментарно ссылались на рецензии, опубликованные в «Современнике» (см.: М. 1851. № 3. С. 417; автор статьи в «Современнике» (1850. № 3), вошедшей в цикл «Русские второстепенные поэты» — П. Н. Кудрявцев) и «Отечественных записках» (автором рецензии был сам Григорьев; ссылки на нее

см.: М.: 1851. № 1. С. 144, а также в статье Алмазова «Наблюдения Эраста Благодрава...», наст. изд., с. 265). Позже Эдельсон, рассуждая о стихотворении Фета «Шарманщик» (ОЗ. 1854. № 3), подчеркивал иррациональность поэзии Фета: «...в этой-то кажущейся беспорядочности формы заключается и вся сила его» (М. 1854. № 7. Отд. V. С. 135), утверждая, что именно неясность передаваемых поэтом чувств не дает отнести его произведения к «высшему роду поэзии»: «Мы вправе требовать от поэта ощущений ясных и глубоко сознанных...» (Там же). Схожего мнения придерживался и Алмазов в обзоре «Современника» (см. наст. изд., с. 452–455). Ср. его же упреки в адрес Фета-переводчика, превращающего античных авторов в романтиков (М. 1854. № 3–4. Отд. V. С. 38). Более сложным было отношение критиков «Москвитянина» к Николаю Федоровичу Щербине (1821–1869). Григорьев предполагал, что автор сборника «Греческие стихотворения» (1850) войдет в «молодую редакцию» (см. составленный им список ее будущих участников: Егоров Б. Ф. Аполлон Григорьев — критик // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1960. Т. 98. С. 222–225). Видимо, по этой причине в «Москвитянина» была опубликована большая подборка «Новые греческие стихотворения» (1851. № 22; стихотворения Щербины также печ. в 1853, № 1; см. также драму «Ифигения в Тавриде»: М. 1852. № 19; о полемике вокруг нее см. наст. изд., с. 727). «Молодая редакция» пыталась направить поэта к участию в «Москвитянина». При этом его стихотворения постоянно пристально рассматривались в их рецензиях. Положительно оценивались только стихотворения, напечатанные в их журнале (см.: М. 1851. № 24. С. 605), зато остальные чаще всего резко осуждались. Так, Эдельсон писал о подборке стихотворений Щербины в «Отечественных записках» (1851. № 3): «...мы встречаем уже давно знакомое разочарование, и нельзя сказать, чтобы в оригинальных формах» (М. 1851. № 8. С. 538; ср. др. отриц. отзывы: 1851. № 13. С. 51–52; см. также в наст. изд. статью Алмазова «Наблюдения Эраста Благодрава...», с. 264). С другой стороны, критики «Москвитянина» защищали Щербину от нападков Нового Поэта (см.: М. 1852. № 19. Отд. V. С. 118; ср. также положительный отзыв в статье «Стихотворения Эраста Благодрава», наст. изд., с. 158). Среди многочисленных эпиграмм и сатир вряд ли довольного снисходительным отношением к своему творчеству Щербины середины 1850-х гг. множество посвящено Григорьеву, Филиппову и Островскому (см.: Щербина Н. Альбом ипохондрика: Эпиграммы и сатиры. Л., 1929 (№№ XVII, XVIII, XX, XXII, XXV, XLVI)). В это время тон высказываний «Москвитянина» о Щербине изменился. В статье «Русская изящная литература в 1852 году» Григорьев оценивал Щербину как талантливого, но отличающегося «напряженностью» (неестественностью) автора и советовал ему обратиться к новым темам и проблемам (см. наст. изд., с. 326). В 1854 г. для «молодой редакции» стало очевидно, что Щербина вряд ли сможет измениться. Эдельсон писал, что Щербина «остается <...> слишком долго в той искусственной среде, которую избрал по преимуществу для своей поэтической деятельности» (М. 1854. № 5. Отд. V. С. 26); еще более резко высказывался Григорьев. В обозрении «Библиотеки для чтения» он писал о стихотворении «Путешествие в Грецию. Ямб» (БдЧ. 1855. № 1), в котором Щербина во имя античного идеала осуждал современное искусство: «...иные пишут во имя идеала, более или менее поэтического, и они суть призванные; другие пишут вследствие раздраженного самолюбия и больше всех кричат об идеале...» (М. 1855. № 3. С. 122) — вероятно, под «другими» имелся в виду сам Щербина. Наконец, Эдельсон, рассматривая «Библиотеку для чтения», высказался о Щербине особенно резко. «Греческие стихотворения» в его глазах — «ловкая подделка под наивное поклонение древнего грека чувственной любви и физической красоте» (М. 1855. № 5. С. 137), более поздние сочинения Щербины на античные темы выдают «стремление человека нового времени глядеть постоянно на жизнь и природу с отжившей уже античной точки зрения, как будто отношения нового человека ко всему его окружающему не представляли достаточного повода к поэтическому вдохновению» (Там же. С. 137–138), а философские стихотворения Щербины Эдельсон называет «звучными стихами без самостоятельного содержания», где не выражается личность поэта, «которую мы особенно дорожим в лирических поэтах» (Там же. С. 138). Окончательный приговор Щербине Григорьев вынес в статье «Обозрение наличных литературных деятелей» (см. наст. изд., с. 519).

С. 184. *Историческая критика рассматривает литературные произведения в их преемственной и последовательной связи...* — Вероятно, речь идет о методах Гервинуса, одного из любимых критиков Григорьева. Гервинус описывал историю литературы так, чтобы она служила раскрытию творчества главного «героя» исследования. В его книгу «Шекспир» был включен раздел о предшественниках английского драматурга, сопровождавшийся уточнением: «...я намерен рассмотреть драматическое искусство до Шекспира единственно с той точки зрения, с какой оно представляется имевшим прямое влияние на нашего поэта. Мы рассмотрим, чем он обязан драматическому искусству предшествовавшего ему времени, чему он от него научился, что у него занял» (Гервинус Г. Шекспир. Изд. 2-е. СПб., 1877. Т. 1. С. 89).

С. 184. *...Гервинус, определив историческое значение ~ заключается в натуре Шекспира...* — В предисловии к своей книге о Шекспире Гервинус писал об идеализме Шиллера и Гете

и противопоставляя им лишенного односторонности Шекспира, который «закаляет и изощряет в нас вкус к действительной и деятельной жизни в обширнейшем смысле слова, но в то же время возносит нас над тесными ее пределами для созерцания благ вечных...» (Там же. С. 13).

С. 184. *Мы с детским восторгом ~ в разных н а т у р а л ь н ы х произведениях.* — Имеются в виду в первую очередь статьи Белинского. Сопоставление русских писателей с наиболее выдающимися представителями европейской литературы Белинский высмеивал уже в первой своей большой статье «Литературные мечтания» (1834), однако, хотя и с некоторыми оговорками, сам постоянно проводил подобные параллели. Судя по выбору имен Шекспира и Гете, в начале своего рассуждения Григорьев имеются в виду ранние теории Белинского о высшем объективном искусстве, близкие самому Григорьеву: в статье «“Гамлет” Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838), например, именно на основании высшей объективности Шекспир и Гете названы единственными «исполинами искусства» (Белинский. Т. 2. С. 39). Одним из ключевых положений статьи «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835) является сходство Шекспира и Гоголя как создателей художественных типов. Прямо перечислены в одном ряду Шекспир, Гете и Пушкин в рецензии «Сочинения в стихах и в прозе Дениса Давыдова» (1840; см.: Белинский. Т. 3. С. 170). Восторженное отношение к Лермонтову сложилось у Белинского одновременно с отходом от увлечения идеями объективности искусства, близкими «молодой редакции» (см.: Мордовченко Н. И. Белинский и литература его времени. М.; Л., 1950. С. 131–132). В рецензии на «Стихотворения М. Лермонтова» (1841) Белинский делал некоторые оговорки относительно значения творчества Лермонтова: «Мы не назовем Лермонтова ни Байроном, ни Гете, ни Пушкиным; но не думаем сделать ему гиперболической похвалы, сказав, что *такие* стихотворения, как “Русалка”, “Три пальмы” и “Дары Терека”, можно найти только у таких поэтов, как Байрон, Гете и Пушкин...» (Белинский. Т. 3. С. 267). К началу работы над циклом «Сочинения Александра Пушкина» (1843) Белинский был уже убежден в соизмеримости Пушкина и Лермонтова: «...мне менее чем в какие-нибудь пять лет, протекавшие от смерти Пушкина, русское общество успело и радостно встретить пышный восход и горестно проводить безвременный закат нового солнца своей поэзии!..» (Белинский. Т. 6. С. 80). Наконец, в поздних статьях Белинский отзывался о многих представителях натуральной школы очень высоко. В статье «Русская литература в 1845 году» критик писал о В. И. Дале: «После Гоголя это до сих пор решительно первый талант в русской литературе» (Белинский. Т. 8. С. 26). Чрезмерную снисходительность к литературе натуральной школы, несравнимой с произведениями Лермонтова и Гоголя, резко осуждал Самарин (см.: *Русская эстетика и критика*. С. 156). Вопреки мнению Самарина, Белинский имел в виду не гениальное дарование Даля, а значение его сочинений для общественного движения. Однако в статьях Белинского категории романтической эстетики и социологии часто смешиваются, что и дает возможность для подобных григорьевских трактовок (см.: Terras. P. 69–76; 88–91). См. также наст. изд., с. 467.

С. 184. *...в известном всем ~ приняли слова юноши за чистую монету...* — О реакции критики на статью Алмазова и о роли образа «юноши» см. наст. изд., с. 619–621.

С. 184. *Нет ни новой школы ~ еще не равным художникам.* — Вероятно, Григорьева беспокоит возможность принять суждения «молодого человека» из статьи Алмазова, уравнивающего в правах субъективное и объективное творчество, за теорию «молодой редакции». Представление о том, что Островский («автор новой комедии») еще не равен Гоголю, будет скорректировано в статье Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году».

С. 185. *...журналу понадобился новый гений...* — Намек на прямую связь оценочных суждений в критических статьях и журнальной политики (о связи экономической политики «Современника» и оценок Ф. М. Достоевского как «таланта» или «гения» см.: *Макеев М. С. Николай Некрасов. Поэт и Предприниматель. Очерки о взаимодействии литературы и экономики*. М., 2009. С. 71–93). Подобные обличения восходят к статье Шевырева «Словесность и торговля» (1835). Ср. также статью Алмазова «Стихотворения Эраста Благодрава» (наст. изд., с. 157).

С. 185. *...сочинений гениев старых нельзя перепечатывать.* — Возможно, намек на ужесточившийся после 1848 г. цензурный режим, препятствовавший даже изданию Пушкина (см. подробнее о цензуре «мрачного семилетия»: *Лемке М. К. Николаевские жандармы и литература 1826–1855 гг.* СПб., 1909). 16 февраля 1852 г., то есть вскоре после появления статьи Григорьева, вышло распоряжение министра народного просвещения, согласно которому перепечатка полных собраний сочинений известных писателей должна была согласовываться с Главным управлением по делам печати, обязанным, впрочем, проявлять к «старым гениям» снисхождение (см.: *Сборник постановлений и распоряжений по цензуре с 1720 по 1862 г.* СПб., 1862. С. 283).

С. 185. *...что произведение принесло ~ в массу познаний о человеке.* — Пересказ одного из положений шеллингианской эстетики. Под отражением имеется в виду соответствие искусства не реальности, а идеалу («непеременному»). Ср.: «...через искусство становятся объективными идеи философии как души действительных вещей» (*Шеллинг*. С. 83). Благодаря способности к объективации искусство для человека является необходимым участником познания; тем самым

искусство для Шеллинга и Григорьева играет не меньшую роль в мышлении, чем философия. Искусство обладает способностью постигать предметы таким образом, что, изображая нечто индивидуальное, изображает и общую идею: «...если художник познал сияние и сущность творящей в индивидууме идеи и выявил ее, он преобразует индивидуум в мир для себя, в род, в вечный истонный образ...» (Шеллинг Ф. В. Й. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 63). На человека как приоритетный предмет изображения в произведениях искусства немецкая эстетика указывала неоднократно (ср., например: «...только человек <...> может быть идеалом красоты». — Кант. С. 237). Таким образом, у Григорьева под «познаниями о человеке» имеются в виду не психологические наблюдения над конкретными личностями и не отвлеченные законы существования людей, а постижение человеческой природы.

С. 185. *Так около Печорина группируются ~ Петербургская натуральная школа...* — Не упоминая этого понятия, Григорьев описывает свое понимание соотношения беллетристики и подлинного искусства. Впоследствии, в статье «Несколько слов о законах и терминах органической критики» (1859), Григорьев разовьет эту концепцию, предложив особый термин «допотопный талант» для беллетристов, которые группируются около великих художников и предшествуют им (см.: Григорьев. Эстетика. С. 118–120). В данном случае речь идет о вульгаризации в беллетристике более ранних художественных образов. О Тамарине и отношении к нему Григорьева и «молодой редакции» см. коммент. к рецензии Григорьева на комедию Меньшикова «Причуды» (наст. изд., с. 582). Теория о связи творчества Гоголя и натуральной школы развивалась в многочисленных поздних статьях Белинского. Григорьев склонен подчеркивать не преемственность, а различия между Гоголем и натуральной школой.

С. 185. *...не смеется еще над героями повестей гг. Дружинина, Чернышева, комедий г. Жемчужникова...* — Перечисленные произведения и критики и раньше вызывали недовольство Григорьева: «...имена истинных талантов, каковы г. Гончаров и г-жа Евгения Тур, поставлены наряду с именами гг. Дружинина, Авдеева и Чернышева!» (М. 1851. № 2. С. 242; имеется в виду редакционная заметка: С. 1850. № 5. Отд. VI. С. 137). Вероятно, здесь речь идет о повести Дружинина «Петербургский фонтан» (БдЧ. 1850. № 12), по поводу которой Григорьев писал: «Павел Александрович продолжает рассуждать о себе, как следует герою нашего времени. Рассуждения эти скучны, хотя нельзя не сказать, что г. Дружинин значительно опередил в софистике г. Авдеева и его герой несравненно умнее Тамарина <...> идеал женщины г. Дружинина одинаков с идеалом женщины гг. Авдеева и Чернышева» (М. 1851. № 6. С. 261). В том же отзыве Григорьев утверждает, что все произведения Дружинина, кроме «Полиньки Сакс», счел бы нелепыми Иногородный Подписчик (см.: Там же. С. 258), — очевидно, критик еще не знал, что Иногородный Подписчик — псевдоним Дружинина. О повести Д. С. Чернышева «Дачный рассказ» (С. 1850. № 5) Григорьев писал, что разочарование героини — «взятое напрокат и целиком из известного стихотворения “И скучно, и грустно”» (М. 1851. № 2. С. 230). Об отношении Григорьева к комедии А. М. Жемчужникова «Странная ночь» см. наст. изд., с. 580–581.

С. 185. *Спящий в гробе, мирно спи. / Жизнью пользуйся, живущий!* — Цитата из стихотворения В. А. Жуковского «Торжество победителей» (1828).

С. 185. *Новая стезя пробивается гением и только расширяется, очищается талантами...* — Для разграничения подлинного искусства и беллетристики используется романтическая концепция гения как носителя оригинальных и новаторских свойств, восходящая к Канту: «...гений <...> есть талант создавать то, для чего не может быть дано никакого определенного правила, <...> следовательно, оригинальность должна быть первым свойством гения...» (Кант. С. 323). В данном случае она переосмыслена, чтобы соответствовать иерархической классификации художников.

С. 186. *...обаянию того демона ~ и душа тоскою / Сжималась...* — Цитата из поэмы М. Ю. Лермонтова «Сказка для детей» (1839–1840), часто приводимая в статьях Григорьева (в том числе «Гоголь и его последняя книга», 1847; «Искусство и нравственность», 1861).

С. 186. *...этот демон был ~ сам он отделился стихами...* — Отсылка к той же поэме.

С. 186. *...Печорин, прямое последствие Рене, Обермана и т. д. ...* — Рене — герой повести Ф. Р. Шатобриана «Рене, или Следствия страстей» (1802). Оберман — герой романа Э. П. де Сенанкура «Оберман. Письма, изданные г. Сенанкуром» (1804). Рефлектирующие и разочарованные, эти герои считаются образцом для произведений многих романтиков. Как страдающие от тоски предшественники современных рефлексирующих героев они упоминаются в рецензии Григорьева на сборник «Комета» (см.: М. 1851. № 9–10. С. 169).

С. 186. *...самое это направление истоцилось окончательно ~ предсмертные судороги.* — В письме к Гоголю от 17 ноября 1847 г. Григорьев объясняет свое понимание романа А. И. Герцена «Кто виноват?» (1847). По мнению критика, цель этого произведения — отрицание ответственности человека за свои дела: «...романист выразил в образах или, лучше сказать, в призраках то же, что еще прежде высказывал в парадоксах мыслитель, ту основную мысль, что виноваты не мы, а та ложь,

сетями которой опутаны мы с самого детства. Сколько ума, расточенного на отрицание высшего двигателя человеческой деятельности, свободы и сопряженной с нею ответственности, — сколько меткой злости, потраченной на то, что злости не стоит, сколько грусти, но не любовной, а эгоистической грусти — грусти не за святиню человеческого духа, а скорее за мелочное самолюбие!» (Григорьев. Письма. С. 31). Эту идею критик противопоставлял содержанию гоголевского творчества. Вероятно, именно попытки оправдать своего героя, снять с него ответственность за свои поступки в глазах критика объединяли Герцена и Лермонтова. В «Обыкновенной истории» И. А. Гончарова (1847) Григорьев мог увидеть те же попытки оправдания поступков героя влиянием среды. Об отношении Григорьева и «молодой редакции» к произведениям Авдеева и Дружинина см. наст. изд., с. 27–28, 582.

С. 186. ...значение этого дела есть чисто отрицательное. — Имеется в виду диалектическое отрицание положительного начала, представленного, очевидно, в творчестве Пушкина и Гоголя. Эта концепция полностью противоположна теории «смирных» и «хищных» типов, сформулированной Григорьевым в конце 1850-х гг. Так, в статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (1859) Григорьев писал, что Белкин и Максим Максимыч «вовсе не герои, а только контрасты типов, которых величие оказалось на нашу душевную мерку несостоятельным» (Григорьев. С. 182), то есть приписывал «отрицательное» значение уже не Демону и Печорину, а их антиподам.

С. 186. ...«высосать апельсин и бросить его»... — Такого выражения в романе Лермонтова «Герой нашего времени» (1840) нет. Вероятно, имеются в виду слова Печорина о княжне Мери: «А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь подымет!» (Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1957. Т. 6. С. 294). То же самое выражение приведено как типичное для героя лермонтовского типа в григорьевском разборе «Провинциальных писем» П. В. Анненкова (см.: М. 1851. № 3. С. 399).

С. 186. ...в величии улыбки Печорина при смерти Бельи... — Неточная отсылка к эпизоду из романа «Герой нашего времени»: «Я, знаете, больше для приличия хотел утешить его, начал говорить; он поднял голову и засмеялся... У меня мороз пробежал по коже от этого смеха...» (Лермонтов М. Ю. Соч. Т. 6. С. 237).

С. 187. Грядущее иль пусто, иль темно. — Цитата из стихотворения Лермонтова «Дума» (1838).

С. 187. ...которое безвременно состарилось под бременем страданья и сомненья... — Неточная цитата из того же стихотворения. У Лермонтова: «...под бременем познания и сомненья / В бездействии состарится оно» (Лермонтов М. Ю. Соч. Т. 2. С. 113).

С. 187. Здравствуй, племя ~ От глаз прохожего... — Цитата из стихотворения Пушкина «Вновь я посетил...» (1835).

С. 187. ...одного только таланта ~ die Weltanschauung... — Вводимое далее Григорьевым понятие «миросозерцание» употреблялось в русской критике и ранее, однако обычно характеризовало свойства нации в целом. В статье «Стихотворения Кольцова» (1846), пересказав теории западников и славянофилов относительно русского народа, В. Н. Майков писал: «Вот что значит „национальное миросозерцание“, которым многие так восхищаются!» (Майков В. Н. Литературная критика. М., 1885. С. 151). Григорьев наполняет это понятие другим смыслом, тесно связывая его с идеальным содержанием поэзии (ср. ниже утверждение, что к Соллогубу это слово неприменимо в силу недостаточной глубины его произведений). Используемое им слово часто употребляется в немецкой классической философии (Григорьев, вероятно, воспринимает его как принадлежащее Шеллингу — на это указывает использование в том же предложении типично шеллингианского и очень редкого в русской критике слова «потенция»), однако оно обычно не используется для характеристики творчества конкретных авторов. Очень редко пишет о «миросозерцании» поэта Белинский. Так, «глубокое миросозерцание и мрачный юмор» В. Ф. Одоевского упомянуты в «Разделении искусства на роды и виды» (1841; Белинский. Т. 3. С. 348).

С. 187. Гениальная натура ~ общественных понятий и убеждений. — Представление о гении как предельном воплощении духа эпохи широко распространено в немецкой романтической философии. В России схожие идеи о гениальном поэте высказывались в ранних статьях Белинского. Ср., например, в статье «Стихотворения М. Лермонтова» (1841): «Чем выше поэт, <...> тем теснее связано развитие, направление и даже характер его таланта с историческим развитием общества» (Белинский. Т. 3. С. 237).

С. 187. ...«в перл создания»... — Отсылка к поэме Гоголя «Мертвые души» (1842, гл. 7).

С. 187. ...за мрачным колоритом картины ~ раскрывающейся перед вами в «Ревизоре»... — Представление о нравственно возвышающей силе трагического искусства восходит к учению Аристотеля о катарсисе, понятому в романтическом духе. Трактовать Шекспира таким образом пытались

многие ценимые Григорьевым авторы. Так, Шеллинг писал: «...Шекспир никогда не изображает ни идеального мира <...>, но всегда действительный мир. Идеальное заложено у него в построении его произведений» (Шеллинг. С. 431). Ретшер усматривал в произведении Шекспира превосходство идеала над действительностью, точнее, общий закон, который он формулировал так: «...победа внутреннего сосредоточения духа, его самообладания и самоотрицания над гордостью наглой силы и человеческою надеждою на материальное могущество» (ОЗ. 1840. № 11. Отд. II. С. 4). Трактовка «Гамлета» как трагедии безволия впервые возникает в романе И. В. Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795–1796, ч. 4, гл. 13). Григорьев перевел этот роман в 1851–1852 гг., то есть во время работы над статьей, однако печатавшийся в «Москвитянине» перевод оборвался на 3-й части. По мнению Григорьева, высказанному в обзоре «Библиотеки для чтения», этот роман «хотели было мы вполне перевести для нашей публики и остановились на третьей книге, убедившись, что публика совершенно к нему равнодушна, — и, сказать по совести, — не слишком порицая за такое равнодушие публику» (М. 1854. № 8. Отд. V. С. 171). Впоследствии идеи Гете развивались многими критиками и философами и ко времени публикации статьи были общеизвестны. В понимании гоголевского «Ревизора» как возвышающего читателя произведения Григорьев, вероятно, ориентировался на трактовку пьесы, предложенную самим Гоголем в «Театральном разезде после представления новой комедии» (1842): «...мир задремал бы без таких побасенок, обмелела бы жизнь, плесенью и тиной покрылись бы души» (Гоголь. Т. 5. С. 171; показательно, что Григорьев также употребляет слово «тина»).

С. 187. ...и пусть холод сжимал ~ холод освежил и отрезвил вас... — В отличие от большинства критиков 1850-х гг., Григорьев считал «Шинель» одним из наиболее значительных произведений Гоголя (см. статью «Замечания об отношении современной критики к искусству», наст. изд., с. 497).

С. 187–188. ...избави нас небо от той нравственности ~ доискивается атеизма в Шекспире. — Имеются в виду журнал «Маяк современного просвещения и образованности» (1840–1845), его редактор, архиконсервативный критик и публицист Степан Онисимович Бурачок (1800–1877), и критик Авксентий Матвеевич Мартынов (1787/1788–1858). Поскольку сотрудники «Маяка» неоднократно выступали против Белинского (см., например, статью Бурачка «Система философии “Отечественных записок”» — Маяк. 1840. № 9, а также статью Мартынова «Замечания на статью о Менцеле, помещенную в “Отечественных записках”» — Маяк. 1842. № 7), Григорьев должен был отмежеваться от их позиции. Характеристике «Маяка» будет посвящена статья Григорьева «Оппозиция застоя. Черты из истории мракобесия» (1861), там же цитируются некоторые из многочисленных упреков в безнравственности в адрес Пушкина, печатавшихся на страницах журнала (см.: Григорьев. Эстетика. С. 291–293). В поздней статье Григорьев особенно останавливается на критике «Маяка» в адрес Лермонтова, тогда как в ранней не упоминает о ней, видимо, в связи с общей невысокой оценкой «дела» Лермонтова в русской литературе. Уголовные преступления героев стихотворения Пушкина «Черная шаль» были, с точки зрения Мартынова, доказательством безнравственности самого поэта (см.: Маяк. 1842. № 7. Гл. IV. С. 12–13). Наиболее развернутым выступлением «Маяка» в критике был цикл направленных одновременно против Пушкина и Белинского статей Мартынова при участии Бурачка (1843. № № 13, 17–21), в одной из которых вводилось особое разграничение уголовных и греховных поступков, причем герои Пушкина, по мнению критика, совершают исключительно первые, а потому не могут называться трагическими (см.: Маяк. 1843. № 19. Гл. IV. С. 14–16). Шекспир, наряду с другими знаменитыми писателями, упрекается за нежелание «сделать из себя <...> орудие славы и воли Божией» в упомянутой выше статье «Система философии “Отечественных записок”» (Маяк. 1840. № 9. Гл. IV. С. 18; ср.: Маяк. 1843. № 20. Гл. IV. С. 128–129). Замечание относительно молюеровского Тартюфа, видимо, введено как намек на ханжество сотрудников «Маяка» и фактически неверно: Бурачок в той же статье выступал в защиту Молюера от упреков Белинского, высказанных в статье «Горе от ума...» (1840; Там же. С. 7), высокого мнения о Молюере был и Мартынов (см.: Маяк. 1842. № 7. Гл. IV. С. 8).

С. 188. ...сущность мирозерцания одинакова у всех истинных представителей литературных эпох, различен только цвет. — Концепция истинного художника как выразителя общечеловеческой, вечной правды восходит к Шеллингу, писавшему: «...вечное понятие человека в божестве <...> есть то, что называют гением» (Шеллинг. С. 162). Под словом «цвет» имеется в виду не индивидуальная окраска, а цветок, то есть результат процесса созревания и роста. Ср. в письме Григорьева к Эдельсону от 13 (25) декабря 1857: «Я не знаю, какой цвет и какой плод даст это новое, которое во мне, как и во всей великой и богоспасаемой России, растет...» (Григорьев. Письма. С. 172). Вероятно, подобное употребление этого понятия также связано с шеллингианством Григорьева. Ср. в работе Шеллинга «Бруно, или О божественном и природном начале вещей» (1802): «...существует лишь единый мир, единое растение, и все, что есть, составляет лишь его листья, цветы и плоды, отличающиеся друг от друга не своей сущностью, а ступенью своего развития...» (Шеллинг Ф. В. Й. Соч. Т. 1. М., 1989. С. 572).

С. 188. *Das Wahre war schon längst gefunden ~ Das alte Wahre, faß es an.* — Цитата из стихотворения И. В. Гете «Завет» (1829, в переводе Григорьева — «Завещание»). Григорьев переводил этот отрывок так: «От века правда пребывала / И лучших всех соединяла. / Наполни правдой старой грудь!» (Григорьев. Стихотворения. С. 547). Прозаический и более точный вариант приведен в статье Григорьева «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» (1858 — Григорьев. С. 150), почти тот же перевод см. в статье «О правде и искренности в искусстве» (1856; Григорьев. Эстетика. С. 59; ср. также цитату в повести Григорьева «Другой из многих», 1847). В рецензии на сборник «Комета» Григорьев писал, цитируя это стихотворение: «Уловить в преходящем вечное и неперемненное, принять его в себя и искать повсюду деятельно — вот правда, которая лежит под сердцем человеческим...» (М. 1851. № 9–10. С. 175; см. также об интересе Григорьева к этому произведению: Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1981. С. 307; о рецепции Гете в творчестве Григорьева см.: Туниманов В. А. «Древние священные существа»: (О некоторых истоках «органической критики» А. А. Григорьева) // Русская литература. 2002. № 4).

С. 188. *...вопреки воплям Менцелей и писку разных насекомых...* — Немецкий критик и публицист В. Менцель (1798–1873) осуждал Гете в книге, переведенной на русский язык под названием «Немецкая словеность» (Ч. I–II. СПб., 1837–1838). С сокрушительной критикой Менцеля выступил Белинский в статье «Менцель, критик Гете» (1840). Поскольку «насекомыми» выше названы современные Григорьеву русские фельетонисты, можно предположить, что с Менцелем сопоставляется Дружинин, неоднократно эпатаировавший публику сдержанными оценками Гете. Ср., например: «...насколько самый пустейший факт из жизни Руссо превышает интересом и поэзией драгоценнейшие из воспоминаний автора “Фауста”!» (Дружинин. С. 397; впервые: С. 1850. № 11). С возмущением отзывался Григорьев о рецензии Дружинина на «Греческие стихотворения» Н. Ф. Щербины, автору которой «ничего не стоит сплеча и одним словом уничтожить вторую часть “Фауста”» (М. 1851. № 3. С. 419). В своей рецензии Дружинин действительно писал, что Гете суждено было «переходить от ложного к высокому, от плохого к художественному, от второй части “Фауста” к “Коринфской невесте”» (Дружинин А. В. Прекрасное и вечное / Сост., подг. текста и вступ. ст. Н. Н. Скатова; примеч. В. А. Котельникова. М., 1988. С. 33; впервые: С. 1850. № 6).

С. 188. *«О высоких мыслях и чистом сердце должны мы просить Бога».* — Цитата из романа Гете «Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся» (1821; ч. 1, гл. 10).

С. 188. *Но не хочу, о други, умирать ~ Средь горестей, забот и тревоженья...* — Цитата из стихотворения Пушкина «Элегия» (1830).

С. 188. *...Акакий Акакиевич поразил бы вас не трагическим, а сантиментально плаксивым впечатлением...* — Вероятно, намек на произведения Ф. М. Достоевского, которого Григорьев в конце 1840-х — начале 1850-х гг. воспринимал как представителя школы «сентиментального натурализма», искажившего художественные принципы Гоголя (см. вступительную статью к наст. изд., с. 17).

С. 188. *...Миньона стала бы фальшивой, хотя блестящей Эсмеральдой...* — Миньона — героиня романа «Годы учения Вильгельма Мейстера», который переводил Григорьев (см. выше, с. 659). Эсмеральда — героиня романа В. Гюго «Собор Парижской богоматери» (1831). Григорьев писал о неактуальности произведений Гюго, утверждая, что «трагически-ходульное» «теперь возбуждает смех» (М. 1852. № 19. Отд. VII. С. 109).

С. 188–189. *...фигуры его рельефны ~ их самих связывает незримую связь с бесконечным.* — Восходящий к античности мотив оживающей картины в романтической культуре обычно связывался с опасными возможностями, открывающимися при неправильном использовании возможностей искусства («Мельмот-Скиталец» Ч. Р. Мэтьюрина, проза Э. Т. А. Гофмана, «Штосс» Лермонтова; см. также: Скачкова О. Оживающая картина в культуре романтизма // Philologia. 2000. Вып. 3). Убеждение, что формальное совершенство, правдоподобие должно отойти на второй план перед внутренним порывом к бесконечности, типично для романтической эстетики (см.: Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 30–35). Ср., например, в работе Шеллинга «Об отношении изобразительных искусств к природе»: «Если видеть в вещах не их сущность, а пустую, абстрагированную форму, то они ничего не говорят нашему внутреннему миру...»; «...художественное произведение, поднимаясь из глубин природы <...>, достигает определенности и ограничения, раскрывается во внутренней бесконечности и полноте, наконец, озаряется грацией и обретает душу...» (Шеллинг Ф. В. Соч. Т. 2. С. 55, 79). Григорьев в первую очередь ориентируется на повесть Гоголя «Портрет», где сочетаются и романтические рассуждения о границах и беспредельных возможностях искусства, и тема оживающей картины.

С. 189. *...«предметы видимого мира отразились сперва в душе самого художника»...* — Такой фразы в повести Гоголя «Портрет» нет. Вероятно, имеется в виду следующее место из ее второй редакции (1842): «...властительней всего видна была сила созданья, заключенная в душе самого

художника. Последний предмет в картине был им проникнут, во всем постигнут закон и внутренняя сила» (Гоголь. Т. 3. С. 112).

С. 189. ...«просвечивает душа создавшего»... — Такой фразы у Гоголя нет. Вероятно, имеется в виду следующее место из повести «Портрет»: «В ничтожном художник-создатель так же велик, как и в великом; в презренном у него уже нет презренного, ибо сквозит невидимо сквозь него прекрасная душа создавшего...» (Там же. С. 135).

С. 189. Вот его многозначительное, хотя болезненное признание ~ к насмешкам. — Имеются в виду «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя. О различных реакциях на эту книгу Григорьев упоминает в этой же статье (см. наст. изд., с. 651). Под «насмешками», вероятно, имеется в виду резкая ирония, выраженная в рецензии Белинского на книгу Гоголя.

С. 189. Герои мои ~ которого нет у других писателей. — Цитата из статьи Гоголя «Четыре письма к разным лицам по поводу “Мертвых душ”», вошедшей в «Выбранные места...». Выделение курсивом слова «крупно» — Гоголя, остальные случаи — Григорьева.

С. 189. Итак, вот в чем мое главное достоинство ~ он бы точно содрогнулся. — Цитата из той же статьи. Выделение курсивом слов «желание быть лучше» — Гоголя, остальные случаи — Григорьева.

С. 189. Поздравляем тех близоруких или ослепленных критиков, которые видели в этом признании какое-то ложное смирение. — «Гордым смирением» называл выраженную в «Выбранных местах...» позицию Гоголя Белинский в зальцбрунском письме (Белинский. Т. 8. С. 289). В его рецензии на книгу Гоголя смирение писателя также оценивается скептически: «...видно, на словах блистать смирением легче, нежели трудиться на деле...» (Белинский. Т. 8. С. 237).

С. 190. Пушкин был чистым, возвышенным и гармоническим эхом всего, все претворяя в красоту и гармонию... — В литературе и критике еще при жизни Пушкина сложился своеобразный миф о его «протеизме», способности поэтически претворять любое явление (см. стихотворение Н. И. Гнедича «А. С. Пушкину, по прочтении сказки его о царе Салтане и проч.», 1832). Образ «эха» восходит к стихотворению самого Пушкина «Эхо» (1832).

С. 190. ...Шекспир постоянно носил в себе светлый характер Генриха V... — Главной чертой созданного романтиками образа Шекспира была «универсальность», способность правдиво изображать и низменное, и возвышенное. Этот образ определял представления разных критиков и философов о Шекспире на протяжении первой половины XIX в. Так, ссылаясь на С. Т. Кольриджа, критик «Отечественных записок» применял для обозначения «разнообразия воображения» и количества индивидуальных типов в пьесах Шекспира греческий эпитет, в переводе обозначающий «тысячедушный» (см.: ОЗ. 1840. № 9. Отд. II. С. 9).

С. 190. Натура холерически-меланхолическая, склонная к бесконечной вдумчивости, подверженная борьбе со всеми темными началами... — В XVIII и первой половине XIX в. в русской культуре господствовала восходящая к античности теория основных типов темпераментов, связанных с преобладанием в организме той или иной жидкости, согласно которой меланхолики по преимуществу были «задумчивы, глубокомысленны, постоянны, медлительны в своих намерениях», а холерики, среди прочего, — «подозрительны, сердиты, самолюбивы, смелы, дерзки» (Вечерняя заря. 1782. Ч. 1. Февр.; цит. по: Богданов К. А. Врачи, пациенты, читатели: Патографические тексты русской культуры XVIII–XIX веков. М., 2005. С. 120; см. там же о теории темпераментов).

С. 190. «Замирает от ужаса ~ подымутся». — Цитата из статьи Гоголя «Завещание». В комментарии в скобках — отсылка к Библии (Евр 4:12).

С. 190. ...сказать, что дрянь и тряпка стал всяк ~ к полному, христианскому сознанию... — Приводятся нескольких гоголевских выражений. «Дрянь и тряпка стал всяк человек» — из вошедшей в «Выбранные места из переписки с друзьями» статьи «Чем может быть жена для мужа в простом домашнем быту, при нынешнем порядке вещей в России»; «выразить пошлость пошлого человека» — из статьи «Четыре письма к разным лицам по поводу “Мертвых душ”» (Гоголь приписывает эту характеристику собственного творчества Пушкину); «свести с ходуль так называемого добродетельного человека» — вероятно, неточный пересказ отступления о добродетельном человеке из «Мертвых душ» (глава 11). Следующие далее выражения у Гоголя не встречаются, однако по тону и общей направленности напоминают многие места из «Выбранных мест из переписки с друзьями».

С. 190. ...чудовища, которые выливались, по его признанию, из-под пера его... — Отсылка к статье «Четыре письма к разным лицам по поводу “Мертвых душ”»: «Если бы кто увидал те чудовища, которые выходили из-под пера моего вначале для меня самого, он бы точно содрогнулся» (Гоголь. Т. 8. С. 294).

С. 190. ...явились в господине Голядкине ~ зловонием внутренней болезни. — Голядкин — герой повести Ф. М. Достоевского «Двойник» (1846), Прохарчин — герой его же рассказа «Господин Прохарчин» (1846). Под «другими исчадиями» могут иметься в виду герои как Достоевского, так и др. авторов «Отечественных записок» (см. преамбулу, с. 647).

С. 191. ...не слышать того грустного смеха ~ в произведениях Гоголя... — Отсылка к «Театральному разъезду...» (1842): «...честное, благородное лицо был — смех» (Гоголь. Т. 5. С. 169).

С. 191. ...свойство очертить всю пошлость пошлого человека... — Перифразированное выражение из «Выбранных мест из переписки с друзьями» (см. выше, с. 661).

С. 191. ...красоты полной, существующей для всех и каждого, как его Аннунциата... — Отсылка к повести «Рим», подробно разобранный в статье Григорьева «Замечания об отношении современной критики к искусству» (см. наст. изд., с. 495–498).

С. 191. ...в гомеровском ли изображении ~ казнь за гробом... — Пересказ фрагментов различных повестей из «Вечеров на хуторе близ Диканьки», очевидно, призванный воссоздать общую поэтичную атмосферу гоголевской Украины, а не напомнить конкретные тексты.

С. 191. ...эти дантовские образы народных преданий... — Сопоставление Гоголя и Данте было одним из ключевых тезисов статьи К. С. Аксакова «Несколько слов о поэме Гоголя “Похождения Чичикова, или Мертвые души”» (1842). Вслед за появлением статьи в печати разгорелась полемика Аксакова и Белинского, считавшего сопоставление абсурдным. Григорьев возвращается к сопоставлению Гоголя и Данте на другом материале.

С. 191. Он кончил его апофеоз ~ переходит на читателя. — Пересказ вошедших в сборник «Миргород» повестей «Тарас Бульба» и «Вий» призван воссоздать их атмосферу, а не напомнить какие бы то ни было детали.

С. 191. ...истинно-человеческие фигуры Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны... — Упоминаются главные герои вошедшей в сборник «Миргород» повести «Старосветские помещики».

С. 191. ...изобразил бесплодные существования ~ «скучно на этом свете, господи»... — Упоминаются герои и цитируется заключительная фраза вошедшей в сборник «Миргород» «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

С. 191. ...«пусто и страшно становится в твоём мире, мой Боже». — Неточная цитата из вошедшей в «Выбранные места из переписки с друзьями» статьи «Светлое Воскресенье»: «Боже! пусто и страшно становится в Твоем мире!» (Гоголь. Т. 8. С. 416).

С. 192. Пафос Гоголя не ювеналовский пафос, не пафос отчаяния, производимого противоречиями действительности... — Ювенал — римский поэт, созданные которым картины Римской империи воспринимались как образец беспощадной сатиры.

С. 192. ...лирически-дидактическими произведениями князя Одоевского. — К этому сопоставлению Григорьев вернется ниже.

С. 192. ...этот юмор полон любви к жизни и стремится к идеалу... — Трактовка Григорьевым гоголевского юмора полемична по отношению к идеям Белинского, высказанным в споре с К. Аксаковым. Белинский утверждал, что гоголевский юмор близок к сатире: «В “Илиаде” жизнь возведена на апофеоз: в “Мертвых душах” она разлагается и отрицается; <...> пафос “Мертвых душ” есть юмор, созерцающий жизнь сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы» (Белинский. Т. 5. С. 58); ср. также: «Для всего ложного и смешного один бич, меткий и страшный, — юмор. Только вооруженный этим сильным орудием писатель мог дать новое направление литературе и убить романтизм» (Белинский. Т. 8. С. 16).

С. 192. ...один уже смех только выступил честным и карающим лицом... — Повтор отсылки к «Театральному разъезду...» Гоголя (см. выше, с. 191).

С. 192. ...очевидны сквозь этот смех слезы. — Вероятно, имеется в виду не только знаменитое выражение из «Мертвых душ» (гл. 7), но и слова из «Театрального разъезда...»: «...кто льет часто душевные, глубокие слезы, тот, кажется, более всех смеется на свете!» (Гоголь. Т. 5. С. 171).

С. 192. ...этот страх перед призраком ~ ловится на такую бrenную удочку... — Трактовка образа Хлестакова как призрака восходит к статье Белинского «“Горе от ума”...» (1839), где гоголевский герой назван так: «Не грозная действительность, а призрак, фантом или, лучше сказать, тень от страха виновной совести» (Белинский. Т. 2. С. 213).

С. 192. Рассуждающие о несообразности ~ смысла комедии Гоголя. — Вероятно, имеется в виду Булгарин и близкие к нему критики, отрицавшие правдоподобие произведений Гоголя.

С. 192. ...комическая Немезида... — Образ древнегреческой богини возмездия у Григорьева вообще часто ассоциируется с комическим осмеянием (ср. выражение о повести Писемского «Юфяк» в статье «Русская изящная литература в 1852 году»: наст. изд., с. 303). Этим понятием обозначал гоголевский юмор Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835; Белинский. Т. 1. С. 177–178). Оно восходит к эстетике немецких романтиков. — ср. статью Ф. Шлегеля «О “Мейстере” Гете» (1798; Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 334).

С. 192. Есть, например, на первый взгляд ~ «Шинели», «Рима»... — Имеются в виду повести Владимира Федоровича Одоевского (1804–1869) «Насмешка мертвеца» (1834), «Город без имени» (1839) и пьеса «Хорошее жалованье, приличная квартира, стол, освещение и отопление» (1838).

С. 193. ...сравните, например, «Шинель» с однородной почти с нею по основным мыслям повестью даровитого же, хотя замолкнувшего уже писателя Н. Ф. Павлова «Демон». — Повесть Николая Филипповича Павлова (1803–1864) «Демон» вошла в сборник «Новые повести» (1839). Между выходом этого сборника и появлением статьи Григорьева единственным заметным выступлением писателя в печати была рецензия на «Выбранные места из переписки с друзьями» (см. выше, с. 651). «Молодая редакция» не воспринимала повести Павлова как актуальное явление в литературе и не отзывалась о его произведениях. Впрочем, Григорьев, высоко ценивший этого писателя еще с 1840-х гг. (см.: Финский вестник. 1846. № 5. Отд. V. С. 39), упоминает его в отзыве о Панаеве: «Мы оставим совершенно в стороне г. Нового Поэта с его пародией на повести г. Павлова, составляющие некогда предмет жаркого поклонения этого самого литературного круга, с которому принадлежит он...» (М. 1851. № 19–20. С. 646). Сопоставление «Шинели» с «Демоном», вероятно, восходит к рецензии Шевырева на «Петербургский сборник»: «Может быть, „Демон“ вызвал Гоголеву „Шинель“» (Шевырев. С. 227).

С. 193. ...мы не напоминаем этих странных, чудовищных снов ~ описание зловонных углов... — Имеется в виду повесть Я. П. Буткова «Невский проспект, или Путешествия Нестора Залетаева» (1848), 3-я глава которой содержит развернутое описание различных видов сапог. Под «описанием зловонных углов» имеется в виду, вероятно, очерк Некрасова «Петербургские углы» (1845). Произведения Некрасова и Буткова в современной Григорьеву критике обычно оценивались как относящиеся к противостоящим друг другу школам.

С. 193. ...kleinstädtisches Wesen... — Выражение часто используется Григорьевым (ср. наст. изд., с. 315).

С. 193. ...в Ж. Поле ~ нельзя не видеть немецкого kleinstädtisches Wesen... — Это и следующие суждения, видимо, вообще характерны для отношения Григорьева ко многим западным писателям. Ср. в повести «Один из многих» (1846): «...беда, истинная беда, когда немка дожила уже до того возраста, когда она узнает толк в бестолковом Жан-Поле. О! тогда она замучит себя и других притворной аффектацией чувства...» (Григорьев. Воспоминания. С. 229). Осуждение «мещанства» западноевропейских писателей также типично для Т. Карлейля и сближает его с Григорьевым. В своем сопоставлении Григорьев развивает идеи Шевырева. В ранней рецензии на «Миргород» Шевырев писал: «Г. Гоголь разуверил меня в том, что юмор есть исключительная принадлежность англичан и немцев, Жан-Поля и Гофмана. Он привил и к нашей повести юмор, взяв его, как кажется, из малороссийских сказок <...> в нем есть черта какого-то забывчивого простодушия, черта, которой вы не найдете в юморе немецком, ни даже в английском» (Шевырев. С. 105). Через несколько лет Шевырев изменил свое мнение о гоголевском юморе и начал возводить его к «Молению Даниила Заточника»: «Юмор Гоголя вызван был в наше время юмором Гофмана и Жан-Поля в мир русской поэзии; но зародыш его <...> таился в самом духе южнорусского народа: ибо то только принимается в нашем теперешнем образовании и переходит в значительные явления жизни, при влиянии всемирной образованности, чему есть зародыш в чистой недостигаемой глубине народного духа. <...> В юморе южнорусском раздвоившееся чувство находится под влиянием светло-разумной, художественной мысли, которая чужда всего капризного и произвольного и потому не отрешается от жизни: в сей последней ссорится она только с частным неразумным, но ссорится по тайной любви, по тайному сочувствию с разумною сущностью самой народной жизни» (Шевырев 1846. Т. 1. Ч. 2. С. 221–222; ср. вторую статью «Похождения Чичикова, или Мертвые души...» — Шевырев. С. 200). Ср. также в наст. изд. статью «Замечания об отношении современной критики к искусству», где Григорьев фактически воспроизводит позднюю трактовку гоголевского юмора Шевыревым.

С. 193. ...юморист творец Фальстафа, Фоконбриджа и Бенедикта («Much Ado about Nothing»). — Перечислены персонажи пьес Шекспира «Виндзорские насмешницы», «Генрих IV. Часть 1» и «Генрих IV. Часть 2» (Фальстаф), «Король Иоанн» (Фоконбридж), «Много шума из ничего» (Бенедикт). Григорьев, вероятно, унаследовал интерес к указанным образам от немецких романтиков, которых «обольщала игра жизни, присутствовавшая в комедиях Шекспира» (Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 73).

С. 193–194. «Не думай, однако же ~ то из нее и вышло». — Цитата из вошедшей в «Выбранные места из переписки с друзьями» статьи «Четыре письма к разным лицам по поводу „Мертвых душ“». Тот же фрагмент цитируется Белинским в рецензии на «Выбранные места...», однако получил резко отрицательную оценку, с которой, вероятно, полемизирует Григорьев.

С. 194. ...это будет иная, более спокойная творческая натура. — Имеется в виду Островский. Ср. финал статьи Алмазова «Сон по случаю одной комедии» (наст. изд., с. 137).

С. 194. Кто не чувствует ~ в «Летописи села Горохова»... — «Летопись села Горохова» — неточное название, под которым в 1837 г. была напечатана пушкинская «Летопись сила Горюхина». Интерес Григорьева к перечисленным произведениям Пушкина позже возрастет в связи с созданием концепции «смирного» и «хищного» типов в русской литературе: героев пушкинской прозы критик

объявит образцом «смирного» человека, играющего «отрицательную» роль, то есть противостоящего претензиям индивидуальности на исключительное значение (см. статьи «И. С. Тургенев и его деятельность...», 1859; «Граф Л. Толстой и его сочинения», 1861–1862 и др.). Роль Гоголя как создателя «смирных» героев в поздних работах Григорьева будет оцениваться значительно ниже.

С. 194. ...грубые, так сказать, сырые материалы ~ известными историческими обстоятельствами и т. д. — Василий Трофимович Нарезный (1780–1825) был автором романа «Бурсак» (1824), который после Григорьева постоянно сопоставлялся с «Вием».

С. 194. *Hic locus — hic saltus...* — Неточное воспроизведение латинского выражения «*Hic Rhodus, hic salta*» («Здесь Родос, здесь прыгай»), восходящего, в свою очередь, к басне Эзопа «Хвастун».

С. 195. ...протест личности против действительности... — Особенно острое осознание таких проблем, как отношение человеческой личности и действительности и право человека на протест, в русской культуре 1830–1840-х гг. связано с влиянием немецкой классической философии. В процессе рефлексии «люди 40-х годов», среди которых М. А. Бакунин, Н. В. Станкевич и др., стремились с опорой на гегельянскую или шеллингианскую диалектику осмыслить возможность бунта человека против условий действительности, породивших самого этого человека (см.: Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977. С. 35–130). Под «действительностью» чаще всего имелся в виду социум. Позднее творчество Лермонтова сыграло важную роль в этих спорах, поскольку в нем современники видели отрицание и социума, и порожденной им личности (о роли Лермонтова в отказе Белинского от «примирения с действительностью» см.: Мордовченко Н. И. Белинский и литература его времени. М.; Л., 1950. С. 110). Используя актуальные для эпохи 1830-х гг. понятия, Григорьев отсылает к этим спорам.

С. 195. ...слово, которого значенье «темно иль ничтожно», — но которому действительно невозможно было «внимать без волненья»... — Цитата из стихотворения Лермонтова «Есть речи — значенье...» (1841).

С. 195. ...авторы Тамириных, Левиных и других героев грошového безочарования... — Тамарин — герой произведений М. В. Авдеева (см. выше, с. 185). Левин — герой повести А. В. Станкевича (1821–1912) «Идеалист». В рецензии на альманах «Комета» (М., 1851), где была напечатана повесть, Григорьев высказывал несколько иную точку зрения: Левин «не имеет претензии на невозмутимое спокойствие. Он сам, с глубоким прискорбием, видит странность и фальшивость своего положения, и только выходя из него, сосредоточиваясь снова в самого себя, приобретает гордо-спокойный взгляд. Он сам болен своим разобщением с действительностью, сам в иные минуты готов судить себя, как Гамлет, но, как Гамлету же, ему не остается ничего иного, как уходить в самого себя» (М. 1851. № 9–10. С. 171).

С. 195. ...разных произведений, имевших большой успех благодаря напряженности мысли и теперь совершенно уже забытых. — Возможно, имеется в виду роман А. И. Герцена «Кто виноват?» (1847), упомянутый выше (с. 186) как пример вырождения лермонтовского направления.

С. 195. ...когда появлялись какие-нибудь напряженные ~ чуть что не восторженными похвалами... — Имеется в виду Некрасов (см. выше, с. 184).

С. 195. ...слышавшая повсюду нескладный вой ~ ближние кидают бешено камни. — В описании поэзии эпигонов (Э. И. Губера, Е. Л. Милькеева и др.) используются отсылки к произведениям Лермонтова: «Они любили друг друга так долго и нежно...» (1841; источник выражения «гордое страданье»), «Пророк» (1841). Формулировки, близкие к выражению «право проклятия», встречаются в стихотворениях самого Григорьева «Вопрос» (1845) и «Сатиры смелый бич, заброшенный давно...» (1855; это выражение использовано иронично).

С. 195. *Все это с т а л о бы смешно / Когда бы не было так грустно...* — Неточная цитата из стихотворения Лермонтова «А. О. Смирновой» (1840); у Лермонтова: «Все это было бы смешно...».

С. 195. *Нет возможности перечислить повестей ~ на тему старого утеса, глубоко задумавшегося о ночевавшей на вершине его золотой тучке и т. д. ...* — Некоторые авторы повестей и романов, в которых Григорьев обнаруживал лермонтовское влияние, указаны выше; среди них Герцен, Дружинин и Авдеев. В перечислении тем этих произведений цитируются стихотворения Лермонтова «Договор» (1842; у Лермонтова: «Была без радостей любовь, / Разлука будет без печали»); «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...» (1841); «Утес» (1841).

С. 196. *О всех этих господах говорено было нами довольно часто при разборе произведений их, появившихся в разных журналах и изданиях...* — Об отзывах Григорьева на произведения Дружинина, Чернышева, Авдеева и Жемчужникова см. выше, с. 657.

С. 196. ...рассказ, помещенный в XII № «Современника»... — Далее рассказ Дружинина «Певница» цитируется по «Современнику» (1851. № 12), где он был опубликован под псевдонимом «Иногородный Подписчик».

С. 196. ...так явно обличающий и манеру, и взгляд ~ на произведение г. Дружинина. — Перечисляются сочинения Дружинина, напечатанные в «Современнике» под полным именем автора, а не под псевдонимом: повесть «Полинька Сакс» (1847), роман «Жюли» (1849) и повесть «Фрейлейн Вильгельмина» (1848).

С. 196. ...напряженность, чтобы не сказать аффектацию. — Первые два значения слова «аффектация» в словаре Даля, видимо, близкие к словоупотреблению Григорьева, — «неестественность (речи, приемов), чувства напоказ» (Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М., 1880. Т. 1. С. 30). Слово «напряженность» в критике Григорьева имеет близкое значение (ср. статью «Русская изящная литература в 1852 году», наст. изд., с. 326).

С. 196. ...чающих движения воды... — Ироническая отсылка к библейскому тексту (Ин 5: 2–4), где так названы больные посетители чудотворной купальни.

С. 196. ...в представление «Ломбардцев» Верди... — «Ломбардцы в первом крестовом походе» (1843) — опера Джузеппе Верди (Verdi, 1813–1901), упомянутая в рассказе Дружинина.

С. 197. ...страхнув прах с своих сандалий... — Цитата из рассказа Дружинина. В свою очередь, в рассказе — ироническая отсылка к библейскому выражению «отрясите прах от ног ваших» (Мф 10: 14; Мк 6: 11, Лк 9: 5).

С. 197. Помните ли вы ~ по поводу стихотворений покойного Губера... — Вероятно, ошибка Григорьева. В рецензии О. И. Сенковского на «Стихотворения» (СПб., 1845) Эдуарда Ивановича Губера (1814–1847) «расстройство нервов» было названо болезнью современных поэтов (см.: БдЧ. 1845. № 6. Отд. VI. С. 19). Далее у Григорьева намек на то, что парадоксальная манера Сенковского-критика напоминает фельетоны Дружинина.

С. 197. ...автор чрезвычайно ловко потешается ~ немало времени употребил он на изучение этого важного предмета. — Ирония в адрес Дружинина, который, по мнению Григорьева, не имеет права сатирически изображать фельетонистов, поскольку относится к их числу: Иногородный Подписчик был одним из основных оппонентов «молодой редакции» в 1851–1852 гг. и постоянно обвинялся в «несерьезности» своих фельетонов (см., например, статью Алмазова «Сон по случаю одной комедии»).

С. 197. ...с грациозною и весьма назидательною откровенностью... — Вероятно, намек на желание Дружинина «поучать» и «развлекать» читателей, то есть следовать принципам литературы XVIII в.

С. 198. ...доставившему от Печорина, с известным вам Тамириным. — Тамирин — герой произведений М. В. Авдеева (см. выше, с. 185, 195).

С. 198. ...говоря, по старой памяти, языком гегелистов, левая сторона любви. — Выражение «ненависть — левая сторона любви» употребляется в романе А. Ф. Вельтмана «Саломея» (1846–1847; ч. 12, гл. 8). Вероятно, Григорьев воспринимает такую логику как отражение гегелевского принципа единства и борьбы противоположностей: ненависть, будучи антитезисом («левой стороной») любви, от нее неотделима.

С. 199. ...отдавался ей так же без задних мыслей, как отдается, например, А. де Мюссе. — Альфреду де Мюссе (de Musset, 1810–1857) посвящена большая статья Григорьева «Современные лирики, романисты и драматурги. Альфред де Мюссе». Она открывается экскурсом в историю лермонтовского направления в русской литературе, причем Лермонтов и Мюссе, на взгляд Григорьева, относятся к субъективным поэтам. Сопоставляя Мюссе с Ламартином, Григорьев утверждает, что, несмотря на общее для французских поэтов преобладание рефлексии над непосредственным творчеством, у Мюссе есть «есть искренность впечатления, доходящая почти до настоящей непосредственности, есть какая-то благоуханная свежесть, обаяние молодости» (М. 1852. № 12. Отд. V. С. 48). В других москвитянинских статьях Григорьева из всего творчества Мюссе осуждаются пьесы-пословицы (см.: М. 1851. № 2. С. 226–227), а в особенности — стремление русских писателей подражать им. К русским подражаниям Григорьев относит «Странную ночь» А. М. Жемчужникова (см.: М. 1850. № 13. Отд. IV. С. 27). Героя комедии Мюссе «Капризы Марианны» (1833) Григорьев считал проявлением уже не актуального для современности трагического начала и сравнивал с произведениями Лермонтова, Дж. Г. Байрона и Ф. Р. Шатобриана (см.: М. 1851. № 3. С. 400).

С. 199. O throw away the worser part of it / And live the purer with the other half! — Цитата из трагедии Шекспира «Гамлет» (д. III, явл. 4).

С. 200. ...смех, карающий, как Немезида... — См. выше, с. 662.

С. 200. ...отсюда бесконечное множество повестей ~ намеренно изображалось карикатурно. — Ср. в статье Алмазова «Сон по случаю одной комедии. Предупреждение»: «Автор удивляется превращению своей героини, между тем как он сам его нарочно сделал» (наст. изд., с. 93). Имеется в виду типичный сюжет повести натуральной школы, наиболее характерный пример — повесть Галяхова «Превращение» (1847).

С. 200. ...никогда так сильно не бранили романтизма, как в этом периоде самых романтических отношений авторов к действительности... — Вероятно, имеется в виду критика романтизма

в поздних статьях Белинского, одновременно утверждавших принципы натуральной школы (см., например, статьи «Взгляд на русскую литературу 1846 года», «Взгляд на русскую литературу 1847 года» и др.)

С. 200. ...*sine ira et studio*... — Выражение восходит к «Анналам» Тацита (I, 1).

С. 200. ...нашлось много людей, которые с сомнением качали головою, читая разные карикатурные изображения... — Среди значимых для Григорьева противников натуральной школы были К. С. Аксаков, Ю. Ф. Самарин и С. П. Шевырев (см. преамбулу к коммент., с. 646).

С. 201. ...живописцы находятся в припадке меланхолии... — Тема меланхолии вообще была распространена в прозе 1840–1850-х гг. Возможно, здесь имеется в виду повесть И. И. Панаева «Актеон» (1842).

С. 201. ...родственники разных барышень ~ чистоплотность какой-нибудь Наташи... — Иронический пересказ сюжета повести Панаева «Родственники» (1847), главную героиню которой зовут Наташа. «Чистоплотность» и ее отсутствие часто используются в прозе Панаева как средство характеристики героев; см. его повесть «Дочь чиновного человека» (1844). Ср. также образ Наташи в повести В. А. Соллогуба «Темневская ярмарка» (1845).

С. 201. ...объяснение необыкновенного успеха «Обыкновенной истории»... — Роман И. А. Гончарова «Обыкновенная история» пользовался большим успехом у читающей публики и был в целом высоко оценен критикой (см.: Гончаров. Т. 1. С. 716–736). Среди прочих откликов была и вызвавшая резкое осуждение других критиков рецензия самого Григорьева (Московский городской листок. 1847. № 66. 28 мар.; № 67. 29 мар.; № 119. 3 июня), где Гончаров сравнивался с Пушкиным, Лермонтовым и Гоголем, а наиболее удачными объявлялись «растительные», то есть естественные образы (см. подробнее: Гончаров. Т. 1. С. 720–723). В этой рецензии уже проявились резко отрицательное отношение критика к жизненным ценностям и идеям гончаровского героя Петра Ивановича Адуева и высокая оценка финала романа, где тот склонен отказаться от своих убеждений.

С. 201. Дарование г. Гончарова не пошло ~ было только ее цветом. — Под «цветом» имеется в виду результат некого процесса (см. выше, с. 659). «Обыкновенная история» является, таким образом, последствием лермонтовского направления в русской литературе, возникшим как антитезис, отрицание претензий индивидуальности на большое значение.

С. 201. Много нужно было таланта ~ поразила большинство новизною... — Полемика с Белинским, построившим часть статьи «Взгляд на русскую литературу 1847 года» на сопоставлении Герцена как интеллектуального таланта и Гончарова как «поэта-художника», у которого «нет ничего, кроме таланта...» (Белинский. Т. 8. С. 382).

С. 201. Иного слова вправе мы ожидать от автора «Сна Обломова»... — «Сон Обломова» (опубл.: Лит. сборник с иллюстрациями. СПб., 1849) вызвал положительный отзыв Григорьева, высоко оценившего умение автора использовать фольклорные и фантастические мотивы и сопоставившего его с тургеневским «Бежиным лугом»: «В пример истинно художественного такта в обращении с сказочным и с суевериями — мы укажем на “Сон Обломова” г. Гончарова, который с спокойствием мастера и с любовью артиста разворачивает длинную вереницу сказочных преданий, не мудрствуя лукаво, не толкуя их явлениями природы, а придавая им только разумный смысл намеками на их нравственное влияние» (М. 1851. № 6. С. 283). По иной причине высоко оценивал «Сон Обломова» Алмазов, обративший внимание на отношение автора к простонародным героям: «...автор с таким теплым чувством говорит о деревенском быте, так верно и с такою любовью его описывает, что, читая его произведение, проникаешься чувством особенного к нему уважения за такие благородные чувства» (наст. изд., с. 258).

С. 202. ...Макар Алексеевич Девушкин ~ герои зловонных, темных углов... — Девушкин — герой романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди» (1846), об остальных см. выше, с. 661.

С. 202. Даже даровитый автор ~ против разумного порядка природы... — Рассказы из цикла «Записки охотника» оценивались Григорьевым по-разному, хотя критик не упускал случая подчеркнуть свою высокую оценку таланта Тургенева. В целом, они вызывали упреки в неестественности и субъективности: «...никогда почти не удается ему возвыситься до непосредственности взгляда <...> чувствуешь как-то, что описываемое было на деле не так, как оно описано, что многому, в сущности неважному или случайному, придано значение типического под влиянием известного настроения души, известного направления мышления» (М. 1851. № 3. С. 387). Наиболее выдающимися произведениями Тургенева Григорьев считал рассказы «Хорь и Калиныч» и «Чертопханов и Недопюшкин», а также пьесу «Где тонко, там и рвется» (см.: Там же). Скептическое отношение вызывали рассказы «Певцы» («...повсюду он под властью своей личной хандры и не может от нее отрешиться ни на одну минуту». — Там же. С. 389), «Свидание» («...вся свинцовая тяжесть впечатления придается здесь присутствием задней мысли». — Там же. С. 390), «Бежин луг» («...искусственное вредит здесь на каждом шагу непосредственному, холодное рассуждение убивает поэзию». — М. 1851. № 6. С. 283), «Разговор на большой дороге» (см. упреки в использовании

заезженных образов: М. 1851. № 11. С. 327). Одобрял переход Тургенева к изображению просто-народья от прежних произведений М. П. Погодин (см. его примеч.: Там же. С. 329–330). Тургенев-драматург редко упоминался критиками «молодой редакции», возможно, потому, что им требовалось подчеркнуть его малозначительность на фоне Островского, использовавшего в «Бедной невесте» тургеневские сюжетные ходы (см.: Вдовин. С. 139–143); единственный развернутый отзыв Эдельсона на «Провинциалку» (ОЗ. 1851. № 1) носит сугубо отрицательный характер (см.: М. 1851. № 5. С. 68–72). Пьеса «Холостяк» (ОЗ. 1849. № 9) не становилась предметом пристального разбора «москвитянинских» критиков.

С. 202. ...более даровитые люди, как гг. Тургенев, Григорович, П. А-в... — Во время сотрудничества в «Москвитянине» Григорьев высоко ставил талант Тургенева, относился к его достоинствам «болезненный юмор» и «сочувствие природе» (М. 1851. № 3. С. 386). Критики журнала сдержанно оценивали прозу Дмитрия Васильевича Григоровича (1822–1899), напечатавшего в «Москвитянине» рассказ «Прохожий» (1851. № 1) и предлагавшего Погодину повесть «Пахарь» (см.: Барсуков. Кн. XII. С. 242; повесть опубл.: С. 1856. № 3). Эдельсон неодобрительно отзывался о повести Григоровича «Неудачи» (ОЗ. 1850. № 9) и в целом одобрял избранную писателем для повести «Четыре времени года» (С. 1849. № 12) «идиллическую форму» (см.: М. 1851. № 1. С. 139); Григорьев поддержал его, положительно отзывавшись о «Светлом Христовом воскресении» (см.: М. 1851. № 5. С. 80; рассказ опубл.: С. 1851. № 5), а после — о рассказе «Мать и дочь» (см.: М. 1851. № 24. С. 600; рассказ опубл.: С. 1851. № 11). Свою точку зрения Эдельсону пришлось защищать от критика «Отечественных записок», осудившего идиллии Григоровича на материале рассказа «Прохожий»: «Ошибка идиллий г. Григоровича, как и прежних идиллий, состоит в том, что они ищут предметов, обходя предметы, сами собою представляющиеся» (ОЗ. 1851. № 4. Отд. VI. С. 85). Возражая автору обзора в «Отечественных записках», Эдельсон писал: «...он очевидно смешивает взгляд автора на известное дело, его сочувствие известным предметам, с художественным значением рассказа...» (М. 1851. № 9–10. С. 208). Одновременно с появлением комментируемой статьи Филиппов осуждал повесть Григоровича «Смедовская долина» (С. 1851. № 1) за чрезмерную литературность в описании простонародья: «Можно подумать иногда, что г. Григорович изыскивает в крестьянской жизни такие черты, которые напоминали бы собою жизнь цивилизованную и, так сказать, возвышали бы простолюдина до образованного человека» (М. 1852. № 3. Отд. V. С. 83). Роман «Проселочные дороги» (ОЗ. 1852. № 1–7) неоднократно разбирался в статьях Эдельсона. В первой из них критик противопоставил роман «светским повестям» и высоко оценил его оригинальность (см.: М. 1852. № 4. Отд. V. С. 109–110). Намного более критично отзывался Эдельсон о второй части романа, полагая ее карикатурной и вторичной по отношению к Диккенсу (см.: М. 1852. № 5. Отд. V. С. 33–34). Третья часть романа удостоилась очень краткого комплиментарного отзыва (см.: М. 1852. № 8. Отд. V. С. 138). Наконец, продолжение романа подверглось резкой критике (см.: М. 1852. № 9. Отд. V. С. 29), а в статье, напечатанной после появления последней части романа, Эдельсон отказал сочинению Григоровича в увлекательности и типичности образов. Высоко были оценены критиком лишь образы главного героя и двоих второстепенных персонажей (см.: М. 1852. № 15. Отд. V. С. 101–102). Пересказав содержание романа, Эдельсон пришел к выводу о том, что он напоминает «записную памятную книжку путешественника», а не единое и целостное художественное произведение (Там же. С. 115). Роман «Рыбаки» (С. 1853. № 3–6, 9) вначале вызвал положительную реакцию Алмазова, но вскоре был оценен им же резко отрицательно (см. статью Алмазова «“Современник” 1854 года. №№ 3-й и 4-й» и коммент. к ней, наст. изд., с. 463, 787). К 1855 г. Григорьев окончательно пересмотрел свое отношение к Григоровичу и характеризовал его точку зрения на простой народ как позицию «заезжего гостя-путешественника» (М. 1855. № 4. С. 109; ср. статью «Обозрение наличных литературных деятелей» в наст. изд., с. 526, 532–533). П. А-в — П. В. Анненков (см. о нем наст. изд., с. 13). Здесь, вероятно, имеются в виду его «Провинциальные письма» (печ. в «Современнике» в 1849–1851), которые Григорьев сопоставлял с прозой Тургенева: «Не болезненный, часто поэтический и искренний юмор автора “Записок охотника”, но злая, сухая ирония и строгий, хотя часто односторонний, анализ поражают в очерках г. А-нненкова» (М. 1851. № 3. С. 390; ср. также негативный отзыв о другой части «Провинциальных писем»: М. 1851. № 5. С. 84–87). Достаточно высоко Григорьев оценивал рассказ Анненкова «Станный человек», обращая особое внимание на остроумие автора, проявляющееся в том случае, если тот «не выходит из хорошо знакомой ему колеи, не идеализирует действительности и отдается всем порывам своего несколько злобного юмора» (М. 1851. № 13. С. 67).

С. 203. Неужели те в нее веруют ~ в проведении своих мыслей... — Вероятно, речь идет о Белинском. Критика рационалистического понимания западниками истории — одна из ключевых тем статей Григорьева (см., например, работу «Белинский и отрицательный взгляд в литературе», 1861).

С. 203. ...старый барон Аттингхаузен... — Речь идет о персонаже драмы Ф. Шиллера «Вильгельм Телль» (1804).

С. 203. ...*durch andre Kräfte will ~ Und neues Leben blüht aus den Ruinen!* — Цитата из драмы «Вильгельм Тель» (д. IV, сц. 2), значимая для Григорьева. В статье «Критический взгляд на значение, основы и приемы современной критики искусства» (1856) Григорьев цитирует 3-ю и 4-ю строки этого отрывка и переводит их прозой: «...переменяется время, и новая жизнь цветет из-под развалин» (Григорьев. С. 149).

С. 204. ...*ἄν τὸς ἔφη...* — Выражение использовалось учениками Пифагора как ссылка на непререкаемый авторитет. Здесь имеется в виду слепое следование принципам Белинского, господствующее, по мнению Григорьева, в критике начала 1850-х гг.

С. 204. ...*роман 2-жи Евгении Тур «Племянница»*. — Творчество Евгении Тур (Елизавета Васильевна Салиас-де-Турнемир, 1815–1892) вызывало интерес «молодой редакции». Повести «Ошибка» (опубл.: С. 1849. № 10) была посвящена рецензия Островского, в которой отмечены такие значимые для «молодой редакции» особенности повести, как обличение «всего специального, личного, эгоистически отторгнувшегося от общечеловеческого» (наст. изд., с. 38), простота интриги (наст. изд., с. 39) и, наконец, преимущество «художественного» начала перед «мыслящим творчеством» (наст. изд., с. 42). Первые части романа «Племянница» (С. 1850. № № 1–4) вызвали сдержанный отзыв Григорьева: отмечая необыкновенную слабость романа в художественном отношении, особенно по сравнению с «Ошибка», Григорьев писал об оригинальности образа главного героя, который «не похож на разных господ, щеголяющих бесплодным отрицанием» (М. 1851. № 3. С. 403). В рецензии на сборник «Комета» Григорьев писал о помещенной в нем повести «Антонина», вошедшей в роман «Племянница»: «...достоинство этого эпизода заключается не в оригинальности создания, не в художественности отделки, не в яркости или новостности лиц, а преимущественно и почти исключительно в искренности и увлечении, доходящем иногда до пафоса, с которыми рассказ написан» (М. 1851. № 11. С. 323). Критик не считал «Антонину» оригинальным произведением (главная героиня напоминает Джейн Эйр, муж ее мачехи — отца Дэвида Копперфильда, Мишель — повторение Славина из «Ошибки» самой Тур). Погодин в примечании к этой статье высоко оценил «Антонину» (см.: Там же. С. 326; практически все авторы, писавшие о Тур, отмечали также сильное влияние Жорж Санд; ср. также статью Алмазова «Наблюдения Эраста Благодрава...», наст. изд., с. 270). Намного более строго отозвался Григорьев о пьесе Тур «Первое апреля»: «...едва ли кто менее автора “Племянницы” владеет менее этою драматическою формою, прежде всего и больше всего требующей рельефности образов и колоритности речи. В повести еще сносны умные рассуждения вместо изображений, в драме они недопускаемы» (М. 1851. № 11. С. 318). Вероятно, такое отношение к этому произведению было вызвано тем, что Григорьев воспринимал пьесу на фоне комедии Островского, с которой она не могла сравниться из-за своей «субъективности». В том же духе высказывался Эдельсон о пьесе «Чужая душа — потемки» (ОЗ. 1852. № 3), подчеркивая, что Тур должна была обратить внимание на упреки Григорьева: «...мы видим упорство автора, после замечаний критики, ввести в нашу литературу тот легкий род произведений, который дает возможность умному автору не отделять своих произведений, не заботиться об их художественной форме...» (М. 1852. № 8. Отд. V. С. 137). Другие произведения Тур воспринимались членами «молодой редакции» как серьезная литература. Эдельсон писал о повести «Две сестры»: «...внимание невольно обращается на постоянное присутствие серьезной мысли, которая веет во всем, что она ни написала до сих пор. Видно, что нет в ее рассказах ничего необдуманного, случайного, написанного без цели» (наст. изд., с. 69). В середине 1850-х гг. отношение «молодой редакции» к творчеству Тур стало более сдержанным. Разбирая ее повесть «Заколдованный круг» (ОЗ. 1854. № 1), Эдельсон ограничился общими рассуждениями об особенностях прозаического повествования (см.: М. 1854. № 3–4. Отд. V. С. 51–60), а в рецензии на роман «Три поры жизни» (М., 1854) упрекнул автора в чрезмерной рационалистичности (см.: М. 1854. № 6. Отд. V. С. 74). При этом глубина и справедливость высказанных Тур мыслей не отрицалась критиками «молодой редакции». Окончательно разочаровался в таланте Тур Григорьев, в 1854 г. упоминавший ее в одном ряду с М. В. Авдеевым (см. наст. изд., с. 412).

С. 204. ...*давно уже литературное произведение не подавало повода к толкам более противоречащим*. — После выхода отдельным изданием романа Тур «Племянница» (М., 1851) в печати разгорелась полемика. Наиболее заметным было выступление И. С. Тургенева (С. 1852. № 1), в полемике с ним вступил анонимный критик «Отечественных записок» (см.: 1852. № 2. Отд. VI. С. 32–33). Многие положения рецензии Тургенева не могли не вызвать интереса сотрудников «молодой редакции». Так, статья открывалась пересказом иерархии талантов, введенной Белинским, завершавшимся признанием неактуальности этой иерархии для современности: «Это время прошло теперь, вследствие, между прочим, и оказавшейся несостоятельности многих гениальных талантов и гениев... <...> Системы вообще создаются энтузиастами и применяются ими. Нам, старикам, теперь не до систем» (Тургенев. Т. 4. С. 473). Далее следовало рассуждение о субъективных

и объективных талантах, возможно, направленное против их разграничения в статье Алмазова «Сон по случаю одной комедии»: «Мы не верим в эти так называемые объективные таланты, которые будто сваливаются бог весть откуда в чью-нибудь голову и сидят себе там, изредка чирикают, как птица в клетке; но, с другой стороны, мы не можем не чувствовать, что, например, лица Гоголя стоят, как говорится, на своих ногах, как живые, и что есть между ними и творцом их необходимая духовная связь...» (Там же. С. 473–474). Статья завершалась утверждением, что талант Тур относится к сугубо лирическому, которое явно противоречит идеям, высказанным в рецензии Островского на «Ошибку» (см. наст. изд.). 28 января 1852 г. Е. М. Феокистов сообщил Тургеневу о его рецензии: «...Москвитянины (sic!) на нее в ярости и хотят разбирать ее. Это любопытно» (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1998–1999 год. СПб., 2003. С. 198). Филиппов вступил с Тургеневым в полемику по нескольким вопросам: его недовольство вызвала характеристика объективных талантов, в особенности суждение о том, что читатели, в отличие от критиков, их ставят невысоко (см.: М. 1852. № 3. Отд. V. С. 87). Слова Тургенева: «...г-жа Тур женщина, русская женщина...» (Тургенев. Т. 4. С. 474) — также вызвали недовольство Филиппова: «Евгения Тур — женщина умная, талантливая, замечательная в литературе, но где же русские черты?» (М. 1852. № 3. Отд. V. С. 87). Вероятно, имелось в виду не столько отсутствие у Тур национальных черт, сколько светский характер ее творчества и недостаток связи с простым народом. Григорьев в статье подчеркивает те же черты таланта Тур, что и Филиппов.

С. 205. ...читатели наши знакомы ~ мыслящего автора «Русских ночей»... — Перечислены произведения В. Ф. Одоевского: повести «Княжна Мими» (1834) и «Княжна Зизи» (1839) и роман «Русские ночи» (1844). Несмотря на упреки в адрес критики, члены «молодой редакции» сами не создали статей, где подробно бы разбирались произведения Одоевского.

С. 205. ...«Насмешке мертвеца», и в «Бригадире», и в «Квартире с отоплением и освещением». — «Бригадир» — повесть Одоевского (1833). О других упомянутых произведениях см. выше, с. 662.

С. 205. Не отнесся он к ней с желчью сатирика, как гениальное дарование Грибоедова... — Имеется в виду комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» (1824). Оценка Григорьевым таланта Грибоедова необычайно высока. Выражение «гений» в 1850-х гг. очень редко применялось к русским писателям, за исключением Пушкина и Гоголя. Так, Григорьев в разбираемой статье не использует его даже по отношению к Лермонтову. Возможно, речь идет о потенциальном таланте Грибоедова.

С. 205. ...в повести Н. Ф. Павлова «Миллион». — Повесть «Миллион» вошла в сборник Павлова «Новые повести» (1839). Об отношении «молодой редакции» к Павлову см. выше, с. 663.

С. 206. Пафос не обладает здесь предметом и находится в отношении к нему в худо скрываемой зависимости. — Понятие «пафос» характеризует способность автора художественно обработать и типизировать материал («предмет»). У Григорьева употребление этого понятия ассоциируется с критикой Белинского (см. статью «Замечания об отношении современной критики к искусству», наст. изд., с. 494).

С. 206. ...в своем «Тарантасе» пустился он в различных сновидениях создавать идеалы... — Повесть В. А. Соллогуба (1813–1882) «Тарантас. Путевые впечатления» (1845) завершается длинным сном главного героя Ивана Васильевича, в котором описывается утопическая картина российского будущего. Рецензия Белинского на повесть была построена на осуждении увидевшего сон героя-славянофила, причем сон не воспринимался как авторский идеал. С диаметрально противоположным мнением выступил Ю. Ф. Самарин в статье «О мнениях “Современника”, исторических и литературных» (Московский литературный и учебный сборник. М., 1846; подпись: М... З... К...), отождествивший сон героя и позицию автора. Идея Самарина о сне Ивана Васильевича как о выражении авторского идеала соответствует позиции Григорьева.

С. 206. ...автор книги «На сон грядущий» все-таки остается единственным в своем роде беллетристом... — Сборник повестей Соллогуба «На сон грядущий» (1841) был хорошо встречен критикой разных направлений. Возможно, оценка Соллогуба Григорьевым как «беллетриста» полемически заострена против мнения Белинского, в статье «Русская литература в 1842 году» писавшего, что по чувству естественности Соллогуб «после Гоголя первый писатель в современной русской литературе» (Белинский. Т. 5. С. 212).

С. 206. Припомните княжну Мими ~ заключительную сцену «Маскарада». — Перечисляются повести Одоевского «Княжна Мими», Соллогуба «Большой свет» (1840) и Павлова «Маскарад» (1839).

С. 206. ...lasciate ogni speranza... — Цитата из «Божественной комедии» Данте (1307–1321; «Ад», песнь 3, строка 9).

С. 207. Кто-то сравнивал Чельского с Печориным и видел в нем следы этого типа. — Возможно, ошибка Григорьева. И. С. Тургенев сравнивал Чельского с героем произведений М. В. Авдеева Тамириным, в глазах «молодой редакции» близким к типу Печорина (см.: Тургенев. Т. 4. С. 483–484; об отношении «молодой редакции» к Авдееву см. наст. изд., с. 582).

С. 207. ...обратился бы в г. Кивакеля ~ обыкновенного светского героя... — Используется гротескный образ из повести В. Ф. Одоевского «Деревянный гость, или Сказка об очнувшейся кукле и господине Кивакеле» (1833, вошла в сборник «Пестрые сказки...»).

С. 208. В свое время и в своем месте ~ за самый вопрос. — В рецензии на сборник «Комета» Григорьев рассуждал о героях «Ошибки» и «Племянницы»: «Антонина страдает <...> любовью к людям, которых назовешь всегда поневоле не слишком учтивым именем свищей. Да простят нам это странное название — мы не знаем другого, которое бы вернее определяло натуру Славина или Мишеля» (М. 1851. № 11. С. 325). Такое неожиданное наименование вызвало ироничный комментарий Панаева (см. наст. изд., с. 152).

С. 208. ...в Ильмене не нет ничего живого, типического, Ильменев ходячая абстракция, часто смешная... — В русской критике типический образ воспринимается как синтез единичного и обобщенного. У Григорьева акцентируется первый из этих аспектов: типы являются присущим только искусству способом познания индивидуальных явлений действительности и потому противопоставлены логическим абстракциям. В григорьевской концепции типа проявляется влияние шеллингианства (см.: Lehmann J. Der Einfluß der Philosophie des deutschen Idealismus in der russischen Literaturkritik des 19. Jahrhunderts. Die «organische Kritik» Apollon A. Grigor'evs. Heidelberg, 1975. S. 77–80). В этом григорьевская теория типа противостоит позиции Белинского, скорее подчеркивавшего обобщенный характер типизированных образов.

С. 208. ...выводить опять на сцену того добродетельного человека, которого Гоголь прогнал со сцены. — Отсылка к отступлению о добродетельных людях из «Мертвых душ» (гл. 11).

С. 208. ...в этом же № нашего журнала читатели могут найти подробный разбор «Брака по страсти»... — Повесть А. Ф. Писемского «Сергей Петрович Хозаров и Мари Ступицына. Брак по страсти» (М. 1851. №№ 4–7) разбирается в статье Эдельсона, посвященной № 1 «Отечественных записок». Эдельсон формулирует основную идею повести следующим образом: «...способность любить истинно и нормально дана далеко не каждому» (М. 1852. № 4. Отд. V. С. 112; вполне вероятно, что о такой трактовке критику сообщил сам Писемский). Материал повести Эдельсон считал абсолютно естественным и обыкновенным, тогда как интерес ее находил в ясности и определенности авторской позиции. Критик противопоставляет повести Писемского чрезмерно рациональным или эмоциональным произведениям, подчеркивая «объективность» его таланта. Poleмизируя с критиками «Отечественных записок» П. Н. Кудрявцевым и А. Д. Галаховым, Эдельсон особенно настаивает на отсутствии сходства между повестями Писемского и «Ревизором» Гоголя, тем самым относя талант Писемского к новой школе в русской литературе, возглавляемой, по мнению членов «молодой редакции», Островским.

С. 209. ...художник ли г. Писемский по натуре ~ мы предполагаем также решенным... — Как и Эдельсон в том же номере «Москвитянина», Григорьев полемизирует с оценкой Писемского в статье Кудрявцева и Галахова «Русская литература в 1851 году» (ОЗ. 1852. № 1). Иронично оценив не названных им «журнальных обозревателей», поименовавших Писемского талантом «художественным» и «искренним» (ОЗ. 1852. № 1. Отд. V. С. 15; имеются в виду, очевидно, члены «молодой редакции»), авторы статьи пишут: «...мы вовсе не хотели подражать тем крикунам, которые с первого же произведения записывают одного в Шекспиры, другого — в Гомеры» (Там же. С. 36). Очевидно, речь идет о похвалах в адрес Островского, сопоставленного с Шекспиром в статье Алмазова «Сон по случаю одной комедии», и Писемского, сравнение которого с Гомером пародирует похвалы членов «молодой редакции» в адрес Островского. Григорьев должен был помнить и о том, что с Гомером сравнивал Гоголя К. С. Аксаков (см. выше, с. 622, 646).

С. 209. ...господа, требующие от него ~ в недостатке психологического анализа (!!)... — В «отсутствии психологического анализа» упрекал Писемского Кудрявцев, связывая это с недостаточной глубиной его таланта: «...та сфера, для прозрения в которую мало только глаз и ушей, остается закрытою» (ОЗ. 1852. № 1. Отд. V. С. 32). По мнению Григорьева, чрезмерный психологический анализ малозначительных типов приводит к появлению произведений наподобие повестей Достоевского и Буткова, которые критик резко осуждает (см. выше, с. 661).

С. 209. Нигде так ярко не проявляется для нас эта особенность, как в «Ипохондрике». — Комедия Писемского «Ипохондрик» (М. 1852. № 1) высоко оценивалась Погодиным и «молодой редакцией». Еще до публикации пьесы читатели журнала могли узнать: «Вчера автор "Тюфяка" А. Ф. Писемский, молодой литератор, прочел несколько сцен из своей комедии "Ипохондрик". И содержание, и чтение доставили много, очень много удовольствия слушателям, которые единогласно приветствовали новый талант» (М. 1851. № 4. С. 245). Уже при появлении первого отрывка из комедии в альманахе «Раут» (М., 1851) «Москвитянин» объявил: «Талант виден и в небольшом отрывке» (1851. № 9–10. С. 153). Впоследствии «Москвитянин» защищал «Ипохондрика» от критики всех русских журналов: «Современника» (1852. № 2; автор отзыва — Панаев, см.: М. 1852. № 5. Отд. V. С. 29), «Библиотеки для чтения» (1852. № 2; автор отзыва — Дружинин, см.: М. 1852. № 5. Отд. V. С. 47–50).

и «Отечественных записок» (1852. № 3; автор отзыва, — скорее всего, Кудрявцев, см.: М. 1852. № 8. Отд. V. С. 140). Впрочем, разбора «Ипохондрика» в «Москвитянине» так и не появилось. О связях поэтики пьесы и художественной программы «молодой редакции» см.: Зубков. С. 114–124.

С. 209. Там, где взгляд его на искусство ~ п о л о в и н о ю великого учителя. — Рассказ «Комик» Писемского (М. 1851. № 21) посвящен проблемам роли искусства и художника в современном обществе. В ходе действия изображается постановка на провинциальной сцене гоголевской «Женитьбы». Судя по более поздним отзывам Григорьева (см., например, статью «Реализм и идеализм в нашей литературе», 1860), в этом рассказе он не находил идеальной стороны гоголевского творчества.

С. 209. ...его отношение к действительности ~ отношением к оной Гоголя. — Для романтической эстетики типично отождествление гениальности с абсолютной творческой свободой по отношению к материалу: художник «должен <...> отстраниться от продукта или создания природы, но лишь для того, чтобы подняться до производящей силы и духовно овладеть ею» (Шеллинг Ф. В. Й. Соч. Т. 2. М., 1989. С. 60).

С. 209. ...с г. Михайловым ~ только внешние стороны. — Михаил Ларионович Михайлов (1829–1865) напечатал в «Москвитянине» повесть «Адам Адамыч» (1851. № № 18–20), в которой во многом ориентировался на поэтику повестей Писемского (см.: Зубков. С. 109–112). Хотя повесть и была напечатана, Погодин неодобрительно отозвался о ней в примечании: «...мы скажем со временем несколько строгих слов автору повести, выше помещенной, которая, при неотъемлемых своих достоинствах, грешит слишком натуральностью» (М. 1851. № 19–20. С. 640). Вскоре Михайлов начал активно сотрудничать с «Современником» и «Отечественными записками», и его отношение к членам «молодой редакции» быстро изменилось к худшему: Эраст Благонравов был спародирован в «чувствительном романе» «Камелия» (С. 1852. № 7, 8; см.: Фатеев П. С. Михаил Михайлов — революционер, писатель, публицист. М., 1969. С. 131). В свою очередь, члены «молодой редакции» отзывались обо всех без исключения новых произведениях Михайлова резко отрицательно, например, о комедии «Кумушки» (БдЧ. 1852. № 12) Эдельсон писал: «...правда, что натуральная школа должна была низвести искусство с высоты его истинного назначения и обратить его в ненужную и скучную копировку жизни и нравов, но таких смелых явлений, как сцены г. Михайлова, вероятно, никто не мог ожидать. Как-то больно становится за литературу» (М. 1852. № 24. Отд. V. С. 101). О Меншикове см. наст. изд., с. 580.

С. 209. ...герой «Тюфяка» ~ неисцелимым моральным недостатком... — Главный герой повести Писемского «Тюфяк» (М. 1850. № № 19–21), образованный и умный человек, оказался в житейском смысле абсолютно беспомощным. Критики предлагали различные трактовки причин этой слабости. Члены «молодой редакции» были склонны трактовать повесть как осуждение оторванной от жизни личности (см. статью Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году»: наст. изд., с. 303–304, ср.: Зубков. С. 25–37).

С. 209. ...смешно было бы нам ~ новые надежды для искусства. — Ср. начало рецензии Островского на повесть Писемского «Тюфяк» (наст. изд., с. 77), см. также письмо Григорьева к Погодину от 8 февраля 1852 (наст. изд., с. 645).