
Н. А. Некрасов (?) и др.

**«Комета», учено-литературный альманах,
изданный Николаем Щепкиным.**

Москва, 1851

Отрывок

Давно не являлось у нас такого блестящего литературного сборника, как эта «Комета», во всех отношениях имеющая право на внимание читающей публики. Сколько раз слышались жалобы на то, что журналы сосредоточивают в себе всю литературную и ученую деятельность наших писателей, — а теперь в одной Москве столько является замечательных книг, что критика едва успевает давать о них отчет. Впрочем, мы не находили бы ничего дурного и в том, если бы в самом деле наши ученые и литераторы помещали свои труды преимущественно в журналах: дело не в том только, чтобы издавались книги, но в том, чтоб читалась они; а без всякого сомнения, статья, напечатанная в журнале, прочтется скорее и большим кругом читателей, нежели в книге. Вот содержание «Кометы»: «Первое апреля» — сцена из светской жизни, Евгении Тур, «Антонина», эпизод из романа, ее же, «Разговор на большой дороге», сцена И. С. Тургенева, «Два отрывка из записок артиста» М. С. Щепкина, «Неожиданный случай», драматический этюд А. Н. Островского, «Идеалист» А. В. Станкевича. Это литературные статьи альманаха. В ученой части его помещены: «Ведун и ведьма» А. Н. Афанасьева, «Песни Эдды о Нифлунгах» Т. Н. Грановского, «О родовых княжеских отношениях у западных славян» С. М. Соловьева, «Сыские дела о ворожеях и колдунах» И. Е. Забелина. Из одного перечня статей читатели видят, что трудно составить сборник более интересный. Первое место между литературными статьями принадлежит, по нашему мнению, «Антонине» г-жи Евгении Тур. Хотя автор назвал ее эпизодом из романа, но, тем не менее, она представляет совершенно целую и законченную повесть, которая кажется нам лучшею всех прежде ею напечатанных. Это рассказ женщины, которую судьба и сердце поставили в самое грустное и тяжкое положение. Мы не будем излагать здесь содержание «Антонины», не желая ослабить интерес повести для тех из наших читателей, которые впоследствии узнают ее в самом альманахе; но, кроме того, наше сухое изложение не даст понятия о том внутреннем жаре, каким исполнен рассказ г-жи Тур. Мы предпочитаем лучше сказать несколько слов о том, как смотрим мы на этот замечательный талант, имя которого столько раз украшало наш журнал.

Лет пятнадцать назад появилось в русской критике — к счастью, ненадолго — направление рассматривать литературные произведения исключительно с одной только художественной стороны. Направление это не столько образовалось под влиянием эстетики Гегеля, которая тогда сильно занимала умы людей, любивших искусство, сколько под влиянием статей немецкого эстетика Ретшера, из которых некоторые были тогда переведены в русских журналах. Чтоб показать всю несостоятельность такой критики, достаточно обратиться к сочинениям самого Ретшера: из них лучше всего обнаружится, до какой запутанности доводит такая

исключительная точка зрения, рассматривающая произведения искусства, совершенно отделяя их от личности авторов, от времени и общества, в которых жили они, — рассматривающая каждое произведение как отдельный, замкнутый в себе мир. Несмотря на некоторый блеск, с которым явилась эта критика, она нисколько не принялась в Германии; у нас же самые талантливые представители ее скоро оставили ее, убедившись что она ведет только к односторонности, не давая возможности оценивать такие произведения, которыми, по справедливости, гордится ум человеческий. Собственно критический процесс этой «философии искусства» (так она сама назвала себя) состоял в том, чтоб придумать более или менее остроумную нравственную или философскую сентенцию по случаю разбираемого художественного произведения, а потом в усилии применить к нему эту сентенцию и часто даже насильно навязать ему ее, — что так постигло Ретшера в его художественных критиках Гетова романа «Die Wahlverwandtschaft»¹ и потом «Ромео и Юлии» и «Венецианского купца» Шекспира. Мы не говорим уже о натяжках, преувеличениях и напыщенности, в которые так любила вдаваться эта критика. Для доказательства ее односторонности достаточно указать, что она не признавала никаких достоинств в Мольере, Корнеле, Шиллере и других, — и это не вследствие дурного вкуса в критиках или невежества их: это логически выходило из самых оснований этой так называемой «философии искусства», которая хотела иметь дело только с идеями, вполне воспроизведенными в живых, действительных образах, сквозь которые нигде не проступала бы личность автора. С такой точки зрения «Фауст» Гете, первые поэмы Пушкина, «Горе от ума» Грибоедова, Лермонтов, Байрон должны быть преданы осуждению, если только эта критика хотела быть верною своим началам. Но достоинство всякой теории тем более ценится, чем более явлений дает разуместь она. Всегда поэтические таланты разделялись и разделяются на два рода: на личные, или лирические, и на объективные, преимущественно обращенные на воспроизведение действительности. У одних, что бы ни писали они, личность их всегда на первом плане; и, разумеется, чем замечательнее она по уму, сердцу, оригинальности воззрения, тем более имеет значения для читателей. В талантах объективных преобладает способность представлять действительность во всей ее практической определенности. Но, повторяем, лирический талант, что бы ни писал он, никак не может отделиться от своей личности: во всем, что ни напишет он, проступают его собственные стремления, страсти, чувства, почти сквозь каждое лицо, им создаваемое, просвечивает он сам. Чем выше, богаче организована натура такого автора, тем сильнее его влияние на читателей, тем с большею охотою читают его. Если приятно переноситься среди людей, создаваемых объективным поэтом, и жить их жизнью, которая, впрочем, как бы творчески ни была представлена, все-таки остается для читателей не более как созданием фантазии, то не менее приятно вести искреннюю беседу с живым, действительным человеком, который передает вам свои чувства, воззрения, всю жизнь души своей. Читатель видит в таком писателе не столько автора, сколько человека; а это очень важно. Вероятно, отсюда происходит то влияние, которое личные, лирические таланты всегда имели на своих современников. К таким талантам принадлежали, как типические образцы, Шиллер и Байрон. Разумеется, тут все условливается большею или меньшею гениальностью писателя, его внутренним развитием и богатством его натуры. Но вмешивать или не вмешивать свои личные воззрения и чувства в создаваемые образы не зависит от произвола писателя, и не от степени его таланта, а от *свойства* его. Дело в том, интересуется ли читателя личность автора; возбуждает ли к себе сочувствие, высказано ли им то, что бессознательно лежит в чувстве его современников. Всегда много

¹ «Избирательное сродство» (нем.).

бывает писателей, которых произведения принадлежат к лирическому роду: а в них личность писателя составляет главное; но редкая личность возбуждает к себе сочувствие. Для этого нужно много внутренней самостоятельности и душевной силы; а это достигается не так легко, да и не всякому достается.

Недавно критики «Москвитянина» принялись снова за старую теорию художественности, в неопределенных фразах повторяя то, что было писано о ней лет пятнадцать назад. До сих пор теория их ограничивается, впрочем, одним повторением слова: художественность. Вообще нет ничего хуже для критики, как уединяться в одну отвлеченную теорию и смотреть на искусство с одной исключительной, а не с общечеловеческой точки зрения, которая не отделяет искусства от жизни и представляет полную свободу авторам вмешивать или не вмешивать свою личность в их произведения. Давно эта школьная теория показала несостоятельность свою и уступила место критике исторической, принимающей в соображение вместе с эстетической оценкой произведения — время, положение и личность автора. Но мы возвратимся еще к «художественности» этой критики при разборе драматического этюда г. Островского.

<...>

Но вот перед нами драматический этюд г. Островского под названием: «Неожиданный случай». Приступаем к нему с уверенностью найти в нем что-нибудь хорошее. Если бы г. Островский не напечатал в 22 номере «Москвитянина» «Утро молодого человека», мы приступили бы к «Неожиданному случаю» с просто-сердечною доверенностью увеселяться на целых сорока страницах. Теперь же, по прочтении «Утра молодого человека», мы уже не так доверчивы, и доказательством тому служит медленность, с которою мы начали чтение этого этюда. Наконец, мы читаем в той надежде, что вот еще раз встретим какого-нибудь нового Самсона Силыча Большова, что найдем в этюде какого-нибудь переодетого Лазаря Елизарыча, узнаем, что сделалось с Тишкой, который должен подрасти к этому времени...

Розовый (фамилия), неслужащий помещик, лет двадцати семи, лежит себе один на диване и поговаривает сам собою так:

Розовый (один). Однако это черт знает как глупо! Даже совестно!.. Ведь вот один сидишь, а тебя в краску бросает. А еще считаешь себя порядочным человеком, про других говоришь: тот не так себя ведет, другой смешон. А что может быть хуже моего-то поведения? Совершенная гадость! Ну на что это похоже, что не могу я видеть женщины равнодушно: как только подойду, так теряю и рассудок, и всякое соображение, говоришь и делаешь такие вещи, что после как будто тебе все это во сне снилось...

Так рассуждает Розовый, на двух страницах, о ничтожности своего характера, о том, что ему не следует жениться на вдовушке Софье Антоновне, хотя она и пленила его, — рассуждает так, перемешивая свои мысли восклицаниями: «Фу!.. Ах, дурак, дурак!.. Фу!...»

В это самое время входит Дружнин, чиновник, товарищ Розового по учебному заведению, и спрашивает, что новенького и где был Сережа (Розовый).

Розовый. Был кое-где.

Дружнин. А где ж бы это, например?

Розовый. В театре был, еще кое-куда заезжал.

Дружнин. Да куда же? Что это за *скрытность* в тебе, Сережа, как это гадко! Право ведь, Сережа, гадко. Я, кажется, от тебя ничего не *скрываю*.

Розовый. Никакой тут *скрытности* нет; да не люблю я толковать о *пустяках*.

Дружнин. Какие же это *пустяки*? Ну, какие *пустяки*! Ты меня выведешь из терпения. Человек у тебя с участием спрашивает, заботится о тебе, а ты говоришь: *пустяки*.

И т. д. Разговор продолжается небойко, как вы видите, потому что одна и та же фраза переворачивается несколько раз, на несколько манеров, и только тогда, сделав этот необходимый перифразис, разговаривающие приступают к новой фразе. При этом повторении соблюдается порядок троекратного повторения фразы: которое-нибудь из лиц, или Розовый, или Дружнин, говорит другому: «Ты уж верно сделал какую-нибудь глупость?» Другой обыкновенно отвечает вопросом: «Да какую ж я сделал глупость?» — и потом вторично уже говорит утвердительно: «Я никакой глупости не сделал».

Из разговора с Розовым Дружнин узнает, что приятель его познакомился с какою-то Софией Антоновной, вдовой лет тридцати. Обстоятельство это показалось очень важным Дружнину, и он спрашивает у своего товарища-Ловласа:

Что ж ты у ней делаешь?

Розовый. То же, что и другие... Вот что, Паша, — ты меня такими вопросами только с толку сбиваешь, а я с тобой серьезно хотел *поговорить* об этом деле.

Дружнин. Ну, *говори, говори!* Говори скорей!

Розовый. Только ты меня не перебивай, сделай милость. Ей-богу, ты, Паша, ко мне уж очень строг; я, право, всегда тебя конфужусь.

Дружнин. Ну, хорошо, хорошо! Я слушаю. Да *говори* скорей, не мучь ты меня.

Однако ж разговор идет не очень-то скоро: как только Розовый сказал, что он поцеловал ручку у Софии Антоновны, Дружнин принимается за свои восклицания и троекратные повторения одной и той же фразы:

Розовый. И пришла же мне в голову мысль целовать у ней ручки.

Дружнин. Обе?

Розовый. Обе.

Дружнин. Экий дурак-то!.. Ну, Сережа, я буду *говорить* с тобой хладнокровно. Скажи теперь ты мне откровенно, *зачем* ты целовал у нее руки, *зачем*? Ну, *говори*, что же ты молчишь? Еще мне понятно, что человек с слабым сердцем может поцеловать руку у женщины при случае; ну, черт возьми, что за важность! Да *зачем* ты другую-то целовал?

Розовый. *Зачем*? Сам не знаю *зачем* (пятый раз!)... Так поцеловал, да и все тут!

Дружнин. Вот гнусная-то черта в твоём характере. Вот она всегда тебя путает...

Дружнин и Розовый мирятся, бог знает на каком основании, и решаются ехать вместе в театр... куда звала Розового Софья Антоновна. Дружнин опять начинает опасаться, чтобы Розовый не женился на Софье Антоновне:

Дружнин. Ты можешь взять *молоденькую девушку*.

Розовый. Да, да, Паша, *молоденькую* девушку, именно *молоденькую* девушку. Ах, как это хорошо взять *молоденькую* девушку. А какую я, Паша, знаю *девочку, лет 18!*

Может быть, читателю и скучноват уже становится наш рассказ «Неожиданного случая», но мы на этот раз неутомимы: мы рассказали еще первую только сцену, и за нами остается вторая. Мы должны передать и эту сцену, чтоб приговор наш не показался строгим.

Вторая сцена происходит в доме Софии Антоновны, куда приходят Розовый и Дружнин из театра. Зачем они пришли? Розовый согласен с Дружниным, что женитьба на такой вдове, как Софья Антоновна, — бедствие; он согласен, что лучше уехать куда-нибудь, что лучше жениться на *молоденькой девушке*, на красавице, — и, однако ж, они пришли. Как только забрались эти два приятеля в комнату Софии Антоновны и Розовый отрекомендовал Дружнина, вдовушка почувствовала необходимость удалиться из комнаты. Приятели воспользовались этим случаем

и разменялись троекратными сожалениями о том, что давишний их разговор пропал попусту и что Розовый вновь, как это ясно видит Дружнин, чувствует слабость к вдовушке. Обстоятельство это вновь огорчает Дружнина. Но Софья Антоновна мешкала недолго и явилась к нашим друзьям как раз кстати, чтобы прервать их скучный разговор. Лишь только она уселась, вдруг почувствовала необходимость курить папиросы и усала за ними Розового. Вслед за ним отправилась и Софья Антоновна, оставив Дружнина одного рассуждать с самим собою о том, что Софья Антоновна ужасная кокетка. Приходит Розовый, и опять друзья схватываются о том же: зачем это Сережа растаял от Софьи Антоновны; Дружнин сердится и хочет разбить предстоящую свадьбу, потому что Розовый, *за дверью*, сделал предложение Софье Антоновне, — но потом, неизвестно по какой причине, дружатся с Розовым, кажется, уже в третий раз. А Софьи Антоновны нет как нет, хотя действие происходит у нее на квартире. Наконец, когда входит Софья Антоновна, приятели уже помирились. Друзья начинают каяться в замыслах, какие у них были против Софьи Антоновны, и Дружнин говорит вдове:

Вот в чем дело, Софья Антоновна. Надобно вам прижаться, что я его *очень люблю*... Я его *очень люблю*, Софья Антоновна... Я знаю его слабое сердце; мне случилось видеть неприятности, которые он должен был терпеть за этот недостаток. Я недавно узнал, что он познакомился с вами. Извините, почему-то я имел об вас не совсем выгодное мнение; я испугался, чтоб это знакомство не довело его до чего-нибудь серьезного, и приехал к вам с намерением воспрепятствовать вашему сближению.

Только что она начали было рассуждать втроем об этом страшном объяснении, как вдруг Софья Антоновна опять зачем-то вышла, а друзья наши схватились снова: «ты, Сережа, подвел штуку; она теперь меня ненавидит; ты променял друга верного и испытанного на жену, которую еще хорошенько не знаешь... Ты, — говорит Дружнин, — должен меня помирить с нею».

Но вот Софья Антоновна входит последний раз, с намерением не уходить больше. Она тотчас же по приходе протягивает руку Дружнину, которую тот целует и говорит: «*От недоразумения, Софья Антоновна, ей-богу, от недоразумения! Я, Софья Антоновна, его очень люблю*». Мирятся, и Дружнин в знак мировой берется купить зеркало к дивану Софьи Антоновны!

Кончили! Не правда ли, читатель, вы давно не испытывали такой скуки? Не забудьте, что рассказ наш занимает три страницы, а в подлиннике он на сорока! Что должны мы были вынести! Но...

Одно уж к одному:

расскажем здесь же кстати содержание отрывка из комедии «Бедная невеста», отрывка, напечатанного в «Рауте», литературном сборнике, изданном г. Сушковым. Отрывок этот есть не что иное, как тот же драматический этюд, только в миниатюре. Он прост — как жизнь, художествен — как «*Неожиданный случай*», а интересен настолько же, насколько интересны «Утро молодого человека» и только что рассказанный нами «Этюд».

Что за простота: смотрите и удивляйтесь!

Все действие состоит вот в чем: Марья Андреевна *сидит у стола и шьет*, а Анна Петровна *входит и садится там же у стола*. Больше нет никакого действия: все остальное занимает разговор, наполняющий собою четыре маленькие страницы и сопровождаемый призывом: «*Нейдет, Иван Дмитрич, да и только. Как это быть без мужчины!*». Вот этот разговор:

А н н а П е т р о в н а. Что это, ей-богу, хоть бы Иван Дмитрич пришел! уж я и не знаю, что мне делать-то! (Молчание.) Вот был чулок; вот где теперь чулок?

Марья Андреевна. *Вот, маменька, чулок.*

Анна Петровна. *Нейдет Иван Дмитрич, да и только, что хочешь тут и делай.*

Марья Андреевна. *Да зачем вам, маменька, Иван Дмитрич понадобился?*

Анна Петровна. Как зачем! что мы знаем, тут сидя; *а он все-таки мужчина.* Буточник бумагу какую-то приносил... Вот целое утро не сочту; *как это без мужчины; это уж я не знаю;* тут и без беды беда. Возьми-ка, Маша, бумажку да посчитай мне деньги-то.

Марья Андреевна. Ну говорите, маменька.

Анна Петровна. Погоди, еще поспеешь. Заторопишь ты меня, я опять собьюсь. Постой! *Где это бумажка-то у меня; дай бог памяти. Вот она.* Постой, нашла. Вот сочти — возьми... Хотя бы ты замуж, что ль, Маша, выходила поскорей. *А то как это без мужчины; это никак нельзя.*

Марья Андреевна говорит, что она не виновата, если ей никто не нравится.

Анна Петровна. Нынче хорошие женихи очень редки... *Куды это я табакерку засунула? Уж я и не знаю.* Посмотри-ка там на столике. *Постой, здесь, в кармане.*

Входит мальчик от Ивана Дмитрича — того, к которому относится *réfrain*²: *ох! хоть бы Иван Дмитрич пришел,* и отдает записку. На этот раз Анна Петровна теряет уже не чулок, не бумажку, а очки.

Анна Петровна. Господи! *куда это я очки дела? Поищи, Маша, сделай милость! Уж и право, не знаю, куда я их засунула!..* Прочитай, Маша, я его об деле просила. Вот женское-то дело... *Как это без мужчины, я уж и не знаю.*

Записка Ивана Дмитрича заключается в том, что он был в присутственном месте, но не нашел ни одного жениха, удобного для Марьи Андреевны. Вот и вся сцена, этюд, очерк, картина... или как вам угодно назвать такие разговоры, так и назовите их.

Что это такое? Припомните все этюды г-на Островского: «*Утро молодого человека*», «*Неожиданный случай*» и сцены из «*Бедной невесты*»? Какое значение имеют все эти сцены? «*Утро молодого человека*», бог знает по каким причинам, напомнило нам «*Утро делового человека*» Гоголя и «*Лакейскую*» его же, несмотря на разницу лиц, действующих в этих сценах. Оттого ли, что и Гоголь, и г. Островский хотели изобразить картину утра: один — в кабинете делового человека, другой — в кабинете молодого человека, — оттого ли, что и самая постройка, все аксессуары «*Утра молодого человека*» чрезвычайно похожи на очерки, набросанные Гоголем: как бы то ни было, но этот первый очерк г. Островского напомнил нам и «*Лакейскую*», и «*Утро делового человека*». Как в «*Лакейской*» играет важную роль прихожая, где сидят лакеи, судят и пересуживают своего барина, — так в «*Утре молодого человека*» лакей Недопекина рассуждает о своем барине с Лисавским и потом с Смуровым. Как в «*Утре делового человека*» главное занятие Ивана Петровича состоит в том, что он зацепляет бумажку на хвост собаки и потом рассуждает с Александром Ивановичем о том, «берет его валет пик или нет», — так рассуждения Недопекина с Лисавским о водевиле, французском языке и обеде в ресторане, где знакомят Недопекина с каким-то писателем, напоминают невольно рассуждения Ивана Петровича, хотя в сюжете разговора и нет ничего общего. Повторяем, подражание в постройке всей сцены, желание поддаться под манеру Гоголя производили на нас такое впечатление, что мы, прочтя «*Утро*» г. Островского, невольно припоминали разные черты из сцен Гоголя.

Но, с другой стороны, это подражание спасло «*Утро*» г. Островского от той бесцветности, которую мы замечаем в «*Неожиданном случае*» и отрывке из «*Бедной невесты*»: копируя сцены Гоголя, г. Островский не мог упустить одного чрезвычайно важного в художественном отношении обстоятельства: *места действия* — и оно-то

² Припев, повторение (франц.).

спасло эти сцены. Приемная Недопекина, куда являются и Лисавский, и какой-то литератор, желающий пообедать на счет Недопекина, и купец Смуров, и Вася, заранее подготавливает вас к уразумению характера Недопекина, обрисованного старыми красками, уже бывшими в употреблении. Что, в самом деле, за новые черты, которыми г. Островский наделяет проматывающегося купчика? Желание выучиться по-французски настолько, чтобы сказать несколько фраз; желание отобедать в ресторане с каким-то литератором; желание написать водевильный куплетец и желание вставать от сна не раньше второго часу? И только-то? Краски изношенные и годные только в том случае, если бы подобное лицо в первый раз являлось в нашей литературе. Но этот прилив и отлив разных лиц в приемной Недопекина, разговор Лисавского с лакеем, потом разговор самого Недопекина с Лисавским — рисуют вам несколько сцен, которые, будучи взяты вместе, составляют нечто целое, не совсем бесцветное.

Совсем не то в «Неожиданном случае». Здесь автор как будто отрешился от места действия: три действующих лица ведут между собой разговор, не обставленный никакими аксессуарами, которые хотя несколько пояснили бы нам, что это за лица. Читателю остается разуть эти лица из их разговора. Что же можем мы уразуметь? Можем уразуметь, что «Неожиданный случай» есть, кажется, нечто вроде «Женитьбы» Гоголя, только наизнанку. Там Подколесин, лежа на диване, рассуждает, что надобно бы жениться — и в конце комедии не женится, напротив, убегает тайком, *через окно*; здесь Розовый, лежа на диване, рассуждает, что ему нет никакой надобности жениться на Софье Антоновне — и в конце второй сцены предлагает Софье Антоновне свою руку, тайком, *за дверью*! Что вы поймете больше из этих сцен? Ничего. А между тем сколько говорят и Дружнин, и Розовый между этим началом сцены и таким ее концом? И чего они не говорят! Но все-таки вы спрашиваете и сами себя, и автора: что это за лица? То, что Розовый есть «неслужащий помещик 27 лет», то, что Дружнин есть «чиновник, товарищ Розового по учебному заведению» — ровно ничего не значит для характеристики этих лиц. Не все же помещики 27 лет, и не все же чиновники такие бесхарактерные, как Розовый и Дружнин. Чего же недостает для обрисовки их характеров, которой необходимо требовала *художественность* сцен, если г. Островский думал писать *художественные* сцены? Той местности, тех обстоятельств, которые вы встречаете в «Утре молодого человека», из которых вы догадываетесь, что такое должен быть Недопекин, прежде чем Недопекин начинает творить. Без этих аксессуаров нет картины, нет сцены в строгом смысле, а есть какой-то Розовый, есть Дружнин, есть Софья Антоновна. Г. Островский хотел избежать того, в чем он был продолжателем Гоголя в своем «Утре», и что же вышло? характеры без лиц. Отвергнув картинность в своем этюде, он должен был сосредоточить все свои силы на разработке характеров, которые бы бросались в глаза своею отчетливою отделкою. Лица, выведенные им, должны были говорить сами за себя так же живо, как они могли бы говорить при обстановке. Их физиологические очерки должны были бы броситься в глаза как картины, потому что отдельные сцены — не комедии, не драмы, где читатель заинтересовывается развитием характеров, действием их. Но лица, выведенные г. Островским в «Неожиданном случае», не бросаются, да и не могут бросаться в глаза, потому что эти лица ничтожны, характеры эти избиты. Гоголь, который понимает художественность так, как понимают ее немногие, никогда не оставлял таких лиц на произвол собственного их бессилия, но постоянно обрисовывал их разными побочными столкновениями с жизнью общественною. Чтобы охарактеризовать ничтожное лицо, не нужно копать в его ничтожной умственной и нравственной деятельности, а должно рисовать его теми штрихами, которыми он прикасается к миру действительному. У г. Островского лица эти, ничтожные по своей натуре, говорят

ничтожности друг другу и в первой, и в последней сцене, потому что автор бесполезно трудится над самомалейшим их психологическим миром; начинают они вздорным разговором и кончают вздором. Какую же занимательность может найти в этом читатель? Он будет в этом видеть одну пародию на искусство Гоголя, который так мастерски рисовал лица, всегда нам встречающиеся, но на которые мы не обращаем внимания, потому что присматриваемся, наконец, к ним. И что это за беспрестанные повторения, троекратные извращения фраз, которые напоминают «Бедных людей», — повторения переслащенные, от которых отказался большей частью сам автор «Бедных людей», — при отдельном издании своего романа: «Маточка ты моя, моя ты маточка, ты моя маточка» и т. д., повторения всем известные из «Бедных людей»; но что можно объяснить этой чертою, за которую так сильно ухватился г. Островский? Неужто она так важна для обрисовки характеров Розового и Дружнина, с которыми г. Островский остался лицом к лицу, устранив всякую картинность сцены в своем этюде? Эти повторения одних и тех же фраз не могут его спасти, если все действие сцены состоит в том, что сначала Розовый не хочет жениться на Софье Антоновне, потом предлагает ей свою руку, что Дружнин сначала отсоветывает своему другу жениться на Софье Антоновне, а потом сам же покупает ей зеркало, боясь, чтобы она не рассердилась на него за советы, которые он давал Дружнину? Характеры эти не интересны, не новы: как же г. Островский, если он понимает художественность, задумал сделать их интересными без помощи *внешней жизни*?

Но если, по-видимому, мы так строги к «Неожиданному случаю», что же мы должны сказать об отрывке из «Бедной невесты»? Все то, что составляет недостаток «Неожиданного случая», а в «Неожиданном случае» все составляет один большой недостаток — все здесь является в размерах громаднейших. Ничтожность лиц Марьи Андреевны и Анны Петровны так же велика, как Розового и Дружнина; но ничтожность разговора доведена до того, что вся беседа между этими лицами ограничивается одним восклицанием Анны Петровны: «нейдет Иван Дмитрич, — да и только» — и беспрестанными опросами: «где мой чулок, где мои очки?» Но после «Неожиданного случая» нас удивляет уже не то, что г. Островский написал этот отрывок, а то, что г. Островский *решился* печатать, то есть *представить на суд публики* такую вещь, которую нельзя иначе назвать, как слабою попыткою написать сцену в том роде, как пишет Гоголь. Иначе и представить этого «отрывка» мы не можем. Мы удивляемся еще тому, как г. Сушков решился печатать в своем альманахе такую вещь, которая имела бы значение тогда, если бы г. Островский был для нашей литературы то же, что, например, Пушкин, — если бы после его смерти издавали полное собрание его сочинений и для изучения первых попыток его таланта напечатали и самые слабые из его произведений. Тогда отрывок из «Бедной невесты» имел бы, может быть, интерес для публики, как интересно же ей знать, что Пушкин писал стихи в честь красавицы, нюхающей табак. И вот перед нами три последние произведения г. Островского! Этого ли мы могли и хотели ожидать от его таланта? Г. Островский, казалось нам, так хорошо задумал характеры Большова, Подхалюзина, Тишки, Аграфены Кондратьевны, Олимпиады Самсоновны, Устины Самсоновны... одним словом, характеры всех своих первых героев, — задумал их ясно, выполнил отчетливо и обрисовал языком до того метким, что некоторые выражения должны были обогатить «Собрание пословиц» г. Снегирева. Что ж сделалось с талантом, который, выйдя из своей колеи, представляет характеры: Лисавскаго, Недопекина, Розового, Дружнина, Марьи Андреевны и Анны Петровны, которые, вместе взятые, образуют какое-то тусклое пятно, бледное и бесхарактерное, закрывающее цветущие здоровьем лица Большова, Подхалюзина, Тишки. Ясная перспектива наша испорчена.

Тот, кто первый сказал, что должно судить автора не по первому его произведению, а по второму, — тот сказал меткую истину. Что такое первое произведение каждого писателя? — Плод размышлений, чувств, наблюдательности, употребленных на сознание и уяснение в своем представлении — той жизни, которая дается обстоятельствами, той обстановки, которая случайно подпадает под наш умственный взор, еще не притупленный жизнью, не испорченный ложными теориями искусства — взгляд простой, но верный, потому что он основывается на безотчетном чувстве истины и красоты, которым природа наделяет каждого человека. Первое произведение — плод этой продолжительной наблюдательности, плод первых, свежих впечатлений — есть не столько произведение творчества и вдохновения, сколько результат всего подмеченного, виденного, слышанного и затвержденного навсегда. Но искусство не живет одним материалом, извне данным: художник *творит*, художнику присуще *вдохновение*, и пример г. Островского доказывает, что *творчество* и *вдохновение* не пустые слова. Художник из немногих материалов делает многое; без творчества писатель может передать — и то только если у него есть наблюдательность и способность в общие черты возводить случаи, разбросанные в жизни, — может передать только то, что дано ему жизнью. Конечно, и это своего рода талант, но талант нетворческий; такой талант можно назвать второстепенным, и в нашей литературе мы можем указать на г. Даля как пример такого рода таланта. Но разница здесь состоит в том, что произведения г. Даля чрезвычайно многосторонни, отличаются знанием обычаев, нравов, языка разных сословий и племен, населяющих Россию; г. же Островский представил нам до сих пор одно сословие. Отчего повести г. Даля занимательны и важны для нас? оттого, что они представляют нам разные лица, прямо взятые из русской жизни? Каким образом г. Даль достиг этого разнообразия характеров своих действующих лиц? знанием России вдоль и поперек. Он изъездил ее всю и знает, как человек бывалый. Этим он доставил своей наблюдательности много пищи, а от этого же у него и явилось много интересных, живых лиц. Г. Островский, который, по-видимому, изучил жизнь одного сословия, изобразил ее очень ясно; но как только он перешел в другой кружок общества, у него вы не видите ни наблюдательности, ни характеров, ни разговора. Что это значит? то, что содержание первого произведения, характеры и самое действие даны были ему извне; в остальных же сценах, где наблюдательность его не имела пищи, где он не нашел новых и поражающих своею резкостью характеров и где все должно было быть основано на творчестве, на создании характеров, — у него нет творчества, а от этого нет ни характеров, ни языка, ни действия. Иначе мы не можем объяснить себе этого явления. Поэтому-то, если г. Островский будет продолжать свои наблюдения только над психологическим состоянием лиц подобных Розовому и Дружнину, а не над обществом, в котором мы живем, его сцены всегда будут одинаково бесцветны, потому что сам материал его наблюдений бесцветен.

Но вот еще одно обстоятельство: людьми досужими придумывается много теорий *художественности*, и «Москвитянин» в последнем своем номере, по случаю ее, объясняет теорию *«искренности таланта»*. Может быть, г. Островский подводит и свои произведения под эту теорию и находит в них эту искренность. Но... читатель еще не знает, что такое искренность таланта; поэтому мы ему приведем подлинные слова:

Искренностью таланта, — говорит «Москвитянин», — мы назовем *чистоту* представления и воспроизведения жизни *во всей ее непосредственной простоте, чистоту*, так сказать, *не балованную частыми и ослабляющими художественную способность рассуждениями и сомнениями, ни вмешательством личности и чисто личных ощущений* (Стр. 381).

Чистота во всей ее простоте, чистота, не балованная рассуждениями, сомнениями и вмешательством личности, — что значит этот набор слов? Теория искренности должна быть прежде всего искренна и не забрасывать никого словами, а иначе она может сбить с толку какой-нибудь талант. Что значить чистота воспроизведения жизни без рассуждений, без чисто личных ощущений? Есть ли возможность передать что-нибудь, не размышляя о том, что передаешь, и не чувствуя того, что рассказываешь? Очевидно, нет; иначе мы ничего не передавали бы друг другу и не рассказывали. Что же значит эта теория искренности талантов? Не то ли, чтобы мы писали с натуры всё, что попадет под руку, не разбирая, есть ли в нем какое-нибудь значение или нет? Но эта теория копировки природы давно отвергнута всеми эстетиками. Что ж значит чистота воспроизведения жизни без размышления и личных ощущений? Не то ли, что прежде называлось объективным представлением жизни? Если то, так зачем же вы об искренней теории говорите неискренними словами? Скажите просто, и мы вас поймем, что это также песня старая и всем известная. «Москвитянин», выдавая ее за новую, может найти в «Неожиданном случае» искренность таланта, чистоту в непосредственной простоте и простоту в непосредственной чистоте, чистоту не балованную; он и в отрывке из «Бедной невесты» может найти, на этом же основании, художественную способность, не ослабленную рассуждениями и сомнениями, художественную личность без личности и чисто личных ощущений. Все это может найти, по своей теории, «Москвитянин»; г. Островский может быть убежден в искренности теории «Москвитянина» и в художественном значении своих этюдов; может находить в своих этюдах и чистоту, и простоту, и художественную способность, не избалованную рассуждениями и сомнениями. Но что найдет во всем этом вкус читателя образованного, вкус, не испорченный теориею, но утонченный чтением действительно художественных творений?

Н. А. Некрасов (?) и др.

«Комета», учено-литературный альманах, изданный Николаем Щепкиным. Москва, 1851

Впервые: С. 1851. № 5. Отд. III. С. 1–32. Без подписи. Публикуемый отрывок: с. 1–4, 10–21. Без подписи. Цензурное разрешение — 30.04.1851. Цензор А. Л. Крылов.

Отрывок о повести А. В. Станкевича «Идеалист» атрибутирован Н. А. Некрасову (см.: Блинчевская М. Я. «Это, увы, современный герой...»: Неизвестная статья Некрасова // Лит. газета. 1971. 26 мая. № 22. С. 7). Позже высказывались аргументы в пользу атрибуции статьи целиком Некрасову (см.: Алдошина Н. Б. «Современник» в борьбе за передовую литературу: (Об анонимной

рецензии на альманах «Комета») // Жанровое своеобразие русской поэзии и драматургии. Межвуз. сб. научных трудов. Куйбышев, 1981. С. 90–111; Мельгунов Б. В. Некрасов — журналист: (Малоизученные аспекты проблемы). Л., 1989. С. 141), однако редакция Полного собрания сочинений Некрасова такую атрибуцию не поддержала (см.: Некрасов. Т. 11. Кн. 2. С. 324).

Целиком не переиздавалось.

Кто бы из редакции «Современника» (Некрасов, Боткин или Гаевский) ни был автором рецензии, она представляет собой первое развернутое программно-полемическое выступление журнала против эстетической теории «молодой редакции» «Москвитянина». Главным пунктом расхождения журналов стала интерпретация личности поэта-художника и природы типического в искусстве. «Современник» рассматривал истинную поэзию только в единстве личности и жизни поэта, его натуры, ориентируясь на статьи Белинского 1840-х гг., прежде всего о Лермонтове и Кольцове, в которых была предложена типология талантов (гений, необыкновенный, обыкновенный). «Москвитянин», основывая свой взгляд на гегельянскую теорию Г. Т. Ретшера и на зависимость от нее статей Белинского 1838–1840-х гг., напротив, предписывал «искреннему» таланту быть свободным от субъективных предпочтений и объективно отражать реальность, за счет чего произведение и должно было стать художественным. Главным проявлением такой объективности Островский, Григорьев и Эдельсон считали «искренность», «естественность». «Современник» же, ратуя за субъективность таланта, видел в подобной теории одностороннюю и давно устаревшую догму, не учитывающую значение индивидуальной личности поэта и ее социального фона. Теоретики обоих журналов считали себя последователями Белинского, но апеллировали к разным периодам его творчества: «молодая редакция» — к критике до 1840 г., а Некрасов и др. — к Белинскому 1840-х. Поэтому трактовки одних и тех же понятий («субъективность / объективность», «гений / талант», «искренность» и др.) могли быть диаметрально противоположны, как это видно, например, из финала комментируемой статьи, где спор идет о семантике и применимости к современной литературной ситуации понятий «художественность», «объективность» и «искренность».

Непосредственным импульсом к созданию статьи, судя по всему, стали рецензия А. Н. Островского на «Тюфяка» Писемского (см. наст. изд.) и обзоры «Отечественных записок» Е. Н. Эдельсона, в первую очередь ««Отечественные записки», 1851 год, № 2» (М. 1851. № 6), где излагалась эстетическая концепция поэтической искренности (см. наст. изд., с. 69–76), восходящая к построениям раннего Белинского, неприемлемым для «Современника». Поводом к полемике также послужил этюд Островского «Неожиданный случай», который вызвал серьезные нарекания рецензента, увидевшего в нем на уровне сюжета лишь жалкое подражание драматическим сценам Гоголя, а на уровне стиля — влияние манеры Достоевского.

«Москвитянин» откликнулся на разбор «Кометы» статьей Эдельсона «Неожиданный случай. (Драматический этюд А. Н. Островского)» (М. 1851. № 11. С. 333–337), который оспаривал пристрастную, с его точки зрения, оценку «Современником» формы и содержания этюда, при этом ни разу не упомянув оппонента. Развернув аргументацию исключительно в эстетической плоскости, Эдельсон упрекал критиков сцены в том, что они подходят к этюду с заранее заданной меркой и ожидают от автора комедии в духе «Своих людей...». Если же выкинуть в замысел автора, то окажется, что серьезная разработка характеров не входила в его план и в рамках жанра этюда Эдельсон не находил серьезных погрешностей против художественности. Затем в полемику включился Григорьев, который в разборе ««Современник» 1851, № 5» сдержанно, не вступая в спор, резюмировал, что «Современник» упорно считает эстетические ориентиры «молодой редакции» архаичными. Григорьев, однако, резко осудил высокую оценку «Современником» сцен Е. Тур «Первое апреля», которые, по его мнению, не могли быть поставлены ни в какое сравнение с «истинно художественной» комедией Тургенева «Где тонко, там и рвется» (М. 1851. № 13. С. 69).

Можно предполагать, что косвенным ответом на рецензию на «Комету» стал разбор этого альманаха в июньской книжке «Библиотеки для чтения», также начинавшийся с разговора о сущности «эстетической критики», но понимавший ее архаично, как соответствие концепции автора, приемов и характеров требованиям «изящного вкуса» и «пропорциям» (см.: БдЧ. 1851. № 6. Отд. V. С. 21–22).

С. 111. ...блестящего литературного сборника, как эта «Комета»... — Изданный Н. М. Щепкиным в Москве в 1851 г. альманах «Комета» включал как научные статьи, так и литературные произведения (см. ниже их список).

С. 111. Сколько раз слышались жалобы на то, что журналы сосредоточивают в себе всю литературную и ученую деятельность наших писателей... — Эта мысль была общим местом в русской

критике еще со времен Белинского. Ср., например, статью С. С. Дудышкина «Русская литература в 1848 году» (ОЗ. 1849. № 1. Отд. V. С. 4) и «Введение к обозрению русской литературы за 1849 год» Некрасова: «Одним из главных доводов к обвинению литературы в бедности служит почти исключительное сосредоточие всей ее деятельности в нескольких журналах» (Некрасов. Т. 12. Кн. 2. С. 101).

С. 111. *Лет пятнадцать назад появилось в русской критике ~ рассматривать литературные произведения исключительно с одной только художественной стороны.* — Речь идет о статьях В. Г. Белинского 1838–1841 гг. («Полное собрание сочинений Фонвизина», 1838; «Бородинская годовщина», 1839; «Менцель, критик Гете», 1840 и др.), в которых он развивал положения «философской критики» художественного произведения гегельянца Г. Ретшера. Согласно им, высшим критерием оценки признавалась художественность, понимавшаяся как единство формы и содержания, имманентность текста и его объективность. Взгляды Белинского именно этого периода разделяла «молодая редакция» «Москвитянина» (см. преамбулу и вступительную статью к наст. изд., с. 16–18).

С. 111. *...под влиянием эстетики Гегеля...* — «Лекции по эстетике» (“Vorlesungen über die Ästhetik”) Г. В. Ф. Гегеля впервые были опубликованы посмертно в 1835 г. Первыми пропагандистами этой книги в России стали М. Н. Катков, М. А. Бакунин и В. П. Боткин, которые переводили ее для Белинского. См. подробнее: Чижевский Д. Гегель в России. СПб., 2007. С. 66–168.

С. 111. *...под влиянием статей немецкого эстетика Ретшера, из которых некоторые были тогда переведены в русских журналах.* — Из нескольких работ ученика и последователя Гегеля Г. Т. Ретшера (Rötscher, 1803–1871), переведенных на русский язык, наибольшее значение имела статья «О философской критике художественного произведения» (Rötscher H. T. Abhandlungen zur Philosophie der Kunst. Band 1: Das Verhaeltnis der Philosophie der Kunst und der Kritik zum einzelnen Kunstwerke. Koenig Lear von Shakespeare. Berlin, 1837), в переводе М. Н. Каткова опубл.: Московский наблюдатель. 1838. № 5. Кн. 2; № 6. Кн. 1, 2. Эстетическая концепция Белинского 1838–1840 гг. во многом основана на концепции Ретшера. См. также коммент. к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году», наст. изд., с. 646–648, 653–654.

С. 112. *...рассматривающая каждое произведение как отдельный, замкнутый в себе мир.* — Ретшер понимал текст как имманентную систему: «Изящное произведение может быть объяснено только из самого себя, по которому оно есть нечто замкнутое в своей и своей образности, и потому ничего не требующее извне» (Московский наблюдатель. 1838. № 5. Кн. 2. С. 167).

С. 112. *...она нисколько не принялась в Германии...* — Будучи доведением до предела гегельянских идей, философская критика Ретшера в Европе потеряла свое влияние вместе с упадком спекулятивной эстетики к середине 1840-х гг. (см.: Wellek R. A History of Literary Criticism. 1750–1950. New Haven; London, 1966. Vol. 3: The Age of Transition. P. 214–216).

С. 112. *...самые талантливые представители ее скоро оставили ее...* — Хорошо усвоив гегельянский инструментарий, Белинский к 1841 г. окончательно отошел от крайних принципов философской критики Ретшера, перейдя к более гибкой методологии.

С. 112. *...«философии искусства» (так она сама назвала себя)...* — Имеется в виду серия работ Ретшера под заголовком «Сочинения по философии искусства» («Abhandlungen zur Philosophie der Kunst»), состоявшая из четырех томов (Berlin, 1837–1842).

С. 112. *...Ретшера в его художественных критиках Гетова романа «Die Wahlverwandschaft» и нотом «Ромео и Юлии» и «Венецианского купца» Шекспира.* — Имеются в виду посвященные роману Гете «Избирательное сродство» и пьесам Шекспира «Ромео и Джульетта» и «Венецианский купец» статьи Ретшера в серии “Abhandlungen zur Philosophie der Kunst” — Band 2: “Die Wahlverwandschaften von Goethe” (Berlin, 1838). Band 3: “Der Zweite Theil des Goethischen Faust” (Berlin, 1840). Band 4: “Romeo und Julia”. “Der Kaufmann von Venedig” (Berlin, 1842). Статья о «Ромео и Джульетте» была переведена В. П. Боткиным: «Ретшер о “Ромео и Юлии”: Женщины, созданные Шекспиром» (ОЗ. 1841. № 2).

С. 112. *...хотела иметь дело только с идеями ~ Лермонтов, Байрон должны быть преданы осуждению...* — Вслед за Ретшером, Белинский в статье “Горе от ума”...» (1840), на которую здесь ссылается критик, считал проявление личности автора предосудительным, снижающим художественность и объективность произведения. В своей статье Белинский осудил указанных писателей (см.: Белинский. Т. 2. С. 182–242).

С. 112. *Всегда поэтические таланты разделялись ~ на личные, или лирические, и на объективные...* — Оппозиция восходит к «ретшерианским» статьям Белинского, прежде всего “Горе от ума”...» (1840), центральный пункт которой составляет противопоставление субъективных произведений литературы и объективных творений подлинного искусства.

С. 112. *...лирический талант, что бы ни писал он, никак не может отделиться от своей личности...* — Сквозной мотив в статьях «Современника» начала 1850-х гг. заключался в признании

индивидуальности автора как личности главной движущей силой поэтического таланта (см. подробнее: Вдовин. С. 94–103).

С. 113. Недавно критики «Москвитянина» принялись снова за старую теорию художественности... — имеется в виду ориентация Эдельсона, Григорьева, Филиппова и Алмазова на статьи Белинского 1830-х гг. и на немецкую эстетику Шеллинга, Ретшера и Гервинуса (см. вступительную статью к наст. изд., с. 16–18).

С. 113. ...уступила место критике исторической... — См. коммент. к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» в наст. изд., с. 649.

С. 113. ...драматический этюд г. Островского под названием: «Неожиданный случай»... — Впервые опублик. в альманахе «Комета» (М., 1851).

С. 113. ...«Утро молодого человека»... — См. коммент. к «Письму Иногородного Подписчика» Дружинина (наст. изд., с. 586).

С. 113. ...Самсона Силыча Большова ~ узнаем, что сделалось с Тишкой... — Перечислены действующие лица комедии Островского «Свои люди — сочтемся!» (1850).

С. 114. ...сделав этот необходимый перифразис, разговаривающие приступают к новой фразе. — Перифразис — в античной риторике фигура речи, повторение фразы в измененном виде, с вариацией.

С. 114. ...товарища-Ловласа... — Ловлас (англ. 'Robert Lovelace') — персонаж романа С. Ричардсона «Кларисса Гарлоу, история молодой леди» (1748), коварный обольститель.

С. 115. Одно уж к одному. — Цитата из монолога героя комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» Фамусова (д. II, явл. 1).

С. 115. ...отрывка из комедии «Бедная невеста» ~ изданном г. Сушковым. — В сборнике Н. В. Сушкова «Раут» (М., 1851) был напечатан отрывок из комедии А. Н. Островского «Бедная невеста».

С. 116. «Утро молодого человека», бог знает по каким причинам, напомнило нам «Утро делового человека» Гоголя и «Лакейскую»... — Сцены Островского в самом деле и жанрово, и сюжетно отсылают к соответствующим произведениям Гоголя («Утро делового человека», 1836; «Лакейская», 1842). После выхода «Своих людей...» Островский «молодой редакцией» неизменно сопоставлялся с Гоголем, расценивался как его преемник.

С. 117. ...«Неожиданный случай» есть, кажется, нечто в роде «Женитьбы» Гоголя, только наизнанку... — Сходство этюда Островского с комедией Гоголя «Женитьба» (опубл. 1842) отмечается в исследованиях о «Неожиданном случае» (см.: Вдовин. С. 122).

С. 117. Чего же недостает для обрисовки их характеров ~ если г. Островский думал писать художественные сцены? — Иронический намек на художественность (специально выделена курсивом) как краеугольный камень эстетики «молодой редакции» «Москвитянина».

С. 118. ...тремякратные извращения фраз, которые напоминают «Бедных людей»... — Многочисленные повторы, многословие, сентиментальный тон речи героев «Неожиданного случая» полемически обыгрывают характерные черты повествовательной манеры Ф. М. Достоевского конца 1840-х гг. и особенно рассказ «Слабое сердце», ключевые сюжетные ходы которого (страстная дружба двух приятелей, идея брака троим и др.) перелицовываются в этюде Островского (см.: Вдовин. С. 119–127).

С. 118. ...отказался большею частию сам автор «Бедных людей», — при отдельном издании своего романа... — Во втором, отдельном, издании романа «Бедные люди» (СПб., 1847) Достоевский, учтя мнения критиков, устранил длинноты и многочисленные повторы в речи героев.

С. 118. ...Большова, Подхалюзина, Тишки, Аграфены Кондратьевны, Олимпиады Самсоновны, Устиньи Самсоновны... — Перечислены действующие лица комедии Островского «Свои люди — сочтемся!».

С. 118. ...обогащать «Собрание пословиц» г. Снегирева. — Имеются в виду «Русские народные пословицы и притчи» (М., 1848) историка и фольклориста Ивана Михайловича Снегирева (1793–1868).

С. 119. ...талант нетворческий ~ на г. Даля, как пример такого рода таланта. — Рассуждения о первостепенных (художественных) и второстепенных (беллетристических) талантах восходят к статьям Белинского о Кольцове (1835, 1842) и «Вступлению» к «Физиологии Петербурга» (1845).

С. 119. ...придумывается много теорий художественности ~ объясняет теорию «искренности таланта». — Намек и далее прямая ссылка-цитата на рецензию Островского на повесть Писемского «Тюфяк» (М. 1851. № 7; см. наст. изд.), в которой главным критерием объективного и художественного таланта объявлялась искренность, понимаемая как непосредственное воспроизведение жизни.

С. 120. Не то ли, что прежде называлось объективным представлением жизни? Если то, так зачем же вы об искренней теории говорите неискренними словами? — Рецензент пронизательно отмечает влияние теории «объективного таланта» Белинского (статья «“Горе от ума”...», 1840) на концепцию Островского, Эдельсона и Григорьева.