

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК





# «СОВРЕМЕННОК» ПРОТИВ «МОСКВИТЯНИНА»



Литературно-критическая полемика  
первой половины 1850-х годов

*Издание подготовили  
А. В. Вдовин, К. Ю. Зубков, А. С. Федотов*



Нестор-История  
Санкт-Петербург  
2015

*Электронная библиотека Пушкинского Дома*

УДК 82-95  
ББК 83.3(4Рос)  
С 56



Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ (проект 12-34-01223).  
Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 15-04-16071

**Ответственные редакторы:**  
А. Ю. Балакин и К. Ю. Зубков

**С56 «Современник» против «Москвитянина».** Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов / Изд. подгот. А. В. Вдовин, К. Ю. Зубков, А. С. Федотов. — СПб. : Нестор-История, 2015. — 872 с.

ISBN 978-5-4469-0667-3

В книге впервые собраны материалы самой яркой литературной полемики первой половины 1850-х годов – спора журналов «Москвитянин» и «Современник». Опровергая миф об упадке литературной жизни «мрачного семилетия», предлагаемые читателю статьи, обзоры, фельетоны и пародии не только свидетельствуют о жанровом разнообразии полемики, но и возвращают ей законное место в истории русской критики и эстетики середины XIX века.

Включенные в издание произведения сотрудников «молодой редакции» «Москвитянина» и их петербургских оппонентов раскрывают перед читателем сложность и глубину эстетических дискуссий, развернувшихся вокруг творчества А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и Н. В. Гоголя, наследия В. Г. Белинского и ранних произведений А. Н. Островского, И. С. Тургенева и А. Ф. Писемского. Помещенные в издание тексты сверены с сохранившимися автографами и снабжены обширными историко-литературными комментариями, включающими в том числе сведения об истории идей и эстетических понятий.

**УДК 82-95**  
**ББК 83.3(4Рос)**

ISBN 978-5-4469-0667-3



9 785446 906673

© А. В. Вдовин, К. Ю. Зубков, вступительная статья, 2015  
© А. В. Вдовин, К. Ю. Зубков, А. С. Федотов, составление,  
подготовка текста, примечания, 2015  
© Издательство «Нестор-История», 2015

---

---

## От составителей

Это издание изначально задумывалось нами как небольшое приложение к собственным исследованиям, посвященным русской журнальной полемике середины XIX века. Три года работы привели к тому, что и замысел, и масштаб его претерпели значительные изменения: многие места комментария потребовали самостоятельных историко-литературных разысканий, а работа над вступительной статьей — размышлений над значимыми тенденциями литературного процесса середины XIX века, которые пока вообще не затрагивались исследователями или изучены в недостаточной степени.

Единственное, что сохранилось от изначального замысла, — цель книги. Нашей задачей было представить читателю подробную картину сложнейшей литературной полемики первой половины 1850-х гг. — эпохи, о которой даже специалистам известно очень мало. Центральным сюжетом этой полемики был жаркий спор критиков, объединившихся вокруг журналов «Современник» и «Москвитянин». Редакционный кружок «Современника» (Н. А. Некрасов, И. И. Панаев, А. В. Дружинин, Н. Г. Чернышевский) и «молодая редакция» «Москвитянина» (А. Н. Островский, Ап. Григорьев, Е. Н. Эдельсон, Б. Н. Алмазов, Т. И. Филиппов) исходили не только из необходимости бороться за в целом не слишком широкий круг подписчиков — в их дискуссиях обсуждались самые разные вопросы: место тех или иных писателей в русской литературе, значение пушкинского, гоголевского и лермонтовского направлений для современной прозы и поэзии, наследие В. Г. Белинского и его влияние на современную критику, понятийный аппарат и критерии оценки художественного произведения в критике, значение эстетической теории и историко-литературных работ для текущего литературного процесса, место критики в системе литературы вообще. Многие крупные русские писатели того времени участвовали в споре; другие, как можно судить, следили за его перипетиями. Впрочем, сотрудники «Отечественных записок» и «Библиотеки для чтения» тоже подчас высказывали оригинальные и привлекавшие общее внимание суждения о литературной ситуации своего времени. Все эти споры мы пытались так или иначе отразить в нашем издании.

Общий объем полемических статей, опубликованных в толстых литературных журналах за интересующие нас 6 лет (с 1850 по 1855 г.), составляет несколько сотен, если не тысяч, авторских листов, поэтому мы были вынуждены отбирать наиболее значимые и интересные выступления. Разумеется, доля субъективности в нашем выборе присутствует. Тем не менее мы все же пытались руководствоваться некоторыми объективными критериями. Во-первых, требовалось представить сочинения самых разных жанров: концептуальные обобщающие статьи, шутливые фельетоны, рецензии и обзоры отдельных номеров журналов, литературные пародии.

Во-вторых, мы не включали в издание заметки, посвященные перебранке по частным случаям, стремясь воспроизвести лишь суждения о произведениях литературы, ставших событиями, общих эстетических проблемах и т. п. В-третьих, мы решили не перепечатывать сочинения, уже попавшие в более или менее современные издания, комментариев к которым достаточно полно освещает их роль в историко-литературной полемике (например, по этой причине в наше издание не попала рецензия И. С. Тургенева на «Бедную невесту» Островского). Столкновение «Современника» и «Москвитянина» было принципиальным, а позиции их сотрудников — последовательными, поэтому искусственно «вырвать» отдельные эпизоды из общего хода полемики оказалось невозможно. По этой причине большое количество «пропущенных» нами эпизодов полемики отразилось в комментариях. Этим объясняется обширность примечаний, зачастую превосходящих объемом комментируемые сочинения, и их нагруженность отсылками к не вошедшим в издание публикациям. К сожалению, сделать комментарии более удобными для чтения оказалось невозможно.

Исследования велись при финансовой поддержке Российского государственного научного фонда; он же поддержал итоговую публикацию.

Это издание не смогло бы состояться без помощи коллег, которых мы с радостью благодарим. Это А. В. Белобратов, А. М. Березкин, А. С. Бодрова, В. В. Зельченко, Н. В. Карева, Ю. И. Красносельская, С. Ю. Новикова, А. Л. Осповат, И. Пиотровска, Е. С. Сонина, М. Ю. Степина. Выражаем признательность сотрудникам библиотеки ИРЛИ РАН (Пушкинского Дома). Также мы благодарим сотрудников РГАЛИ, Литературного музея Пушкинского Дома и Научной библиотеки Московского государственного университета, которые помогли нам в подборе иллюстраций. Разумеется, все возможные ошибки и недостатки издания остаются исключительно на нашей совести.

*А. В. Вдовин, К. Ю. Зубков, А. С. Федотов*

---

---

А. В. Вдовин, К. Ю. Зубков

## «Спор Петербурга с Москвою». Литературная полемика первой половины 1850-х годов

### I.

#### Литературная ситуация конца 1840 – начала 1850-х гг.

История русской литературы и критики 1848–1855 годов давно и прочно ассоциируется у исследователей с «мрачным семилетием» — николаевской реакцией, небывало жесткой цензурой, атмосферой всеобщего страха, во многом парализовавшей культурную жизнь России. У истоков этих представлений стоит, среди прочих авторов, один из первых историков русской критики — Н. Г. Чернышевский, который в «Очерках гоголевского периода русской литературы» (1855–1856) назвал начало 1850-х гг. «бесплодным периодом». Идеи Чернышевского о «бесплодности» русской критики и непродуктивности словесности начала 1850-х гг. закрепились в канонической версии истории литературы, причем воспринимаются они не как теория Чернышевского, а как почти непреложная истина. Эмоциональные описания этого периода в резко негативном тоне встречаются у авторов, писавших в совершенно разные эпохи и придерживавшихся совершенно разных воззрений<sup>1</sup>. Неправильно было бы отрицать вредоносное влияние правительственной политики на русскую литературу этого периода: совершенно неожиданные и подчас крайне жесткие решения зачастую следовали за появлением самых невинных сочинений. В 1848 г., например, «народная драма» В. С. Таирова «Иван да Марья» о любви презирающего высшее общество князя к крестьянке удостоилась решения драматической цензуры, которое у современного читателя может вызвать ассоциации с самыми мрачными эпизодами истории литературы XX столетия: «Запрещается. Г-на Таирова пригласить в 3 отд<еление>»<sup>2</sup>. Репрессивная внутренняя политика власти, однако, далеко не всегда означает полную «бесплодность» общественной и литературной жизни. Такое предположение было бы несостоятельно ни в историко-литературном, ни в этическом отношении<sup>3</sup>. В конце концов, именно во время «мрачного семилетия» появилась первая большая пьеса Островского, начал писать и печататься Лев Толстой, да и отрицавший всякое положительное значение этой эпохи Чернышевский писал и публиковал свои первые статьи в николаевские времена.

---

<sup>1</sup> См., например: *Лемке М. К.* Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX столетия. СПб., 1904. С. 183–308; *Нифонтов А. С.* Россия в 1848 году. М., 1949; *Шевченко М. М.* Конец одного Величия: Власть, образование и печатное слово в Императорской России на пороге Освободительных реформ. М., 2003.

<sup>2</sup> РГИА. Ф. 780. Оп. 1. № 25. Л. 7. В следующем году Таирову удалось издать эту пьесу, однако на сцене она так и не появилась.

<sup>3</sup> Между прочим, о сложных цензурных условиях «мрачного семилетия» русские литераторы смогли заявить в печати сразу после появления этих условий: «...1848 и начало 49 года были временем весьма невыгодным для литературы большей части государств» (*Дружинин*. Т. 6. С. 116). Таким образом, цензурный режим, при всей своей жесткости, непреодолим не был.

Убежденные в малой продуктивности для литературы начала 1850-х годов исследователи — да и простые читатели — склонны вообще не воспринимать ее как самостоятельное явление. Не в последнюю очередь источником здесь служат сами современники, которые после воцарения Александра II стремились отмежеваться от прошлого и вычеркнуть последние годы правления Николая I и из истории страны, и из собственных биографий. Известно множество и мемуарных, и художественных произведений о 1840-х гг. Помимо романа А. Ф. Писемского «Люди сороковых годов» (1869), благодаря которому в истории русской культуры и закрепилось обозначение целого поколения, этой эпохе посвящены такие знаменитые сочинения, как четвертая часть «Былого и дум» А. И. Герцена (1854–1866, полностью опубликовано в 1870), «Замечательное десятилетие. 1838–1848» П. В. Анненкова (опубликовано в 1880) и др. Немало существует и произведений, посвященных России второй половины 1850-х — начала 1860-х гг. — эпохи начала «великих реформ». Здесь можно вспомнить, например, роман И. С. Тургенева «Накануне» (1860) или повести Н. Г. Помяловского. На фоне масштабной рефлексии над знаменитыми «сороковыми» и началом царствования Александра II первая половина 1850-х годов теряется. Тем не менее, этому периоду в развитии русской литературы и культуры присуща своя, неотъемлемая специфика, которую нельзя свести к тяжелым цензурным условиям. Один из важнейших ключей к этой специфике — литературная критика, сосредоточившаяся в середине XIX века в журнальной полемике. Предлагаемое читателю издание задумано как шаг в деле возвращения в историю литературы целого периода русской критико-эстетической и литературной мысли, который ни в коем случае нельзя свести ни к простому «продолжению» или «забвению» традиций Белинского и натуральной школы, ни к «предвосхищению» художественных принципов и идей Чернышевского или позднего Достоевского. 1848–1855 гг. с точки зрения обновления литературных форм и идей представляют собою картину не менее интересную и значительную, чем предшествующая или последующая эпохи.

Единственным серьезным журналом эпохи «мрачного семилетия» большинству исследователей кажется некрасовский «Современник», тогда как постоянные и принципиальные оппоненты этого журнала, сотрудники выходившего под редакцией М. П. Погодина «Москвитянина» (за исключением А. Н. Островского и Ап. Григорьева, разумеется), воспринимаются как группа небезаладных чудаков, существовавших на периферии литературного процесса и интересных по преимуществу экстравагантными бытовыми увлечениями — пением народных песен, обильным потреблением спиртных напитков и т. п. Удачная попытка С. А. Венгерова<sup>4</sup> переосмыслить роль и место «молодой редакции» в истории русской критики была «похоронена» советскими исследователями. Лишь в 1960-е гг. усилиями Б. Ф. Егорова была переиздана статья Ап. Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году», а в 1982 г. в серии «История эстетики в памятниках и документах» под редакцией А. Л. Осповата и В. К. Кантора вышла книга «Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века», куда вошли программные статьи Б. Н. Алмазова и Е. Н. Эдельсона. В последних работах о «молодой редакции» ее литературно-эстетические взгляды нередко подменяются идеологией (своеобразным «предпочтением»)<sup>5</sup>. Литературная программа и эстетика «Москвитянина» 1850–1855 гг., таким образом, остаются слабо изученными, равно как и складывание поэтики Островского и ее теоретическое обоснование в статьях «Москвитянина», не говоря уже о творчестве Писемского и других авторов москвитянинского круга.

<sup>4</sup> См.: Венгеров С. А. Молодая редакция «Москвитянина»: Из истории русской журналистики // Вестник Европы. 1886. № 2.

<sup>5</sup> См., например: Виттакер. С. 111–112.



Судьба критики «Современника» в научной традиции сложилась гораздо более благополучно, хотя нельзя сказать, что исследователями этого журнала все значимые проблемы не только разрешены, а хотя бы поставлены. Только в последние десятилетия стали появляться работы<sup>6</sup>, в которых критика, эстетика и идеология некрасовского журнала 1848–1855 гг. представлены не как повторение идей и принципов стоявшего у ее истоков Белинского, но как сложный феномен — пестрый по составу сотрудников, с их далеко не единообразными эстетическими взглядами, но все же скрепляемый неким консенсусом в понимании стратегии издания и развития журнала. То же самое можно сказать и о третьем, менее значительном с точки зрения нашей проблематики, «игроке» на литературном поле нач. 1850-х гг. — журнале А. А. Краевского «Отечественные записки», который настолько же плохо изучен в этот период, как и «Москвитянин». Наконец, последний из активно действовавших «толстых» литературных журналов того времени — «Библиотека для чтения» — хотя к изучаемому периоду во многом и утратил свое влияние на развитие русской литературы, все же представляет немалый интерес для понимания общей картины развития русской критики своего времени.

Без сомнения, 1847–1848 годы стали для русской критики и литературы переломными. Смерть В. Н. Майкова и В. Г. Белинского, распад системы эстетических понятий, сложившихся в 1830-е гг. в кружках шеллингианцев и гегельянцев, обозначили начало нового периода, существенно отличавшегося от эпохи «русской философской эстетики» (Ю. В. Манн), времен Н. И. Надеждина, Н. А. Полевого, С. П. Шевырева и других. Из Европы в Россию проникали понятия и принципы позитивистской литературной историографии. В 1847 г. последним словом литературной моды было цитировать известного немецкого историка Г. Гервинуса и его «Историю немецкой национальной поэтической литературы» (1835–1842) — последнюю крупную историю романтического типа, содержащую, однако, много позитивистских черт<sup>7</sup>. Менялся и понятийный язык литературной критики. Кризис старых эстетических категорий провоцировал критиков на поиски понятий, согласованных с новыми идейными течениями социалистического и антропологического толка. С философски нагруженной категорией «художественности», отсылающей к романтической теории идеального искусства, уверенно соперничает требование «искренности» и «поэтической личности».

Изменения в понятийном словаре русской критики были сопряжены и с существенными трансформациями внутри литературной системы. К 1848–1849 гг. всем критикам и писателям стало очевидно, что так называемой «натуральной школы» как единого направления не существует. Целое поколение молодых авторов, вошедших в литературу под покровительством Белинского (Тургенев, Ф. М. Достоевский, Григорович, Бутков, Дружинин, Гончаров, Панаев, Плещеев), не представляли того единства, какое хотелось бы видеть критикам (как и позднейшим исследователям). Под вопросом оказались и многие идеи Белинского, главного идеолога этой школы. Чрезвычайно показательным, что журнал «Современник», бывший, казалось бы, оплотом идей Белинского, в 1848–1849 гг.

<sup>6</sup> В первую очередь мы имеем в виду книгу Г. В. Зыковой «Поэтика русского журнала 1830–1870-х гг.» (М., 2005), в которой впервые журналистика 1840–1850-х гг. осмыслена как особый феномен со своей внутренней поэтикой и динамикой изменений; работу М. С. Макеева «Николай Некрасов: Поэт и предприниматель» (М., 2009), где убедительно проанализированы уникальная стратегия и тактика Некрасова как издателя журнала, и работу А. В. Вдовина «Концепт “глава литературы” в русской критике 1830–60-х годов» (Tartu, 2011), где намечены главные линии эстетического и идеологического противостояния «Современника» и «Москвитянина».

<sup>7</sup> См.: Weimar K. Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Paderborn, 2003. S. 312–321. Почтительная ссылка на Гервинуса появляется даже у недолюбливавшего немецкую критику Шевырева (см.: Шевырев 1846. Т. 1. Ч. 1. С. 16).

демонстративно дистанцируется от некоторых из них, объявляя их устаревшими<sup>8</sup>. Неукоснительное следование шеллингианским и гегельянским императивам «немецкой» художественности не удовлетворяет Анненкова и Дружинина; они печатно объявляют об усталости от теоретизирования, от многословных и громоздких годовых обзоров русской словесности. Критики начинают критически осмыслять такие категории, как «тип», «очерк», «психологизм», «реализм», «талант», «беллетристика»; эти и другие излюбленные идеи и понятия Белинского ставятся под сомнение. Дружинин в фельетонах 1849 г. весьма критично писал о «засилии» «художественности», которая была краеугольным камнем эстетики Белинского на протяжении всей его деятельности. Усталость от строгой эстетической системы «неистового Виссариона» и ее всеохватности во многом определили новое лицо «Современника».

Место концептуальных критических статей и литературных обзоров в журналах конца 1840-х гг. заняли новые формы литературной критики, в большей степени способные передать адогматическую, свободную от предвзятых философских теорий, мысль таких авторов, как Панаев и в особенности Дружинин. Последний даже разработал своеобразную «теорию» фельетона, указав именно на эти его достоинства: «Фельетон есть хорошая вещь. Если б наш век не выдумал ничего, кроме фельетона, он все-таки не мог бы считаться бесполезным веком. Знаете ли, мне по временам кажется, что скоро все писатели в мире не будут ничего писать, кроме фельетонов. Заметьте, как упрощается словесность, как исчезают хитросплетенные подразделения литературных произведений, как явственно простота и краткость берут верх над велеречием и запутанностью. Род человеческий в словесности стремится к одной только цели — к простоте, всякое отклонение от нее отталкивая от себя как можно далее»<sup>9</sup>. Литературный фельетон действительно давал критику намного большую степень свободы и обширные возможности вступать в свободный и непринужденный диалог с читателем, по сравнению с написанными учительным тоном статьями Белинского.

Вместе с тем фельетон отличался от традиционной литературно-критической статьи намного более значительной степенью явного авторского присутствия. По сути, статьи Дружинина и Панаева не выражали никакой единой литературной теории и были привлекательны в первую очередь в силу яркости и своеобразия авторской личности. Тот же Дружинин писал об этом: «И тут-то выступает на сцену фельетон, для которого не нужно ни сюжета, ни глубоких чувств, ни выстраданной оригинальности, ни уменья лгать бессовестно, ни картин природы, ни анализа души человеческой. Что может быть проще фельетона, а со всем тем, как льстит он эгоизму человеческому! О чем бы ни писал автор фельетона — о театре, о газетах, о выставке картин, о конфетах с сюрпризами, о вечерах на минеральных водах, где перед дворцом Семирамиды на мостике стоят франты в испанском костюме и поют цыганские хоровые песни, — он доволен своим сюжетом, потому что тут примешивается ко всему собственная особа автора, с его индивидуальным воззрением на людей и свет»<sup>10</sup>. Иными словами, ни тема фельетона, ни теория, с точки зрения которой эта тема разрабатывалась, не были доминантой жанра — им была сама личность автора, которая становилась основным предметом изображения. Разумеется, авторы фельетонов «Современника» не могли до конца отождествляться, например, с реальными критиками Дружининым и Панаевым — по этой причине возникли условные фельетонные маски

<sup>8</sup> См.: Вдовин. С. 76–89.

<sup>9</sup> Дружинин. Т. 6. С. 223; впервые: С. 1850. № 1. Ср. также трактовку жанра И. И. Панаевым (С. 1847. № 2. Смес. С. 180). Ср.: Фельетоны сороковых годов. М.; Л., 1930.

<sup>10</sup> Там же. С. 224.

Иногородного Подписчика и Нового Поэта, наделенные собственной биографией, пристрастиями и даже литературными воззрениями<sup>11</sup>. Критики «Современника» парадоксальным образом сблизилась с одним из главных оппонентов Белинского — Сенковским, еще в 1830-х гг. создавшим фельетонный образ барона Брамбуса и декларировавшим абсолютную субъективность литературной критики, выраженную в формуле «У всякого барона — своя фантазия». Для литературного фельетониста главнейшей задачей критики и журналистики являлось установление максимально близкого контакта читателя, причем потенциально — любого читателя толстого журнала — с произведением литературы<sup>12</sup>. Поэтому идеальной фигурой для этого должен был служить не критик, но фельетонист, ненавязчиво внушающий читателю в процессе светской беседы правильные взгляды на литературу, а чаще — просто высказывающий свое мнение по его поводу в форме непринужденной болтовни.

«Отечественные записки» в этом смысле оказались журналом более консервативным. Печатавшиеся в них А. Д. Галахов и П. Н. Кудрявцев остались намного ближе к принципам Белинского-критика, в первую очередь развивая его представления об историчности литературного процесса. При этом оба критика «Записок», как и их коллеги из «Современника», скептически относились к предзаданным теориям и больше интересовались конкретными историко-литературными вопросами, чем глобальными концепциями развития искусства. Галахов и Кудрявцев все больше и больше склонялись к собственно научной истории литературы. Характерным знаком такой интеллектуальной эволюции стали, например, ученые сочинения Галахова о русских поэтах XVIII века, печатавшиеся на страницах журнала Краевского. Обращаясь к современной литературе, «Отечественные записки» стремились дать читателям системную картину литературного процесса, что не могло не напомнить ежегодные обозрения русской литературы, выходившие из-под пера Белинского на протяжении почти всех 1840-х гг.<sup>13</sup>

Самое начало 1850-х гг. запомнилось современникам несколькими яркими литературными событиями. На волне кризиса «натуральной школы» постепенно возвращается интерес к современной русской поэзии, утерянный было в 1840-х гг.<sup>14</sup> Цикл статей разных авторов «Русские второстепенные поэты», появившийся на страницах «Современника», привел к повторному «открытию» для читающей публики сочинений Ф. И. Тютчева и переоценке произведений А. А. Фета и Н. П. Огарева. Вокруг «Современника» и «Отечественных записок» складывается своеобразная литературная школа, состоящая из печатавшихся в обоих журналах авторов. Первая значимая линия в рамках этой школы — проза о простонародье. Тургеневские «Записки охотника», вышедшие в 1852 г. отдельным изданием, становятся едва ли не главным событием в литературной жизни некрасовского «Современника», наибольшей его удачей, снискавшей одобрение всех литературных партий того времени<sup>15</sup>.

Второй линией в развитии прозы, публикуемой на страницах «Современника» и «Отечественных записок», стала серия повестей, посвященных, напротив, герою обостренно рефлектирующему и глубоко проникшему в собственную психологию. К этой группе примыкают повести И. С. Тургенева, И. И. Панаева,

<sup>11</sup> См.: Зыкова Г. В. Поэтика русского журнала 1830–1870-х гг. С. 81–133.

<sup>12</sup> Ср.: Hohendahl P. U. The Institution of Criticism. Ithaca; London, 1982. P. 66–67.

<sup>13</sup> Подробнее об особенностях критики «Отечественных записок» см. Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века. Л., 1982. С. 41–52.

<sup>14</sup> См.: Бухштаб Б. Я. Русская поэзия 1840–1850-х годов // Поэты 1840–1850-х годов. Л., 1972. С. 9–10. («Библиотека поэта». Большая серия).

<sup>15</sup> См. об этом в коммент. А. Г. Цейтлина в кн.: Тургенев. Т. 3. С. 398–420.

А. Д. Галахова, А. В. Дружинина, А. В. Станкевича и др., которые развивали традиции лермонтовской прозы и «светской» повести 1830-х гг. и были посвящены любовной драме героя-интеллектуала. Особую сферу на страницах «Современника» и «Записок» этого времени составляли комедии Тургенева, снискавшие громкую славу еще в конце 1840-х гг. и единодушно объявленные петербургской критикой новым шагом в постгоголевской драматургии<sup>16</sup>. Нетрудно заметить, что обе эти линии, в сущности, развивали принципы, заложенные в русской литературе времен Белинского.

На этом фоне совершенной неожиданностью оказалось «преображение» в 1850 г. беллетристического отдела «Москвитянина». В отличие от петербургских журналов, издание Погодина не могло похвастаться представительным списком известных авторов, сотрудничавших исключительно в этом журнале. В нем печатались традиционно примыкавшие к московским славянофильствующим кружкам не пользовавшиеся популярностью поэты Е. П. Ростопчина, К. К. Павлова, С. П. Шевырев, Н. В. Берг, А. А. Григорьев. Прозаический отдел был значительно беднее. Редактор журнала давно уже не писал литературных произведений и печатал исключительно исторические и публицистические работы, а также литературные путешествия, вызывавшие всеобщие насмешки своим неуместным в этом жанре лаконизмом. Исторические труды Погодина, одного из крупнейших русских историков и собирателей древностей своего времени, вызывали большее уважение, однако поддержать литературный журнал не могли.

В 1850 г. ситуация полностью изменилась. В журнале Погодина почти одновременно появились комедия Островского «Свои люди — сочтемся!» и повесть Писемского «Тюфяк». «Тюфяк», основанный на глубоком пересмотре устоявшихся стереотипов и штампов русской повести 1840-х гг., стал наиболее обсуждаемым произведением русской литературы своего времени. Еще более грандиозный успех ждал пьесу Островского, невзирая не только на цензурное запрещение ее постановки, но даже ограничение упоминаний о ней в прессе<sup>17</sup>. Одновременно с преобразованием литературного отдела «Москвитянина» полностью изменилась и политика журнала в области критики. Эти изменения, собственно, и привели к началу полемики, продлившейся несколько лет и определившей характер русской литературной критики своего времени. Однако прежде, чем описывать ее ход, необходимо объяснить, кто же участвовал в споре.

## II.

### Участники полемики

Состав и перипетии взаимоотношений в редакции некрасовского «Современника» известны нам гораздо лучше москвитянинских, поскольку имеют давнюю традицию изучения<sup>18</sup>. Возглавляемый с 1847 г. Некрасовым и Панаевым, журнал имел довольно широкий и разнообразный круг авторов. У исследователей сложилось твердое убеждение, что в эти годы журнал не имел ярко выраженной эстетической позиции и, более того, Некрасов с Панаевым сознательно делали ставку на максимально разнообразный и широкий спектр тем и вопросов для

<sup>16</sup> См.: Зверева И. А. Формирование представлений о «новой русской комедии» в литературной критике 1840–50-х гг. (И. Тургенев и А. Островский). Дис. ... к. ф. н. М., 2007.

<sup>17</sup> Его обошли и Дружинин, и Шевырев, и Б. Н. Алмазов, писавшие о пьесе Островского, не упоминая, впрочем, ее названия.

<sup>18</sup> Ср. хотя бы известную работу: Евгеньев-Максимов В. Е. «Современник» в 40–50-х годах. Л., 1934.

привлечения широкой аудитории<sup>19</sup>. Вопреки такому мнению, анализ статей «Современника» показывает, что определенная литературно-эстетическая позиция у журнала все же была. О ней будет сказано ниже, а пока важно понять, как был устроен критический отдел журнала.

Главными критиками «Современника» в рассматриваемый период являлись Некрасов, Дружинин и Панаев. Хотя статьи редактора журнала Некрасова хорошо известны и перепечатывались в собраниях его сочинений, полный их корпус выявлен, очевидно, не до конца, а главное, не установлена их роль в направлении «Современника». Главным фельетонистом некрасовского журнала в 1848–1851 гг. был А. В. Дружинин, который в своих «Письмах Иногородного Подписчика о русской журналистике» постоянно обозревал текущую литературу, хотя и настаивал, как того требовал фельетон, на фрагментарности и асистемности рисуемой им картины. Для фельетонов Дружинина типичным был, например, ничем не мотивированный отказ рассмотреть то или иное сочинение. Помимо «Писем Иногородного Подписчика», Некрасов на время завел и обозрение «Журналистика», которое на протяжении 1849 г. спорадически появлялось на страницах «Современника» и составлялось поочередно Панаевым, Некрасовым и А. Я. Панаевой. С конца 1852 г. штатным фельетонистом вместо ушедшего в «Библиотеку для чтения» Дружинина становится Панаев с заметками и пародиями Нового Поэта.

К крупным, хотя и нерегулярно выступавшим на страницах «Современника» критикам в это время относились и П. В. Анненков, В. П. Боткин и Тургенев. После ключевой для журнала статьи «Заметки о русской литературе прошлого года» (1849) следующие программные работы Анненкова появились только в 1854 г. («По поводу романов и рассказов из простонародного быта», печатаемая в настоящем издании) и в 1855 г. («О мысли в произведениях изящной словесности»). Боткин, в начале 1850-х примыкавший скорее к московским кружкам, нежели к петербургским, выступил в «Современнике» со статьей «Русские второстепенные поэты. Н. Огарев» (1850) и работами о Шекспире. Лишь с 1855 г. вместе с Некрасовым он стал вести «Заметки о журналах». Деятельным сотрудником в начале 1850-х был Тургенев, рецензии которого на роман Е. Тур «Племянница» (1852), комедию Островского «Бедная невеста» (1852) и «Записки ружейного охотника» С. Аксакова» (1852), сыграли определенную роль в выработке эстетического курса журнала. Менее известна роль в журнале В. П. Гаевского, который, по-видимому, был автором не только отдельных статей и рецензий, но и «Писем о русской журналистике № 16–19» (1850), заменив на время Дружинина, и одним из авторов «Обозрения русской литературы за 1850 г.: романы и повести» (1851), где в концептуальной форме подводились итоги серьезных изменений в русской литературе конца 1840 — начала 1850-х гг. Много писали в те годы для «Современника» А. Н. Афанасьев, участвовавший в «Обозрении русской литературы» за 1849 г. и за 1850 г., и К. Д. Ушинский, в 1853–1854 гг. часто печатавшийся в отделе «Критика». Только с приходом в журнал Н. Г. Чернышевского можно говорить о начале нового периода в истории критического отдела «Современника».

Как хорошо видно, центр тяжести критического отдела в 1849–1854 гг. сместился в раздел «Смесь» — именно там печатались определявшие лицо журнала фельетоны и Дружинина, и Панаева, в то время как отдел «Критика» переживал упадок, сведясь, по сути, к статьям ученого содержания. Ту же тенденцию можно увидеть и в других ведущих журналах эпохи.

<sup>19</sup> См.: Кошелев В. А. Из истории полемики вокруг первых статей некрасовского «Современника» // Некрасовский сборник. Л., 1988. Т. 10.

О критиках и критике «Отечественных записок» и «Библиотеки для чтения» в интересующий нас период можно сказать не так много. Наиболее заметными авторами журнала были уже упомянутые Галахов и Кудрявцев, первый из которых тяготел к исследованиям по истории русской литературы, а второй — к работам о западно-европейской истории и культуре (о русской литературе Кудрявцев писал анонимно), хотя в настоящем издании представлены их лучшие литературно-критические статьи 1852–1854 гг., посвященные Островскому. В 1852 г. на роль главного критика журнала выдвинулся С. С. Дудышкин, более склонный интересоваться текущей литературной полемикой<sup>20</sup>. Его участие оживило критический отдел журнала, который быстро и оригинально отзывался на актуальные литературные новинки, хотя по разнообразию и обоснованности литературной программы «Отечественные записки» проигрывали и «Современнику», и «Москвитянину». Собственно, последовательная литературная программа, устремленная в будущее, у Дудышкина практически отсутствовала. С одной стороны, это явно совпадало с установкой критиков того времени на отказ от догматичности; с другой, не дало Дудышкину возможности связать свою критическую деятельность с творчеством того или иного писателя или группы писателей. Атрибуция статей сотрудников «Библиотеки для чтения» до сих пор остается задачей почти неразрешимой: этому мешает и практически полная анонимность критики журнала, и недостаточная сохранность редакционного архива. Недостаточно известно даже, какую роль в редакции играл в это время формально отказавшийся от роли издателя Сенковский. Стоит отметить только значительное изменение лица журнала в 1852 г., когда в нем начали печататься «Письма Иногородного Подписчика» Дружинина. Сотрудничество критика в журнале продлилось недолго, однако во второй половине 1850-х гг. Дружинин вернется в «Библиотеку для чтения», которая станет основным местом публикации его сочинений. В 1855 г. одним из основных обозревателей «Библиотеки для чтения» стал А. И. Рыжов, у которого, как и у Дудышкина, не было последовательной литературной теории<sup>21</sup>.

Погодин неоднократно пытался сделать «Москвитянин» более интересным для подписчиков, привлекая новых сотрудников. Вероятно, самым удачным его решением было приглашение в журнал группы молодых литераторов, один из которых, А. Н. Островский, был на тот момент известен только как создатель комедии под названием «Банкрут». Другой — Ап. Григорьев — был к тому времени уже известным поэтом и критиком, успев поучаствовать и в «Финском вестнике» Ф. К. Дершау, и в «Московском городском листке», и в «Отечественных записках» Краевского. Остальные — Т. И. Филиппов, Е. Н. Эдельсон и Б. Н. Алмазов — читающей публике не были известны вовсе. Организовавшие своеобразную литературную группу сотрудники Погодина быстро стали называться «молодой редакцией» «Москвитянина», в отличие от «старой» редакции, в которую входил, помимо самого Погодина, Шевырев и к которой были близки такие авторы, как М. А. Дмитриев и П. П. Сумароков. Следует заметить, что в печати сами сотрудники погодинского журнала предпочитали не пользоваться наименованием «молодая редакция», однако в переписке периодически его употребляли.

Новые сотрудники отвечали за разделы, связанные с художественной литературой: «Критика», «Русская словесность», «Иностранная словесность» и «Смесь», — однако отвечали лишь отчасти. Погодин не только контролировал деятельность остальных отделов, но и имел право по своему желанию печатать любые произведения, а также править статьи своих сотрудников. В результате анекдотическое

<sup>20</sup> См.: Егоров.

<sup>21</sup> См.: Егоров Б. Ф. Критическая деятельность А. И. Рыжова // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1958. Вып. I.

смещение подчас несовместимых произведений и статей стало характерной чертой «Москвитянина». Достаточно заметить, что в разделе «Смесь» печатались и остроумные сатирические фельетоны Б. Н. Алмазова, и «Памятный лист ошибок в русском языке и других несообразностей, встречаемых в произведениях многих русских писателей» И. Г. Покровского, представлявший собою перечисление грамматических и стилистических ошибок в петербургских журналах и подходом к критике заставлявший вспомнить времена Карамзина. Отношения двух редакций не могли не быть хотя бы отчасти конфликтными. Учитывая цензурные условия первой половины 1850-х гг., создать какое бы то ни было независимое издание «молодая редакция» не могла. Таким образом, условия литературной работы сотрудников «Москвитянина» оказались достаточно сложными, а сам журнал, в особенности отдел русской словесности, представлял собою причудливую смесь произведений, предложенных двумя редакциями. Читателям приходилось разделять эти две группы текстов самостоятельно.

Чтобы определить состав кружка молодых писателей, легче всего обратиться к свидетельствам его членов. До сих пор наиболее известным таким свидетельством считался текст Ап. Григорьева под названием «Распределение работы между сотрудниками-членами редакции "Москвитянина"»<sup>22</sup>, который, впрочем, был лишь не реализовавшимся проектом устройства журнала и никак не может считаться источником сведений о составе «молодой редакции». Нам кажется, что заслуживающим большего внимания источником является недатированное письмо Е. Н. Эдельсона к Погодину, в котором речь идет о приглашении к адресату нескольких гостей. В письме критик прямо пользуется понятием «молодая редакция» и называет в качестве ее членов Б. Н. Алмазова, Н. В. Берга, А. А. Григорьева, А. Н. Островского, Т. И. Филиппова и себя<sup>23</sup>. Этот перечень включает только тех авторов, которые печатались в журнале Погодина и прямо выражали характерные для кружка идеи. Остальные сотрудники «Москвитянина» в большей или меньшей степени тяготеют к этому ядру, однако считаться членами «молодой редакции» не могут. При этом Берг в качестве литературного критика никогда не выступал, а Филиппов ушел из журнала в середине 1853 г. из-за личного конфликта с Погодиным, отказавшимся выдать за Филиппова свою дочь<sup>24</sup>. Сотрудники «Москвитянина» часто не подписывали свои статьи или подписывали их инициалами. Это создает значительные трудности при определении их авторства, которые усугубляются несколькими ошибочными атрибуциями, зачастую принадлежащими известным исследователям<sup>25</sup>. «Москвитянинские» статьи Григорьева атрибутированы в библиографии, приложенной к фундаментальной книге о нем Р. Виттакера<sup>26</sup>. Библиография критических статей других участников «молодой редакции» помещена в Приложении II к настоящему изданию.

<sup>22</sup> См.: Егоров Б. Ф. Аполлон Григорьев — критик // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1960. Т. 98. С. 222–225.

<sup>23</sup> РГБ. Ф. 231/II. Карт. 38. № 26. Л. 15. См. подробнее: Зубков. С. 3–8.

<sup>24</sup> Литературно-критической деятельности Филиппова в «Москвитянин» посвящена недавняя работа: Тюрина Н. В. Творчество Т. И. Филиппова в литературном процессе второй половины XIX века. Дис. ... к.ф.н. Тверь, 2006. С. 18–65. Отметим, что некоторые статьи критика в «Москвитянин» атрибутированы здесь неверно. О биографии Филиппова см.: Алексеева С. И. «Ржевский мещанин во дворянстве»: История семьи Тертия Ивановича Филиппова (по данным отечественных архивов) // Вестник ПСПУ. Серия II. 2008. Вып. 2. С. 7–27.

<sup>25</sup> См., например: Кашин. Следуя этой работе, один из авторов настоящей статьи ошибочно приписал Эдельсону сочиненный Филипповым обзор «Отечественных записок» в № 23 «Москвитянина» за 1852 год (см.: Зубков К. Ю. Эстетические установки «молодой редакции» журнала «Москвитянин» // Русская литература. 2011. № 3. С. 159).

<sup>26</sup> См.: Виттакер. С. 481–533.

### III. Первый этап конфликта: 1850–1853 гг.

О появлении в журнале Погодина неких представителей младшего поколения читателям было впервые объявлено, как ни удивительно для такого важного известия, в подстрочном примечании к написанному Ап. Григорьевым обзору журнала «Современник» за 1850 год:

«Москвитянин» удерживался от разбора журналов, но в последнее время книг вышло очень мало и журналы сделались как бы вместительнее всей литературы; поневоле должно говорить о них: иначе отделение критики пришлось бы, по крайней мере на текущее время, совершенно уничтожить. Чтоб сохранить возможное беспристрастие, редакция поручила разбор журналов молодым литераторам, принадлежащим к одному поколению с разбираемыми авторами. Второе требование редакции было — разбирать произведения *только с художественной стороны*<sup>27</sup>.

«Молодая редакция» заявила о себе в нескольких статьях Григорьева и Островского 1850 г., однако ее программные, концептуальные заявления появились в следующем году. Изменения в погодинском журнале нетрудно было заметить невооруженным взглядом: новые сотрудники взяли за правило рецензировать не только и не столько книжные новинки, сколько новые номера журналов. Справедливо исходя из мысли о том, что именно журналы определяют направление современной литературы, члены «молодой редакции» печатали обзорные статьи о последних номерах того или иного издания практически в каждом номере «Москвитянина». Каждый сотрудник «молодой редакции» последовательно обзревал одно-два издания (Эдельсон, например, рецензировал «Отечественные записки» на протяжении четырех лет). Суждения каждого из них постоянно отсылали к предшествующим отзывам, а также переключались друг с другом, создавая цельную и последовательную картину текущей русской литературы, написанную с единой, внутренне непротиворечивой и логически выверенной точки зрения. Уже сама по себе, эта последовательность выглядела необычной на фоне «фельетонной» критики «Современника». Еще более необычным было принципиальное возвращение «Москвитянина» к жанру обобщающих критических статей, авторы которых ставили своей целью определить общие закономерности развития литературы и критики. Именно таковы, например, статьи «Русская литература в 1851 году» и «Русская изящная литература в 1852 году» Ап. Григорьева, «Несколько слов о современном состоянии и значении у нас эстетической критики» Эдельсона и его же рецензия на комедию Островского «Бедность не порок». Разумеется, в «Современнике» подобные статьи тоже печатались, однако на фоне фельетонной критики журнала, они воспринимались скорее как своеобразное отклонение от нормы, тем более что оценки тех же самых писателей в «серьезных» и фельетонных статьях Некрасовского журнала могли быть совершенно различными: так, Панаев и Дружинин могли в своих фельетонах осудить Тютчева, которого в том же году Некрасов в «Русских второстепенных поэтах» объявил «первостепенным» русским поэтом<sup>28</sup>. Напротив, статьи членов «молодой редакции» всегда были, как правило, согласованы друг с другом, а их итоговые концептуальные сочинения подводили итог текущей журнальной полемики.

«Москвитянин» отдал дань и фельетонной критике, однако подошел к ней необычным образом. Цикл фельетонов Алмазова под псевдонимом «Эраст

<sup>27</sup> <Григорьев А. А.> «Современник» в 1850 году. (Литературный журнал, издаваемый с 1847 г. И. Панаевым и Н. Некрасовым) // Москвитянин. 1851. № 2. С. 213. Здесь и далее курсив принадлежит авторам цитируемых работ.

<sup>28</sup> См.: Зыкова Г. В. Поэтика русского журнала 1830–1870-х гг. С. 110–117.



Благонравов», построенный, казалось бы, по принципу обыкновенного фельетона того же Дружинина, оказался злой и остроумной пародией на критику «Современника» и «Библиотеки для чтения». Само появление в ученом журнале Погодина написанного в ехидном и остроумном стиле фельетона произвело сильное впечатление: «Журнал как бы объявлял читателям, что намерен издаваться по-новому»<sup>29</sup>.

Впрочем, изменения коснулись далеко не только жанрового состава и тематики критических статей «Москвитянина». Новые сотрудники привнесли в издание и новые идеи. Критики «молодой редакции», как бы назло своим оппонентам, стремились вернуть в литературу моду на пространные философские отступления, пересказы немецких эстетических трактатов, рассуждения об общих принципах искусства. «Москвитянинцы» представляли последовательными сторонниками немецкой классической философии, правда, в разных изводах. Эдельсон ориентировался на И. Канта, Ап. Григорьев — на Ф. В. Й. Шеллинга и, в меньшей мере, Г. В. Ф. Гегеля<sup>30</sup>. Объединяло сотрудников «молодой редакции» общее увлечение эстетическими системами Ф. Шиллера и Г.-Э. Лессинга. В отличие от не менее эрудированных Тургенева и Дружинина, сотрудники «Москвитянина» были глубоко убеждены в продуктивности опыта немецкой философской мысли для текущей русской литературы и не пытались скрыть своих увлечений. Тот же Григорьев поставил эпиграфом одной из своих статей пространное изречение Г. Рётшера, который был популярен в России на рубеже 1830–1840-х гг.<sup>31</sup>

Очевидно, главное, что привлекало русских критиков в немецких теоретиках, — чрезвычайно высокое представление о значении Литературы<sup>32</sup>. В отличие от своих оппонентов из «Современника», «молодая редакция» исходила из представлений об искусстве как выражении высшей истины, которое способно нести в жизнь новые образы и идеи и воспитывать людей в более нравственном духе. Соответственно, критика «молодой редакции» всегда была готова обрушиться на произведения, в которых не видела попыток создать «подлинное», «истинное» искусство. К таким произведениям она относилась и собственно литературные сочинения, такие как роман Некрасова и Панаевой «Мертвое озеро», и литературно-критические произведения, в том числе фельетоны Дружинина и Панаева. Более того, «молодая редакция» была склонна считать всю деятельность «натуральной школы» отклонением от принципов истинного искусства — а к представителям «натуральной школы» сотрудники «Москвитянина» относили и Ф. Достоевского, и Тургенева, и многих других писателей. Все они казались «молодой редакции» в большей или меньшей степени затронутыми разрушительным влиянием «ложных» представлений об искусстве, которые сводились к неспособности воспринять его во всем его значении.

Наиболее важным понятием в определении подлинного искусства была для «молодой редакции» «объективность», которая должна была состоять одновременно в способности поэта изображать идеальные, совершенно понятные любому наблюдателю образы и в незаметности, скрытости авторской личности. Высшим образцом такой объективности обычно назывался Шекспир, которого, вслед за высоко ценимым Ап. Григорьевым Гервинусом, критики «молодой редакции» считали образцом общечеловечески значимого писателя, способного

<sup>29</sup> Лакшин В. Я. А. Н. Островский. 3-е изд. М., 2004. С. 233.

<sup>30</sup> См.: *Lehmann J. Der Einfluss des deutschen Idealismus in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Die "organische Kritik" Apollon Grigor'evs. Heidelberg, 1975. S. 57–61; Terras V. Apollon Grigor'ev's Organic Criticism and Its Western Sources // Western Philosophical Systems in Russian Literature. A Collection of Critical Studies. / Ed. A. M. Mlikotin. Los Angeles: University of Southern California Press, 1979. P. 71–88. (University of Southern California Series in Slavic Humanities. № 3).*

<sup>31</sup> Подробнее см. наст. изд., с. 653–654.

<sup>32</sup> Именно так, с заглавной буквы, употребляется это слово в письмах Алмазова.

с равной убедительностью говорить от лица героя любой эпохи и любого народа. Более близким примером объективного художника был А. С. Пушкин, борьба которого с журналистами наподобие Булгарина и Сенковского казалась «молодой редакции» образцом для их собственной борьбы с «Современником» и «Отечественными записками». Несколько более сложным оказалось отношение сотрудников погодинского журнала к сочинениям Н. В. Гоголя. Вопреки Белинскому и его последователям, «молодую редакцию» преимущественно интересовал поздний Гоголь, автор религиозно-мистических «Выбранных мест из переписки с друзьями», которые постоянно цитировали в своих статьях и Григорьев, и Алмазов. Вслед за К. С. Аксаковым, Григорьев и другие критики «молодой редакции» были склонны искать в сочинениях Гоголя не сатирического обличения окружающей действительности, а высшего идеала — не зря любимой гоголевской повестью Григорьева был «Рим». Такой Гоголь, конечно, на роль объективного художника не годился. «Молодая редакция» исходила из того, что теоретически и объективные, и субъективные художники равно достойны, однако в современных обстоятельствах более востребованы именно объективные. Таков смысл финала статьи Алмазова «Сон по случаю одной комедии», такая же и центральная идея статей Григорьева о русской литературе 1851 и 1852 годов. В обоих случаях критики «молодой редакции» предложили совершенно конкретного автора на роль современного «объективного» художника — это был Островский.

Все комедии Островского, написанные до распада «молодой редакции» в 1855 г., восторженно принимались ее членами, и каждая из них становилась предметом разбора в «Москвитянине» (эти разборы представлены в настоящем издании). Вопреки восходящей к тому же Чернышевскому и широко распространенной точке зрения, члены «молодой редакции» видели в каждой пьесе Островского проявление истинного искусства и «новое слово» (знаменитое выражение Григорьева из статьи «Русская литература в 1851 году»), то есть до некоторой степени каждая его пьеса до 1855 г. может быть названа «москвитянинской». Ценность драматургии Островского для «молодой редакции» состояла именно в оригинальности, новизне, непохожести на сложившиеся в «натуральной школе» стереотипные описания того, как среда губит одаренную личность, или того, как разочарованный образованный герой демонстрирует свое внутреннее бессилие. Островский, судя по всему, сознательно обыгрывал подобные литературные клише, с особой охотой — в «Бедной невесте», которую Григорьев в статье «Русская изящная литература в 1852 году» разбирает исходя из того, как ее сюжет нарушает сформированные литературной традицией ожидания дальнейшего хода действия<sup>33</sup>. Другим значимым для «молодой редакции» произведением оказалась повесть Писемского «Тюфяк», которую Островский удостоил похвальной рецензии, а тот же Григорьев громко назвал «Немезидой» «натуральной школы»<sup>34</sup>. «Тюфяк» дал «молодой редакции» пример того, как современный прозаик может преодолеть сложившуюся рутину, обновив и повествовательные принципы, и образы героев, и сюжетику банальнейшей, казалось бы, истории о среде, которая «заела» образованного юношу<sup>35</sup>. Эстетическая программа «молодой редакции» и творческие достижения входивших в нее или близких к ней писателей как бы сливались воедино.

<sup>33</sup> Разборы литературных параллелей к «Бедной невесте» очень распространены в современной науке о литературе. См., например: Журавлева А. И. «Бедная невеста» в творческой эволюции Островского // Щельковские чтения 2006. В мире А. Н. Островского: Сб. ст. / Науч. ред., сост. И. А. Едошина. Кострома, 2007.

<sup>34</sup> Наст. изд., с. 303.

<sup>35</sup> См.: Зубков. С. 76–91.

Практически во всех современных им журнальных критиках «москвитянинцы» видели врагов истинного искусства, которых отличало «несерьезное», «насмешливое», «пародийное» отношение к тому, к чему относиться стоило с крайней серьезностью и почтением. Естественно, в своих журнальных обозрениях сотрудники журнала обрушились с резкой критикой на литературных оппонентов. Панаев и Дружинин оказались виновны в фельетонном, шутовском отношении к делу критики, многочисленные писатели — от Некрасова до В. Р. Зотова — осуждались за потакание низменным вкусам толпы, а вызывавших уважительное отношение писателей, таких как Тургенев, И. А. Гончаров или Е. Тур, сотрудники «Москвитянина» изображали как жертв разрушительного «веяния» (пользуясь одним из излюбленных словечек Ап. Григорьева) в русской литературе — «натуральной школы». Борьба с литературными оппонентами неизбежно обрела характер столкновения Петербурга и Москвы: «Москвитянин» был единственным московским «толстым» журналом, тогда как все его конкуренты выходили в Петербурге.

Неожиданное наступление уже давно казавшегося неактуальным собранием исторических исследований и морально устаревших стихотворений журнала вызвало сильную реакцию среди его оппонентов. Быть может, наиболее значимым последствием появления в литературе «молодой редакции» «Москвитянина» стало развитие серьезной литературной полемики по самым разным вопросам. Предметом активного обсуждения вновь, как и в 1830-е гг., стали отдельные эстетические понятия и категории, такие как «художественность», «искренность», «объективность» и «субъективность». Отвечая амбициозным «москвитянинцам», объявившим Островского лучшим современным русским писателем, другие критики должны были хотя бы попытаться предложить свою версию литературной «табелы о рангах». Отражая упреки в разных «прегрешениях» против идеального искусства, журналисты были вынуждены более точно отразить и изложить собственные литературные программы.

И действительно, в 1851–1852 гг. лицо русской литературной критики меняется на глазах. В 1851 г. Панаев начинает постоянно печатать в «Современнике» свои фельетоны из цикла «Заметки Нового Поэта о русской журналистике». Уже во втором из них, помещенном в настоящем издании, была опубликована сцена «Расстегаи», пародирующая Островского и направленная против его восхваления сотрудниками погодинского журнала. По отношению к «молодой редакции» Новый Поэт занял бескомпромиссно жесткую позицию, постоянно упрекая ее сотрудников в повторении всем известных истин и попытках судить современную литературу по критериям, для того не предназначенным. Немецкие эстетические теории казались Панаеву совершенно неуместными. Собственной эстетической теории Панаев не предлагал, однако в контексте общей журнальной политики «Современника» его идеи выглядели как поддержка принципов, заявленных в цикле «Русские второстепенные поэты». В отличие от «молодой редакции», сотрудники «Современника» не желали применять к современным писателям мерки Шекспира и Пушкина, однако не желали и однозначно определять их как «беллетристов». Участники журнала стремились выработать более гибкую систему взглядов на литературу, которая позволила бы им оценить по достоинству современных русских писателей и избежать бесконечного кружения в отвлеченных рассуждениях о природе искусства.

Недовольство Панаева идеалом «объективного» художника, видимо, связано с общим направлением беллетристического отдела «Современника», главным прозаиком которого был Тургенев. Стоит, впрочем, заметить, что Панаев и другие сотрудники некрасовского журнала в своей полемике на Тургенева никогда не ссылались. На то у них были веские причины: именно в первой половине 1850-х гг. Тургенев

переживал творческий кризис, в итоге приведший его к созданию «новой манеры», воплотившийся в сочинениях середины 1850-х годов<sup>36</sup>. Однако в том, что касается поэзии, позиции «Современника» выглядели более серьезно. В приложении к лирике идеал «объективного» художника мог оказаться очень упрощенным. Так, у Алмазова требования к истинному поэту зачастую сводятся к нормативному списку правил (в особенности это присуще вошедшей в настоящее издание статье «Наблюдения Эраста Благодрава...»). Даже Григорьев, близко знакомый с А. А. Фетом и высоко ценивший его творчество, в начале 1850-х гг. неоднозначно относился к его произведениям, за исключением посвященных античным темам. В 1851–1852 гг. «молодая редакция» видела едва ли не лучшего современного русского поэта в Н. Ф. Щербине, сочинения которого, видимо, удовлетворяли идеалу «объективного» воспроизведения древнегреческого «миросозерцания». Среди членов «молодой редакции» в этот период единственным лириком был не временно прекративший писать стихи Григорьев, а Берг, главной заслугой которого были переводы с нескольких языков, но не самостоятельные, оригинальные произведения. Естественно, совершенно далека от этих установок была поэзия Некрасова, основанная на принципиальном отклонении от критериев традиционной «поэтичности» и потому казавшаяся членам «молодой редакции» вообще не поэзией, а «стихотворством»<sup>37</sup>. Разумеется, позиция Панаева и других сотрудников «Современника» была в этом отношении более актуальна — в стихотворных пародиях Нового Поэта и Козьмы Пруткова, печатавшихся на страницах «Современника», отрабатывались новые приемы построения стихотворного произведения, позже использованные Некрасовым. Именно поэзия вызвала самую резкую по тону перепалку между журналами, в которой члены «молодой редакции» буквально отказывали Некрасову-поэту в моральном праве писать о смерти Гоголя<sup>38</sup>, за что и удостоились резкой отповеди Панаева.

Стоит, впрочем, заметить, что далеко не все сотрудники петербургских журналов поддерживали курс на прямую конфронтацию с «молодой редакцией». Так, намного более гибкой оказалась позиция Дружинина, проявившаяся в цикле его фельетонов, напечатанных в 1852 г. в «Библиотеке для чтения». Дружинин неоднократно с похвалой отзывался о выступлениях «молодой редакции», даже о пародировавших его собственные фельетоны статьи Эраста Благодрава. Критик ценил в сотрудниках «молодой редакции» именно их увлеченность и преданность литературе, однако при этом полагал, что эти качества можно и нужно совмещать со слегка отстраненным и ироничным отношением к современным писателям<sup>39</sup>. По сути, такой подход был даже более чужд «москвитянинцам», чем идеи их оппонента Панаева. «Отечественные записки» в целом поддержали «Современник», однако характер критики этого журнала также резко изменился: пришедший в издание Краевского Дудышкин сделал этот журнал активнейшим участником литературной борьбы. Если учесть, что все эти споры комментировались еще и писавшими о литературе газетами, такими как «Санкт-Петербургские ведомости» (поддержавшие «Современник») и «Северная пчела» (Ф. В. Булгарин и его сотрудники, впрочем, в суть спора не вникали, лишь изредка раздраженно комментируя очередные возмутительные качества «натуральной школы»), можно утверждать, что именно спор «Современника» и «Москвитянина» стал главным событием в истории русской критики начала 1850-х гг.

<sup>36</sup> См., например: Клеман М. К. И. С. Тургенев: Очерк жизни и творчества. Л., 1936.

<sup>37</sup> См. отзыв о Некрасове как «стихотворце», а не поэте, в статье Алмазова «Наблюдения Эраста Благодрава...» (наст. изд., с. 265).

<sup>38</sup> См. наст. изд., с. 251, 690.

<sup>39</sup> См., например, его отзывы о статье Алмазова «Стихотворения Эраста Благодрава» (наст. изд., с. 210–211).

Позиции критиков обоих журналов были реакцией на ситуацию, когда тиражи толстых литературных журналов стремительно падали и литераторы оказались вынуждены в той или иной степени ориентироваться на вкусы массовой публики. Сотрудники «Москвитянина» стремились «воспитать» публику, создать такого читателя, который был бы более заинтересован в переводах Данте или шеллингианских историко-литературных теориях, чем в «беллетристике», тогда как редакция и авторы «Современника» пытались до некоторой степени согласовать свое творчество со вкусами читателей. Естественно, члены «молодой редакции» периодически упрекали своих оппонентов в потакании вкусам толпы (например, отождествление своего места в литературе с положением позднего Пушкина свидетельствовало именно о желании противостоять журналистам, служащим массовой публике), тогда как сотрудники некрасовского журнала осуждали «москвитянинцев» за неуважение к читателю: «Публика идет вперед, а вы повторяете ей зады и говорите с ней языком ее детства — и вы хотите, чтобы она серьезно вас слушала и читала!»<sup>40</sup> Соответственно, критики «Москвитянина» полагали, что критик должен воспитывать в читателе эстетический вкус (именно этому посвящена программная статья Эдельсона «Несколько слов о современном состоянии и значении у нас эстетической критики»), тогда как Панаев и Дружинин видели свою общественную функцию в учете интересов публики и в установлении контакта между читательскими потребностями и литературным творчеством.

Грубо упрощая, можно сказать, что позиция критиков «Москвитянина» выглядела для большинства их современников опасным ригоризмом, угрожающим русской литературе, тогда как сами члены «молодой редакции» полагали аморальными попытки судить о литературе на основании принципов, не имеющих отношения к искусству. Отдельных статей, в которых были бы суммированы взгляды сотрудников «Современника» на функции литературной критики, не существует. По едва заметным намекам в фельетонах Дружинина и в некоторых статьях Некрасова и Тургенева можно сделать вывод, что теоретизирование «молодой редакции» по поводу воспитательных функций критики воспринималось «Современником» как архаическая деятельность, отбрасывающая русскую критику в эпоху раннего Белинского с его догматическими концепциями, вычеркивающими целые пласты литературы из сферы художественного. Именно в этом постоянно упрекали «молодую редакцию» в своих фельетонах и Новый Поэт, и Иногородный Подписчик. Несколько иным было представление о функциях критики Анненкова, однако он в спор напрямую не вмешивался и вообще с 1849 г. до 1854 г. почти не печатал критических статей.

#### IV.

### Связь и разрыв с традицией

Традиция противостояния «московской» и «петербургской» литературы была в России долгой. В 1869 г. Погодин писал, что она возникла еще в 1820-х гг.: «В “Мнемозине” началась литературная война Москвы с Петербургом, которую после нее продолжал “Московский вестник”...»<sup>41</sup> Современные исследователи, впрочем, утверждают, что в действительности она началась значительно раньше.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Заметки Нового Поэта о русской журналистике. Июль 1851 // С. 1851. № 8. Отд. VI. С. 139.

<sup>41</sup> Погодин М. П. Воспоминание о князе Владимире Федоровиче Одоевском // В память о князе Владимире Федоровиче Одоевском: Заседание Общества любителей российской словесности 13 апреля 1869 года. М., 1869. С. 51.

<sup>42</sup> См.: Зыкова Г. В. Журнал Московского университета «Вестник Европы» (1805–1830 гг.): Разночинцы в эпоху дворянской культуры. М., 1998. С. 84–85.

Однако полемизировавшие стороны не были склонны настолько глубоко заглядывать в прошлое, интересуясь по преимуществу более злободневными вопросами.

Одним из ключевых вопросов в самоопределении любого русского критика 1840–1870-х гг. было его отношение к наследию Белинского. Для «мрачного семилетия» этот вопрос еще более осложнялся цензурным запретом на упоминание имени критика, а также острой актуальностью литературных споров его времени (в конце концов, Белинский умер за два года до создания «молодой редакции» — и Панаев, и Григорьев, например, успели поучаствовать в полемике времен Белинского). Запрет этот, впрочем, не касался воспроизведения тех или иных выражений критика. Тем не менее Панаев порицал своих оппонентов за неэтичное поведение<sup>43</sup>: упрекать Белинского в печати было намного проще, чем защищать. К тому же, цензурный запрет означал невозможность переиздания сочинений Белинского, что делало их недостаточно известными даже людям, заслуженно пользующимся репутацией знатоков русской литературы. Так, Ап. Григорьев не смог отличить статей Белинского от сочинений Надеждина и в итоге построил фантастическую картину эволюции отношения Белинского к Пушкину в статье «Замечания об отношении современной критики к искусству».

Воззрения Белинского определили сам круг проблем, актуальный для критиков середины XIX в. В первую очередь, речь идет об историческом подходе к критике, который развивал Белинский (наиболее последовательно — в своих статьях первой половины 1840-х гг.). Видимо, именно благодаря Белинскому в сознании русских критиков утвердилась дихотомия «исторической» и «эстетической» критики<sup>44</sup>: первая была призвана обращать внимание на то, каково было значение того или иного произведения для своей эпохи, а вторая — на то, насколько это произведение соответствует идеалу искусства. Проблема состояла в том, что отделить «историческую» критику от «эстетической» было практически невозможно: уже Белинский отлично осознавал, что сами законы искусства развиваются исторически и невозможно судить, например, Г. Р. Державина на основании теорий 1840-х гг.<sup>45</sup> Критики «Современника» до появления статей Анненкова 1854–1855 гг. были склонны разрешать вопрос достаточно легко: по их мнению, «эстетическая» критика применима лишь к художественным произведениям, тогда как подавляющая масса текущей литературы должна рассматриваться в связи с историческим моментом<sup>46</sup>. Сотрудники «Отечественных записок» делали следующий шаг, действительно обратившись преимущественно к вопросам истории словесности: в условиях жесткого цензурного режима писать об исторической проблематике современной литературы было невозможно. Рассуждая о выражении в литературных произведениях закономерностей той или иной эпохи, Галахов вообще во многом отошел от принципов постромантической критики, интересуясь уже не столько «духом времени», сколько совершенно конкретными социальными проблемами изучаемой эпохи. Здесь Галахов был одним из основоположников позитивистских подходов, ставших столь популярными в академической науке о литературе конца XIX столетия. В позиции Галахова «молодая редакция» увидела не предвестие научного изучения истории литературы, а следование неприемлемым для нее социальным идеям позднего

<sup>43</sup> См.: наст. изд., с. 482, 485.

<sup>44</sup> Первенство в этом принадлежит Николаю и Ксенофонту Полевым (см. Ларионова Е. О. Полевой Николай Алексеевич // РП. Т. 5. С. 32), однако по влиянию на критиков 1840–50-х гг. они не могут конкурировать с Белинским.

<sup>45</sup> См.: Зорин А. Л. Глагол времен: Издания Г. Р. Державина и русские читатели // Зорин А. Л., Зубков Н. Н., Немзер А. С. Свой подвиг свершив: О судьбе произведений Г. Р. Державина, К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского. М., 1987. С. 61–73.

<sup>46</sup> См. высказывания Панаева: наст. изд., с. 153–154.

Белинского. Эдельсон писал: «...мы более или менее расходимся с г. Галаховым в самой сущности значения исторической критики. Если разуметь под исторической критикой полную и справедливую оценку каждого писателя <...>, то едва ли для этого окажется удовлетворительно та односторонняя историческая критика, которая старается лишь о том, чтобы оценить литературные явления и писателей, насколько они раскрывают нам состояние общественной жизни»<sup>47</sup>. Сами сотрудники «молодой редакции», впрочем, были не против исторической критики как таковой: с их точки зрения, она должна была показывать историческое развитие не столько общества, сколько самого искусства. Именно такой анализ был целью Григорьева в статьях «Русская литература в 1851 году» и «Русская изящная литература в 1852 году». «Эстетическая» критика, по мнению Эдельсона, отличается от исторической повышенным вниманием не к эстетической стороне литературного произведения (этот аспект проблемы нельзя забывать и историческому критику), а к «эстетическому воспитанию» читателя. Обоснованию такой роли эстетической критики Эдельсон посвятил свою статью «Несколько слов о современном состоянии и значении у нас эстетической критики». Таким образом, в самом понимании целей и задач современной критики литераторы начала 1850-х гг. пытались пересмотреть в духе собственных взглядов заявленные Белинским принципы.

В конце 1840-х – начале 1850-х гг. наиболее актуальной и значимой для современников оказалась идея Белинского относительно огромной ценности для русской литературы «беллетристики», которую Белинский иногда даже называл более ценной, чем собственно «художественные» сочинения<sup>48</sup>. Практически ни у кого из критиков интересующей нас эпохи эта мысль Белинского не вызывала согласия. Именно превознесение Белинским беллетристики сделали его, в глазах «молодой редакции», едва ли не главным источником всех бед текущей русской литературы. В дебютной статье о повести Е. Тур «Ошибка» (М., 1850) Островский выразил принципиальное отношение к важнейшему понятию «художественность»:

Говорят, что прошло время чистого художества, что теперь время творчества мыслящего; но мы этому поверим только тогда, когда увидим такие произведения, в которых эта так называемая рефлексия не путает изящества и не ослабляет впечатления, им производимого. До сих пор мы видим только попытки такого рода, наполненные *высокими взглядами и глубокими идеями*, но лишенные художественности<sup>49</sup>.

В этом пассаже Островский спорил с идеями позднего Белинского и особенно с его трактовкой романа Герцена «Кто виноват?», который одобрялся за верность мыслей, а не за художественные достоинства. В начале статьи рецензент и вовсе утверждал, что речь будет идти «только о художественной литературе», чем обыгрывал противопоставление Белинским литературы и беллетристики именно по принципу художественности. Другие сотрудники «молодой редакции» разделяли позицию Островского. Согласно несколько экстравагантной формулировке Григорьева, программное требование Белинского, объявившего о дефиците качественной беллетристики, более не актуально:

Бросимте несчастную слабость к новым гениям на счет прежних и бросимте 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...<sup>50</sup>

<sup>47</sup> М. 1854. № 14. Отд. IV. С. 80.

<sup>48</sup> Соображения относительно беллетристики содержатся в самых разных работах Белинского. См., например, его «Вступление» к сборнику «Физиология Петербурга» (1844).

<sup>49</sup> Наст. изд., с. 42.

<sup>50</sup> Наст. изд., с. 185.

Несколько менее часто, но все же довольно последовательно члены «молодой редакции» упрекали Белинского и в несправедливом отношении к сотрудникам «Москвитянина» былых лет, в особенности к Н. М. Языкову и А. С. Хомякову<sup>51</sup>. В своих спорах с Белинским, как и вообще с «петербургской» литературой, они действительно следовали примеру полемики «старой редакции» «Москвитянина». Особенно актуальным образцом для подражания оказался Шевырев, который, например, был одним из немногих критиков, высоко оценивших гоголевские «Выбранные места...», отличался интересом к самым разным эстетическим теориям, периодически осуждал «фельетонную» манеру современных критиков, а главное, был непримиримым оппонентом «петербургской» литературы, на протяжении десятилетий упрекая именно ее буквально за те же недостатки, о которых писали и сотрудники «молодой редакции»<sup>52</sup>. Так, Шевырев резко отрицательно отзывался о желании Белинского увеличить долю беллетристики в литературе: «Всегда, когда искусство человеческое теряет дар Божий, а следовательно, и душу, всегда оно с отчаяния пускается в беллетристику, которой так жаждет г. Белинский...»<sup>53</sup> — и обвинял «петербургскую» литературу в излишней «светскости»: «О, когда-то придет к нам это золотое время, эта цивилизация, которая всех русских до последнего человека напоит шампанским и бургонским — и упреки г. Тургенева сделаются совершенным анахронизмом!»<sup>54</sup>. В числе своих предшественников «молодая редакция» могла числить и известного славянофила Ю. Ф. Самарина, автора статьи «О мнениях “Современника”, исторических и литературных» (1847), и К. С. Аксакова, вступившего с Белинским в принципиальную полемику о гоголевских «Мертвых душах».

Между старым и новым «Москвитянином» была и более глубинная связь. Особенно ярко она проявляется, если обратить внимание на многочисленные высказывания Алмазова, обвинявшего оппонентов журнала в стремлении к дешевой популярности и потаканию вкусам толпы<sup>55</sup>. Вряд ли здесь Алмазов имел в виду какие-то реальные факты относительно популярности журналов. Скорее, речь идет о принципиальной литературно-критической стратегии. Литераторы середины XIX века, в отличие, скажем, от Д. И. Писарева и многих его современников, остро чувствовали проблематичность и сложность самой роли критика: право на ответственные и серьезные суждения об искусстве критику нужно было еще приобрести. Шевырев постоянно упоминал «научные», рациональные методы: литературная критика должна была обеспечить познание истинных законов искусства<sup>56</sup>. Собственно, постоянные ссылки «молодой редакции» на немецких теоретиков преследовали ту же цель: критики стремились говорить от имени искусства. Именно это давало им право поучать читающую публику, давать ей уроки. Именно по этой причине Шевыреву и его последователям казалось, что их оппоненты — популисты. Действительно, и Панаев, и Дружинин постоянно ссылаются на мнение публики, с которой требуется установить уважительные отношения. Стремление поучать читателей, как мы уже замечали, казалось Панаеву вопиющей бестактностью. Собственно, Чернышевский в своей рецензии на «Бедность не порок» исходил из того же предположения: его постоянные апелляции к здравому смыслу читателей, способных

<sup>51</sup> См. статьи Алмазова «Наблюдения Эраста Благодногова...» и Григорьева «Обозрение наличных литературных деятелей» (наст. изд., с. 266–267, 514–515).

<sup>52</sup> См., например: *Цветкова Н. В.* С. П. Шевырев и петербургская журналистика (1830-е гг.) // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения — 2007): Сб. науч. трудов. СПб., 2008.

<sup>53</sup> *Шевырев.* С. 249.

<sup>54</sup> Там же. С. 236.

<sup>55</sup> См., например, наст. изд., с. 158.

<sup>56</sup> См.: *Маркович В. М.* Уроки Шевырева // *Шевырев.* С. 7–56.



увидеть неправдоподобие пьесы, направлены именно на то, чтобы обосновать собственное мнение, приобрести авторитет. В этом смысле «молодая редакция» действительно была преемницей Шевырева, а Чернышевский, при всех своих идеологических расхождениях с тем же Дружининым, — последователем Иногородного Подписчика. Так называемая «реальная критика» исходила из того, что источником авторитета критиков должен быть здравый смысл читателя, а не те или иные законы искусства. Наиболее ясно это будет выражено в статье Н. А. Добролюбова «Темное царство» (1859), причем как раз во фрагменте, ставящем целью опровергнуть взгляд на Островского «молодой редакции»: «...мы не чувствуем в себе призвания — *воспитывать эстетический вкус публики*, и потому нам самим чрезвычайно скучно братья за школьную указку, с тем чтобы пространно и глубокомысленно толковать о тончайших оттенках художественности»<sup>57</sup>. Критик тем самым становился как бы транслятором мнения публики, которое должно было не определять законы искусства, но устанавливать, насколько актуален и значим тот или иной писатель. Такое построение критической статьи, восходящее, вероятно, к позднему Белинскому, в значительной степени определяло литературную критику «Современника» на протяжении 1850-х гг. В свою очередь, Шевырев и его последователи из «молодой редакции» действительно сходились во многом: общим у них было само представление о месте литературной критики в системе литературы, о роли, которую должен сыграть критик в отношениях писателя, произведения и читателя, об источниках авторитетности критического суждения.

Ю. Хабермас писал: «С тех пор, как в период романтизма возникла художественная критика, имели место противоположные тенденции <...>: первая тенденция сводится к тому, что художественная критика притязает на роль продуктивного дополнения к произведению искусства; вторая — к ее притязаниям на роль защитницы интерпретативной потребности широкой публики»<sup>58</sup>. Можно сказать, что к «Москвитянин» склонялся к первой тенденции, тогда как «Современник» — ко второй.

И все же «молодая редакция» очень редко ссылалась на Шевырева, и никогда — на теоретические выступления славянофилов. Очевидно, причиной тому — идеологическая ангажированность последних, граничащая с равнодушием к собственно литературным проблемам. Для Шевырева и славянофилов главным недостатком петербургской литературы был ее чрезмерно «западный» характер, для «молодой редакции» — собственно литературная несостоятельность и обилие штампов. Именно благодаря такому, сугобо «эстетическому» подходу «молодая редакция» и осталась оригинальным явлением в истории русской критики. Быть может, в наивысшей степени в ее деятельности проявилась очень важная черта критики начала 1850-х гг. — восприятие искусства как самодостаточного феномена, который нельзя сводить ни к идеям общественной пользы, ни к иллюстрации того или иного философского тезиса.

Панаев и другие сотрудники «Современника» попали в сложную ситуацию. Защищаясь от упреков «молодой редакции», обвинявшей их в некритическом воспроизведении идей Белинского, они были вынуждены Белинского защищать. В то же время, в силу развития собственных представлений о литературе, сотрудники некрасовского журнала были склонны к пересмотру наследия Белинского. В 1851 г. с программным заявлением о роли личности в художественном творчестве выступил

<sup>57</sup> Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л, 1962. Т. 5. С. 21.

<sup>58</sup> Хабермас Ю. Политические работы / Сост. А. В. Денежкин, пер. с нем. Б. М. Скуратова. М., 2005. С. 25–26. Развитие этих идей на материале литературной критики XIX века см.: Hohendahl P. U. The Institution of Criticism. P. 58–64.

один из членов редакции «Современника» (весьма вероятно, сам Некрасов<sup>59</sup>) в рецензии на альманах «Комета», публикуемой в настоящем издании. Намекая на заблуждения Белинского, под влиянием Ретшера впавшего в односторонность и признавшего нехудожественность многих произведений из-за их субъективности, критик осуждал «молодую редакцию» «Москвитянина» за ту же ошибку: «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»<sup>60</sup>. При этом, по мнению критика, все же существует два типа талантов — лирические и объективные. 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. <...> Чем выше, богаче организована натура такого автора, тем сильнее его влияние на читателей»<sup>61</sup>. Сам замысел цикла статей «Русские второстепенные поэты» был связан с тем, чтобы снять жесткое противопоставление поэтов «первой» и «второй» величины — так, статья Некрасова о Тютчеве, вопреки названию цикла, утверждает его роль одного из «первостепенных» поэтов<sup>62</sup>.

Таким образом, критики «Современника» и сами стремились отграничить свою позицию от идей Белинского, настаивая на самостоятельной ценности любого произведения, даже не наделенного истинной «художественностью». Более того, само значение произведения для них теперь сводилось к выражению индивидуальной авторской позиции, которую нельзя было оценивать ни по критериям «художественности», ни по критериям пропагандистской «пользы» (именно так поздний Белинский считал возможным относиться к «беллетристике»). Удивительно, но в этом отношении столкнувшиеся критики были близки друг другу: прагматическое отношение к искусству и жесткое ранжирование его по отдельным качественным уровням ими осуждались. Более того, сотрудники обоих изданий могли здесь как сослаться на Белинского, так и опровергнуть его: дело в том, что все они пользовались в своих сочинениях словарем Белинского, совершенно по-разному его понимая.

Особенно разительным был контраст в трактовке поэтической искренности. Если «Современник» подразумевал под ней максимальное участие личности автора в творческом процессе и отражение ее в произведении («субъективность»), то «Москвитянин», напротив, ратовал за поэтическую «объективность». Парадоксальным образом обе концепции восходили к статьям Белинского, хотя и разного времени. В то время как «молодая редакция» отстаивала приоритет «объективных» талантов над субъективными, вслед за Белинским периода его увлечения философской критикой Ретшера, «Современник» апеллировал к более позднему изводу той же теории, когда субъективность была признана первейшим свойством поэтического гения. В этом смысле постоянные полемичные отсылки членов «молодой редакции» к сочинениям Белинского в некотором смысле маскируют признание глубокого влияния, которое Белинский оказал на «москвитянинцев». В конце концов, Ап. Григорьев в письме к Погодину (конец апреля 1856 г.) признал некоторое «сходство» «с натурой покойного Виссариона Григорьевича»<sup>63</sup>. Это «сходство» периодически проглядывало в выступлениях «молодой редакции», которая чем дальше, тем больше готова была признать достоинств за Белинским. Несколько иная ситуация сложилась в кругу сотрудников «Современника». Постоянно защищая

<sup>59</sup> См. наст. изд., с. 614–615.

<sup>60</sup> Наст. изд., с. 113.

<sup>61</sup> Наст. изд., с. 112.

<sup>62</sup> См.: Вдовин. С. 94–102.

<sup>63</sup> Григорьев. Письма. С. 112.

Белинского, они, в сущности, подготовили появление на страницах своего журнала «Очерков гоголевского периода русской литературы» Чернышевского, где Белинский был объявлен наиболее значительным деятелем русской литературы. Нетрудно заметить, однако, что Чернышевский превозносил Белинского далеко не за то, за что его поддерживали сотрудники «Современника» в начале 1850-х гг.: в его работе в новом виде, уже без сложного философского обоснования, по сути идеологическим причинам, строгие иерархии писателей вернулись в русскую критику. Это было связано с историческими обстоятельствами, вторгшимися в кабинетную, казалось бы, полемику.

## V.

### Эволюция взглядов «Современника» и «Москвитянина»

Как любое литературное явление, взгляды и критиков «Современника», и «молодой редакции» не были раз и навсегда застывшей системой. Напротив, с течением времени они претерпели значительные изменения. В первую очередь, это связано с изменением состава обеих редакций. Одни сотрудники уходили, на их место приходили другие, с иными эстетическими и политическими убеждениями. Так случилось с «Современником».

Несмотря на то что «Современник» в 1846 г. создавался на единой для всех ушедших из «Отечественных записок» литераторов эстетической и идеологической платформе, очень скоро стало ясно, что литературные вкусы главного фельетониста журнала Дружинина все же отличны от Некрасовских и Панаевских. В фельетонах Иногородного Подписчика 1849–1851 гг. постоянно слышалась и критика догматизма позднего Белинского, и осуждение некоторых рецензий, напечатанных в самом «Современнике»<sup>64</sup>. Что же на самом деле, по-видимому, раздражало Некрасова и Панаева, так это независимость суждений Дружинина, право оставаться при своем мнении и ставить под сомнение точку зрения журнала. В фельетонах Нового Поэта также можно найти этот прием, но у Панаева он всегда носит игровой характер, и читателю ясно, что, на самом деле, резкое несогласие Нового Поэта с редакцией означает его полную приверженность ее точке зрения. С Дружининым не так. Во-первых, он неоднократно заявлял об автономии своего мнения, а во-вторых, некоторые его ядовитые упреки редакции «Современника» делались и должны были восприниматься как исходящие от лица самого автора, а не фельетонной маски. Так, например, в 1850 г. Дружинин критиковал свой же журнал за обилие опечаток и ошибок<sup>65</sup>, что дало повод «Отечественным запискам» заговорить о «раздвоении» в редакции «Современника». Чтобы снять напряжение, Некрасов и Панаев в первом номере за 1851 г. в составе обзора литературы поместили специальную заметку, в которой объясняли соотношение позиции Подписчика и редакции. В ней плюрализм мнений сотрудников журнала объявлялся нормой, не подрывающей единства журнала как предприятия, поскольку в России, в отличие от Англии, с ее строго партийной системой даже в журналистике, ничего подобного не существует. В то время как в случае Нового Поэта редакции «Современника» подобных заявлений делать никогда не приходилось, ситуация с теоретическим обоснованием автономии Дружинина говорила о серьезных существующих разногласиях. И они не замедлили проявиться.

<sup>64</sup> См. подробнее об участии Дружинина в «Современнике»: Мельгунов Б. В. Некрасов — журналист: (Малоизученные аспекты проблемы). Л., 1989. С. 206–220.

<sup>65</sup> См.: С. 1850. № 3. Отд. VI. С. 76.

Исследователи полагали, что поводом к уходу Дружинина стал редакционный комментарий Некрасова и Панаева<sup>66</sup> к фельетону Подписчика, в котором он хвалил призыв «Библиотеки для чтения» прекратить журнальные перепалки по мелочам. По мнению Б. В. Мельгунова, он и стал последней каплей, после которой Дружинин принял решение уйти, а Некрасов и Панаев — избавиться от него. Между тем остается непонятным, почему Дружинин так серьезно воспринял комментарий редакции. Для того, чтобы понять, что же произошло, следует обратить внимание на первое из опубликованных в «Библиотеке для чтения» «Писем Иногородного Подписчика». В нем, говоря о «Комике» Писемского, Дружинин в специальной сноске отсылал читателя к своему предыдущему отзыву о писателе, где он сравнивал начало повести «Сергей Петрович Хозаров и Мари Ступицына» с прологом «Отца Горио» Бальзака и сетовал на то, что в него вкралось много ошибок «отчасти по собственной <его> вине, отчасти по недосмотру корректоров»<sup>67</sup>. Тут же критик пояснял, что все его письма, «исключая последнего, присланного слишком поздно, — печатались и просматривались с тщательностью». Достаточно взглянуть на первое письмо о сравнении Хозарова с Бальзаком, чтобы обнаружить, что этого сравнения в нем нет. Вместо него после фразы о пансионе хозяйки квартиры следует многоточие. Если верить самому Дружинину, выпадение целого фрагмента текста следует списать на халатность корректора. Это, очевидно, и послужило дополнительной причиной к решению критика перейти в «Библиотеку для чтения». Вероятно, весной 1851 г. Дружинин еще не принял окончательного решения. На лето он уехал в Пятигорск и лишь 14 октября сообщал Е. Н. Ахматовой о договоренности с 1852 г. сотрудничать у А. В. Старчевского в «Библиотеке для чтения»: «Так как мои литературные воззрения совершенно поперечат воззрениям “Современника”, то я не желаю продолжать Писем Иногородного Подписчика»<sup>68</sup>. С этого времени основная идеологическая нагрузка критического отдела некрасовского журнала легла на плечи Нового Поэта. Возможно, другой причиной временного ухода Дружинина из «Современника» стало именно несогласие относительно методов полемики с «молодой редакцией»<sup>69</sup>, которую Дружинин воспринимал значительно более терпимо, чем Панаев.

В 1854 г. Дружинин на четыре номера вернулся в «Современник», где вышло еще четыре письма Подписчика. На этом сотрудничество Дружинина в этом журнале в роли обозревателя русской литературы и журналистики закончилось навсегда. С 1855 г. он возглавил «Библиотеку для чтения», в которой в полной мере развернулся его талант критика и приверженца теории артистизма — свободного творчества. Дополнительной, но весьма веской причиной окончательно порвать с «Современником» стало назначение Чернышевского на роль главного рецензента.

Статьи Чернышевского 1854–1855 гг. (программная «Об искренности в критике», о комедиях Островского «Не в свои сани не садись» и «Бедность не порок» и др.) основывались на написанной к тому времени магистерской диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1853, опубл. 1855) и предполагали возврат к некоторым тезисам Белинского. Тезис «если произведение художественно, то оно и истинно» инвертировался Чернышевским в апофею: «если произведение истинно, то оно и художественно». Такая «эстетика» представляла радикальную смену курса некрасовского «Современника», что привело уже в 1855 г. к уходу

<sup>66</sup> См.: С. 1851. № 3. Отд. VI. С. 80–81.

<sup>67</sup> Дружинин. Т. 6. С. 568; впервые: БдЧ. 1852. № 1.

<sup>68</sup> Русская мысль. 1891. № 12. С. 137.

<sup>69</sup> См. о разрыве также: Алдонина Н. Б. Дружинин и И. И. Панаев (к истории конфликта 1851 г.) // Карабиха: Ист.-лит. сб. Ярославль, 2009. Вып. 6.

из журнала Анненкова и Дружинина. Зато на время в журнале появился Боткин, но лишь на 1855–1857 гг. — в период своей самой близкой дружбы с Некрасовым.

В качестве оппонента «Москвитянина» Чернышевский развивал принципы критиков «Современника» 1850–1853 гг. Критик расправился с сотрудниками погодинского журнала в «Очерках гоголевского периода русской литературы» (1855–1856), где критика 1848–1855 гг. объявлялась «бесплодным» периодом. Забвение 1848–1855 гг., по замыслу Чернышевского, несомненно, должно было поставить крест на деятельности «молодой редакции» «Москвитянина» и Григорьева в частности. В свете полемики с Григорьевым понятным становится центральное заявление «Очерков» о продолжении гоголевского периода, о закате которого критик «молодой редакции» объявил еще в 1853 г. (в статье «Русская литература в 1852 году»). Чернышевский, конечно, спорил с григорьевским назначением Островского на роль негласного «главы литературы» и «нового слова». В своей рецензии на пьесу «Бедность не порок» (1854) Чернышевский раскритиковал идеологию и поэтику пьесы, в которой отразилось, по его мнению, ложное и фальшивое направление редакции «Москвитянина», и призывал автора вернуться к гоголевской поэтике «Своих людей...». Примечательно, что этот ход мысли воспроизведен и в рецензии П. Н. Кудрявцева. Позиция Чернышевского относительно Островского была связана с очередным переосмыслением ключевых понятий литературной критики. И Чернышевский, и Кудрявцев пишут о конфликте ложной и истинной образованности у Островского, но понимают их по-разному. По мнению критика «Отечественных записок», «образованность» означает причастность к общечеловеческой цивилизации, Чернышевский же в своей статье о пьесе «Бедность не порок» использует слово «образованность» в значении «грамотность» и рассуждает о бытовом правдоподобии комедии, совершенно игнорируя любые формы сценической условности.

Феноменальный успех Чернышевского-публициста заставляет отнести к его позиции как можно более серьезно. Очевидно, жесткая установка на то, что литературное произведение не только может, но и должно сводиться к сугубо социальной проблематике, было не просто упрощенным пониманием сложных эстетических вопросов, волновавших критиков предшествующей эпохи. В статьях Чернышевского выразилась потребность общества в каких бы то ни было формах обсуждения назревших вопросов. Эта потребность все усиливалась в результате ужесточившегося цензурного режима и достигла максимума, разумеется, во время русско-турецкой войны, вскоре переросшей в масштабную войну с Англией и Францией. Война, в особенности неудачная война, вызывала все возрастающее беспокойство и острое недовольство общественно-политической жизнью России<sup>70</sup>. На этом фоне литературно-критическая манера Чернышевского была средством наконец-то выразить все эти ощущения и придать русской литературе требуемую «дельность». Именно это начало Чернышевский привнес в критику «Современника», предложив читателям, по сути, сугубо политический проект радикального толка в форме литературно-критических статей.

В 1855–1856 гг. спорить с «Москвитянином» нужды уже не было: журнал доживал последние месяцы. Чтобы понять, что привело к закрытию журнала, требуется проследить, как эволюционировали отношения внутри «молодой редакции» и в ее связи со «старой» в лице Погодина. Крымская война произвела не меньшее впечатление на сотрудников «Москвитянина». В конце 1853 и начале 1854 г., после серии личных конфликтов с Погодиным, произведения сотрудников «молодой редакции» перестали появляться на страницах «Москвитянина». Григорьев, Эдельсон

<sup>70</sup> Развитие этих чувств очень легко проследить на примере известного дневника В. С. Аксаковой.

и Алмазов возобновили свое сотрудничество в журнале серией произведений, прославлявших «великорусское» начало в жизни и искусстве, которые хорошо сочетались с патриотическими сочинениями сотрудников «старой» редакции<sup>71</sup>. Вероятно, самое известное из них — стихотворная рецензия Григорьева на постановку комедии Островского «Бедность не порок» под названием «Искусство и правда». Не менее значима, впрочем, и точно сформулировавшая новые идеологические установки «молодой редакции» рецензия Эдельсона на ту же пьесу Островского (именно с этими идеями вступит в полемику Чернышевский).

«Молодая редакция» отныне интересовалась по преимуществу поиском национального значения русской литературы. Это, впрочем, не привело к полному отказу от более ранних воззрений: просто теперь истинное искусство оказывалось тождественно (или почти тождественно) истинно русскому искусству. Даже «общечеловечески» значимые авторы теперь уступали, в глазах сотрудников погодинского журнала, русским писателям: «... у Англии (шутка сказать!) есть Шекспир-гигант, которому даже русская мерка придется почти что по росту... но все-таки: *почти что...*»<sup>72</sup>. «Молодая редакция» пересмотрела и свое отношение к литературному прошлому. Теперь наиболее значимым для нее писателем в истории русской литературы стал уже не Гоголь, «малороссийское» начало в творчестве которого вызывало заметное беспокойство у московских критиков, а Пушкин. Собственно, именно в 1854 г., объявив Пушкина высшим воплощением русского национального духа, Григорьев сделал первый шаг к своей знаменитой формуле «Пушкин — наше все».

Новая программа «молодой редакции» означала, что сотрудникам «Москвитянина» нужно было пересмотреть свое отношение к славянофилам, уже давно писавшим о возможности и необходимости возникновения «русской художественной школы» (А. С. Хомяков). В начале 1850-х гг. подобные требования могли вызывать у членов «молодой редакции» насмешки в силу догматизма выдвигавших их людей. Так, в статье Алмазова «Сон по случаю одной комедии» некий персонаж, подозрительно напоминающий и К. Аксакова, и Погодина одновременно, уверяет, что глубинное значение пьесы Островского состоит в употреблении в ней слова «ужотка»<sup>73</sup>. Напротив, в 1854–1855 гг. отзывы «молодой редакции» о славянофилах становятся намного более уважительными и серьезными. Григорьев даже попытался учесть замечания славянофилов, работая над стихотворением «Искусство и правда»<sup>74</sup>.

Впрочем, «молодая редакция» все же была согласна со славянофилами далеко не во всем. В знаменитом письме Григорьева к А. И. Кошелеву речь идет, судя по всему, именно о позиции уже распавшейся «молодой редакции»:

... в классе среднем, промышленном, купеческом по преимуществу, видим старую извечную Русь с ее дурным и хорошим, с ее самобытностью и, пожалуй, с ее подражательностью, чертой, которую славян попрекали чуть что не до первых минут их исторического существования, чертой, которую объясняют и некоторая порча языка среднего сословия (если называть это порчей), и некоторая мишура в жизни, и некоторые в высшей степени комические явления быта<sup>75</sup>.

Разумеется, слова Григорьева о «купеческом по преимуществу» классе как выражении «самобытной» Руси отсылают к одной из наиболее значимых тем Островского. Его пьесы оставались одним из важнейших источников

<sup>71</sup> См.: Зубков. С. 151–200.

<sup>72</sup> <Григорьев А. А.> «Библиотека для чтения». Январская, февральская и мартовская книжки // М. 1854. № 8. Отд. V. С. 172.

<sup>73</sup> См. наст. изд., с. 125.

<sup>74</sup> См. наст. изд., с. 738–739.

<sup>75</sup> Григорьев. Письма. С. 106.

идеологической и эстетической программы «молодой редакции». При этом идеи торжества «великорусского» начала в жизни и искусстве были очень далеки от Островского, вообще чуждого теорий национальной исключительности. Идеи московских критиков намного более ясно и точно выражал плодовитый А. А. Потехин, ставший одним из основных авторов журнала. Внутри «молодой редакции» нарастали противоречия, в то время как неудачный ход войны все больше и больше обесценивал ее патриотический литературно-идеологический проект. Григорьев попытался придать журналу более политический оттенок, написав под видом статьи о сочинениях Островского статью о необходимости новых форм законодательства и развитии самоуправления в России, однако эта статья была запрещена цензурой<sup>76</sup>.

Вскоре в сочинениях сотрудников славянофильской «Русской беседы» и катовского «Русского вестника» националистическая идеология вновь будет претендовать на ключевую роль в русской литературной критике, но «Москвитянин», со своими маленькими тиражами, далеким от популизма редактором и отсутствием единства целей и задач сотрудников, никак не мог в этом процессе участвовать. К 1855 г. стало очевидно, что журнал долго не протянет. В одной из своих статей 1855 г. Ап. Григорьев говорил о «молодой редакции» как о все еще существующем явлении, однако за словами критика легко увидеть признание, что время сделало идеи сотрудников «Москвитянина» частью прошлого:

Отдел стихотворений все полнеет и полнеет в наших журналах — а давно ли стихи подвергались гонениям и посмеяниям? Давно ли только пародии раздавались в нашей лирике? Не смеем приписать себе, то есть своему направлению, этого восстановления лиризма. Время совершило переворот; но за нами остается та неотъемлемая заслуга, что мы угадали время и первые подняли голос за стихи, за искусство вообще; что пародии Эраста Благоднарова своею меткостью уничтожили страсть к пародиям в самом корне; что мы, говоря вскользь о некоторых многотомных романах, останавливались иногда долго, с более или менее серьезными эстетическими и психологическими вопросами, над каким-нибудь высоким произведением Майкова, над созданием причудливой, капризной (иногда до крайности и странной неопределенности) фантазии Фета, над задушевым стоном Огарева, над свежестью и яркостью красок и удивительным языком стихотворений Мея, над какими-нибудь немногими истинно поэтическими страницами «Трех писем», из которых, к сожалению, известно до сих пор только одно. И мы были совершенно правы. Забыты разные «Страны света», «Поры жизни», «Озера» и даже «Тетушки и племянницы», — но остались навсегда, остались достоянием искусства и души многие благоуханные цветки, над которыми мы недаром задумывались<sup>77</sup>.

И фельетонные романы «Современника» и «Отечественных записок», и пародии Эраста Благоднарова, и стихотворения Нового Поэта, и пространное рассуждение самого Григорьева о любви в русской литературе, написанное по поводу напечатанного в «Библиотеке для чтения» отрывка из «Трех писем»<sup>78</sup>, — все это уже становилось частью истории литературы.

Примечательно, что судьба редакции «Современника» оказалась, по сути, такой же. Во второй половине 1850-х гг., с приходом в журнал Чернышевского и Добролюбова, журнал Некрасова стал писать по преимуществу не собственно о литературе, а о социальных проблемах. Именно это послужило причиной распада круга писателей, сложившегося было вокруг журнала: объединенные схожими взглядами на литературу, многие авторы журнала оказались не готовы к участию в издании, где требовалось обладать единым мнением по поводу актуальных политических вопросов.

<sup>76</sup> См. эту статью в приложении I к настоящему изданию.

<sup>77</sup> Григорьев А. А. «Библиотека для чтения». Январь и февраль // М. 1855. № 3. С. 119.

<sup>78</sup> Все упомянутые сочинения вошли в настоящее издание.

## VI.

## Заключение.

**Место полемики «Москвитянина» и «Современника»  
в истории русской литературы и эстетики**

Подводя итоги, можно отметить, что программы двух журналов имели, конечно, разную степень цельности. Если цикл «Русские второстепенные поэты» не вызвал бурной полемики и едва ли подходит на роль манифеста, то самые яркие статьи Григорьева и Эдельсона вполне удовлетворяют этим требованиям. Тем не менее желание построить новую литературную иерархию, апелляция к Белинскому и взаимная полемика — все это позволяет рассматривать программы двух журналов как наиболее весомые и развернуто изложенные сценарии литературного развития в критике «мрачного семилетия». История критики «мрачного семилетия» по преимуществу не имеет прямого отношения к истории цензурных гонений: это внутренние конфликты в редакциях журналов, личные и эстетические, это часто серьезная, но не реже шутливая полемика, выражающаяся в самых различных формах, это попытки привлечь на свою сторону и авторитет великих писателей прошлого, и молодых литераторов. В настоящем издании читатель найдет наиболее яркие и характерные статьи этого времени.

Начало 1850-х гг., как ни странно, может быть названо временем подлинного расцвета «критики ради критики». Эстетические теории, оценка новейших произведений литературы, отношение этих произведений к великим явлениям искусства прошлого — все это интересовало критиков этой эпохи в первую очередь и было основанием для создания литературных «партий», конфликт которых определял лицо эпохи. Разумеется, прямо ориентированная на собственно литературные проблемы критика не могла не находиться в сложных отношениях с поэтикой литературных произведений. Так, ранние пьесы Островского и повести Писемского вполне можно прочесть в «москвитянинском» духе, акцентируя не их связь с принципами «натуральной школы», а решительный разрыв с ними. Прозу Дружинина, Панаева и даже такие повести Тургенева, как «Переписка» или «Затишье», можно прочесть как выражение открыто заявленной ими же самими установки на «искренность», непосредственное выражение авторских эмоций, противостоящее бесстрастному объективному искусству. Переход Тургенева к более объективной «новой манере», возможно, тем или иным образом связан с опытом Писемского и теориями критиков «молодой редакции», хотя пока остается неясно, опирался Тургенев на их сочинения или, напротив, пытался создать альтернативное понимание «объективной» прозы.

Другой проблемой, которая встает перед исследователем при изучении критики начала 1850-х гг., становится вопрос об институциональной организации критики. При внимательном прочтении критических статей этого периода, становится заметно, что критики, печатающиеся, казалось бы, в схожем образе устроенных толстых литературных журналах, совершенно по-разному воспринимают и собственную роль в отношениях писателей и читателей, и функцию критики в литературе вообще. Вероятно, их позиции связаны и с различием в эстетических убеждениях, и с экономическим положением журналов, и со множеством других разнородных факторов. Это позволяет поставить вопрос о том, как на различных этапах существования русской критики она функционировала как институт в системе литературы. Ответить на этот вопрос будет невозможно, если не учесть индивидуальные представления отдельных авторов, с одной стороны, и общий контекст развития русской литературы, с другой. Как представляется, разрешить эти вопросы невозможно вне рамок компаративного подхода. Так, «молодая редакция»,



очевидно, пыталась в своей деятельности опереться на ситуацию в Германии, где существовал острый конфликт между философской и позитивистской критикой. Вероятно, в наибольшей степени ее представителей интересовали попытки немецких критиков построить национальную историю литературы, которая бы не пренебрегала собственно эстетической стороной искусства, а включала бы искусство в рамки истории немецкой нации. Напротив, Дружинин, не меньше размышлявший над местом русской критики в международном контексте, скорее видел образец в критике английской. Дело здесь, очевидно, не столько в пресловутой «англомании» Дружинина, сколько в том, что в Англии он видел пример общественного устройства, при котором тот или иной литератор выражает не столько субъективные оценки, сколько ответственно говорит от лица той или иной общественной группы. По крайней мере, многочисленные анекдоты из жизни английских писателей, которые Дружинин рассказывал в своих фельетонах, по преимуществу свидетельствуют именно о высокой организации литературной жизни в Англии и о чувстве ответственности, важном для английских писателей.

Все эти проблемы, однако, на настоящий момент далеки от удовлетворительного разрешения, хотя оно позволило бы обогатить сложившиеся представления о русской литературе «золотого века». Указанные нами вопросы нельзя не только разрешить, но даже правильно поставить без учета обильного материала литературной полемики середины XIX века, один из эпизодов которой представлен в предложенном читателю издании.

*А. В. Вдовин, К. Ю. Зубков*



**1850**



---

---

*А. Н. Островский*

## «Ошибка», повесть г-жи Тур

Нередко случается слышать нападки на равнодушные московской публики к выступающим талантам, на холодную встречу первых произведений нового и нуждающегося в сочувствии писателя; но это совсем несправедливо. Всякое сколько-нибудь замечательное произведение (не говоря уже о значительных), где бы оно ни появилось, находит в Москве теплое сочувствие. Надобно правду сказать, публика наша не многочисленна и не имеет одного общего характера; она состоит из многих небольших кружков, различных по убеждениям и эстетическому образованию; часто новое произведение возбуждает не только различные, но и совершенно противоположные мнения и толки. Впрочем, это совсем не беда; различные убеждения производят споры, движение, жизнь, а вовсе не апатию, в которой обвиняют Москву. Примером живого сочувствия московской публики может служить недавно появившийся талант г-жи Евгении Тур; найдите хоть один образованный кружок, в котором бы не говорили об этой замечательной новости в русской литературе. Первая повесть г-жи Тур «Ошибка», помещенная в № X «Современника» 1849 г., имела в Москве весьма значительный успех, который поддерживается новым, еще не конченным, ее произведением.

Нам хочется сказать по этому поводу несколько замечаний о русской литературе вообще, которая, по нашему мнению, имеет некоторую особенность: здесь говорится только о художественной литературе. Литература каждого образованного народа идет параллельно с обществом, следя за ним на различных ступенях его жизни. Каким же образом искусство следит за общественной жизнью? Нравственная жизнь общества, переходя различные формы, дает для искусства те или другие типы, те или другие задачи. Эти типы и задачи, с одной стороны, побуждают писателя к творчеству, затрагивают его; с другой, дают ему готовые, выработанные формы. Писатель или узаконивает оригинальность какого-нибудь типа, как высшее выражение современной жизни, или, прикидывая его к идеалу общечеловеческому, находит определение его слишком узким, и тогда тип является комическим. Древность чаяла видеть человека в Ахилле и Одиссее и удовлетворялась этими типами, видя в них полное и изящное соединение тех определений, которые тогда выработались для человека и больше которых древний мир не успел еще заметить ничего в человеке; с другой стороны, легкая и изящная жизнь афинская, прикидывая Сократа на свой аршин, находила его лицом комическим. Средневековой герой был рыцарь, и искусство того времени успело изящно соединить в представлении человека христианские добродетели с зверским ожесточением против ближнего. Средневековой герой идет с мечом в руках водворять кроткие евангельские истины: для него праздник не полон, если среди божественных гимнов не раздаются из пылающих костров вопли невинных жертв фанатизма. При другом воззрении

тот же герой сражается с баранами и мельницами. В новом мире то же самое. Так бывает во всех литературах, с тою только разницею, что в иностранных литературах (как нам кажется) произведения, узаконивающие оригинальность типа, то есть личность, стоят всегда на первом плане, а карающие личность — на втором плане и часто в тени; а у нас в России наоборот. Отличительная черта русского народа, отвращение от всего резко определившегося, от всего специального, личного, эгоистически отторгнувшегося от общечеловеческого, кладет и на искусство особенный характер; назовем его характером обличительным. Чем произведение изящнее, чем оно народнее, тем больше в нем этого обличительного элемента. История русской литературы имеет две ветви, которые наконец слились: одна ветвь прививная и есть отпрыск иностранного, но хорошо укоренившегося семени; она идет от Ломоносова через Сумарокова, Карамзина, Батюшкова, Жуковского и проч. до Пушкина, где начинает сходить с другою; другая — от Кантемира через комедии того же Сумарокова, Фонвизина, Капниста, Грибоедова до Гоголя; в нем совершенно слились обе; дуализм кончился. С одной стороны: похвальные оды, французские трагедии, подражания древним, чувствительность конца 18-го столетия, немецкий романтизм, неистовая юная словесность; а с другой: сатиры, комедии, комедии, и комедии, и «Мертвые души». Россия как будто в одно и то же время в лице лучших своих писателей проживала период за периодом жизнь иностранных литератур и воспитывала свою до общечеловеческого значения. Пусть не подумают, что мы, признав нравственный, обличительный характер за русской литературой, считаем произведения, наполненные сентенциями и нравственными изречениями, за изящные; совсем нет: такие произведения у нас уважаются гораздо меньше, чем у других народов, и сами являются предметом насмешки и глумления. Хотя недовольство каким-нибудь условным определением жизни выражается в сентенциях, в отвлеченных нравственных положениях, но публика ждет от искусства облечения в живую, изящную форму своего суда над жизнью, ждет соединения в полные образы подмеченных у века современных пороков и недостатков, которые являются ей сухими и отвлеченными. И искусство дает публике такие образы и этим самым поддерживает в ней отвращение от всего резко определившегося, не позволяет ей воротиться к старым, уже осужденным формам, а заставляет искать лучших, одним словом, заставляет быть нравственнее. Это обличительное направление нашей литературы можно назвать нравственно-общественным направлением.

Произведения женщин-писательниц, нося, почти без исключения, тот же общественный характер, отличаются от произведений мужского пера тем, что, уступая им часто в художественности, они превосходят богатством мелких подробностей, неумовимых психологических оттенков, особою энергиею и полнотою чувства, весьма часто негодующего. Им недостает спокойного творчества, холодного юмора, определенности и оконченности образов; зато в них более затрогивающего, обличительного, драматического. Иначе и быть не может: женщина прикасается к свету более чувствительной стороною, чем мужчина. Женщина, прежде чем стала писательницею, по большей части или была жертвою обычного пустословия, или, проживши лучшую половину жизни, увидала, что все благороднейшие душевные движения пошли даром, самопожертвование не оценено, любовь или обманута, или не нашла в пустоте света достойной взаимности. Часто и так бывает, что женщина долго, долго тратит свою прекрасную душу на идеал, созданный ее же юным, неопытным воображением; мало-помалу туман расходится, мечты улетают одна за другой, и действительность является или в лице весьма пошло актерствующего, или, чаще, в лице самого обыкновенного светского молодого человека; позднее раскаяние наполняет сердце женщины, безвыходное негодование на себя, на свою даром растрченную душу и молодость; в душу женщины западает горе, которого поправить нельзя;

являются слезы бесплодного сожаления об утрате непосредственных, свежих чувств, не испорченных еще думой и сомнением, которые теперь, пользуясь опытностью, могла бы она употребить достойно. Какое же тут спокойное творчество?

Обратимся теперь к произведениям 1-жи Тур. Здесь мы разберем только «Ошибка», а о «Племяннице» поговорим по окончании романа. Повесть 1-жи Тур интересна для нас уже тем, что место действия — Москва, а сюжет взят из высшего общества; всем известно, что хороших повестей такого рода у нас очень мало. Посмотрим теперь, какие образы вынесла писательница из светской жизни. Интрига чрезвычайно проста, что сильно говорит в пользу повести. Молодой светский человек Славин, богатый, красивый, хорошо воспитанный, любит девушку из небогатого семейства, носящего мещанскую фамилию Федоровых. Мать Славина не соглашается на брак своего сына с Федоровой, наконец, по прошествии многих лет, уступает просьбам сына, с тем условием, чтобы он провел еще одну зиму в обществе. В эту зиму он влюбляется в княжну Горскину, постепенно охладевает к своей Ольге, мучится угрызениями совести. Ольга, поздно увидав это, сама ему отказывает; Славин женится на Горскиной. Интрига проста, но развитие ее ведено чрезвычайно искусно и стоит того, чтобы разобрать его подробнее.

Начнем с героя. Вот как автор описывает воспитание, полученное им от своей матери.

Он двенадцати лет был умный, ловкий мальчик, говорил и писал отлично по-русски, по-французски и по-английски, ездил хорошо верхом, отлично танцевал на детских балах, где имел уже значительные успехи, и прогуливался по бульвару об руку с матерью, ведя ее необыкновенно легко и развязно, и обращался с нею с таким уважением и вежливостью, что в нем заранее можно было угадать будущего безукоризненного джентльмена. Правила чести и благородства, как их понимают вообще и часто так односторонне, были внушены ему с детства. Он знал, что за обидное слово стреляются на расстоянии шести шагов, что, давши честное слово, должно сдерживать его; он знал, что он богат и что богатство есть долг, который требует выполнения, то есть что он обязан по этому случаю иметь дом и принимать в нем прилично своих знакомых и родственников, давать им обеды, жить открыто и проживать свои доходы, как прилично порядочному человеку; что имя Славиных — имя старинное, что все они служили истари и все выслуживались; что он родился, чтобы продолжить имя предков и передать своим детям и имя и состояние в том виде, как получил их: имя безукоризненным, а состояние — не уменьшенным, и что в свой черед должен достигнуть и почестей и чинов и, во что бы то ни стало, занять в свете видное место наряду с другими. Он заучил твердо все это и многое другое в этом роде, чего уж я и не припомню. Но все человеческие чувства развиты в нем не были и быть не могли. Часто мать говорила ему о чинах и честолюбии, никогда о истинной любви к родине; часто о Боге и религии, никогда о сущности ее; ему читали Евангелие, но никогда не обратили его внимания на Божественное учение его, где любовь к ближним и пожертвование собой для других есть главное основание всего, где даже и любовь к Богу проявляется любовью к ближнему. Он, конечно, знал наизусть всю земную жизнь Спасителя, но не имел ни малейшего понятия о глубине любви и премудрости, которыми преисполнено Его учение. Ему иногда приказывали подавать грош какому-нибудь нищему, проходившему случайно по улице мимо их дома, и тут же покупали ему игрушек на пятьдесят или сто рублей, не замечая ему, что этой суммы достаточно на прокормление целого семейства в продолжение двух месяцев. Он знал только, что он родился, чтобы жить хорошо, легко и роскошно; ему не говорили, как другим жить тяжело, трудно и горько; в нем не пробуждали сочувствия к массам, не ставили его мысленно, хотя на одну минуту, на место того бедняка, который униженно склонял свою седую голову перед его курчавой детской головкой, прося подаяния на хлеб насущный. Часто объясняли ему родство, упоминали о связях и светской дружбе, никогда не говорили о связях, основанных на истинном чувстве, о дружбе как о самопожертвовании. Во всем этом его незаметно направляли к одной цели: любить одного себя, делать все для собственного значения и благосостояния, не оскорбляя, однако же, строгой морали, и идти общей дорогой, не задевая никого без крайней нужды, но выбирая себе выгодное место и отстраняя искусно других, если бы они ему мешали. Любить его не научили, или, лучше, не пробудили ни словом, ни делом эту глубоко затаенную в нем способность. Чтение книг было строго избрано; но ему дали Плутарха, и этот писатель пробудил в нем порывы чувств, от которых его так заботливо спасали.

К счастью, в это время попались ему под руку некоторые произведения романтиков и преимущественно Шиллера, которые пробудили в душе неиспытанные чувства любви к человечеству. Следствием такого воспитания и рождающихся потребностей была раздвоенность души его, одна сторона которой принадлежала Ольге, а другая свету. В Ольге он находил ответ на пробуждающиеся в душе своей благородные стремления, которые были чужды всем окружающим его; зато свет был настоящею его сферою, он там родился и вырос, он не мог подняться над ним для критической оценки и противопоставить его Ольге. Сверх всего этого, мать Славина предусмотрительным оком следила за ним. Умная и совершенно светская женщина, она была непримиримым врагом всех мыслей и поступков, выходящих из общей колеи, и естественно, что она желала, чтобы сын совершенно походил на нее и не скомпрометировал себя юношеским увлечением.

Она любила сына со всей нежностью, к которой была способна; но привязанность ее к нему была весьма странна; она любила его потому, что он был ее сын, некоторым образом ее собственность, продолжение ее собственной личности, которую и развивала она в этом смысле. Нежность ее к нему еще более возрастала, когда другие хвалили его, как будто и любовь ее обойтись не могла без мнения других. Она понимала жизнь как исполнение известных обязанностей, вмещенных в весьма тесный и ограниченный круг, назначенный каждому его рождением.

Она скоро заметила короткое сближение сына своего с Ольгой и отправила его в Петербург на службу и в продолжение шести лет под разными предлогами не давала ему согласия на брак с Ольгой. Эти препятствия еще больше развивали раздвоенность души Славина; он то щеголял своими эполетами в обществе и волочился за светскими женщинами, то мечтал об Ольге и торопился в Москву провести короткое время отпуска в ее мирном семействе. Наконец Славин получил от матери согласие на брак с Ольгой с условием, чтобы свадьба была летом и чтобы он не оставлял света зимою. Письмо, в котором мать изъявляет свое согласие, — самое лучшее место во всей повести. Это письмо лучше всяких описаний рисует вам светскую женщину и ее взгляд на жизнь. Вот несколько отрывков из него.

Милый друг Александр! Долго не отвечала я тебе, потому что письмо твое хотя и не удивило меня, но, конечно, опечалило. Я знаю, что все, что я тебе стану говорить, будет совершенно бесполезно. Старых людей мало слушают, особенно когда дело идет о любовном капризе. Я вижу тебя отсюда, и как ты наморщил брови, прочитав слово: «каприз»; а все-таки не могу переменить его и остаюсь при моем мнении. Ты можешь делать, что тебе угодно: ты уже не мальчик; следовательно, если ты не остепенился теперь, то, вероятно, надежды на это впереди очень мало. «Всякой волен делать из жизни своей, что он хочет», — пишешь ты мне; я в этом с тобою вовсе не согласна, и долг матери заставляет меня, уступая твоему желанию, показать тебе всю твою опрометчивость. Ты также говоришь мне в своем письме, что вот уже восемь лет, как ты страстно любишь Ольгу Николаевну, и решился наконец жениться на ней, несмотря ни на какие препятствия, в заключение чего ты просишь моего благословения — для формы разве? Пожалуй, хоть и так, и за то спасибо. Тебе двадцать восемь лет, ты, стало быть, совершеннолетний, состояние твое устроено; ты имеешь две тысячи незаложенных душ, которые тебе остались от отца, следовательно, от меня уже никак не зависишь. Конечно, мать, которая ходила за тобою в детстве, провела большую часть второй молодости, запершись в деревне, чтобы упрочить будущее твое состояние, не вышла опять замуж, чтобы не разделить ни с кем другим привязанность, обращенную на одного тебя, заслужила, может быть, больше, чем эту сухую фразу о благословении. Но довольно об этом. Делай, что хочешь, только позволь мне в такую важную эпоху твоей жизни высказать тебе мое мнение вполне и заметить тебе, как ты простодушно искажаешь прошедшее, чтобы прикрасить настоящее. Ты говоришь, что любишь ее восемь лет. Где же любовь эта? В чем она выказалась? И когда же ты любил ее? Ты знал ее с детства, вы одних лет, что, мимоходом сказать, составляет большое неудобство для супружеской жизни. Осмнадцати лет вы вздумали в одно прекрасное утро или вечер полюбить друг друга; разумеется, из этого вышло то, что Елисавета Ивановна, пользуясь дальним родством, которое существовало между нами, пожелала пристроить дочь и отдать ее поскорее за богатого



мальчика, который притом имел значительное имя, если не знатное, то по крайней мере не то мещанское имя Федоровой, которое она приняла вместе с замужством, наделавшим в мою пору столько шума. Действительно, чтобы княгине Горскиной выйти за Федорова, надо было иметь голову навыворот. Но это дело прошлое, и я о нем говорить больше не стану, а ты сам знаешь все это. Проживши так долго в бедности и скуке, с двумя дочерьми, которых едва могла воспитать, она должна была без меры обрадоваться твоей нелепой любви; но она сочинила свои планы, забывши про меня. Тебя дядя увез в Петербург, где ты вступил в юнкера, потом ты вышел в Кавалергардский полк, и если ты служил осемь лет, веселясь всегда и кое-когда имея значительные успехи в свете, то мне, несмотря на все мое желание, трудно найти в этой жизни тяжкие следы неутешной страсти. Тогда ли она томила тебя, когда ты публично содержал актрису m-lle Desirée, которая, мимоходом сказать, стоила тебе столько денег, или тогда, когда ты был отъявленным поклонником, а впоследствии чем-нибудь больше, у хорошенькой, как говорят по крайней мере, графини Верде. Правда, и ты видишь, как я беспристрастно сужу тебя, ты бывал нередко ремонтёром, и тогда, проводя ползими в Москве, возвращался с удовольствием, для меня не очень понятным, из раззолоченных гостиных Петербурга в маленькой домик Федоровых, где так трогательно разыгрывал роль верного аркадского пастушка или героя из романа Августа Лафонтена и проводил все свободное время в кругу этого простого, милого, доброго семейства. Я повторяю твои выражения. Неужели ты думаешь, что в продолжение всего этого времени твоя любезная не желала и не пыталась пристроиться? Я не отнимаю у ней любви ее к тебе; может быть, она любила тебя и любит еще; но ты подумай, что в доме она нелюбимая дочь, что мать беспрестанно упрекает ее, что она не замужем, что ты ее забудешь и когда-нибудь покинешь, что, ко всему этому, у них денег нет ни гроша и они едва сводят концы с концами, и при таких условиях ты хочешь видеть в ней неизменную верность к тебе и не допускать в ней ни малейшего желания выйти замуж за другого. Полно, друг мой! Мне жаль тебя, что ты, в твои годы, веришь еще всем нелепостям, которые рассказываются маменьками и старшими сестрами. Впрочем, я буду справедлива и скажу тебе, что знаю, что Ольга Николаевна девушка добрая и кроткая, но вот и все: красоты она необыкновенной не имеет, воспитание ее не блестящее; что она не очень счастлива, и то правда; но из этого не следует, чтобы ты был счастлив с нею. Она никогда не будет уметь занять положение в свете, поддержать с достоинством твои связи и имя, сделать из твоей гостиной одну из значительных гостиных города, никогда не будет уметь и не может блистать в свете умом, красотою и приятностию светского обращения; а ты, что ни говори, я тебя знаю, ты самолюбив больше, чем нежен; ты честолюбив: доказательство тому, что, несмотря на любовь свою к ней, нейдешь в отставку, а продолжаешь служить; ты в восторге от ее простоты, а любишь роскошь и тратишь на одного себя более тридцати тысяч в год; ты сочувствуешь ее гордому презрению к свету и его мелочам, а сам суетен, ценишь свет и никогда нейдешь против общего мнения и принятых обычаев, что, впрочем, весьма благоразумно и естественно. Ты горд — и не вынесешь хладнокровно, когда увидишь, что твоя жена, по-видимому, хуже других и не может войти в борьбу с светскими женщинами; а ты без света жить не можешь и только на словах пренебрегаешь им, так, по какой-то привычке, взятой тобою в молодости, неизвестно как и почему; в доказательство скажу тебе, что ты хотя и влюблен, а всякую ночь ты на бале, где, вероятно, не вздыхаешь и не грустишь, а просто любезничаешь и веселишься. Все это бред. Поверь мне, что женщина, которая прожила двадцать семь или осемь лет в мещанском быту, которая не красавица, не имеет аристократических привычек и никакого понятия о светских условиях и ко всему этому застенчива и не обладает даже тайною одеваться с искусством, не может иметь никакого успеха в обществе. Успех в нем есть уменье и расчет; его можно достигнуть без красоты, без большого ума, но надо уметь достигнуть его: все заключается в уменье. Откуда она возьмет его? Притом она Федорова, и свет примет ее в заветный круг свой потому только, что она жена твоя. Сначала ей надо будет только стараться поддержать себя в нем на должной ноге. Смотри, сколько причин для полного ничтожества в обществе, и ни одной для успеха. Я нисколько не противлюсь: женись, если хочешь этого во что бы то ни стало; но поверь мне, избегай ран раздраженного самолюбия: живи смиренно и тихо, отклонись от прежней шумной жизни в кругу товарищей и модных женщин и не мечтай напрасно о бесконечных восторгах и несбыточных надеждах на какую-то пышную и поэтическую жизнь вдвоем, соединенную со всей светлой тщеславия, когда тебе вздумается ввести жену твою в гостиные, о которых она и понятия не имеет. Поздно ей в двадцать осемь лет привыкать ко всем тонкостям, глубоким соображениям и маленьким расчетам, благодаря которым занимается в них видное и почетное место. Конечно, ты будешь счастлив с Ольгой Николаевной один, два года, пожалуй, будешь бродить с ней летом в лесах, восхищаться природой, читать с восторгом германских поэтов и новых французских преобразователей (ты и на эту глупость, пожалуй, способен); но все это надоест тебе скоро. А после что будет? Ты опять попадешь в общую колею, которая всегда была твоя существенная колея, а она останется навек в своей, не имея возможности из нее выйти, хотя бы того и желала.

В этом письме вся сущность драмы, в нем видна запутанность положения Славина и безвыходность положения Ольги, оно же предсказывает и развязку. Зимой Славин влюбляется в княжну Горскину, но любит еще и Ольгу; он в затруднительном положении; он видит достоинства и той и другой, но в душе его нет настоящего мерил для женщины; он знает только светскую жизнь и только там умеет сортировать женщин. Этим пользуется княжна и приглашает к себе Ольгу на бал. На балу, разумеется, Ольга не может выдержать соперничества с княжной; Ольге на балу и скучно, и неловко, а княжна на балу как дома, это ее настоящая сфера.

С этого бала Ольга потеряла все в глазах Славина, он не мог простить ей неловкости в свете. Поздно увидела Ольга, что ошиблась, и эта ошибка стоила ей всей жизни.

Впечатление, производимое этой повестью, портится часто встречающимися длинными описаниями характеров и убеждений действующих лиц, а иногда и образа жизни того или другого сословия; видно, что автор не привык еще пользоваться своими средствами, которыми он наделен так богато. Результаты глубокой наблюдательности и правдивая оценка того или другого быта, при всей своей истине и значительности, если являются в художественном произведении в виде описаний и сухих рассуждений, вредят целости впечатления. Все, что вы говорите, прекрасно и по убеждениям, и по чувствам, которыми они вызваны, и все это истинная правда; да художеству нужны образы и сцены, и одни только они всеильны и над воображением, и над волей человека. Вот единственный недостаток этого замечательного произведения. Говорят, что прошло время чистого искусства, что теперь время творчества мыслящего; но мы этому поверим только тогда, когда увидим такие произведения, в которых эта так называемая рефлексия не путает изящества и не ослабляет впечатления, им производимого. До сих пор мы видим только попытки такого рода, наполненные *высокими взглядами и глубокими идеями*, но лишенные художественности.

Вообще вся повесть написана живо и чистым русским языком; некоторые места превосходны, как, например, встреча Нового года и бал у Горскиной. Характеры большею частью мастерски нарисованы и верны действительности; особенно удалась автору, по нашему мнению, мать Славина и княжна Горскина. В заключение поздравим публику с новым самобытным талантом и пожелаем г-же Тур всевозможных успехов на широком поле русской литературы, на которое она выступает с таким прочным дарованием и с таким прекрасным направлением.

---

---

А. А. Григорьев

## «Причуды». Комедия П. Н. Меншикова («Современник», 1850, № VIII)

Наша литература так бедна драматическими произведениями, что всякое явление, выходящее сколько-нибудь из общего уровня пошлости и посредственности, задуманное с серьезною мыслию или отделанное с некоторым изяществом, возбуждает невольное к себе сочувствие, превосходящее часто самое достоинство произведения. Жадно раскрываем мы каждую новую русскую драму, и еще более — каждую новую русскую комедию, с надеждою найти в ней разработанным какой-либо новый пласт богатого содержания, представляемого многообразным русским бытом, тронутую какую-либо новую пружину. Почему, спросят нас, от драмы в особенности ждем и требуем мы таких психологических и исторических откровений? Да просто потому, что драматическая форма была, есть и будет венцом и вершиной поэзии, полным и цельным отражением народной жизни, народного сознания и народного созерцания. Истина общеизвестная, избитая едва ли не до пошлости, но повторишь ее поневоле, когда на страницах русского журнала встречаешь переписанную и принятою за новость фельетонную мысль иностранную, что вся задача драматурга состоит в том, чтобы *занимать* и *забавлять* публику, что в этом едва ли не вся заслуга Шекспира! — Шекспира, который, как известно всякому, кто только мало-мальски знаком с ним, как будто нарочно избегая всякого рассчитанного на успех эффекта, пренебрегал всяким случаем исторгнуть успех одним голым драматическим положением!.. Не здесь место рассуждать о том, в какой степени Шекспир был сценическим поэтом: во всяком случае, он не был никогда поэтом сценической рутины и никогда не писал ничего помимо глубокой внутренней основы, а мы, и несмотря на все новооткрываемые истины, будь они английские, французские, немецкие или русские — остаемся при том убеждении, что без серьезного содержания и без серьезного взгляда на жизнь неммыслимо истинно драматическое произведение.

Вот почему так резко и прямо, хотя, может быть, неполно, высказали мы наше мнение об одном из последних явлений нашей современной драматургии; вот почему, с другой стороны, мы хотим говорить и серьезно, и подробно о серьезном произведении г. Меншикова — «Причуды». Принадлежи комедия г. Меншикова к тому же жалкому роду произведений, в которых действуют небывалые князья или тамарины, с претензией на разочарование, удивляющие деревенских людей тем, что они завтракают вместо того, чтоб пить чай, надувающиеся, как мыльные пузыри, своим дешево приобретенным скептицизмом, — мы бы ни слова не сказали о ней или пожелали бы ей только счастливого пути в тот круг читателей, которые добродушно верят еще в существование князей, ардатовых или тамариновых, как другие верят еще в существование огненных змиев, лукаво возмущающих нравственность супруг и домашнее спокойствие супругов. Но комедия умного и наблюдательного автора «Шутки» не имеет претензии ни на великосветскость, ни

на изображение разочарованных героев, ни на ту тонкость, к которой как нельзя лучше идет гоголевское восклицание: «галантерейное, черт возьми, обращение!» Она просто умна, она беспритязательна — это маленькая комедия: все отзывается в ней здоровым взглядом русского человека, на всем печать ловкой наглядки и остроумия, не напрашивающегося насильственно на ваше внимание. Здесь нет господ, которые с первого появления так и говорят вам: «вы, господа, смотрите на меня; я ведь не то, что вы думаете, я демон»; или: «я не просто бледный сколок с довольно ходульного лица в “Маскараде” Лермонтова, я сам по себе, я — Ардатов, я хочу мстить, сам не знаю почему и для чего, так, от пустоты душевной...». В комедии г. Меншикова действуют всё люди очень простые, не задорные, люди так себе, каких много найдется на Руси, каких вы признаете, пожалуй, своими знакомыми.

Позвольте же рассказать вам, что это за люди и что они делают на белом свете.

Приехала московская барыня Размазова, с сыном Виктором и дочерью Кларою, в далекое захолустье просторного русского царства. Автор превосходно очертил ее одним примечанием: «Размазова — московская барыня, с простым, несколько грубым лицом — *важная особа, по своим понятиям*». Что она важная особа — это видно из того, что она удивляет деревенских людей великосветскими привычками, как упомянутый нами Тамарин удивлял завтраком добродушного соседа; в ней также есть своего рода скептицизм; он выказывается неверием в цивилизацию уездного города и великосветско-равнодушным «э!» на рассказ соседки о хорошем тоне в доме того или другого помещика: она не знает, разумеется, ничего, что у нее делается под носом, не знает, что значит взломать овес, что такое левада. Это уж видно в натуре русского человека, чтоб он именно того-то и не знал, что у него под носом и к занятию чем предназначила его судьба. Дочка ее «Клара, то есть Клеопатра, *барышня с безжизненною физиогномиею, считающая себя красавицею, потому что высока ростом*» (так!), с таким же скептицизмом, не знающая ничего ровно, ни русского, ни даже иностранного, так что ее поправляют даже уездные барышни, читающие, по крайней мере, от доски до доски и из строки в строку русские журналы (так!). Они знают, например, что «*École des viellards*»<sup>1</sup> сочинил Делавинь, а не Мольер, знают, что «Библиотеку для чтения» издает Сенковский, знают имена русских актеров, а Клара и этого даже не знает, хотя живет в Москве и была в Петербурге. Сынок Размазовой Виктор — пустейший из московских денди, тоже скептик в своем роде, несмотря на свою непроходимую глупость.

Барыня Размазова, приехавши в глушь, решительно не хочет держаться пословицы: «с волками жить, по-волчьи выть»; забывает, что к ней никто не приедет, если она не сделает первого визита. И точно, ездят к ней очень немногие, именно: помещик Арбузов, человек, по всему видно, обуреваемый страстью быть сватом и вообще путаться в чужие дела из чистого дилетантизма, да барыня Крюкова — деревенская барыня с некоторыми претензиями на светскость и с дочками. Беседой Крюковой с старым лакеем Размазовых Анисимом, в ожидании уехавшей куда-то Размазовой, и открывается комедия. Крюкова, разумеется, любит повыведать подробности чужой домашней жизни; Анисим, представитель старого поколения Ванек и Гришек, до старости рад тоже излить свои неудовольствия на новый порядок вещей и изливает их чрезвычайно наивно. «Нынче всё по немецкому маниру, сударыня: кушать изволят господа, трое (лакеев) и прислуживают только. Прежде, бывало, барин сам-четверт за стол сядут, а все семь лакеев стой тут; гости приедут, хоть бы человек десять только, так и псарей нарядят, и ткачей иной раз пошлют: бриться приказано было ткачам, на всякий случай. Вот теперь нас кого в Москву возьмут, кого по оброку пустить хотят. Даром, говорят, мясчину получаем. Разорение господам!» — Жалобы его, как

<sup>1</sup> «Школа стариков» (франц.).

видите, чрезвычайно естественны; в одном месте только вкралось словцо, не соответствующее понятиям лакея: «*Все, видите, какая-то политическая экономия пошла*». Положим, что лакей и слышал этот термин, и мог употребить его в разговоре, только бы он непременно изломал его по-своему, обделал бы как следует. Анисим уходит чистить ножи, боясь, что «опять гневаться будут». Крюкова остается одна с дочерьми, Полиною и Надиною, «довольно милοвидными барышнями небольшого роста в очень длинных платьях». Полина и Надина... но автор так беспритязательно и мило обрисовал их, что мы решаемся целиком выписать сцену между ними и матерью, одну из самых лучших сцен в пьесе по мастерству и тонкости обработки:

Крюкова. Что им так вздумалось ехать в Васильевку...

Полина. Прокатиться хотела.

Крюкова. Ах, боже мой, что за жадность такая! Мало у вас дома ягод. Все как бы только чавкать что-нибудь. Смотри у тебя губы какие.

Полина (*вытирая губы*). Да я всего-то две ягодки...

Крюкова. Две ягодки! И платье-то... ах, боже мой, и платье выпачкала.

Полина. Не видать.

Крюкова. Поправь хоть этак немножко. Да кто это одевал тебя? Кто тебе платье застегивал?

Полина. Аксинья.

Крюкова. А вот я ей, *долговязой*, велю... Да, правду сказать, станут они много о барышнях думать, коли барышни день-деньской на качелях с ними.

Надина. С кем же нам качаться?

Крюкова. А вот я велю срубить их. Хоть бы вариации какие на фортепьяно выучили. *Что за вас денег переплатили!* Дождитесь, скоро вас возьмет кто-нибудь.

Надина. Да еще бы, вы нам платьев порядочных не сделаете...

Крюкова. Какие вам еще платья сделать, коли вы одеться не умеете!

Надина. Да оттого, что у нас сшито всегда бог знает как. Что вы не отдали шить, как мы были в городе? Вот Блинова — и поменьше нашего состояние, а смотрите, как одета всегда хорошо. Корсеты из Москвы: ну, и талия хороша, разумеется.

Крюкова. Да уж откуда ни выпиши корсеты, хоть из Парижа прямо, а у кого с утра до вечера рот набит, никакой корсет не поможет.

Полина. *Не голодом же сидеть*.

Крюкова. Ну и пеняйте на себя. Не думаю я, однако ж, чтобы Размазов женился скоро: нынче молодежь-то бог знает что такое... да и женится если, так найдет и не у нас. Ведь эти столичные привыкли видеть женщин-куколок, *а чтобы цвет лица хороший был, так это и не в моде нынче*. Впрочем, как знать, чего не знаешь: мало ли что кому нравится. Ах, боже мой, боже мой!.. По-французски-то вы, того, не очень много распространяйтесь; с нашими, в деревне, другое дело, а за Размазовыми вам не угоняться.

Надина. Как же, тамап, коли кто начнет по-французски, как же не отвечать?

Крюкова. Ну, ответить или отпустить словцо-другое, да и съехать по-русски. Сами-то, по крайней мере, не задирайте по-французски.

И понятия, и выражения действующих лиц — в высшей степени верны здесь действительности, хотя вся сцена есть не что иное, как намек на отношения, набросанные мастерски, но несколько не развитые. Может быть, подобного рода комедии слишком еще тонки, несколько не по времени и не по быту, требующим красок более ярких, анализа более глубокого и сурового. Развейте-ка отношения этой матушки, имеющей претензии на образованность и желающей сбить с рук дочерей-невест, сбить во что бы то ни стало, сбить *quand même*<sup>2</sup> в ущерб и к здоровью, во вред их будущему благосостоянию, к этим достолюбезно-наивным дочкам, у которых под корою простоватости таятся все пороки, вся безнравственность жалкой полуобразованности, — и вот вам сцены в pendant к известному «Отрывку»

<sup>2</sup> Даже если (*франц.*).

великого поэта; вот вам матушка ничем не лучше той, которая во что бы то ни стало хочет поверстать в юнкера почти тридцатилетнего сына, которая для достижения своей цели — расстроить невыгодную женитьбу — готова сдружиться с грязным Собакиным. Г. Меншиков не хотел взрезать аналитическим ножом ровной и несколько смешной поверхности этих отношений, не хотел, да и не мог, по самому роду своего таланта, которому дано только верно и метко схватывать лишь то, что выплыло на самую поверхность. Благодарность ему и за то, что он не клеветает на жизнь, не преувеличивает резко-выдающихся комических сторон, не пересаливает. Ответы Надины и Полины наивны до комизма, даже милы, если хотите; а взгляните-ка опять попристальнее в психологические основы этих ответов, в причины, почему у них, например, по энергическому выражению матушки, «с утра до вечера рот набит». Почему-то эти лица напомнили нам одну, теперь забытую, повесть и в особенности одно лицо этой забытой повести. Повесть эта напечатана в одном из журналов в 1845 году и называется «Старое зеркало»; в эстетическом отношении она страдает многими странными промахами и недостатками, но на ней лежит след тяжелой, грустной думы и строгого, хотя несколько одно-стороннего анализа: все идеальные лица не удались автору, но зато везде, где коснулся он повседневных явлений, он проследил их с беспощадною последовательностью мысли, созревшей в опытах жизни. Нам вспомнилась эта повесть, с такою же, как Полина и Надина, наивною, простоватою и миловидною барышнею; о которой дворовые говорили: «Марья Ивановна молодец; она умеет обращаться с нашим братом: она и в кухню зайдет, и на скотный двор прибежит, и окрик даст», — с этой, по выражению отца, козырем-девкою, имеющею обратиться впоследствии в бой-бабу, уж как способною держать в ежовых рукавицах слабодушного господина, пленившегося ее *милою* непосредственностью. В такую же бой-бабу имеют обратиться со временем и Полина и Надина, обе выкроенные почти безразлично на одну мерку и так слегка, но так метко очерченные немногими и краткими ответами в выписанной нами сцене. Повторяем: все достоинство этой сцены — в меткости и простоте очерка.

Вслед за этим является и м-м Размазова, и в разговоре ее с Крюковой высказывается весь ее *скептицизм*, как мы уже упоминали. В ней и в ее дочке Кларе — совершенно одинаковое невежество в отношении ко всему, что у них под носом. Уездные барышни видят ясно всю простоту столичной, и одна из них спрашивает ее между прочим: «Вы знаете, что такое овца?», на что та отвечает с полным самодовольством знания: «Слава богу! за кого вы нас считаете? овца — это мадам баран...». Сынок Размазовой Виктор еще пошлее и пустее своей сестрицы. Он точно так же скептически издевается над уездным городом, предполагая, что в собраниях танцуют там экосез, а не польку. Бедный! он нисколько и не подозревает, что в отношении к человеческому достоинству и к человеческой гражданственности он едва ли стоит не ниже уездных барышень, с которыми корчит скептика и разочарованного, — что в них есть хоть что-нибудь да свое, а в нем положительно ничего нет. Оставшись один, он решительно не знает, что ему делать, хоть бы стрелять, что ли, да и стрелять он не умеет, не знает ни одной птицы по виду, словом, ничего не знает, что бы помогло ему убить время. На помощь призывает он лакея Афанасия, но тот не в состоянии растолковать ему, что тут за птица летает, и призывает собакинского мужика Трифона. Трифон рассказывает ему, что водятся у них и баранчики, то есть бекасы, что они варят их во щак, что много и раков в реке тоже, которых они тоже варят в воде: «снадобья»-то, благо, не надо никакого; зачерпнул воды — вот и все тут. «А соли? — спрашивает Виктор. — Соль-то, барин, стоит чего-нибудь: как же ее на гадину изводить?» Виктору наконец приносят ружье: он стреляет, но попадает вместо птицы в подвернувшегося как-то Трифона.

Действие переносится в деревню г-д Собакиных, людей совсем иного покроя. Собакин — пожилой человек, с несколько суровой физиономией, с практическим смыслом, который указал ему на пользу дельной образованности, заставил его читать статьи о сельском хозяйстве и т. д. Природа этого господина немного черства, если хотите; практичность его доходит до того, что он изо всего хочет извлечь выгоду, даже из увечья Трифона, и выгода у него на первом плане; любовь к комфорту и удобствам жизни стоит у него еще на низшей степени; без жены бы он, например, не понял, что недурно лакеям за столом быть и без гостей в перчатках; вообще на счет изящных вкусов и привычек многого от него не спрашивайте, но зато он горячо — и мало того горячо — разумно любит свою дочь, как мы увидим впоследствии, хотя и здесь без благодетельного влияния жены, он, быть может, и не понял бы вещей как следует. Его лучшее качество — любовь и уважение к жене, выражающиеся не в гнусном положении мужа под башмаком, а в разумном сознании превосходства ее понимания над его пониманием. Между ним и его женою — не маниловские отношения, не сентиментальная дружба, а благородная уверенность друг в друге. Жена Собакина — немолоденькая женщина, с весьма приятным, умным лицом и хорошими манерами; она не только знает цену образованности, но истинно образована: изящные привычки обратились у нее в натуру, а прямое разумение долга, жизни и исполнение его дали ей много уважения к самой себе, много терпимости и снисходительности к другим. Ее не удивит столичная барыня аристократическими замашками, потому что где бы и с кем бы она ни находилась, тонкое женское чутье покажет ей, как вести себя с достоинством; с другой стороны, вследствие той же самой образованности, в ней нет закоренелой и упорной замкнутости, нет дикой вражды к хорошему чужому и столько же дикой любви к дурному своему. Не сделалась она также ни синим чулком, ни суровой проповедницей: она сумела найти дело жизни вокруг себя, не разошлась с окружающим ее людом; она понимает все, даже удовольствие играть в карты в деревне, точно так же, как понимает наслаждения более изящные.

Под влиянием таких начал сложилась счастливо устроенная природа дочери Собакиных. Именно, это природа счастливая, в которой все стройно, ладно и соразмерно, нет ничего угловато выставившегося вперед. Вы не назовете такой природы богатою, потому что, как известно, в богатых природах много пищи для добра и зла, для мук и счастья, и бог знает, куда еще поведет их случайность, бог знает еще, что таится для них в будущем. А за Елену Собакину можно быть совершенно покойным. Она не страстна и, притом все в ней подчинено ясному, простому, практическому взгляду на вещи. Это не строгая пуританка вроде Клариссы Гарлоу: Кларисса, как вы знаете, погибла, несмотря на свой пуританизм и, может быть, вследствие этого пуританизма; с другой стороны, это не барышня вроде Полины и Надины. Ей все понятно и доступно, но только в меру, в известных границах, и, вместе с тем, она несколько не самоуверенна. Это отсутствие самоуверенности в особенности и предохраняет ее от всяких неразумных увлечений. Вот отрывок из ее разговора с столичным фатом:

Е л е н а. В Петербурге хорошо зимой, а летом-то, я думаю, в деревне лучше. Да и что за неволя стесняться целый век, между тем как в деревне некуда деньги девать. Мы не можем проживать очень много. Попробуйте-ка нанять в Петербурге такую квартиру, как наш дом с садом, — да тут половины доходов с имения мало — а нам здесь ничего не стоит; стол тоже стоит очень мало, а в Петербурге все это очень дорого, говорят. Ну-с, а экипаж, туалет... Конечно, у кого много денег, в Петербурге очень хорошо жить; а чтобы при маленьком состоянии стесняться по доброй воле, я не понимаю.

В и к т о р. А зато сколько удовольствий! опера, балет, концерты, собрания, гулянья...

Е л е н а. Все это хорошо для богатых людей. Я про них и не говорю. А часто ли небогатые, не делая долгов, разумеется, могут ездить в театры да в собрания? Один вечер в театре, да неделю жить

в тесной квартире! три раза в собрания, да целый год думать об экономии! Я опять не говорю о тех, которые обязаны жить в Петербурге; ну а те, которые не обязаны? Какая разница, при одинаковых средствах, в столе в Петербурге и в уезде, где всякая провизия ничем? Могут ли очень прихотничать небогатые люди в Петербурге, где все так дорого! Сошьют иные нарядное платье для собрания, да и наквитывают тем, что едят какую-нибудь пустую кашницу: вот вам петербургские удовольствия!

В и к т о р. Мне кажется, в деревне любят покушать хорошо.

Е л е н а. Да где ж не любят? И все бы любили, я думаю, да обстоятельства не позволяют. Что ж это за человек, который не знает, что такое вкус, которому все равно, что бы ни есть? Я понимаю еще, что можно жертвовать собою иногда, переносить неприятные часы за приятные минуты; но чтобы, как говорят, есть женщины, которые готовы год просидеть в тюрьме, с тем чтобы они по два раза в неделю были на бале, этого я не постигаю. Впрочем, ведь надо и то сказать, если бы я жила всегда в Петербурге, я бы, может быть, иначе думала, я бы тоже, может статься, согласилась терпеть голод, чтобы быть иногда на бале в собрании. Я осуждаю других, проповедываю вам, а между тем, признаюсь, пешком пошла бы иной раз в город потанцевать на бале: такая уж, видно, натура женская.

Да, такова натура и Елены, только эта натура рано устала себя в границы, под влиянием начал отца и матери. Правда и то, что на натуру пламенную эти начала, несмотря на свою мягкость и разумность, подействовали бы скорее отрицательно, чем положительно.

С такой-то женщиной, в 19 лет совершенно свободной и развязной, но вместе с тем не позволяющей себе увлекаться ничем мишурным и ложным, сталкивается пустоцвет Виктор, приехавший к Собакину для объяснения по делу об увечье Трифона. Объяснения кончились дружелюбно (Собакин извлек из этого случая возможную пользу — невесту для одного парня из своих крестьян), Виктор остается обедать по приглашению радушных Собакиных и в первом же разговоре с бойкою, мною девушкою разбит в пух и прах. Она увидела его насквозь, увидела всю его пустоту и бесосновательность сквозь мишуру светского фатства. Она не враждует с ним, она его даже не презирает — хуже того, она его любит, как мебель, привыкает к его глупой и скучной болтовне, как привыкаешь к глупому стуку маятника.

И вот мы опять у Размазовых. В доме у них все носит на себе печать богатства и бесхозяйности: местами карниз обвалился и по стенам следы протечи; все дышит вялою скукою и грубой ленью. И м-м Размазова и Клара, наедине без гостей, сидят в дезабилье весьма не изящном. Кларе нечем заняться, потому что нельзя же вышивать по допотопным рисункам Крюковых, нельзя читать русских книг и т. д. Даже матушка, и та говорит ей: «все уже лучше шить подтяжки, чем так болтаться по горницам». Заходит разговор о Викторе и о его частых поездках к Собакиным... М-м Размазова сначала и верить не хочет, чтобы сын ее, за которого пойдет богатая графиня Трезвонова, влюбился в какую-то м-ль Собакину, не говорящую по-французски, но, наконец, принуждена поверить, когда он сам говорит ей об этом. Сначала она и слышать не хочет, но приезжает Арбузов и улаживает все дело: во-первых, он уверяет, что Елена говорит по-французски, а во-вторых, убеждает следующим резонном: «Ах, матушка, не знаете вы разве нынешнюю молодежь? Проговорился, что жениться хочет, да благо, что на порядочной, не на мамзель Плезир какой-нибудь, — я бы сейчас и обвенчал его поскорее, а то еще отдумает, пожалуй». Размазова почти убеждена; дело только в том, кто первый сделает визит? Арбузов и это обдeldывает: он придумывает свести Собакиных с Размазовой на свадьбе парня Собакиных с девкою из деревни Размазовой.

Свадьба — прекрасные эпизодические сцены, подтверждающие наше мнение о ловкой наблюдательности г. Меншикова. Мы не выписываем их, но не можем не заметить одной удачной черты. Жених Дементий осерчал на то, что гости не оставили ему молочной каши, ушел стругать ножом палку и на все уговоры идти сидеть с невестой отвечает: «Эк пристали! Есть там народу. Кашу ели, так и невдогад



было»; на вопрос же: «что подумают добрые люди? — «А кашу ели добрые люди, не подумали, что, дескать, жениху-то останется ли?»».

На этой свадьбе Размазова знакомится с Собакиными, потом решается ехать к ним сватать своего сына. Слухи об этом дошли до Собакиных и прежде; они спрашивают Елену, пошла ли бы она за Виктора; Елена отвечает: «Нет». — «А от чего бы, например?» — спрашивает Собакин, кажется, не совсем из простого любопытства и не совсем из чистого желания узнать мысли дочери, а чуть ли не с затаенным расположением к такому браку. «Да что, папенька, за неволя такая? — отвечает Елена. — Уж он так глуп иногда! Гостем он, ну еще положим, хоть и врет иной раз такую чепуху, ну да по крайней мере занимает иногда, старается угодить, и в карты играет, и на охоту ходит с нами». Мать подтверждает ее взгляд. Собакин замечает: «Ну, хорошо, посватайся-ко он в самом деле — другое запоете». Приезжает Арбузов и с радостью объявляет им, что Размазова приедет свататься. Каково же удивление этого радушно хлопотавшего человека, когда известие встречают без восторга, без удовольствия, когда говорят ему, что Леночка не пойдет за Размазова. Он в толк не может взять почему? На слова их, что Виктор глуп, Арбузов отвечает, по-своему, очень резонно: «Да что ж вам, в самом деле, кого ж вам надобно, чтобы сочинения сочинял, что ли? Чем же он глуп, я не знаю».

*С о б а к и н а.* Да что за неволя с дураком-то жить? И в гости он придет, так надоест иной раз. А тут всякую минуту думать, чтоб он глупость какую не отпустил, краснеть за мужа... *что надо думать о женщине, которая вышла за дурака, зная наперед об этом?*

*А р б у з о в.* Ах, матушка, да она умна, так в руки возьмет его.

*С о б а к и н а.* Что ж это такое значит — в руки возьмет? Нянькой его будет или *выманит, чтобы он все имение переписал на ее имя?*

*А р б у з о в.* А что ж такое? Он ее любит. Может быть, она и успела бы сделать, что он *хоть не все имение, а хоть половину переписет на ее имя!*

Не правда ли, что Арбузов очень наивен, не правда ли, что он имеет полное право удивляться упорству этих чудаков? Еще более изумлена м-м Размазова. Да и представьте себе, в самом деле, ее положение? Она приехала в дурную погоду бог знает к каким-то Собакиным, она, с таким торжеством, с таким сознанием своего достоинства, сказала им: «А вот я вам жениха посватаю, так уж не голь, по крайней мере», — и эти слова встречены как-то странно, с каким-то холодным удивлением. Верная своей натуре, м-м Размазова замечает с маленькою злобою: «Ну, после того, как он столько времени ездит к вам, всякий день почти, мудреного нет», — чтоб вполне огромишь своим великодушием, напоминает, что за Виктора «графиню Трезвонову с удовольствием бы отдали», а Собакины только благодарят ее за честь, говоря, что надобно спросить, согласна ли дочь. — Ну, конечно, разумеется, — говорит м-м Размазова, — впрочем, я думаю, нечего тут будет ни принуждать, ни уговаривать. — Вы полагаете? — замечает Собакина. — Я уверена почти, — отвечает барыня. — Сын-то мой уверен, по крайней мере. — В самом деле, по своей невообразимой пошлости, Виктор убежден, что в него нельзя не влюбиться. Зовут Елену, и мать боится, не схитрила ли она уж прежде в разговоре с ними, мучительно трепещет, когда Размазова самодовольно и торжественно говорит: «Bonjour, ma bonne amie<sup>3</sup>. Пожалуйста-ка к ответу». Но Елена все та же: она удивляется, когда Размазова говорит о равнодушии ее к Виктору, поясняет так просто и вместе так убийственно-равнодушно их отношения. Размазова не просто сконфужена — уничтожена, хоть Собакина и говорит: «Кто ж будет знать, что он сватался? Будьте уверены, мы не станем рассказывать». А Арбузов все-таки в толк не возьмет — как это отказали

<sup>3</sup> Здравствуйте, дорогая (франц.).

Виктору? И он — и прежде того м-м Размазова, — все добиваются, не заметили ли, что у Виктора дурной характер, не заехал ли он как-нибудь сюда нетрезвый?.. — Нету, нету, — отвечает очень просто Собакина. — Да если б это и случилось с кем, не навек же из этого репутацию терять. — Ну признайтесь мне, — говорит наконец нимало не убежденный Арбузов — главная-то причина какая, что Елена Тимофевна не хочет выйти за Размазова?

— Да говорят вам, ума в нем мало, — повторяет Собакина.

Следя содержание комедии г. Меншикова, мы имели в виду преимущественно и почти исключительно ее достоинства, мы читали часто, так сказать, между строками, много пополняли, поясняли и даже угадывали — верно ли, нет ли, — судить, конечно, не нам. В этом-то и заключается главный видимый недостаток комедии: многое обозначено в ней слишком уже тонко, почти полунамеком; многое другое, напротив, отделано с излишнею подробностью, с тою щепетильною тщательностью, которая так же неуместна в ней, как неуместна и вредна была бы отделка мелочей на самом заднем грунте картины. Есть множество сцен, множество длинных разговоров, которые нисколько не ведут к делу, которые прямо подмечены в действительности и случайно перешли на бумагу. От этого в комедии г. Меншикова нет перспективы, нет выступающих характеров, нет истинного комизма: он пропадает, или загроможденный кучею лишних подробностей, или недосказанный. Нет в ней, одним словом, того качества, без которого не в силах ничего сделать ни ум, ни наблюдательность: нет творчества, которого самое название желали бы стереть с лица земли многие из quasi-литераторов. Сцены г. Меншикова — умная, но холодная копия с действительности; прочтя их, скажешь, пожалуй: это могло быть так, но не скажешь, то есть не почувствуешь, что это непременно должно было быть так. Отсутствие творчества отразилось здесь во всем: и в эпизодах неискусно впутанных, и в резонерстве, и в самом языке, наконец, списанном прямо с действительности и мертвом, как сколок. Нет даже слов, которые бы резко характеризовали лица, — нет потому, что таких слов не дается простому кописту.

А между тем, все-таки умная комедия принадлежит к числу попыток, о которых стоит говорить серьезно. В ее ловких и бойких намеках есть *правда*: и этого довольно, этого даже много.

---

---

*А. В. Дружинин*

**Современные заметки.  
Письма Иногородного Подписчика  
в редакцию «Современника»  
о русской журналистике. XX  
Отрывок**

Как ни длинно письмо мое, но я не могу умолчать в нем о повести нового писателя, г. Писемского. Она помещена в двух последних книжках «Москвитянина» и называется довольно странно: «Тюфяк». Я бы посоветовал ее прочесть всякому, если б не знал, что ее и без того прочтут из-за одного ее оригинального заглавия. Тюфяками, как узнал я из повести, называются люди очень робкие, нескладные и чуждые общества: стало быть, Тюфяк значит почти то же, что Медведь. Но «Медведь» графа Соллогуба есть верх светскости в сравнении с «Тюфяком» г. Писемского: герой новой повести боится говорить даже с любимой женою, в день своей свадьбы. Повесть г. Писемского еще не кончена, и потому я не стану рассказывать ее содержания; она весьма занимательна, несмотря на чрезвычайную простоту событий, несмотря на то, что в ней много заимствованного. Но главным достоинством в авторе нужно признать его замечательную наблюдательность, подчас доходящую до подсматриванья таких микроскопических фактов, о существовании которых даже не знает иной читатель. Люди, одаренные наблюдательностью и умением передавать подмеченное ими, весьма склонны к крайностям, а что еще хуже — к претензиям: достоверно можно сказать, что редкий литератор уберегается от дурных сторон мелкой наблюдательности. Мы видели писателей, до того вдавшихся в мелочи, что им оставалось только враждовать с теми, которое идут по другой дороге; мы видели энтузиастов, утверждавших, что вся наша жизнь состоит из мелких и микроскопических драм и что иначе смотреть на действительность могут только люди безумные. Были любители, из мелочей силившиеся создать что-нибудь грандиозное и ощущавшие трепет при описании дурной погоды и пешехода, потерявшего калошу в грязи. Но г. Писемский не принадлежит к числу когда-то многочисленной колонны псевдореалистов: он совершенно чужд претензий, высокопарных умствований и беспрестанных отступлений; его рассказ сжат и прост, а эта самая простота так привлекательна, что повесть хочется прочесть больше одного разу. Я это сделаю и тогда уже поговорю о ней с читателями.

---

---

А. В. Дружинин

**Современные заметки.  
Письма Иногородного Подписчика  
в редакцию «Современника»  
о русской журналистике. XXI  
Отрывок**

Заговоривши о беллетристике, тороплюсь сказать, что могу, о повести г. Писемского «Тюфяк», ныне оконченной в 21 книжке «Москвитянина». Отозвавшись с похвалою об этом весьма приятном явлении, я и теперь остаюсь при своем мнении; а желая, чтоб дарование г. Писемского было знакомо как можно большему числу русских читателей, с особенным удовольствием посвящаю несколько страниц разбору его повести.

В одном небольшом городе проживает довольно бедное семейство Бешметевых, состоящее из больной старухи-матери, холостого сына (он-то и есть тюфяк) и замужней дочери, выданной за господина разбитного характера, немного приходящегося сродни Ноздреву. Молодой Бешметев неглуп, очень учен, мечтает о славе и ученых трудах; но он неловок, вял и совершенно не понимает практической жизни. В семействе его нет согласия, благодаря беспутной жизни разбитного Масурова и сплетням дальних родственников, из которых одна, Перепетуя Петровна, очерчена с большою ловкостью. Роль молодого Бешметева, как главы семейства, может быть очень полезна и почетна: он понимает, что ему или никому другому предстоит устроить дела, водворить мир и согласие, обуздать гуляку Масурова, пособить сестре защитить ее от разных дон-жуанов того края и наконец наотрез отказать от дома коварной Перепетуге. Но, чувствуя необходимость энергии, бедный тюфяк не знает, на что решиться, и вертится во все стороны, поддаваясь враждебной обстановке своего быта.

Спасовав один раз перед практическими интересами жизни, тюфяк делает новую глупость. Он врывается по уши в хорошенькую и бойкую девушку, Юлию Владимировну и, не делая ничего в свою пользу, предоставляет хлопотать за себя судьбе и добрым людям. Сваха, без его ведома, устраивает дело. Родители Юлии, зная, что Бешметев имеет кое-какое состояние, уговаривают дочь за него выйти. Перед тюфяком новая жизнь, обещающая счастье. Конечно, Юлия не любит его; но она молода, не совсем испорчена дурным воспитанием: ее можно переделать, сблизиться с ней... Но тюфяк и остается тюфяком: он глуп и молчалив с своей невестой, и в день брака она не чувствует к нему ничего, кроме крайнего равнодушия.

Проходят месяцы. Бешметев влюблен в свою жену, но все-таки глуп до чрезвычайности. Ни твердости, ни плана поступкам, ни занимательности! Юлия от скуки начинает кокетничать с молодежью: тюфяк приходит в отчаяние, воображает, что все потеряно, увозит жену в деревню — и все-таки продолжает любить ее.

Еще один раз благосклонная судьба дает Бешметеву средство загладить прошлое и быть счастливым: он наедине с любимую женщиною, она огорчена, он может простить ее и вновь завоевать ее сердце. Но перед такими соображениями павсали люди и попрacticalнее нашего героя; тюфяк же ведет себя как нельзя хуже:

находит удовольствие обижать дорогую ему женщину, и история оканчивается плачевнейшим образом.

Читатель видит, что психологическая сторона интриги прекрасна. Тюфяк — лицо чуть не типическое. Автор испортил его, придал ему излишнюю дозу неловкости, робости и запутанности, что дает Бешметеву вид типа давно избитого. Сколько я понимаю, характеру Павла следовало бы придать колорит пассивности, *laissez-faire*<sup>1</sup>, той неловкости, той развитости в одну сторону, которая так портит жизнь умных людей и встречается у особ даже богатых, даже говорливых, даже ловко танцующих. Юлия чрезвычайно верна и привлекательна, несмотря на все слабые стороны. Множество второстепенных лиц, как то: отец Юлии, Перепетуя Петровна, Масуров, лакей Спиридон, француз Мишо, — отделаны безукоризненно; язык, которым говорят они, списан с натуры. Чтоб познакомить читателя с манерою автора и его рассказом, чуждым всякой изысканности, я приведу одно далеко не лучшее место в повести. Дело идет о французе Мишо.

Здесь я должен объяснить, что милосердая Катерина Михайловна в это время дала приют в своем обширном доме одному безместному французу-гувернеру, которого завез в эту глушь один соседний помещик за довольно дорогую плату, но через две же недели отказал ему, говоря, что м-г Мишо (имя гувернера) умеет только выезжать лошадей, но никак не учить детей. Почтенный отец семейства до того желал отделаться от наставника, что даже отказался от данных ему вперед трехсот целковых и просил только м-г Мишо убираться, куда ему угодно. Гувернер был в весьма затруднительном положении; у него не было ни копейки, и я не знаю, чем бы все это для него кончилось, если бы милосердая Катерина Михайловна, узнав о новой жертве, не послала к нему тотчас лошадей с приглашением приехать к ней. Француз, разумеется, не замедлил согласиться и, предоставив о будущем заботиться своей судьбе, приехал и поселился весьма комфортабельно в нижнем этаже дома своей покровительницы, прося ее беспрестанно занять где-нибудь, хотя напрокат, сына или дочку, которых бы он, по его словам, удивительно воспитал. Проживая таким образом, он обыкновенно рассказывал различные комеражы, происходившие в доме почтенного, но выгнавшего его помещика. Старуха помирала со смеху, слушая рассказы своего милого француза, который был действительно мил. Имел ли он, собственно, достоинства воспитателя, я не знаю; по крайней мере, если их и имел, то тщательно скрывал таковые. Но зато он владел другими достоинствами, а именно: имел чисто французскую выразительную физиономию, был прекрасно одет, щегольски ездил верхом и мастерски стрелял, играл довольно недурно на фортепьяно, а главное — наделен был способностью болтать по целым дням на всевозможные тоны и навсвистывать целые оперы, причем обыкновенно представлял оркестр, всех певцов и даже самый хор. По-русски м-г Мишо говорил чисто, что и заставляло думать, что вряд ли он и не родился в России; но, впрочем, сам он уверял, что произошел на свет на берегах Сены, и даже в Сен-Жерменском предместье, откуда для развлечения приехал в Россию и принялся образовывать юношество. Вот какого человека встретила Юлия в доме своей новой знакомой.

Старуха еще дорогой рассказала Бешметевой о своем милом жильце и, приехав, тотчас же познакомил их. Разговор сейчас завязался. М-г Мишо не замедлил пропеть комическим тоном несколько арий из «Лючии», представил оркестр из «Фра-Дьявола», потом описал породу нормандских лошадей, описал также ужасное происшествие, постигшее один французский фрегат, попавший в плен к диким, и в заключение нарисовал карикатуру одного знакомого соседа. Юлии было невыразимо весело; она забыла свои неприятности, забыла мужа, смеялась и говорила беспрестанно. Милосердая хозяйка тоже покатывалась со смеху, слушая бесценного м-г Мишо, который не ограничился еще этим, но, перестроив себя на печальный лад, продекламировал несколько стихотворений из Виктора Гюго, причем, возведя очи к небу, вспомнил о своей невесте, будто бы два года тому назад умершей, и потом, расчувствовавшись, уселся за фортепьяно и проиграл две арии из Шуберта.

Я сказал уже о верности языка действующих лиц; но этого мало: можно быть верным — и скучным; а язык, на котором говорят герои г. Писемского, обладает той бойкостью и оригинальностью, которая так очаровательна в романах господина Вельтмана. Количество наивных, забавных, характеристических выражений, подмеченных

<sup>1</sup> Здесь: попустительство (франц.).

автором «Тюфяка», поистине изумительно: у него горничная, кучер, сплетница, гуляка и враль Масуров, разочарованный щеголь Бахтиаров говорят своим особенным слогом, а речи сварливой Перепетуи Петровны так и сверкают оригинальными поговорками. Кто не знает, до какой степени странен язык, на котором объясняются барыни-говоруньи, хватающие свои слова отовсюду, сами изобретающие разные наименования вещам и вследствие неутомимой болтовни налагающие на русскую речь колорит такой же самостоятельный, как тон, придаваемый ей обрусевшими немцами или купцами с Апраксина двора? Такие барыни часто не помнят содержания чужих речей, но, подметивши в них какое-нибудь новое, выразительное слово, тотчас его запоминают, переделывают по-своему и пускают в оборот. Кажется по временам, что русский язык, при всем своем богатстве и обилии слов, не удовлетворяет потребностям неутомимых трещоток: зная кусочки французского языка, они их пускают в дело: они готовы сочинять новые слова, заимствовать их из Алкорана, если б Алкоран был им известен. Иная вещь их *фрапирует*, иной господин слишком *женерозен*, такое-то семейство *проюрдонилось* до копейки и подняло *алярму* и т. д., и т. д. Перепетуя Петровна г. Писемского — болтунья почти единственная в нашей беллетристике. Она с первого взгляда кажется очень зла, но, взглядевшись в нее, убедисься, что она только болтунья, принесшая в жертву своему языку все хорошие побуждения души и сделавшаяся сварливою, «завистливою и ненавистливою» из страсти к отчаянной болтовне.

При первом чтении «Тюфяк» едва ли понравится многим читателям. В нем мало внешней занимательности, и это я ставлю в вину автору. Беллетристу, как бы талантлив он ни был, незачем бегать от живых сцен, движения, даже таинственности и эффектов: он пишет не для одних дилетантов, уже охлажденных к романам и при чтении занимательного рассказа говорящих: «лучше Монте-Кристо не выдумашь, любезный друг!» Ссылаюсь на всех людей, в молодости своей изведавших наслаждение литературного успеха: что радовало их более — умная печатная похвала всеми уважаемого критика или ободрительная улыбка молоденькой девушки, может быть, только что бросившей музыкальный урок для чтения вашего произведения, — что было ему лестнее после первых дней успеха — приглашение такой-то и такой-то редакции к сотрудничеству или любопытный взгляд человека, по всей вероятности, очень мало читавшего на своем веку? Отбросив эгоизм в сторону, все-таки придется сознаться, что внешняя занимательность — великое дело, способствующее к тому, чтоб произведение читалось быстрее и внимательнее и, может быть, было еще раз перечитано. Поясним слова наши примером: возьмите две тетради английских гравюр, одну из них переплетите великолепно и со вкусом, другую велите обделать в корешок из телячьей кожи и положите обе на стол в гостиной — держу пари, что изящно переплетенный кипсек обойдет всех ваших гостей вдвое скорее, нежели вторая — тетрадь, переплетенная чересчур скромно.

По моему мнению, девизом каждого поэта и беллетриста должны быть слова: «простота подробностей, замысловатость замысла». Внешний или фактический интерес каждого произведения предохраняет его от забвения так же, как соль мешает порче съестных припасов, и хотя сравнивать поэзию с рыбой и говядиной не очень удобно, но в этом случае я не нахожу другого сравнения. Интерес содержания действует подобно печатному указателю редкостей в картинной галерее: руководясь им, читатель через сотню лет остановится над вещью, им отмеченною и, начав чтение из простого любопытства, поневоле будет всматриваться в частности, отдавать всю справедливость их изяществу и естественности. Творения самых отдаленных периодов словесности привлекают наше внимание, если они замысловаты; народная песня, несмотря на всю прелесть отдельных ее отрывков, скучна, если в ней нет содержания, что часто случается с русскими песнями; и сказка не переносит нас в волшебный свой мир, если в ее плане нет чего-нибудь привлекательного.

**1851**





---

---

*А. В. Дружинин*

**Современные заметки.  
Письма Иногородного Подписчика  
в редакцию «Современника»  
о русской журналистике. XXII – Декабрь 1850  
Отрывок**

Замечательнейшею вещью в 22 номере «Москвитянина» могут назваться сцены А. Н. Островского под названием «Утро молодого человека». Известность их автора так велика, что, по всей вероятности, весьма многие из русских читателей уже успели узнать эти сцены и даже отозваться о них не совсем выгодно. Я, с своей стороны, согласен с отзывами многих беспристрастных ценителей в том, что «Утро молодого человека» основано на идее старой и избитой, что сцен этих слишком мало, что самый язык действующих лиц не имеет той прелести и той природы, которой всякий ждет от комика, подобного г. Островскому, и со всем тем, я убежден, что каждый журнал с радостью поместил бы «Утро молодого человека» на своих страницах: так много в этих коротеньких сценах простодушной бойкости и наблюдательности. Неужели же людям с замечательным дарованием трудиться весь свой век над произведениями длинными, глубоко обдуманними, требующими усилий и вечных колебаний? Неужели им нейдет изредка набросать, эскиз, снять беглый очерк с предмета, им нравящегося, сделать шутливую заметку, даже карикатуру? По мнению строгих любителей изящного, даровитый писатель обязан без отдыха двигаться вперед, презируя мелочами жизни и думая только о том, чтоб его перечитывали через четыреста лет с небольшим. Эти-то строгие любители, при всей своей симпатии к г. Островскому, встретили его новое произведение с решительным неудовольствием и вместо того, чтоб поблагодарить автора за целый ряд оживленных, приятных и легко читающихся сцен, говорят о них неохотно, и только совестятся назвать их совершенно плохую вещью.

Есть писатели, имеющие способность быть всегда умными и новыми. Таким людям можно в часы досуга и лениности умственной писать решительно о чем им вздумается: о табаке, африканских степях, петербургских пuffedках, о балете, сочинениях Макиавеля, или псовой охоте, о симпатических улитках, или новых французских романах, — под их пером всякая мысль уляжется ловко, всякая картинка будет привлекательна. Склад их ума так оригинален, их наблюдательность так изощрена, что для них общих мест не существует. Писатели подобного разряда всегда одинаковы, всегда верны самим себе как нельзя более. Они могут описывать дурную погоду — и их дочитают до конца, они могут построить какую-нибудь сценку на избитой мысли — и сцена будет жива. К таким писателям я смело отношу г. Островского, хотя, сколько я знаю, он никогда не писал ни о Макиавеле, ни о железных дорогах, ни о симпатических улитках. Чтоб вполне согласиться со мной, нужно только перечитать собрание мелких статей из «Смеси» «Москвитянина», — статей, посвященных картинам из русского и особенно московского быта, как то: вскрытию Москвы-реки, извозчикам, Охотному ряду и так далее. Все эти статьи показывают в авторах (Мее, Берге и др.) наглядность,

старание, любовь к простому быту, дилетантизм наблюдательности. Отчего же результат их дилетантизма таков, что ни одна из их статей не читается без скуки? Через несколько страниц после «Утра молодого человека» в той же книжке «Москвитянина» помещен юмористический рассказ г-на Г. «Неожиданное знакомство с новым соседом», где рассказывается, как один молодой псовый охотник затравил русака в спальне у своего соседа по имению. Основание рассказа довольно комическое, но комизма в нем нет ни малейшего, хотя его автор пукался в анализ характеров, делал отступления и даже ссылался на древних жрецов. Недоставало ему только коснуться греческого философа Диогена; но сомневаюсь, чтобы и в таком случае рассказ выиграл. А в то же время г. Островский представил три-четыре сценки из быта купца Недопекина, и сценки эти читаются так быстро и легко, что рука невольно тянется к прочитанным уже страницам и хочет перелистовать их сызнова.

Мысль, лежащая в основании сцен г. Островского, без сомнения, стара; но это не мешает изяществу подробностей. Молодой купец Недопекин вздумал жить не по состоянию и сблизаться не с своим кругом, одел свою прислугу на заграничный манер, окружил себя объедалами и исполняет все их прихоти, изредка позволяя себе обычное удовольствие амфитриона, то есть некоторые дерзости в разговоре с прихлебателями. Родственник Недопекина, старый купец Смуров, является к нему, смеется над его затеями и приносит известие о том, что денежные дела нашего мота идут до крайности плохо. Вот эта сцена, которою заключается «Утро молодого человека».

С м у р о в (*входит; за ним Вася*). Что, Семен дома?

И в а н. Уехали-с.

С м у р о в. А не знаешь куда?

И в а н. Не знаю. Подождите; может, скоро будет.

С м у р о в. Подождем! Садись, Вася, будем его милости дожидаться.

*Иван уходит. Молчание.*

В а с я. Абрам-то Сидорыч говорит нынче: я, говорит, протестую.

С м у р о в. Ишь ты, срам какой! А еще-то много должен, не слышал ты?

В а с я. Тысяч на пять серебром наберется.

С м у р о в. Все по доверенности матери?

В а с я. По доверенности.

С м у р о в. Платежи-то не скоро?

В а с я. По одному-то на этой неделе надо платить. Дан был Белорыбицыну; а он Семену Арефьичу передал. Семен-то Арефьич вчера и говорит в трактире: мне, говорит, заплатит, а то я старуху-то и в яму потяну.

С м у р о в. Да и поделом ей, дура, коли допустила до этого. Хорошо еще, что я-то хватился, а то он накуралесил бы, что и не расхлебашь. Ишь ты, как разукрасил сдуру-то! Трюмо завел! (*Смеется*.) Книжки разные! Покажь-ка, Вася, что там за книжки.

В а с я (*берет книгу*). Французская, должно быть, либо немецкая.

С м у р о в. Нешто он по-французски-то знает?

В а с я. Где, дяденька, знать! Так, для близиру лежат.

С м у р о в. Эка дурачина-то! (*Смеется, потом вздыхает*.) Эх, то-то глупо-то! То-то бить-то некому! (*Молчание*.) Чей это мальчонка-то у него?

В а с я. Матренин внучек, что у тетеньки-то живет старуха; еще она сродни тетеньке-то.

С м у р о в. Так, стало быть, он сын Сидорыча-то, что у свата на фабрике?

В а с я. Сын. А сестру его, Дашу, помните, тетенька замуж выдавала за лавочника. Еще, помните, Ганька-то кудрявый весь сажей вымазался.

С м у р о в. Помню, помню. Отец-то славный малый, честный, а мальчишку-то как обезобразили. Ведь вот отец-то его ни в чем не замечен, а сынишка-то что делает. Обругать надо человека — этакую

штуку надеть. Конечно, он мальчишка, его как хошь тормози; да за что же обезьяной-то наряжать! Как его зовут-то?

В а с я. Гришуткой.

С м у р о в. Гришутка, а Гришутка!

Г р и ш к а (*входит*). Чего изволите-с?

С м у р о в. Повернись-ка, повернись! Хорош, брат, нечего сказать!

В а с я. Дяденька! Точно он физик какой галанский. На птицу похож.

С м у р о в. Будешь похож, когда этакий кортекол наденут.

Г р и ш к а. Да нынче так носят.

С м у р о в. Да кто носит-то, глупый! Носят! Мало ли что носят! Всех нищих не перешеголяешь! Ну, за что тебя так обругали! Эх, Гриша, Гриша! Нехорошо, братец! Ты чем здесь занимаешься-то?

Г р и ш к а. Ничем не занимаюсь. На посылках, да пыль сотрешь, за столом прислужишь.

С м у р о в. Балуетесь ты здесь, я вижу, около моего племянника-то. Тебя одели дураком, а ты и рад. А ты полно паясничать-то, ты уж не маленький, пора и об себе подумать. Чего ты здесь дождешься? Ничего не дождешься, ни лысого беса. А ты бы просился у бабушки-то, чтоб тебя куда в порядочное место отдали, в лавку, что ли, куда; на крайности со временем человек будешь, а то что народ-то смешить! Я вот бабушке-то поговорю.

*Входит Иван.*

Что ж, скоро ли будет-то?

И в а н. Не знаю; может быть, и вовсе не приедет. Да вот вы напишите, что вам нужно. (*Подает ему бумагу и перо.*)

С м у р о в. Напишите! А что я стану писать! Ишь ты, разгулялся очень! Какого я ему рожна напишу! Умны вы очень! Напишите! Дурак ты, я вижу, и с барином-то с твоим; а то еще «напишите». Очень мне нужно! Поди-ка-сь, господа какие! Пойдем, Вася.

И в а н. Что же сказать прикажете, коли Семен Парамоньч спросят?

С м у р о в. Скажи ему, что дурак он, вот что!

В а с я. Дяденька, он говорит, что он образованный человек.

С м у р о в. Как же ему не быть образованным! Из трактиров не выходит, по рощам шампанское пьет. (*Ивану.*) Так ты слушай! Ты скажи ему, чтоб нынче же к матери приехал, что дяденька, мол, нарочно езжал. Да ты скажи ему, что я сам старухе-то скажу, чтобы она доверенность-то уничтожила, да в газетах публикуем, что долгов за него не платим, тогда и живи, как он хочет: уж я ему ни слова не скажу. Мы ему хвост-то прижмем (*уходят*).

Сцена эта действительно немножко жидка; но она едва ли не лучшая из всех; по крайней мере, в ней нет той торопливости, с которой набросан разговор между Недопекиным и его паразитом Лисавским. Не думаем, чтоб самый невежественный из прихлебателей способен был называть своего патрона Аполлоном и восхищаться его красотой, тем более что господа, подобные Недопекину, весьма мало знают об Аполлоне и нимало не дорожат его репутациею как красавца и бога поэтов.

Однако я замечаю, что сам против воли начинаю разделять мнение большинства читателей и смотреть на «Утро молодого человека» не совсем снисходительным образом. Неудачная фигура Лисавского и его речи об Аполлоне всему виною; а кроме того, мне досадно, почему автор с любовью не остановился над таким великолепным для комика персонажем. Паразит, прихлебатель, джентльмен, имеющий страсть жить на чужой счет, — вот тип поистине неистощимый, вечно разнообразный, понятный каждому. Недаром греческие комики, и за ними Теренций, так были пристрастны к подобного рода лицам, недаром лучшие роли в их произведениях даны паразитам. Жизнь на чужой счет это — неисчерпаемый рудник веселости, забавных положений, патетических мест и тонкого анализа. Я боюсь, чтобы, набросав несколько штрихов по поводу обеда Лисавского, г. Островский не отбил сам у себя охоты к изображению подобных лиц. Даровитые люди слишком боятся повторять самих себя и, раз посвятив строчку тому или другому характеру, редко возвращаются к описанному уже предмету.

Люди, привыкшие жить на чужой счет, составляют обширную часть рода человеческого; их виды разнообразны до бесконечности, их нравы изменяются соответственно стране, городу, клочку земли, где они проживают. Они не все смешны, но все могут идти в комедию; они не все дурны нравственно, но все интересны. Я имел случай наблюдать разные роды паразитов и с удовольствием готов рассказать о них кое-что, может быть, пригодное для какого-нибудь комика или повествователя.

---

---

Е. Н. Эдельсон

## «Отечественные записки» в 1850 году. (Учено-литературный журнал, издаваемый А. Краевским)

### Отрывок

Мнение «Москвитянина» об «Отечественных» записках», прежних и последних, вообще выражено было несколько раз и очень ясно. Мы представим здесь их обозрение только за прошедший год, позволяя себе сделать несколько общих замечаний в заключении.

В 1850 году помещено было в «Отечественных записках» много оригинальных повестей; но много ли в самом деле выиграла здесь русская литература? — Пересмотрим их. «Коломенская роза» — роман из первых годов девятнадцатого столетия — В. Р. Зотова.

Зачем написан этот роман? Была ли у автора потребность высказать какую-нибудь задушевную, тревожившую его мысль, или родились ли в его душе живые образы, просившиеся неотступно на свет? Ничуть не бывало. — Роман написан потому, что так очень легко писать; что автор владеет языком, способностью (правда не хитрою) выдумывать оригиналов — вроде Сижова, доктора Гржны и т. д., — наконец потому, что есть многочисленный класс людей, готовый читать в свободное время что угодно, лишь бы описывались какие-нибудь происшествия. Соображая все это, не мудрено поверить, что автор действительно исполнит свое новое предприятие — и подарит русской публике небывалый по величине роман «Старый дом», которого один пролог занял две книги «Отечественных записок» прошлого года. Что ж? — Читатели, конечно, найдутся, — а больше чего же надо нам в промышленный век?

Вот другая повесть: «Черный гость» — Бернета. Но это уже, собственно говоря, анекдот, и анекдот в самом деле любопытный, хотя и неправдоподобный. — К г-ну Росникову ночью врывается маска и зовет его в маскарад. Росников соглашается. Там с ним происходят различные истории, и наконец, в чужой шубе, карете и с чужой женой он уезжает в чужой дом. Принужденный бежать оттуда, он выходит уже в своей шубе, в своей шляпе и калошах. Это, на первый раз, очень странное обстоятельство весьма, впрочем, удачно объясняется в повести. —

Другая повесть: Бернета «Не судите по наружности». — Но пусть читатель сам судит о ее достоинствах по следующим двум отрывкам. Герой повести, повытчик какого-то степного уездного города, говорит с графом:

— Здравствуйте! — сказал граф, подступая ко мне. — Вы... повытчик?

— Повытчик, ваше сиятельство.

— У, да какой вы гигант!

— Перед вашим сиятельством я всегда маленький человек.

— Ну, нет... разве только в некоторых случаях и отношениях. Я думаю, в вас вершков двенадцать?

— Ваше сиятельство двумя вершками изволили повысить.

— Стало быть, десять. И этого слишком много. Славный рост, молодецкий рост! Впрочем, извините. А как вас звать?

— Не извольте, ваше сиятельство, об этом беспокоиться; я и без зова буду навещать вас.

— Не то: я желаю знать ваше имя, отчество и фамилию.

— Дедушка мой, Илларион Пандион, нарек своего единственного сына Родионом, а сын его Родион Пандион назвал единственного внука моего дедушки Илларионом.

— Стало быть, вы — Родион Илларионович?

— Нет, ваше сиятельство, Илларион Родионович Пандион!

— Так, так. Но обратимся теперь к делу. Мне, господин повытчик, говорили, что у вас прекрасная рука.

— Нельзя сказать, — отвечал я простодушно, — И, подняв левую свою руку, растопырил ее пальцы, как грабли.

— Экая огромная ручища! — произнес граф, улыбаясь. — Да какая же она черная!

— Все оттого, ваше сиятельство, что я не прячу ее в лайковый футляр.

— То есть вы не употребляете перчаток; что же вы на руках-то носите, калоши, что ли?

Не правда ли, что это остроумно? И вот как рассуждает тот же герой один на свободе:

Плачь, бедная женщина, плачь! Для тебя уже невозможно на земле полное, безмятежное, цветущее счастье! Никто уже тебя не подарит им, ничья сила не переменит прошедшего! И если когда-нибудь великодушная, мужественная любовь подаст тебе вечно неизменную руку — все же по светлому небу вешнего вашего праздника станут пробегать темные облака мертвящих воспоминаний; все же в вашем неразрывном союзе будет, с одной стороны, ничем неоплатная жертва, с другой — робкая, сознающая свое бессилие благодарность; все же гармония взаимных ваших отношений отзовется не торжественным, радостным гимном увенчанной добродетели и невинности, а только тихой, унылой мелодией прекрасных сердец, испукавших одно другое!

По поводу этой повести мы слышали одно очень дельное мнение, — что в произведениях такого рода нужно искать не эстетического, а психологического интереса — именно постараться воссоздать для поучения публики те странные душевные процессы, какими оно создавалось в душе автора. Но как ни любопытен бы был разбор такого рода, мы не чувствуем себя в силах взяться за него.

К числу странных и неразгаданных произведений принадлежит также «Портрет» — фантастический рассказ Т. Ч., автора, впрочем, с талантом. Очевидно, повредило художественности этой повести какое-то странное направление и сделало этот фантастический рассказ совершенно непонятным. Это какой-то бред, после которого кружится голова, и больше ничего. А между тем нельзя не сознаться, что и в этом бреде виден талант.

Повесть Чернова «Двойник» нельзя пропустить без внимания. Автор ее без сомнения человек умный и чувствующий. Предмет, выбранный им для повести, не лишен живого современного интереса. Но что касается до формы, едва ли она идет к внутреннему содержанию его рассказа. Мы очень далеки от мысли упрекать кого бы то ни было за избранную им форму. Собственно говоря, нет формы, которая бы не годилась вообще; но, когда произведение лежит пред нами уже готовое, мы имеем полное право судить об удачном или неудачном выборе формы и предполагать, что та же самая мысль стала бы яснее и сильнее, будучи выражена иначе. Судите сами, к чему придан фантастический колорит следующему весьма простому делу: молодой человек решается на крутой перелом в своей жизни; он хочет бросить свою прежнюю беззаботность, расстаться с юношескими благородными, но, по его мнению, неприменимыми к практической жизни стремлениями и идти по новому пути, где в будущем ему видятся положения в обществе, удобства жизни, — хороший стол и т. д., — одним словом, все прочные, не мечтательные наслаждения. В пользу своего обдуманного решения он успел уже принести жертву — это Верочка, бедная девушка, страстно его любящая. Он бросил ее потому, — как сам говорит, — «что она не имела никакого воспитания, что она не могла следовать

за ним в ту сферу жизни, куда влекли его сильные желания и страсти, проснувшиеся с годами». Идя последовательно, он женится на скромной девушке из хорошего семейства, берет выгодное место, нанимает хорошую квартиру; но скоро оказывается, что для достижения новой выбранной им цели недостает ни жениного приданого, ни жалованья, получаемого с выгодного места; а между тем он уже слишком затянулся: новое положение в свете, новые связи имеют свои требования, для выполнения которых нужны деньги. Где взять их? — Остаются так называемые неблагородные средства. Герой наш останавливается на минуту перед этим жертвованием; но ему нет ниоткуда поддержки. Тесть и теща прямо намекают ему на эти неблагородные средства; жене тоже хочется непременно дачи. Тогда он падает окончательно. — Конечно, вся эта постепенная борьба может быть не лишена драматического интереса; но вы все-таки видите, что это самая пошлая, обыкновенная история. Человек с художественною способностью мог бы, конечно, и из этого предмета сделать хорошую повесть. Он вывел бы на сцену несколько живых, цельно задуманных лиц, взял бы для этого типы, представляемые современным обществом, в основание положил бы характер своего героя, и из естественного столкновения между собой этих лиц — стройно и последовательно проистекло бы то событие, которое взято г. Черновым за основу его повести. Но всего этого автор, по-видимому, не мог сделать, и потому он принужден был вывести на сцену двойника, что-то весьма темное, — доктора Морица; наконец, все это изложить в виде записок (способ, заметим, самый удобный для тех, кого не стает на создание характеров). Только посредством всех этих искусственных мер успел он достигнуть до того, что повесть читается с интересом, хотя каким-то лихорадочным. Что касается до достоинств повести, то мы уже сказали об них вначале. Достоинства эти принадлежат более лицу автора, проглядывающему во всей повести.

Граф Соллогуб поместил в «Отечественных записках» прошлого года два произведения: «Беда от нежного сердца», комедия-водевиль, и «Старушка» — повесть. О комедии-водевиле можно сказать разве только то, что, благодаря талантам актеров, она имела успех на петербургской и московской сценах. Что касается до художественного достоинства этой комедии, то, вероятно, и сам автор не приписывает ей в этом отношении большого значения. Особенно поражает в этом водевиле следующее обстоятельство: женские лица и отношения между ними писаны с явной претензией на правдоподобность и в самом деле намекают на нечто действительно существующее; тогда как сам герой решительно неправдоподобен, так что трудно себе представить, как может подобная вещь прийти в голову. Его же повесть «Старушка» может служить образцом умения ловко и занимательно рассказывать вещи, сами по себе представляющие очень мало интереса. — Принадлежи эта повесть другому писателю, неизвестному еще или малоизвестному в нашей литературе, мы бы, конечно, похвалили ее за легкое и живое изложение, наконец, за похвальное желание выставить на показ этот тип старушек, эгоистических и бесчувственных ко всему, что только не равно им по происхождению. И этими достоинствами нельзя пренебрегать в писателях; но мы имели полное право ожидать от графа Соллогуба чего-нибудь поважнее. Поэтому пусть не прогневаются он, если мы напомним ему, что писатель, заинтересовавший публику своим талантом и дорожащий мнением читателей, должен быть строг к самому себе в выборе пьес для печатания. — Знакомые уже давно с произведениями гр. Соллогуба и его умением писать мы вполне уверены, что ему ничего не стоит написать и еще несколько рассказов вроде «Старушки»; но печатать такие повести значит разминивать свой талант и ради легкости уклоняться от своей настоящей дороги, указанной талантом, но, конечно, требующей более труда и внимания.

«Тени прошлого» — повесть Т. Ч., читается с большим удовольствием: в ней нравится и оригинальность формы, и мысль, ловко проведенная чрез весь рассказ. Мы познакомимся с ее содержанием: герой ее, Сергей Сергеевич Березов, один из тех пустых людей, которых, под именем разочарованных, выводят с такою охотою в своих повестях наши писатели. Можно бы было заметить, что пора уже бросить это до крайности истертое и отчасти ходульное лицо и обратиться к типам, представляемым действительною современною жизнью; но делать нечего — автору угодно было избрать его в герои, а потому скажем несколько слов об его характере. — Сколько можно понять из не совсем полной отделки этого лица, автор хотел представить человека довольно холодного, пустого, преимущественно бесхарактерного, но не глупого и оттого скучающего в бездействии. Отличительная черта его состоит в эгоизме — в постоянных заботах о своей личности, доведенных до такой степени, что он никак не умеет жить в настоящем, боится всякого решительного поступка, всякого увлечения, опасаясь связать себя чем бы то ни было и дорожа какой-то фантастической свободой. — Эта последняя черта очень ловко подмечена автором в современном обществе. — Впрочем, на нем останавливаться долго незачем: не художественность характеров составляет достоинство этой повести, а, если можно так выразиться, элемент лирический. Может быть, удивятся, если мы скажем, что «Тени прошлого» не повесть, а скорее лирическое произведение, — а между тем это так. В этом рассказе нет даже действия — это ряд картин, вызываемых Березовым из его прошлой жизни; ему, скучающему жизнью, являются по очереди все женщины, которых он любил или, лучше сказать, с которыми он вступал в какие-то странные отношения, несколько похожие на отношения любящих друг друга. Все эти картины прошлого возбуждают в душе его одну и ту же тоску, которая, наконец, разрешаясь в виде вопроса: «для чего вы сберегали себя, Сергей Сергеевич?» — очень эффектно заключает повесть. — Нам кажется, что такой сюжет годится как нельзя более для лирического стихотворения. Некоторые из теней очень милы и грациозны; так, например, создание Ольги сильно свидетельствует в пользу художественной способности автора: отношения их с Сергеем Сергеевичем разобраны подробно и верно. Чтобы дать ближайшее понятие о разбираемой повести, выпишем явление одной из первых теней; при всей своей краткости, она дает понятие и о характере Березова, и о роде таланта автора:

И третья картина возникла пред его мысленным взором. Такие же сумерки стелятся по красивой гостини; карета стоит у крыльца; черноволосая женщина выходит навстречу девятнадцатилетнему Сержу с театральной афишей и перчатками в одной руке и с выдвигаемым лорнетом в другой.

— Я пришел проститься, — сказал Серж.

— А! — и лорнет вместе с афишей поспешно положен на стол, перчатки упали. — Вы едете?.. Надолго?

— Служить еду.

— Значит, надолго, навсегда?.. Садитесь!

Они сели.

— Мне лучше уйти, — говорит Серж. — Вы едете в театр. Я вам помешал.

— Вы едете навсегда и так спешите меня оставить.

Замолчали.

— Прощайте, — сказал он через минуту, поднимаясь.

— Пойдите!

Он опять сел.

— У вас нет знакомых в Петербурге? — спросил он с замешательством, не зная, что говорить.

— Есть, да бог с ними! — отвечает она с досадой.

— Право, я вам помешал; вы сердитесь.

— Ничуть, я не поеду в театр.



— Что же вы так? Я лучше уйду...

Она слегка пожала плечами.

— Сергей Сергеевич, послушайте...

— Что прикажете?

Он обернулся с этим вопросом; она замолчала. Оба были в нерешимости.

— Прощайте, — сказал он, вставая снова.

Он подошел поцеловать ее руку.

— Прощайте... Она удержала его за руку, заставила взглянуть себе прямо в глаза. «Прощайте... Серж!..» — прибавила она тихо, ласкающим, нежным голосом.

Он поцеловал у ней руку с некоторым смущением.

— *Ne m'oubliez pas complètement!*<sup>1</sup>, — сказала она, очаровательно улыбаясь побледневшими губами.

Он был почти уже за дверью, но оглянулся, хотел что-то сказать, произнес только *jamais*<sup>2</sup> и хлопнул дверь за собой очень сильно... отворил снова, извинился, что так стукнул. Она рассмеялась.

— Оставайтесь еще хоть на минуту, — сказала она непринужденно.

— Нет, право, вам пора в театр.

Глаза ее увлажнились, когда дверь затворилась вторично, что-то странное сжало ее сердце и вырвалось неестественным смехом.

— Ребенок! — проговорила она, укусив до крови свои полные, свежие губы.

И, боже мой! сколько было обманутого чувства в этом злом слове: «ребенок»!

Тут Бруско порывистым движением толкнул Березова и заставил его открыть глаза. Картина исчезла; вместе с нею исчез девятнадцатилетний Серж. На зеленой кушетке сидел утомленный каждой предзакатной порой Березов.

Г. Тургенев поместил в «Отечественных записках» одну повесть — «Дневник лишнего человека». Оригинальное дарование этого писателя и заслуженный успех прежних его произведений, в особенности «Записок охотника», заставляют нас остановиться со вниманием и на новом его произведении. Прежде всего в «Дневнике лишнего человека» поражает нас то обстоятельство, что лицо, выводимое автором в настоящей повести, уже не новость не только вообще в нашей литературе, но и в произведениях того же автора. Мы уже познакомились с этим типом в «Гамлете Щигровского уезда», и, сколько нам кажется, познакомились полнее и короче. — И там нас остановило стремление г. Тургенева представить в одном лице современное болезненное развитие в крайней степени, и здесь то же самое направление выразилось еще в большей мере; но там некоторая уродливость героя спасалась, по крайней мере, комическим направлением рассказа; здесь же, когда автор, очевидно, старается возбудить участие к своему герою, как-то тяжело и неприятно видеть вместо живого лица крайнее олицетворение современного недостатка, встречаемого во многих людях. — Все, что мы сказали до сих пор, относится не столько к Тургеневу, сколько вообще к не совсем художественному направлению — представлять в одном лице какую-нибудь черту, развитую до последней крайности. Обыкновенно при этом жертвуется целостию лица ради вмещения в него сколько можно большего числа подмеченных в самом себе и в других черт. В отношении наблюдательности г. Тургенев явился таким же художником в «Дневнике лишнего человека», как и в своих прежних произведениях. Есть черты, до того верно подмеченные, до того глубоко выхваченные из души, что вдруг припоминаешь нечто подобное и в своей собственной душе, и во множестве других людей. Нещадным анализом автор преследует часто какое-нибудь душевное движение до последней глубины и мелочности, поражая вас своим знанием человека. Только когда уже прочтете весь «Дневник», заметите, что из всех черт, доставлявших вам наслаждение своею верностию, не слагается одного живого образа и произведению

<sup>1</sup> Не забывайте меня насовсем (франц.).

<sup>2</sup> Никогда (франц.).

недостает той оконченности и замкнутости, которая есть главное достоинство произведений вполне художественных.

С особенным удовольствием останавливаемся мы на повести «Анна Михайловна», которой автор г-жа Крестовская является, кажется, в первый раз в русской литературе. Мы было готовы были сказать о ней, что она подает большие надежды, но, во-первых, эта фраза очень избита, во-вторых, нам как-то не счастливится на надежды; лучше удержаться до времени от каких-либо суждений о таланте автора и ограничиться разбором его первого произведения. Достоинство повести заключается в меткой наблюдательности, ловком изложении, умении поставить и свести действующие лица. Когда читаешь его повесть, провинциальная жизнь со всеми ее мелочами, дрязгами, стремлением задавить всякую личность, всякое мнение, выходящее хоть сколько-нибудь за черту обыкновенного — все это несется, как будто живое, перед глазами. Но несмотря на то или, лучше сказать, потому именно, что выведено очень много различных лиц, все они рисуют больше самую жизнь провинциальную, оставаясь сами в каком-то полусвете, в неясных очерках. Вообще автору можно заметить, что он напрасно не сосредоточил своего внимания на нескольких лицах, которые оттого вышли бы полнее и оригинальнее, между тем как теперь, когда их столько на сцене, все они вышли очень похожими друг на друга, или, по крайней мере, различие между ними так невелико, что забывается тотчас после прочтения; конечно, это не применяется к двум главным действующим в повести лицам — Анна Михайловна и Окольский очерчены гораздо полнее; они могли бы даже назваться вполне художественными лицами, если бы не было так заметно желания автора представить Анну Михайловну слишком прекрасною женщиною, отчего она выходит какою-то героиней, а Окольского, в противоположность, слишком пустым и дурным человеком. Эта задняя мысль повела автора к нескольким несообразностям, по крайней мере, заставила его ввести в характеры того и другого такие черты, которые мешают им быть вполне живыми и верными природе лицами. Все эти маленькие недостатки вполне вознаграждаются, по нашему мнению, уменьем автора описывать провинциальные сцены: хороших сцен в этой повести так много, что мы решительно затрудняемся, какую из них представить нашим читателям для образца...

Для полноты обзора изящно-литературных произведений остается сказать о повести г. Григоровича «Неудача». Вообще мы признаём в авторе довольно большой талант и потому были не совсем приятно поражены появлением этой повести, бесспорно уступающей всем предшествовавшим произведениям г. Григоровича. Вся повесть держится на драматическом положении человека преданного живописи и в высокой степени способного к ней, но которого семейные обстоятельства принуждают бросить любимое занятие, расстаться со всеми мечтами о будущей славе и сделаться чиновником в каком-то уездном городке. Конечно, все подобные случаи печальны и производят на душу сильное впечатление, которое многими принимается за эстетическое наслаждение и ставится в заслугу автору. Но мало ли есть в самой жизни внешних обстоятельств, которые бывают причиною несчастий людей на целую жизнь? Рассказ о всех подобных бедствиях, конечно, произвел бы такое же сильное впечатление, но ведь это уже переходит в анекдоты печального содержания, которые годятся только для того, чтобы доставить случай поплакать охотникам до слез и позадуматься над тем, какие горестные бывают в жизни случаи. Пишет же г. Григорович такие прекрасные вещи, как «Четыре времени года», и мы бы посоветовали ему преимущественно остановиться на этом роде, к которому он имеет очевидное призвание; притом идиллическая форма так идет к воспроизведению нашего простонародного быта.

Еще несколько слов, прежде нежели перейдем к другим отделам журнала... Может быть, некоторым покажется слишком строгим и придирчивым суждение

наше о некоторых произведениях, не лишенных ни занимательности, ни живости изложения, и в которых, однако, мы все-таки нашли очень мало достоинства. Все это происходит от точки зрения, с которой мы смотрим на произведения изящной литературы. Говорить подробно о нашей точке зрения, то есть о наших требованиях от изящных произведений словесности, было бы здесь неуместно; в существенных же чертах эти требования, конечно, объяснились из суждений наших о разобранных повестях и романах. Мы нисколько не думали быть новыми и оригинальными во взгляде на изящную словесность; требования наши от нее суть, конечно, требования и многих других критиков; мы решились только остаться верными себе и ценить все произведения со стороны их чисто-художественного достоинства, не увлекаясь никакими посторонними искусствау достоинствами; оттого-то, конечно, оказалось так мало произведений замечательных.

<...>

Перейдем к отделу критики.

Одна из самых замечательных статей в этом отделе есть, без сомнения, критика Ф. Буслаева на «Мысли об истории русского языка» Срезневского. Оценив по заслугам сочинение г. Срезневского, автор критики решает, кроме того, главнейшие вопросы, касающиеся истории русского языка; эти вопросы приводятся, по его мнению, к следующим: в каком отношении стоит история языка к современному его состоянию? Необходимо ли историческое изучение языка для теории и слога современного? Соответствует ли историческое развитие языка успехам умственной и положительной жизни народа? Наконец, в какой связи состоит история языка русского с сравнительною грамматикою языков индоевропейских? Решая эти вопросы, интересные в высшей степени, как, конечно, заметил читатель, Ф. Буслаев обнаруживает свое глубокое филологическое образование, и, скромно уверяя в начале статьи, что читатель найдет в ней только более подробные объяснения тех кратких мыслей и намеков, которыми так искусно умел заинтересовать их автор «Мыслей», он высказывает в самом деле много нового и оригинального. Вообще статья эта принадлежит к числу тех, которых нельзя не прочесть человеку, не равнодушно к успехам науки. Новость предмета и в особенности существующая у нас шаткость понятий о нем придают статье еще более веса.

Нельзя не обратить также внимания на статью о «Стихотворениях» Фета. Разбирая подробно каждый из отделов собрания стихотворений А. Фета, автор высказывает много дельного о каждом из родов стихотворений. Близкое знакомство с иностранной литературой, в особенности немецкой, дает ему случай делать часто удачные сближения с поэтами немецкими и чрез подобные сравнения уяснить ближе род таланта нашего отечественного писателя. Вообще вся статья написана живым и увлекательным слогом и дает полное понятие о поэтической деятельности г. Фета.

Б. Ордынского «Новые стихотворения Жуковского. Том 14, Одиссея — XIII и XIV песни». Это — продолжение статьи, напечатанной в прошлом году. Автор доказывает, что к переводу новых песен вполне прилагается мнение, высказанное им прежде о первых песнях. После автор рассуждает о многосторонних трудностях передачи Гомера на русский язык, и наконец, предлагает образцы собственного перевода. Этот перевод не дурен и очень близок к подлиннику, но производит, как мы уже сказали, странное впечатление своею пестротою.

Нельзя не упомянуть также о разборе «Сочинений Княжнина», в котором мы видим начало большого предприятия разобрать сочинения всех русских писателей по мере того, как они будут выходить в свет. Надеемся, что не ошибемся в наших ожиданиях. Настоящая статья доказывает, что эпитет «переимчивый», который Пушкин придал Княжнину, есть характеристический для этого последнего.

Кроме того, в «Отечественных записках» был разобран подробно и с большим знанием дела замечательный труд Мурчисона и других, вышедший в прошлом году в русском переводе под заглавием «Геологическое описание европейской России и хребта Уральского». Самое замечательное в этой критической статье есть изложение всех геологических трудов в России, предшествовавших путешествиям Мурчисона и других, откуда легко следует, что большая часть открытий, сделанных знаменитыми путешественниками, была подготовлена уже прежними исследованиями, что, впрочем, ясно видно из статьи г. профессора Щуровского, помещенной в «Москвитянин».

Отдел «Смеси» есть самый богатый в «Отечественных записках»; поэтому исчисление даже замечательнейших здесь статей заняло бы очень много места. Скажем только, что, кроме множества оригинальных и переводных статей, здесь помещенных, кроме известий о новых открытиях в области наук и замечательных событий, как в отечестве нашем, так и за границей, в «Смеси» «Отечественных записок» помещаются постепенно заметки о петербургских театрах. Иногда здесь же появляются статьи и о московском театре, большею частию дельные, которые показывают в авторе большую начитанность по части драматического искусства. Суждения о пьесах, их выполнении и заметки об артистах верны и, сколько нам известно, представляют собою выражения образованного большинства публики. В этот же, наконец, отдел входит музыкальная хроника, в которой особенно в прошлом году были прекрасные статьи об итальянской опере.

В «Отечественных записках» прошлого года были помещены в полных переводах три капитальные произведения иностранной литературы: Диккенса «Замогильные записки Пиквикского клуба», которые были, правда, переведены у нас и прежде, но в искаженном виде; Теккерея «Базар житейской суеты» и, наконец, Бульвера «Семейство Какстонов».

---

---

*Е. Н. Эдельсон*

## **«Отечественные записки». 1851 год, № 2-й**

**В**отделе изящной литературы этой книжки помещены: 1. «Две сестры», повесть Евгении Тур, и <2.> «Старый дом», роман В. Р. Зотова. Окончание второй части.

«Две сестры» бесспорно не лучшее произведение г-жи Тур, так блистательно начавшей свою литературную деятельность. — Считаю беспристрастный и по возможности полный разбор за лучшее доказательство нашего участия и уважения к таланту автора, мы укажем далее и достоинства, и недостатки новой его повести; теперь же пользуемся случаем, чтобы высказать несколько общих замечаний насчет особенностей таланта и деятельности г-жи Тур.

Есть очень много побуждений, по которым пишутся романы, повести и т. д. — Побуждения эти проглядывают более или менее в образе рассказа, в выборе предмета, одним словом, во всем том, что составляет особенность каждого писателя, легко узнаваемую в каждом новом его произведении. — Если бы требовалось указать на подобную особенность в сочинениях г-жи Тур, то 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. — В самом изложении нет ни претензии на остроумие, ни сатирических замечок, ни особенной игривой легкости, одним словом, ничего такого, что изобретено писателями для прикрытия пустоты содержания. — Он прост до того, что иногда это кажется нам будто недостатком. — Нет также у автора ни одного из тех искусственных приемов, которыми, например, подготавливается и усиливается впечатление, и делается многое другое с невинными и ничего не ведущими читателями. — Видно, что все желание г-жи Тур состоит в том, чтобы раскрыть пред читателем до возможной полноты и ясности все существо дела, ввести его поскорей в созданный ею круг, поставить на свое место и передать ему истинный взгляд на все эти лица и на все это событие. — И автор с первых же слов приступает к этой цели, вводя вас в дело без всяких предисловий и литературных объяснений. Будем признательны г-же Тур за эту любовь к делу, которая спасла ее от многих уклонений с прямой дороги в искусстве.

Другое достоинство, приятно поразившее нас в произведениях г-жи Тур, есть то, что всего приличнее, по нашему мнению, назвать искренностью. Считаем нужным небольшое объяснение по поводу этого слова и подкладываемого нами под него понятия... Недостаток искренности замечен не только в литературе нашей, но и в нашей жизни. — Наши чувства как-то разделены на такие, которые можно назвать официальными и которые мы с удовольствием обнаруживаем везде без всякой боязни осуждения или насмешки; и на такие, законность и правоту которых мы все признаем втайне, но обнаруживать и высказывать которых не любим. — Точно так же есть многие отношения, полные прелести и действительных

наслаждений, без которых человеку жить нельзя и которые именно составляют полноту жизни во всяком человеке, не исказившем до безобразия своего сердца. Таковы, например, отношения любви, дружбы и другие. Но если мы наслаждаемся подобными отношениями, то наслаждаемся как-то втайне, из боязни ли за их святость и неприкосновенность или по другим более самолюбивым причинам — разбирать не беремся; — публично же, гласно мы занимаемся совсем другим, как будто и на свете не было этой другой половины нашей жизни. — Как бы в ответ на такое направление литература наша (конечно, новая) стала решительно смеяться не только над выражением чувств, но и над всякими чувствами; многим чрезвычайно пришлось по вкусу эти холодные и бесстрастные личности, которые проходили жизнь, не привязываясь ни к чему, спокойные и гордые своею независимостью и не покрившиеся ни одному из тех чувств и связей, которые составляют все счастье человеческой жизни, но вместе с тем, по естественным законам, делают человека отчасти своим невольником, ко многому его обязывают. И вот в угождение охотникам до таких демонских натур появилось в литературе множество произведений, имевших единственную целию выводить таких героев (слава богу — не нашего времени!), в которых уже не оставалось ничего человеческого. — Как было простодушным людям не удивляться этим людям, которые страдали не по тем причинам, по каким страдаем мы, бедные смертные, чувствовали совсем не то, что мы чувствуем, а что-то такое, что было и ужасно больно и ужасно сладко вместе. — Но всякой нелепости лежит конец: во-первых, в живых силах человеческого понимания, которое не может долго отворачиваться от здоровой действительности, и, во-вторых, в естественном развитии всякой фальшивой мысли, которую услужливые люди сумеют очень скоро довести до таких нелепых размеров, что наконец всякому станет ясно, какую дрянь принимал он за дело. — Соединенными усилиями двух названных причин измельчился и стал гадок в глазах всех прежде столько любезный тип. — Но мы завлеклись было и стали повторять то, что гораздо подробнее высказано было в прошлых номерах нашего журнала при разборе «Современника». Перейдем к тому, что мы хотели прибавить к этому от себя.

Силою общего знания кумир пал и, надеемся, не встанет безнаказанно ни под какую форму, но уничтожились ли все те причины, которые содействовали его появлению? — Разбирая беспристрастно это дело, как прошлое, мы невольно должны сознаться, что сама литература наша немало способствовала к тому, чтобы нашлись писатели и читатели, которые стали отдавать исключительное предпочтение и сочувствие таким личностям, как личности Печорина, Тамарина и тому подобных. Действие ее в этом случае было отрицательное. — Становясь в иных случаях на сторону нормального человека, то есть чувствующего и живущего наперекор природе человеческой, признавая за людьми право и любить, и чувствовать дружбу, и мучаться, и радоваться, она умела во многих случаях представить все нормальные отношения человека в таком виде, что никто не узнавал в них тех живых и полных правды представлений. — Выводились такие лица и такие отношения между ними, каких не только никому не случалось испытывать, но даже замечать и в других. — Наконец, все это дошло до того, что порядочным людям стало совестно так говорить и чувствовать, как это делали герои повестей и романов, призванных, как известно, изображать общество — и, разумеется, не отказывавшихся от претензии выполнять это призвание. Мы думаем, что такое состояние литературы объясняет отчасти то новое фальшивое ее направление, на которое мы нападали выше.

Где же была причина этих недостатков литературы? — Мы думаем, что она заключалась главнейшим образом в недостатке искренности или, пожалуй, естественности, что в известном отношении одно и то же, потому что естественность в художественных произведениях необходимо требует искренности в писателях. Может

быть, мысль эта и не нова для большинства читателей, тем не менее, мы остановимся на ней, держась того мнения, что не мешает иногда повторить и старую правду, особенно если есть надежда, что кто-нибудь услышит ее и в первый раз.

Во всякое произведение искусства, кроме идеи автора, входит еще запас наблюдений, как над самим собой, так и над окружающею его жизнью. — Раскрыть связь между идеей и употребляемым ею материалом — дело трудное; но то не подлежит, кажется, сомнению, что сама идея не может быть вполне художественною, если этот материал не сохранился в душе в своем настоящем виде, не искаженный какими-нибудь лукавыми мудрованиями. — Еще менее подлежит сомнению, что писатель, для того чтобы его произведения были верным изображением общества и оказывали действительное и полезное на него влияние, должен сохранить во всей свежести получаемые им из жизни того же общества наблюдения. — Ибо только этим путем достигается естественность в художественных созданиях, без чего ни общество не будет узнавать себя в выводимых картинах, ни каждый отдельный человек — не будет находить своих движений в том, что говорится и делается героями романов.

Как и следовало ожидать, первый выход к естественности и искренности был сделан комедией и вообще произведениями, написанными в сатирическом роде. Появились на этом поле такие представления, в которых свежесть потребленного на них материала бросилась всем в глаза, в которых нельзя было не узнать такого, что действительно случается и в обществе, и в душе человека. — Всем стала ясна правда, бывшая в таких созданиях.

Но отношения комика к создаваемым им типам несколько иные, нежели у писателя, стоящего на стороне своих героев. — Комик как будто отрицает выводимых им лиц, становится выше, и если мы знаем, что не безызвестны ему некоторые из тех душевных движений, какие он влагает в создаваемые им типы, если мы знаем, что много своего он вносит в эти лица, то мы не останавливаемся никогда на этой мысли, нам не приходит в голову смешать личность автора с личностями его героев. — Причины этого не требуют пояснения. — Но когда автор выводит лица, не скрывая своего к ним участия, тогда невольно переносишься с этих лиц на него самого, связь его собственной души с душою героев делается очевиднее, нагляднее, чувствуешь смутно, что нечто подобное должен был испытывать и он сам. — И если не все правда в таком непосредственном чувстве, то, по крайней мере, оно так распространено, что нет ничего легче, как слышать про такого писателя, что он выводит себя в своих героях; точно так, как про писателя комического, будто он выводит своих знакомых и родных. —

Это обстоятельство смутно понимается как писателями, так и читающей публикой, и потому часто мешает писателю, хотя, может быть, и бессознательно, выводить чувства и мысли своих героев во всей той полноте и естественности, в какой подсказало бы ему их при создании ничем не испорченное воображение. — Приняв же в соображение то отвращение от искреннего выражения чувств, которое составляет болезнь нашего времени, мы увидим, что трудность искренности в своих созданиях еще усиливается для писателя. — Конечно, те дилетанты писатели, которые пишут сплеча, бессознательно повинуюсь существующему направлению в литературе, не чувствуют никаких подобных затруднений, они не знают хорошенько, что делают, но сказанный недостаток в предводителях литературы отражается непременно и на них.

Мы говорили преимущественно о литературе прежней, но если обратимся к современной, то едва ли не принуждены будем найти и в ней тот же недостаток. — Не говорим уже о тех повестях и романах, где всякие сердечные и искренние отношения искажаются, изображаясь каким-то общим, ничего не значащим

образом, где самое страстное, например, объяснение в любви производит только чувство смешного, и иногда даже возмутительного. — Нет, во многих даже очень порядочных повестях и романах заметно какое-то умышленное избежание таких сцен, в которых особенно нужна искренность и свежесть того душевного запаса, какому бы следовало потратиться на них, и это будет очень понятно, если вспомним, как долго литература наша была наводняема такими произведениями, где не было и помину о внесении в искусство действительных и живых наблюдений над собою и другими, — где для всего существовали известные приемы, коими совершенно удовлетворялась публика, строго отделяя жизнь изображаемую в литературе от жизни действительной; понятно будет и то, что нескоро могли освободиться наши писатели от такого направления, и что нужны усилия больших талантов для того, чтобы понемногу вводить в литературу новые, живые начала.

Мы не хотим сказать, чтобы одной г-же Тур принадлежало то, что мы называем искренностью в искусстве. — Но заметив в ней это достоинство, мы поспешили изложить (по поводу повести) наше мнение об этом предмете. Притом явление, о котором мы говорим, если и не совсем ново, то это не мешает ему быть все-таки очень утешительным явлением. —

Переходим теперь к третьему и последнему пункту наших общих рассуждений — о характере, таланте и деятельности г-жи Тур. — Направление нашей литературы по преимуществу сатирическое, такое направление показывает несомненно только одно — невозможность полного и ясного олицетворения идеала. — Какие бы ни были причины этого явления, оно во всяком случае заслуживает внимания. Г-жа Тур не подчинилась этому общему направлению. Или, по крайней мере, ей больше понравилась идиллическая форма. — Она берет несколько лиц, удаляет их куда-нибудь от света и его влияний, заключает их в отдельный, уединенный от всего кружок, и любит сама (заставляя и нас любоваться вместе с собою) их простыми отношениями. Надобно заметить, что в этом последнем деле она мастер. Никто не умеет так рельефно выставить всей прелести тех мелких, ежедневных отношений, тех чувств без помехи, которые действительно возможны в такой жизни, какую создает автор для своих героев. — Силою своего таланта он умеет совершенно увлечь вас изображением жизни и отношений трех или четырех хороших людей, живущих в одном тесном круге; под влиянием этого изображения вы начинаете мечтать о возможности и благополучии такой жизни, — но потом невольно приходит в голову, что жить так вдали от людей нельзя, да и не следует, что есть нечто посерьезнее мирной и тихой жизни в деревне или на даче, что туда, в эту более серьезную среду, нужно бы устремить свое исключительное внимание автору... но да простит нас автор за нашу требовательность; он имеет полное право не давать весу нашим личным мнениям; и даже больше: право показать нам неосновательность нашей требовательности, создав нам в этом роде вполне художественное создание.

После этих общих замечаний обратимся к новой повести г-жи Тур — «Две сестры». Содержание ее просто и не запутано. — На даче недалеко от Сокольников живут в соседстве Иван Петрович Бемский, полковник в отставке, уже довольно пожилой и богатый человек, и Елена Ивановна Бертина, девушка лет двадцати пяти с знакомой старушкой. — Бемский, посещающий соседку каждый день и успевший оценить ее солидные достоинства, пожалуй бы, и не прочь питать к ней чувства несколько посильнее той дружбы, которая ограничивалась правом на всегдашнее участие, постоянный ласковый прием и, наконец, на возможность ходить к ним одетым по-домашнему и с трубкой во рту; он был в тех годах, когда перестают гоняться за тревожными волнениями любви, и представления о ней начинают уже смешиваться с представлениями о дружбе. — Дружбой Елены он пользовался, и притом



исключительно, чего же более? К этому присоединилась лень, как черта, которая мешала ему сделать какие-нибудь усилия для того, чтобы переменить свои отношения к Елене на другие. С своей стороны, Елена совершенно удовлетворялась такою дружбою с Бемским и, несколько уже утомленная и обессиленная страданиями, вынесенными в ранней молодости, разумеется, не искала развить в себе какую-нибудь страсть. — Понятно, что подобные отношения могут продолжаться сколько угодно времени, если не нарушатся чем-нибудь посторонним. — Этот посторонний элемент явился в лице Арбеньева, молодого приятеля Бемского, приехавшего пожить с ним на даче, и которого он, разумеется, немедленно представил Елене. — Этот Арбеньев был совсем другой человек; живой и деятельный от природы, и еще не успевший облениться, как Бемский, он, конечно, не мог подчиниться тем отношениям, какие установились между Еленой и его приятелем. — Короче, — он сразу влюбился в Елену. Она сначала не давала ему много цены. Слишком уж серьезная и рассудительная, она была даже недовольна его излишнею живостию и ветренностию. «Но, — как говорит автор, — в этом случае Елена находилась в явном противоречии с собою. Рассудок и ум ее судили о нем уже слишком строго, а своевольное сердце, которому еще никто и ничто не может предписывать законов, увлекалось этим молодым, красивым человеком: ей нравилась и беспечная веселость Арбеньева, и детскость, часто проглядывавшая в его привычках и характере». — Женщина с таким характером, как Елена, может поддаться любви только под одним условием, когда это чувство не испугает ее в самом начале, а подкрадется незаметно, неслышно. — Так и случилось. — Мы видели, что Елена сначала холодно разбирала Арбеньева, и рассудок ее был не совсем им доволен. Но мало-помалу постоянная жизнь вместе, беспрестанные столкновения раскрыли пред ней действительные достоинства Арбеньева: ум, доброту, мягкость, искренность, — и она, сама того не замечая, вся отдалась любви к нему. — Так протекало несколько времени без взаимных объяснений. Описание этого постепенного развития любви, уже составлявшей очарование обоим, оказывавшей на обоих их свое благотворное и живительное влияние, но еще не вполне ими сознанной, принадлежит к лучшим местам в повести. — Первый нарушил эту гармонию Бемский. — Приняв на себя роль покровителя Елены, он вступил в объяснение с Арбеньевым и посоветовал ему просить руки ее. — Елена, как и следовало ожидать, сначала испугалась этого предложения, но потом призналась в своей любви и обещала руку, с тем только условием, чтобы подождать приезда сестры, которой Арбеньев должен был понравиться, потому что иначе Елена, всю свою жизнь посвятившая сестре, не могла быть счастлива. — Описание нескольких дней, прожитых уже в сознании взаимной любви, есть опять едва ли не лучшее место в повести: сколько правды, искренности в изображении их взаимных чувств, слов. Наконец, приезжает сестра: Ида — капризный, балованный, но милый, грациозный ребенок. С самого первого ее появления становится понятно эксцентрическая, болезненная любовь к ней старшей сестры. Надобно сознаться, что это лицо чрезвычайно удалось автору. — Смело рекомендуем всю сцену первого свидания ее с Бемским и Арбеньевым, как истинно художественную. — Арбеньев, верный своему обещанию, старается всеми силами о том, чтобы угодить Иде. — Это удается ему как нельзя лучше. — Бемский, чувствуя себя несколько лишним в этом кружке и убегая бесполезных волнений ревности, решил уехать в деревню. — Началась полная довольства и счастья жизнь втроем, мастерски изображенная автором. — Началась новая жизнь и для Иды, почти не расставшейся с таким молодым, красивым и добрым человеком, как Арбеньев. — Но никто не замечал того, что делалось с ней, хотя следующая небольшая сцена и могла бы открыть глаза Елене и Арбеньеву. — Однажды Ида с Арбеньевым возвратились с прогулки. В руках Иды был букет из полевых цветов, среди которых красовался желтый водяной

цветок. Арбенъев достал его в реке, хотя и оступился по этому случаю. Ида весело рассказывала это приключение.

— Рыцарь мой, я довольна вами, — сказала она, — смеясь и протягивая ему руку.

Арбенъев, следуя ее минутной прихоти, склонил почтительно колено, взял маленькую ручку, ему протянутую, прижал ее сперва к губам, потом к сердцу и сказал полушутя полусерьезно:

— Я ваш навек с этого часа. Vous êtes la dame de mes pensées<sup>1</sup>.

Идочка, казалось, не ожидала этого; она перестала смеяться и взглянула на молодого человека; его бело-русые кудри покрывали часть лица; лицо грациозно склонилось к руке ее... Она тихо отвела свою руку и покраснела.

— Ты видишь, — сказала она сестре, стараясь осилить невольное замешательство, — мы будто старые друзья, и я должна предупредить тебя, что составила против тебя заговор.

— Какой же? — спросила Елена.

— Я рыцарь Иды Александровны, — отвечал Арбенъев весело, — и буду беспрекословно исполнять ее волю. По уставу рыцарей, воля ее должна быть моим законом, не так ли?

— Да, но вы еще не носите ее цвета, — заметила Елена, продолжая шутить.

— В самом деле, — сказал Арбенъев, — как же мы забыли это?

Он взял лежавшие на столе ножницы и, подошедши к Иде, отрезал маленький кончик от голубо-го ее пояса, опять стал на колени перед нею, а Ида, красная, вдела в петлицу сюртука его голубенькую ленточку.

— Кажется, так? — спросила она сестру, улыбаясь.

— Совершенно так — сказала Елена, глядя с неизъяснимым удовольствием на сестру и на Арбенъева. Ида, не зная, что делать, встала, взяла цветы свои и, налив воды в две цветочные вазы, искусно стала расставлять два букета. Арбенъев подошел к Елене и хотел сесть подле нее, она взором указала ему на Иду — он повиновался.

Читатель уже конечно догадался, что Ида полюбила Арбенъева. Любовь ее выражалась сначала послушанием. Черта чрезвычайно верно подмеченная в таком простодушном ребенке.

Влияние Арбенъева на нее было так велико, что он без усилий заставлял ее даже отказаться от бала на вокзале, или от гулянья, или от фейерверка, который пускали в соседстве и куда Елена боялась пустить сестру, потому что ночи становились сыры и холодны. Однажды Ида изъявила такое сильное желание ехать на бал, что Елена должна была согласиться; но когда, приехав в вокзал, Ида хотела вальсировать в большой зале, где окна были открыты, и, несмотря на просьбу сестры, сняла уже шаль свою, один Арбенъев мог заставить переменить это намерение: двух его слов, сказанных с упреком, было достаточно. Ида с радостью жертвовала ему своим удовольствием.

Но все эти признаки зарождавшейся любви оставались незамеченными Еленой и Арбенъевым. Остались также непонятными и две других сцены, в которых, однако, ясным для всякого читателя образом выразились отношения Иды к Арбенъеву. Автор, очевидно, вел дело к замышленной впереди катастрофе. Наконец, предположенный отъезд Арбенъева для того, чтобы испросить у матери согласия на брак свой с Еленой, открывает всем глаза. Происходит у двух сестер тяжелое объяснение, из которого Елена убеждается в любви Иды к Арбенъеву. При этом просыпается вся эксцентрическая любовь Елены к самоотвержению, жертвам, и она решается на странное дело, заставить Арбенъева, любившего ее, жениться на Иде. Еще страннее, что Арбенъев соглашается и женится действительно, и героиня уезжает, написав к новобрачным довольно длинное и полное рассудительности письмо.

\* \* \*

Читатели видят, что содержание повести не многосложно. Но подробности в ней есть превосходные; о некоторых мы упомянули, другие пусть прочтутся

<sup>1</sup> Вы госпожа моих помыслов (франц.).

в самой повести. — Теперь скажем несколько слов о характерах и об общем впечатлении повести. Самый лучший характер в художественном отношении, по нашему мнению, — характер Иды. — От начала до конца она не изменяет себе ни в чем. Нельзя сказать того же самого про Елену. Видно, что над ним автор много думал, что это лицо ему очень дорогое. И действительно, ему удалось собрать в него много прекрасных черт, но не сложить все их в один живой образ. Оттого есть сцены, где он заставляет ее высказывать свои убеждения, иногда даже несколько резонерствовать с единственной целью показать ее умственные и нравственные достоинства. Автор как будто хочет заставить читателя признать достоинства Елены. — Незаметно даже, чтобы он где-нибудь был судьей этого лица, хотя оно, конечно, не безукоризненно и в человеческом отношении. Об Арбеневе и Бемском нельзя сказать многого. Разве только то, что они оба верно охарактеризованы самим автором.

Но что сказать о целом впечатлении, производимом повестью? Оно, во-первых, очень тяжелое, и, надобно сказать правду, тяжесть этого впечатления не искупается ничем. — За что автор, подарив нам целый ряд полных прелести и истины картин, заставляет нас страдать при конце рассказа, представив как будто неотразимым и неизбежным такое событие, какое случилось с Еленой? Желал ли он написать панегирик самоотвержению, или не одобряет он такого самоотвержения? Ничего этого не видать. — Какая же мысль лежит в основе всей повести? Мы все, конечно, под влиянием такого таланта, каков талант г-жи Тур. Она может и очаровать нас полными прелести картинами, и потом вдруг заставить страдать от таких сцен, какими заключается повесть «Две сестры». — Но, освободившись из-под тяжелого впечатления, мы сохраняем право спросить: за что?

В следующем отделе февральской книжки «Отечественных записок» помещены «Записки Андрея Тимофеевича Болотова. Часть пятая. Окончание», — и в высшей степени интересная статья И. Е. Забелина «Домашний быт русских царей прежнего времени». — В первой помещенной здесь части заключаются следующие отделы: «Царский дворец. Значение этого слова. Очерк истории дворца до Петра Великого. Древнейший княжий двор на Руси; его состав и наименование частей. Сведения о первоначальном деревянном дворце московских великих князей. Общий характер древних деревянных построек в московском государстве: избы, клетки, повалуши, подклетки, сени, горницы, комнаты, светлицы, сенники, чуланы, каморки, вышки, чердаки, терема и проч. — Состав государевых хором. Постельные хоромы: крестовая, опочивальня, передняя, верхние сени, сенник, мыленка и проч. Приемные хоромы, постройки хозяйственные. Дворец каменный, воздвигнутый в конце XV века. Его расположение в начале XVI века. Пожар 1547 года. История дворца при Грозном и его преемниках. Дворцовые здания в смутное время. Восстановление дворца при царе Михаиле. Нововведения царя Алексея Михайловича. Новый характер украшений, внешних и внутренних». — Таково богатство сведений, представленных этою первою частью статьи Забелина. — Из них уже можно заключить, какое обилие материалов должен был иметь под рукою автор и какое добросовестное изучение их должно было предшествовать этому труду. Для нас статья Забелина представляет еще и потому утешительное явление, что служит залогом других подобных исследований о древней русской жизни, ибо доказывает возможность приступить к разработке материалов, доселе преимущественно собираемых и издаваемых, разработке, коей положил основание, начало своими трудами г. Снегирев, обративший прежде всех внимание на этот предмет.

Во второй и последней статье «Русская литература в 1850 году» содержатся следующие отделы: «Всеобщая история. — География. — Статистика. — Чистая математика. — Астрономия. — Геодезия. — Механика. — Химия. — Физика — Естественные науки. — Сельское хозяйство. — Журналистика». — Как в первой части всего

более места посвящено было обозрению трудов по части русской истории, так в этой второй главное богатство составляет оценка сочинений по части всеобщей истории, а именно разбор книги г. Грановского «Аббат Сутерий», г. Медовикова «Латинские императоры в Константинополе», двух журнальных статей профессора Куторги, напечатанных в «Современнике», — «Перикл» и «История папской власти до смерти Карла Великого и восстановления Западной Римской империи».

О других отделах этой статьи сказать нечего, разве только несколько слов о журналистике. — В том, что говорит критик о «Москвитянине», нам показались не совсем уместными тон его и постоянное сравнение с самим собою. Если, как говорит сам критик, «Москвитянин» хочет во многих отношениях сравниться с толстыми журналами, то есть, по его мнению, удличиться, то каким образом это может быть неприятно критику «Отечественных записок»? А это чувство не скрыто в тоне замечаний. Далее, если «Отечественные записки» давно хороши, а «Москвитянин» только начинает толстеть, то неужели в нормально устроенном человеке или журнале такое явление способно вызвать только сравнение с самим собою и самоудовлетворение. Мы поговорим еще при случае об этой статье. Нельзя не сознаться пока в справедливости одного замечания, что «Москвитянин» в последнее время точно уделял мало места родной истории! Мы сознаемся, но вместе спросим: а когда это было наоборот, почему тогда петербургские журналы не отдавали ему справедливости? В последние два года в издании «Москвитянина» приняли участие многие новые литераторы (и число их с каждым месяцем увеличивается), которым редактор уступил место. А касательно материалов исторических всякого рода, он может снабжать ими все петербургские журналы. При настоящем распространении «Москвитянина» русская история займет, разумеется, прежнее место.

---

---

*А. Н. Островский*

**«Тюфяк», повесть А. Ф. Писемского.  
Москва, 1851 г.**

**П**оявление «Тюфяка» отдельным изданием, без всякого сомнения, есть новость весьма приятная для публики. Еще живо впечатление, произведенное художественной повестью, еще публика и критика равнодушны к этому явлению. Мы не говорим, чтобы все отзывы были безусловно в пользу «Тюфяка», этого и ожидать невозможно; по крайней мере, не много литературных явлений могут похвалиться таким полным и общим сочувствием. Нечасто являются в русской литературе произведения, приобретающие значительный успех, происходит ли это оттого, что художественные произведения у нас в самом деле редки, или оттого, что большинство читающей публики состоит у нас из людей развитых и, в эстетическом отношении, очень требовательных; во всяком случае тем ценнее успех «Тюфяка». Предоставляя себе право разобрать журнальные отзывы о нем в отделе журналистики, мы скажем здесь несколько слов от себя об этом произведении.

Конечно, не совсем современно хвалить в журнале произведения своих сотрудников; но, с другой стороны, едва ли можно удержаться, чтобы не высказать некоторых собственных замечаний по поводу такой серьезной вещи. Критик ведь тоже человек, и у него тоже душа есть, и жаль было бы обязать его сочувствовать или негодовать по случаю только чужих произведений, а своих не трогать. При таком положении дела может случиться весьма курьезная вещь; известно, что теперь вся литература в журналах; случись, что в каком-нибудь журнале будет собираться все лучшее по изящной литературе, ему незачем будет держать критиков, потому что критиковать будет нечего; зато в другом журнале, в котором не бывает изящной литературы, уж останутся только одни критики, и работы им будет вдоволь; и таким образом произойдет настоящее разделение труда.

Бог с ней, с этой политической экономией: то ли дело мир художественный с его затеями, с его образами, полными смысла и грациозности. Недалеко ходить — вот хотя бы «Тюфяк» г. Писемского. Интрига повести проста и поучительна, как жизнь. Из-за оригинальных характеров, из-за естественного и в высшей степени драматического хода событий сквозит благородная и добытая житейским опытом мысль. Эта повесть — истинно-художественное произведение. Мы можем сказать это смело, потому что она удовлетворяет всем условиям художественности. Вы видите, что в основании произведения лежит глубокая мысль (о которой мы поговорим ниже), и вместе с тем так ясно для вас, что зачалась она в голове автора не в отвлеченной форме — в виде сентенции, а в живых образах, и домысливалась только особенным художественным процессом до более типичного представления; с другой стороны — в этих живых образах и, для первого взгляда, как будто случайно сошедшихся в одном интересе, эта мысль ясна и прозрачна. Едва ли нужно повторять, что высказанное нами составляет единственное условие художественности. Под какой

бы формой ни явилось произведение, отвечающее подобным требованиям, оно будет художественное произведение, и прочие повести, романы и драмы, сколько бы они не отличались литературными и беллетристическими достоинствами, помимо этого условия не должны иметь претензии на такое титуло, а так и оставаться повестями, романами, драмами, с прибавлением эпитетов: хорошие, занимательные, забавные, поучительные, плохие и проч. Только художественные произведения имеют прочность в литературе и составляют ее приобретение. «Тюфяк» г. Писемского явился под названием и формой повести; называя его вместе с тем художественным произведением, мы этим самым хотим отличить его от других явлений того же рода. У нас все называется повестью: и забавный рассказ каких-нибудь неправдоподобных приключений, и развитие какой-нибудь любимой темы автора en forme de caprice<sup>1</sup>, и т. д. Хорошая повесть, без всякого сомнения, — хорошая вещь; но все-таки велика разница между хорошою повестью и повестью художественною, и разница такая, что первая составляет только приличное замещение известного отдела журнала, потому что без хорошей повести журналу явиться неприлично, а вторая составляет истинное приобретение литературы.

Приступим теперь к самому содержанию повести и постараемся рассказать его как можно короче. Герой этой повести, из которого, как из основной идеи, развиваются все события, все подробности, одним словом, вся обстановка произведения, молодой человек Павел Васильич Бешметев, из лиц довольно богатых внутренними достоинствами, но совершенно лишенных способности приличного наружного проявления своих душевных движений. Этот Бешметев принадлежит к людям, которые умеют любить только из-за угла, которые при виде хорошенького личика запираются в свою комнату, мечтают о всевозможном счастье с любимым предметом и не только не заботятся сблизиться, но даже не дают себе труда узнать хорошенько, что это за существо, у которого такое хорошенькое личико. В жизни и в устройстве жизненных отношений нужна известного рода практика, есть много технического в жизни, изучение чего лежит долгом на всяком, кто хочет жить общественно, а не в кабинете только, а тем более на людях, имеющих претензию играть какую-нибудь роль в обществе или пользоваться расположением прекрасного пола. Люди, не умеющие по отсутствию художественного такта или не имевшие случая вследствие дурного воспитания выработать для жизни себя, свой характер, наружность, похожи на так называемых «поэтов в душе», которые мечтают и чувствуют весьма поэтично, но написать не умеют двух строк, потому что не приобрели техники, для которой нужен труд и изучение, а мечтать весьма легко. К таким людям принадлежит Бешметев; он весь внутри; полюбив страстно девушку хорошего тона, он не мог сладить с собой даже настолько, чтобы не быть смешным в ее глазах. В этом первом моменте это лицо уже не один раз являлось в нашей литературе и, разумеется, большею частью комическим. Но автор «Тюфяка» смело и совершенно естественно сводит своего героя посредством вмешательства разных лиц с любимой девушкой, совершенно противоположной ему по природе. Юлия Владимировна Кураева отличалась именно тем, чего у Бешметева не было, то есть чисто внешними достоинствами: она была очень недурна, хорошо держала себя, была очень ловка и свободна в обращении; зато уж и в других, особенно в мужчинах, способна была ценить только внешние стороны, а об других качествах не имела понятия, да и не хотела их знать совсем. Она согласилась выйти за Бешметева, которого не только не любила, но не могла даже видеть без смеха, по усиленному требованию отца, довольно, впрочем, легко, утешаясь тем, что будет иметь возможность командовать таким мужем и иметь свою волю. У Бешметева захватило

<sup>1</sup> В форме каприза (франц.).

дух от счастья: как же ему можно было рассмотреть, что она его не любит; он все мечтал о блаженстве и собирался открыть ей свою душу и, разумеется, не успел этого сделать до свадьбы; даже самая нежность у него выходила как-то смешна. Выпишем несколько строк, чтоб показать, как вел себя наш герой с невестой до свадьбы.

Наконец, поздравления кончились, и скоро сели за стол. Жениха и невесту поместили, как следует, рядом, но они в продолжение целого обеда не сказали друг другу ни слова. Юлия сидела с печальным лицом и закутавшись в шаль. Что же касается до Павла, то выражение лица его, если не было смешно, то, ей-богу, было очень странно. Он несвязно и отрывисто отвечал Владимиру Андреевичу (Кураеву), беспрестанно вызывавшему его на разговор, взглядывал иногда на невесту, в намерении заговорить с ней, но, видно, ни одна приличная фраза не приходила ему в голову...

Пошли новые поздравления. Павел очень сконфузился, невеста делала над собой видимое усилие, чтобы казаться веселою. Скоро гости уселись за карты. Юлия подошла, села около жениха, и начала с ним разговор.

— Вы не любите играть в карты?

— Нет-с, не люблю.

— А я так очень люблю... Я умею даже в штос... Меня выучил один мой cousin: он теперь, говорят, совсем проигрался.

Павел ничего не отвечал; разговор прервался.

— А вы где до сих пор жили? — заговорила опять Юлия.

— Я жил в Москве.

— Что-ж вы там делали?

— Я учился в университете.

— Учились? Который же вам год?

— Двадцать второй.

— Зачем же вы так долго учились?

— У нас велик курс: я был четыре года в гимназии да четыре в университете.

— Сколько же вы времени учились?

— Восемь лет.

— Как долго!.. Вам, я думаю, очень наскучило; я всего два года была в пансионе, и то каждый день плакала.

— Я не скучал.

Разговор опять прервался.

— Я здесь не думал остаться, — начал Павел после продолжительного молчания.

— Зачем же остались?

Читатель, конечно, согласится, что на этот вопрос Павлу следовало бы отвечать таким образом: я остался, потому что встретил вас, что вы явились предо мною каким-то видением, которое сказало мне: останься, и я... и проч., как сказал бы, конечно, всякий порядочный человек, понимающий обращение с дамами. Но Павел, если и чувствовал, что надобно было сказать нечто вроде этого, но проговорил только:

— Я остался по обстоятельствам.

— Напрасно; в Москве, я думаю, веселей здешнего жить.

И здесь опять следовало Павлу объяснить, что ему теперь в этом городе веселей, чем во всей вселенной; но он даже ничего не сказал и только в следующее затем довольно продолжительное молчание робко взглядывал на Юлию. Она вздохнула.

— Вы так печальны! — едва слышимым голосом проговорил Бешметев.

— На моем месте каждая была бы грустна.

— Отчего же?

Невеста отвечала только горькою улыбкою.

Женившись, он хочет, по крайней мере, снискать уважение жены, конечно, опять тем же путем, то есть открывши свою душу, потому что наружно он не умеет; но и тут он пропустил время. Жена уж положительно презирает его и любит другого. Ревность выразилась у него грубо и угловато, как и вообще у людей, не трудившихся над выделкою своего характера. Они едут в деревню и живут двое

в совершенном уединении. Напрасно было бы ожидать, что он поправит свои отношения с женой: не такого рода эти люди; нет, при более благоприятных обстоятельствах он не сумел заставить жену уважать себя, где же ему справиться теперь, когда для этого нужны и сильная воля, и ровность характера, и знание сердца? Вот как он ведет себя.

Обед был единственное время, в которое супруги видались. К этому-то именно времени Павел и делался значительно навеселе.

В подобном состоянии неприязненное чувство к жене возрастало в нем до ожесточения, и он ее начинал, как говорится, пикировать.

— Что, Константин, — говорил, например, он, обращаясь к стоящему лакею, — не хочешь ли, братец, жениться?

— Никак нет-с, Павел Васильевич, — возражал лакей.

— Отчего же, братец? Ничего, — будет только на свете лишний дурак.

— Сохрани бог, Павел Васильевич, — возражал лакей.

— Дал мне бог ум и другие способности, — рассуждал потом Павел вслух, — родители употребили последние крохи на мое образование, и что же я сделал для себя? Женился и приехал в деревню. Для этого достаточно было есть и спать, чтоб вырасти, а потом есть и спать, чтобы умереть.

— Кто же вас заставлял жениться? — возражала Юлия.

— Собственная глупость и неблагоприятная судьба.

— Сегодня именины у Портновых, и у них верно бал, — сказал однажды Бешметев.

В этот день он был даже пьян.

— Как вам, Юлия Владимировна, я думаю, хотелось бы туда попасть!

Юлия не отвечала мужу.

— Вы бы там увиделись и помирились с одним человеком; он бы вас довез в своем фэртоне, а может быть, даже вы бы и к нему заехали и время бы провели преприятно.

Юлия не могла этого вынести и залилась слезами.

Поступки его решительно лишены всякой разумности и целесообразности, и он, увлеченный потоком обстоятельств, не оглядываясь, несется до роковой развязки. Другая половина повести и другая параллельная сторона мысли заключается в отношениях Масурова к своей жене Лизавете Васильевне. Масуров человек пустой и несколько развратный, но очень живой и ловкий; Лизавета Васильевна очень много выше его, и потому уважать его не может; он шалит, не бывает почти никогда дома, мало заботится о детях, проигрывает и проматывает свое и женино состояние; но все-таки уважает свою жену и даже немного боится, особенно когда чувствует себя виноватым; он кончает тем, что, получивши наследство, переводит его поскорее на жену, чтобы не промотать как-нибудь. Вот и весь ход повести; Бахтиаров выведен как контраст Бешметеву, для лучшей обрисовки характера Юлии Владимировны, отношения Лизаветы Васильевны к Бахтиарову, со всеми переходами страсти, приподнимают эту женщину в глазах читателя и дают ей полное право на сочувствие.

Что же сказал автор своей повестью? Что за мысль вынесли нам из его души созданные им образы? Не то ли, читатели, что для жизни нужны известные житейские способности, которых нельзя заменить ни благородством сердца, ни классическим образованием, и людям, лишенным этих способностей, по малой мере приходится завидовать какому-нибудь Бахтиарову и досадовать на его успехи в обществе. Соперничать с ним они не смеют и подумать, тогда как прямая их обязанность, налагаемая на них благородством их образа мыслей и чистотою сердца, — противодействовать вреду, производимому Бахтиаровыми или собственным примером, или деятельным проведением в обществе своих убеждений; и общество вправе от них этого требовать; они и сами это хорошо понимают, но, сознавая свое бессилие, могут только питать затаенную злобу к Бахтиаровым, которая иногда прорывается



весьма неуклюже и ко вреду их же самих. Весьма часто такие люди жалуются, и жалуются совершенно несправедливо, на равнодушные общества, на то, что не ценят их благородных наклонностей и стремлений; иногда эти люди чувствуют себя в таком праве требовать любви и уважения, хотя за это с своей стороны не дают ничего действительного, что заставляют глубоко страдать других, поставленных с ними в какие бы то ни было отношения; тогда как какой-нибудь Масуров, не только не имеющий их превосходных душевных качеств, но даже человек с довольно легкими нравственными убеждениями, гораздо мягче в жизни и удобнее в отношениях. Конечно, мы не вправе винить этих людей, если этот недостаток житейских способностей в них органический, природный недостаток или усложняется дурным воспитанием, от их воли не зависевшим; но когда лень или эгоистическое успокоение на своих благородных качествах заставляют их пренебречь выделкою своего характера для удобства отношений и вообще практической стороною жизни; тогда претензии их, досада на успех других, менее заслуживающих успеха, личностей и жалобы на непонимание их высоких чувств и стремлений становятся невыносимы. Человек должен быть в обществе; а для общества мало, если он только сам по себе хорош: он должен быть хорош и для других, чтобы и другим было хорошо с ним; и тогда только может он требовать внимания и уважения, когда сам отвечает требованиям общества. Мы не говорим, чтобы люди, подобные Бешметеву, были уж совсем ни на что не нужны, для них есть выход в специальность, в теоретическую деятельность; нет, мы не желали бы их видеть только в практической жизни, и видеть требовательными; там они смешны или жалки.

Эту мысль хотел выразить автор, и она так ясна в повести. К несчастью, критики не обратили на нее внимания и говорили о постороннем.

Скажем еще кое-что о «Тюфяке»; эта повесть так хороша, что жаль от нее оторваться. Прежде всего, поражает в этом произведении необыкновенная свежесть и искренность таланта. Искренностию таланта 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. В этом произведении вы не увидите ни любимых автором идеалов, не увидите его личных воззрений на жизнь, не увидите его привычек и капризов, о которых другие считают долгом довести до сведения публики. Все это только путает художественность, и хорошо только тогда, когда личность автора так высока, что сама становится художественною.

Характеры все типичны и оригинальны; лучшие из мужских, разумеется, кроме героя: Кураев, которому уже отдана критиками должная справедливость, и Масуров, которому еще не отдана; лучшие из женских: Лизавета Васильевна, по нежности отделки и грациозности очертаний; видно, что автор с теплым чувством относился к этому лицу; и Юлия Владимировна, так ловко и немногими чертами обрисованная еще в самом начале повести.

В то время, как я писал этот разбор, я думал, что непременно найду для видимости беспристрастия, за что в конце побранить автора; но окончивши, я вижу, что решительно не за что. Разве только можно заметить, что видна торопливость в сведении окончания, да пожалеть, что вскользь упомянуто о поступке Масурова, который, получивши наследство, перевел его на жену, тогда как автор мог бы воспользоваться этим для коротенькой сцены, или по крайней мере описательно означить те душевные движения, вследствие которых Масуров решился на это. При известных уже читателю данных в характере Масурова это было бы очень эффектно, и более гармонии было бы в параллели этого характера с характером Бешметева, через что, по нашему мнению, прекрасная повесть эта выигрывала еще более.

---

---

Т. И. Филиппов

**«Библиотека для чтения.  
Журнал словесности, наук, художеств,  
промышленности, новостей и мод».  
1851. Январь**

Январская книжка «Библиотеки для чтения» начинается стихотворениями г. Григория Данилевского. Числом этих стихотворений двадцать; что касается их достоинства, то они до того слабы, что самая умеренная критика не может оправдать их появления в свет. Вот для примера несколько стихотворений:

**Слеза**

Прозябала бледная улитка  
В глубине холодной океана.  
Без конца потемок вечных пытка  
Жгла ее, как пагубная рана.  
Зарыдала жертва дна морского,  
Из слезы жемчужина скатилась,  
И в венце властителя земного  
Между звезд алмазных засветилась...  
Так и ты, поэт тоски и горя,  
Меж людей проходишь одиноко...  
Так и ты, как перл роскошный моря,  
Наконец возносишься высоко.

В прозе это вышло бы так: «Подобно тому, как пытка вечных потемок жжет бледную улитку, как пагубная рана, так точно поэт тоски и горя проходит одиноко меж людей; как из слезы зарывавшей жертвы дна морского слагается жемчужина и светится потом в венце земного властителя, так и поэт наконец возносится высоко».

**Смерть**

Смерть — это прохладная ночь,  
Жизнь — изнурительный день.  
Смерклось, мне спится, мне лень...  
Я утомился невмочь.  
Дуб над могилой моей,  
С дуба поет соловей...  
В песнях и радость и стон,  
Песням я внемлю сквозь сон.

Нечего говорить об отсутствии всякого содержания в этом стихотворении, заметим только, что в первом стихе не соблюдено даже надлежащего размера. Вот все такие стихотворения г. Данилевского; он очень неосторожно сделал, что напечатал их, ему придется выслушать от критики много неприятных замечаний. Из ряда

прочих его стихотворений выходит сонет «Степи Аккермана»; г. Данилевскому, впрочем, лучше нас известно, что это стихотворение не ему обязано своим достоинством.

За этими стихотворениями следует «Прошлогодний рассказ» А. Д. Содержание этого рассказа взято из нашей действительной жизни, чем он и отличается от прочих повестей, помещаемых в «Библиотеке для чтения». В этом рассказе главную роль играет петербургский денди, одно это обстоятельство дает ему право на внимание читающей публики. Дендизм принадлежит к самым грустным явлениям нашей общественности и представляет собою неисчерпаемый источник для современной сатиры. Было время, когда он производил некоторое обаяние, являлся чем-то величественным и неразгаданным; и не только в жизни общественной, но и в литературе нашей есть разительные примеры поклонения дендизму и несчастные попытки опоэтизировать его. Гениальная прозорливость Пушкина не допустила его обмануться мнимо-величественной наружностью этого в сущности жалкого явления; в «Евгении Онегине» он ясно показал, что под этой блестящей внешностью он разглядел болезненную и тщательно скрываемую пустоту; он разоблачил перед нами этих жалких людей, прикрывающих Гарольдовым плащом свое ничтожество. Лермонтов взял дело иначе; в своем Печорине он представил дендизм во всей его заманчивости и нигде не выказал сатирического взгляда на своего героя, напротив, относился к нему скорее с участием. Влиянию этого произведения критика не оказала своевременного противодействия, и множество несчастных молодых людей в увлечении этим жалким идеалом искажили в себе естественные движения, испортили свою молодость и потеряли возможность воротиться на настоящую дорогу. И до сих пор еще в нашей литературе появляются произведения, в которых дендизм представляется с поэтической точки; очень недавно «Современник» предложил публике «Вариньку» и «Записки Тамарина». Не пора ли наконец освободиться от этого обаяния и взять дело с совершенно противоположной стороны? Вместо того чтобы ставить на ходули и без того ходульные личности, не лучше ли подойти к ним поближе и снять с них маску? Сколько здесь богатства представится нашей сатире; как много нравственной пользы может она принести обличением этого уродливого похождения нашей подражательности. Дендизм проявился у нас в чрезвычайно различных формах; во всяком классе нашего общества он получил различные оттенки; если пристальнее взглянуть на дело, то величавый и неприступный денди окажется близким родственником так называемым моншерам и тем несчастным купеческим деткам, которые давно сделались уже добычею водевильного остроумия. Тот же Савка, да в других санках. И всякое литературное произведение, написанное с этою целию, имеет право на внимание критики, как выражение правильного и здорового взгляда на жизнь. Вот почему мы остановились с удовольствием на «Прошлогоднем рассказе», хотя с точки зрения художественной эта повесть неудовлетворительна, даже слаба, и задача не получает в ней полного решения. Представим вкратце содержание «Рассказа». Главное лицо рассказа — молодой денди Алмазов, человек, в котором природные средства убиты или искажены бесплодною, праздною светскою жизнью. В 1849 г. вечером накануне Рождества Христова, когда не бывает никаких публичных собраний, которыми исключительно жил Алмазов, ему некуда было деться: у него, как говорит автор, не было ни дружеского дома с хорошенькими малютками, ни умной женщины, с которой бы можно было проболтать весь длинный зимний вечер. А между тем, у него было огромное знакомство, он был хорош собою, богат, ни один бал не обходился без него, и все-таки никто из его знакомых не пригласил его в свой близкий, домашний круг, где бы он мог на приятни отдохнуть от своих официальных отношений

к обществу. Впрочем, он сам очень хорошо знал, что пригласить его на такой вечер было бы вовсе неуместно и так же глупо, как пригласить оркестр Лядова и надеться в белый галстук для семейного вечера. Ему пришлось остаться наедине с собою: обстоятельство самое тяжелое для человека, который не выработал в себе ничего для себя, у которого нет душевного запаса, которому необходимо постоянное раздражение от внешних впечатлений. Он пошел бродить по улицам без определенной цели, в смутном расположении духа, оскорбленный пустотой своей парадной жизни. Одиночество навело его на тяжелое, но благотворное раздумье, и все, что в бедных остатках сохранилось еще в его душе хорошего, всплыло наверх. С завистью смотрел он на освещенные окна домов, прислушивался к серебряному смеху празднующих детей, сильнее и сильнее пробуждалось в нем желание дружеского общества, близких отношений. Проходя мимо какого-то подозрительного дома, он увидел, что с лестницы его сбежала молодая, красивая женщина и быстро пошла по одному с ним направлению. Встреча с этой женщиной и ее последствия для нашего денди и составляют содержание рассказа. Он познакомился с ней, оказавши ей услугу, и проводил ее до дому. Дорогой он дал ей почувствовать свою бесприютность, свое желание провести вечер в дружеском обществе; она в благодарность за оказанную услугу пригласила его к себе. Денди успел уже влюбиться в нее, сперва охотно принял ее предложение, но тотчас отказался, когда узнал, что она приглашает его в общество своего мужа и двух хорошеньких подруг. Светлое расположение его духа тотчас исчезло, он не понял простого и радушного предложения: ему чудились везде насмешки и мистификация, он сам так любил посмеяться над теми, кто послабее. Отказавшись от приглашения, он не отказался, однако, от своего нового знакомства, он решился преследовать молодую женщину, выведать тайну ее вечерней прогулки; в этом намерении он заметил ее дом, узнал ее имя и отправился искать следов ее в то закопченное строение, из которого она вышла. Всякой другой, более нормальный человек удержался бы от такого преследования, он понял бы сразу, что он сделал все, что следует, оказавши женщине услугу, и, какие бы она ни возбудила в нем чувства и желания, он повел бы себя иначе. Но в нашем денди любовь должна была выразиться, и действительно выразилась по-своему, преимущественно в форме ревности; он вдруг почувствовал за собою какие-то права на эту женщину, он был бы в состоянии требовать от нее отчета в ее поведении. И эта бесправная ревность стала источником всех последующих нечистых проделок с его стороны, которые посягали на спокойствие и семейное счастье молодой женщины. На другой день после своего знакомства с Валинской (имя молодой дамы) он встретил ее в маскарде; она ходила с мужем, и, казалось, они оба были счастливы до последней степени. Алмазов узнал ее, вспомнил ее вчерашнюю прогулку, это закопченное строение, из которого она вышла, и не мог ей простить ее счастья. В это время около трех богато одетых масок собрался кружок, которого внимание было устремлено также на счастливую чету. Одна из трех масок, раздосадованная известием, что это молодая, прекрасная и притом порядочная женщина, предлагает Алмазову букет за открытие в ее поведении каких-нибудь грешков. Алмазов предлагает маске спросить у нее, зачем она была вчера в небольшом домике и т. д. Этот вопрос смутил Валинскую, еще более ее мужа, и породил между ними недоумение. Между тем преследования Алмазова не ограничились этой выходкой, он на другой же день утром явился снова перед известным закопченным строением. Около этого самого дома встретил он своего давнего знакомого и учителя, Пандурова, некогда великолепного денди, который, промотавши все свое состояние, внезапно исчез из света, чтобы скрыть от его беспощадно-холодного смеха свое падение. С радостью бросился было он к нему, но Пандуров холодно отвечал ему,

что он его не знает, и скрылся. Целое утро проходил Алмазов перед домом, не знал, как приступить к дальнейшим розыскам; наконец, на его счастье, показался дворник и на его вопрос отвечал, что эта подозрительная лестница ведет в квартиру бедной итальянки, торгующей статуями. Алмазов вбежал к ней, купил у ней вещей, расположил ее в свою пользу итальянским языком и другими средствами, одним словом: достиг своей цели, узнал, что две комнаты своей квартиры итальянка отдает Пандурову и что к Пандурову ходит Валинская. Он подкупил бедную старуху, и она решилась доставить ему случай видеть Валинскую наедине с Пандуровым и таким образом узнать их взаимные отношения. Что же узнал Алмазов? Узнал он, что Пандуров был близкий родственник Валинских, что во все время своего затворничества он пользовался участием Валинской, которая старалась всеми средствами вырвать Пандурова из его одиночества, возвратить его обществу и снова сделать человеком. Узнал, следовательно, Алмазов всю низость своего поведения, узнал, между прочим, что Валинская даже не оскорбилась его выходкой и не обратила бы на нее никакого внимания, если бы считала себя вправе объявить своему мужу тайну своих отношений к Пандурову. Презрение Валинской к Алмазову, выраженное фразой «un enfant qui a pris du vin»<sup>1</sup>, было наградой за его проделки. Рассказ заключается изображением мучительного состояния нашего денди, пораженного сознанием своего ничтожества и бесплодной ревностью.

Нельзя не заметить, что этот рассказ не отличается особенными достоинствами, что автор мало анализировал своего героя, скудно обстановил действие, одним словом — не воспользовался, как следует, материалом, который в таком изобилии предлагается писателю жизнью наших денди. Во всяком случае, мы отдаем должную справедливость г. А. Д. и считаем своею обязанностью сказать, что мы заметили в авторе правильный взгляд на вещи, что его рассказ, несмотря на важные недостатки в художественном отношении, читается с удовольствием и, разумеется, стоит вне всякого сравнения с теми повестями и комедиями, которые неблагоприятная судьба послала ему в соседство.

Далее, в отделе русской словесности, «Библиотека для чтения» предлагает публике оригинальную комедию в одном действии в стихах под заглавием «Заговорило ретивое» и коротенький рассказ под названием «Убийственный визит». Посредственнее этих двух вещей, кажется, выдумать нельзя, дивиться надобно, на что надеялись творцы этих диковинок и журнал, так благосклонно открывший им свои страницы. Какая критика может остаться в границах самой обыкновенной вежливости при разборе таких уродливых произведений? Бывали в нашей литературе всякие явления; писал Кузмичев, Орлов покойник; так те по крайней так и знали, что пишут для сидельцев, их нельзя было и судить слишком строго, значение их в литературе было достаточно определено, посмеялся над ними, сколько душе угодно, и кончено. Совсем другое дело, когда такие вещи предлагаются журналом словесности, наук, художеств и т. д. Просто глазам не веришь. Содержание комедии следующее: у помещика Андрея Ивановича Степанова есть дочь 16 лет Александрина и двоюродная сестра Ольга Марковна, старая дева; руки Александрины ищет молодой и богатый помещик Мезецкий, а за Ольгу Марковну сватается тоже помещик, старый холостяк Курдюков. У Курдюкова с Ольгой Марковной сперва не клеится дело, потому что он ищет себе в замужество «бабу для сельского хозяйства», а Ольга Марковна идеальничает, но Александрина устраивает их союз. У Александрины с Мезецким тоже сперва не ладится дело; Александрине сперва не хочется отчего-то за Мезецкого, а потом что-то захотелось, и она соглашается.

<sup>1</sup> Ребенок, который выпил вина (франц.).

В этом все содержание воистину оригинальной комедии. Считаю нужным сделать несколько выписок для оправдания нашего отзыва. Берем наудачу, что попадет. Вот, например, разговор Курдюкова с Ольгой Марковной, он говорит ей об ее будущих обязанностях:

А (,) главное: прошу беречь мой скотный двор!  
 Скотину (,) долг велит беречь (,) и холить...  
 Хороший скот-с (,) для человека клад!  
 И долг вам будет...

Ольга Марковна

Нет-с! прошу меня уволить!

Курдюков

Никак нельзя-с! я от скота богат!  
 В уезде моего нет лучше домоводства...  
 Я-с (,) собственно женюсь для пользы скотоводства!

Ольга Марковна (*громко*)

Ай, ай! какой mauvais<sup>2</sup>!!

Курдюков

Мо-ве-с?

А это... что-с?

.....  
 .....

Мове... не знаю-с! Чай преважная порода?  
 Да что об ней! Я вот... на вас гляжу.  
 И вижу-с... что понять вы не хотите дела.  
 Вы, матушка...

Ольга Марковна

Ах! нет! молчите! — я скажу  
 Про вас (,) все то, что я давно сказать хотела:  
 Ефрем Антонович! вы... созданы не так!  
 Я (,) вас пересоздам!..

Курдюков

О-го!.. Ну, нет! Избавьте-с!  
 Знать, с вами пива мне уж не сварить никак!  
 Нет-с, Ольга Марковна! вы сами посправьтесь!

Ольга Марковна

Comment<sup>3</sup>!?

Курдюков

Да-с! я хочу-с по-русски вам сказать:  
 Когда сожительской не признаете власти,  
 То с вами нече толковать —  
 Вы мне, голубушка, не к масти!

<sup>2</sup> Плохой (*франц.*).

<sup>3</sup> Как? (*франц.*).

Что же это такое? В 1851 году еще возможны в русской литературе такие явления! Непостижимо! Это верх неприличия!

Содержание «Убийственного визита»: молодой граф Горский, воротившись из-за границы, поехал в какой-то губернский город, где проживал один из его радужных благоприятелей, с которым он когда-то довольно покутил на белом свете. Там он познакомился с какой-то вдовушкой, влюбился в нее и добился ее взаимности. Но вдова, желая испытать прочность его чувств, осуждает его на временную разлуку с ней. Дорогой графа разбила лошади, он свихнул себе ногу и был отнесен в дом к радушному соседнему помещику. Дочь этого помещика заставила его забыть вышеупомянутую вдову; он женился на Марии. «Однажды утром Мария сказала мужу, что чувствует себя матерью. Анатолий целовал жену, называл ее гением-утешителем и через час послал в город за доктором». Мария, между прочим, была давняя приятельница вдовушке и на время беременности пригласила ее к себе. Анатолий и вдовушка сначала повели себя ловко, Марии они и не показали, что давно были знакомы. Раз Мария куда-то вышла; оставшись вдвоем, Анатолий и вдовушка разговорились о прежних отношениях; он сказал несколько неосторожных слов, которые долетели до слуха Марии. Эти слова были причиной смерти Марии, которая, умирая, просит у мужа в чем-то прощения и завещает ему беречь ее первенца. Вдовушка уехала домой, как ни в чем не бывало, а Анатолий «вдруг поседел, сгорбился, как старик, и от горя и тоски так упал духом, что в Петербурге его никто не узнавал». Это ужасно! Этот рассказ отличается безграмотностью и каким-то ребяческим тоном, точно мальчик какой писал. Часто попадаются фразы без смысла, слова употребляются не в собственном значении (не подумайте, что автор склонен к метафоре, нет! просто не понимает значения слов), впрочем, знаки препинания стоят гораздо правильнее, чем в оригинальной комедии. Не можем отказать себе в удовольствии привести несколько отрывков из «Убийственного рассказа». Вот разговор Анатолия с вдовушкой. Она не верит его признаниям и говорит: «Что касается до истинной и постоянной любви, ее нет на свете, да и быть не может, потому что нынче все мужчины — большие эгоисты, которые вечно стараются уверить нас своими кондитерскими комплиментами, что мы, женщины...

— Позвольте! Позвольте! — сказал Анатолий, — ...позвольте, позвольте вам заметить, что между мужчинами действительно есть такие, которых можно назвать эгоистами. Однако из этого еще не следует заключать, что все мы, сколько нас ни есть на свете, так ветрены и непостоянны в своем слове, что нам нельзя и верить. Прошу вас заметить, кто любит, тот всегда говорит искренно и справедливо, потому что он убежден в справедливости слов своих (резон, нечего сказать!) Теперь можно ли мне сказать, что я (—) люблю вас, и еще как люблю! Я готов все отдать, чтобы только видеть вас, быть с вами вместе, слышать ваш очаровательный голос, знать, что уста ваши раскрываются для меня... только для одного меня!» Хорошо еще разговаривает Анатолий с Марией. Сидели они вдвоем, никого дома не было. «— Скажите, пожалуйста, какой это цветок? — спросил граф, показывая Марии на горшок с лилиями. — Разве вы не знаете? — Нет... или почти нет: я никогда не занимался ботаникой. — Да тут и не нужно знать ботаники, чтобы сказать, какой это цветок. Это лилия. — Скажите, пожалуйста! А я не знал! Как этот цветок похож на вас. — Благодарю за комплимент». На охотника это просто наслаждение читать. Нельзя не заметить, что автор подражал известному разговору Подколесина с Агафьей Тихоновной: «Подколесин: Какой вы любите цвет? Аг. Тих.: Который покрепче пахнет, гвоздику-с!» Хотя мы привыкли встречать в этом отделе «Библиотеки для чтения» плохие вещи, но таких, кажется, не было, до такого цинизма дело не доходило. В отделе иностранной словесности помещена первая часть «Шерли», повести Керрер-Белла, и первая часть «Ольбенийского холостяка», романа автора «Семейства Фоконов».

Самый лучший отдел в «Библиотеке для чтения», разумеется, науки и искусства; статьи, помещаемые здесь, отличаются по большей части общедоступностью изложения и нередко занимательностью содержания. В этой книжке помещена занимательная статья барона Медема, сообщающая много занимательных подробностей относительно устройства и состояния военно-учебных заведений в Пруссии. Другая статья, имеющая право на внимание публики, это «Путешествие и труды Августа Леярда в древней Ассирии».

Сведения о Березовском и Галуппи не представляют никаких исследований по части музыки, статья эта сообщает только некоторые биографические подробности.

В отделе промышленности и сельского хозяйства помещены две статьи: «Недостатки компанейского управления железными дорогами» и «О состоянии сельского хозяйства в Харьковской губернии». Автор последней статьи, г. Топчиев, родился и живет большую часть своей жизни в Харьковской губернии, состояние хозяйства в том краю ему известно в подробности. Как образованный хозяин, он не может остаться равнодушным к тому обстоятельству, что хозяйственные средства тамошнего края не обращают на себя должного внимания землевладельцев, остаются в своем природном, первоначальном виде и потому не дают тех выгод, которые мог бы извлечь из них труд, соединенный с верным взглядом на хозяйство. Хотя нельзя признать безусловно верными все меры, которые предлагает автор для улучшения хозяйства в Харьковской губернии, тем не менее, нельзя не благодарить его за множество известий, сообщенных в его статье о знакомой ему местности, и за его старание обличить наших землевладельцев в лени и равнодушии к народному богатству. Не можем удержаться от одного замечания: г. Топчиев в числе мер к улучшению хозяйства в своем краю предлагает составить компании на акциях для проложения железной дороги от Харькова через Курск до Витебска, чтобы таким образом соединить наши внутренние хлеботорные губернии с Ригой. Как согласить это предложение с предыдущей статьей?

В отделе критики помещен разбор сочинения г. Березина «Путешествие по Дагестану и Закавказью». Критика сделала г. Березину много дельных замечаний; мы остановились с любопытством на некоторых филологических соображениях, иные очень остроумны, а другие не оставляют, кажется, никакого сомнения насчет их верности. К числу последних мы относим объяснение названий наших рек: Днепра, Днестра, Дуная, Дона. Рецензент жестоко упрекает автора за его иногда шуточный и веселый тон. Неприлично, говорит он, в костюме буффо путешествовать по Востоку. Не понимаем этого упрека в устах рецензента, потому что он сам в этом костюме лет двадцать путешествует не только по Востоку, но и по Западу, со всеми науками включительно.

В литературной летописи, которая некогда отличалась известного рода остроумием, мы не нашли за этот месяц ничего любопытного; верно, последние явления нашей литературы мало предложили ей материала. Большой подрыв ей сделала сама редакция: зачем было помещать в своем журнале такие произведения, как комедия Григорьева и «Убийственный рассказ»? Впрочем, что за беда? К чему предрассудки? Мы бы посоветовали редакции отдать упомянутые вещи на жертву литературной летописи; глумилась же «Библиотека» над тем, что дорого и важно для всякого образованного читателя, а над собой-то посмеяться греха нет: это оскорбить никого не может. А уж как бы публика-то была довольна! Удерживаемся от общих заключений насчет разбираемого журнала; общество давно уже определило для себя его значение. Влияния на литературу, при всех неоспоримых достоинствах, учености, остроумии главного издателя, он не имеет никакого, по отсутствию направления, следовательно, нет особой нужды противодействовать тому, что в нем высказывается.



---

---

**Б. Н. Алмазов**

## **Сон по случаю одной комедии.**

*Драматическая фантазия, с отвлеченными  
рассуждениями, патетическими местами,  
хорами, танцами, торжеством добродетели,  
наказанием порока, бенгальским огнем  
и великолепным спектаклем*

Я видел сон, но не все в том сне было сном.  
*Байрон*

И бысть ему сон в ночи.  
*Москвитянин № 6, 1850*

Он заснул...  
*Эпиграф одной современной повести*

### **ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ**

**С**читаю за нужное предупредить читателей, что я очень странный человек. Это знает всякий, кто меня знает. К счастью, меня почти никто не знает. К числу людей, наслаждающихся счастьем не знать меня, принадлежите, без сомнения, и вы, любезный мой читатель, вследствие чего я осмеливаюсь предложить вам некоторые сведения по части этого предмета. Без них вам покажутся странными, и даже дикими, и заглавие, и слог, и даже самый предмет моего сочинения.

Итак, я, как уже сказано выше, очень странный человек. Странность моя главнейшим образом состоит в том, что я отстал от века и современных интересов, короче, что я не современен. Наш XIX век некоторые современные русские ученые и литераторы весьма справедливо и остроумно называют веком новейшим, а иностранные писатели — веком разумно-дейтельным, веком практическим, дельным, деловым. В веке, снабженном такими эпитетами, живет человек (и надо сознаться, что этот человек я), человек, который подвержен разным несовременным добродетелям. Я очень склонен, например, к чувствительности и мечтательности; а чувствительность и мечтательность в настоящее время больше не употребляются в нашем обществе: чувствительность и мечтательность в нем выведены из употребления старьями новейшей журнальной литературы.

Человечество очень многим обязано этой литературе: оно ей обязано, между прочим, своим спасением; она исправила и отучила его от многого. До нее человек ничего не делал, специально занимался любовью, предавался мечтательности, писал стихи, чуждался общества и глубоко страдал. Новая журнальная литература сказала ему, что это не хорошо, и наказала его посредством Нового Поэта. Она отсоветовала ему писать стихи, запретила слишком сильно любить

и строжайше предписала не страдать, убедив его, что этого отнюдь не должен себе позволять человек хорошего тона. Взамен всего этого, она ему рекомендовала практическую жизнь, танцы, карты и в особенности шахматы. Она присадила его за дело, выучила «великой тайне одеваться к лицу»<sup>1</sup> и сделала человека — порядочным человеком.

Новейшая литература имела и на меня сильное влияние. Вняв ее увещаниям и угрозам, я перестал писать стихи, сшил себе рекомендованный ею в стихах бархатный коричневый жилет<sup>2</sup>, нашёл великолепного голландского белья, накупил французских перчаток и сшил исподнее платье с лампасами, которые тогда были в моде. Таким образом новейшая журнальная литература принудила меня экипироваться. Это мне стоило довольно дорого<sup>3</sup>, но я бы не пожалел денег, если б только эта экипировка послужила мне к достижению моей высокой цели. Но эта экипировка оказалась тщетною: прежде, нежели приступить к ней, то есть прежде, нежели начать одеваться к лицу, мне бы следовало приступить к выполнению других, более трудных для выполнения, предписаний новейшей журнальной литературы. Мне следовало бы отучиться слишком сильно чувствовать вообще, и слишком сильно любить, и очень свободно страдать в особенности. Но как я усердно ни старался, отстать от этой дурной привычки и хорошенько заняться «практической жизнью», я все-таки не отстал от нее, и все-таки «практическая жизнь» мне не далась. И как могла она мне даваться?! Разве человеку, одержимому сильною чувствительностью, можно хорошо вести себя в практической жизни? Нельзя. Чувство — вещь очень неудобная, человеку, снабженному чувством, бывает с ним очень неудобно и неловко в обществе.

Вследствие такого неудобства чувства человеческого, я не мог исполнить предписания новейшей журнальной литературы. Но я старался исполнить их, и старания эти очень дорого мне стоили; они мне стоили 1000 руб. сереб., не говоря уже о внутренних страданиях, о внутренней борьбе и разных нравственных лишениях, которые я испытал в большом количестве, стараясь сделаться практическим, порядочным человеком и тем удовлетворить требованиям века, прекрасно выраженным новейшей журнальной литературой. Для ясности расскажу вам здесь в кратких, но точных словах историю моего волокитства за практической жизнью.

Нас было трое — я да еще двое других, из которых одного мы назовем *x*, а другого — *y*. Мы были знакомы с детства, учились в одном пансионе, спали в одном дортуаре, сидели в классе на одной лавке и были до невероятности дружны между собою. Но несмотря на то, что мы были самыми отчаянными друзьями, в характерах наших было очень мало общего. Я был очень чувствителен, очень мечтателен и очень впечатлителен и часто и быстро переходил от одного расположения духа к другому, совершенно противоположному; *x* был постоянно весел и беззаботен, *y* — всегда важен и серьезен. Я любил читать Шиллера, *x* — романы Дюма и французские водевили, *y* — древних классиков. Я любил тихую семейную жизнь, *x* — светское общество и комфорт, *y* — древних классиков. Я любил прогулки при свете луны, любил прокатиться в санях по скрипучему снегу при звездном небе, послушать пение соловья; *x* любил танцы и верховую езду у Фрейтага в манеже при многочисленной публике; *y* любил древних классиков. Я любил блондинок, *x* — брюнеток, *y* — древних классиков. Я любил деревню, *x* — столицу; для *y* было все равно, где бы ни жить; ему везде было хорошо, где только были древние классики и лексикон Кронеберга. Я любил пищу простую, солидную и питательную; *x* — утонченную

<sup>1</sup> См. в «Современнике» великосветский роман «Великая тайна одеваться к лицу» (примеч. Алмазова).

<sup>2</sup> Ibidem <Там же (лат.)> (примеч. Алмазова).

<sup>3</sup> Если новейшей журнальной литературе угодно, я ей подам счетец (примеч. Алмазова).

и изысканную; для *у* было все равно, что бы ни есть, только бы наесться. Я любил говорить по-русски, *х* — по-французски, *у* — по-латыни. Я был очень влюбчив. Влюбившись, я всей душой предавался любимой женщине и из всех женщин думал только о ней одной; *х* никогда не влюблялся, зато любил любезничать, волочиться и говорить с дамами о милом вздоре; во всем этом он был очень искусен. Он особенно не любил ни одной женщины, но у него была страсть до всех женщин. *У* и не влюблялся в женщин, и не волочился за ними: он занимался древними классиками. Между *х* и *у* было одно общее: оба они были крайне невпечатлительны и отличались ровностью в характере. Я им в этом всегда завидовал. Их могли развеселить или расстроить только такие обстоятельства, которые до них лично касались. На расположение их духа не действовали непосредственно ни печальные зрелища, ни дурная погода, ни человеческие пороки. Бывало, мне стоило только увидеть ночью какой-нибудь замечательный сон, и я уж весь день находился под влиянием грез: не мог готовить урока и не слушал учителя; *х* и *у* даже никогда не видали снов, никогда не жилали во сне; *х* постоянно жил в действительной жизни, а *у* — в древнем Риме и древней Греции. На меня производило необыкновенно сильное впечатление приближение и появление весны. Пахнёт, бывало, на меня первым весенним ветром, услышу голоса весенних птичек, увижу на Москве-реке первое движение льда — и я сам не свой. На душе делается так неизъяснимо сладко и в то же время так неизъяснимо грустно; и хочется любить, и хочется бежать в лес, и жаждешь деятельности, и чувствуешь лень, словом, совершенно теряешься от полноты, силы и разнообразия ощущений. В то же время я становился еще беспечнее и рассеянее обыкновенного; сны мне снились чаще и живее, чем в прочие времена года. Потому по утрам я бывал под влиянием недавних грез, думал о том, что мне снилось, и чувствовал необыкновенную лень и распущенность. Тогда мне бывало как-то противно заняться своим туалетом. Я кое-как причесывался, кое-как завязывал на шею платок и весь день ходил растрепанный и раздерганный. В классе я присутствовал только телом, но не душой. Я уносился воображением в деревню: передо мною расстилались веселые поля с зеленеющей озимью, шумел густой сосновый бор, сверкал прозрачный ручей, катя свои струи по желтому песку, усеянному блестящими раковинами; на душе у меня было так торжественно и так тоскливо! Мне виделась подруга детства; мне казалось, что я сижу с ней на берегу того ручья, под столетним дубом, что мы с какой-то тяжелой грустью любимся темным лесом, грозным напевом ветра, весенним небом и слушаем жаворонков, что я с каким-то болезненно сильным чувством и тоскою прижимаюсь к ее груди, что мне грустно, что я плачу — и я плачу в самом деле, и учитель ставит меня на колена за сделанный в классе беспорядок. Ибо смех, слезы и вообще обнаружение всякого душевного движения во время класса у нас строго воспрещалось: для этого была рекреация. Но на *х* и *у* приближение весны не производило никакого особенного впечатления. *Х*, как и всегда, необыкновенно тщательно, обдуманно и изысканно изящно одевался, старательно причесывался и даже завивался; *у* по-прежнему прилежно изучал древних классиков и тем справедливо заслуживал благосклонное внимание старших. Красы природы на них тоже не сильно действовали. Когда случалось нам в воскресные дни гулять за городом и меня поражал какой-нибудь красивый вид, я с удивлением замечал, что *х* и *у* смотрели на него совершенно равнодушно. Как теперь помню — мы раз гуляли пешком за городом. *У* в продолжение всей дороги рассказывал нам о домашнем быте древнего Рима. Вдруг перед нами открылся такой великолепный пейзаж, какого нельзя ни вообразить, ни описать. При виде его я вскрикнул от восторга и предложил моим спутникам остановиться и полюбоваться им. Они остановились. Около пяти минут мы стояли на одном месте; я любовался видом, *х* бессмысленно смотрел на него, а *у* продолжал рассказывать нам

о домашнем быте древнего Рима. Вдруг стал накрапывать дождик. *Х* испугался и отчаянным голосом закричал, что нам надо спешить куда-нибудь под навес, если мы не хотим своих костюмов предать на жертву дождю. Сказавши это, он пустился почти бегом по направлению к видневшейся вдали деревне. *Я* и *у* пошли вслед за ним. *Я* шел неохотно и поминутно оглядывался на вид, произведший на меня такое сильное впечатление, *х* всю дорогу сердился и ворчал, что ничего не может быть глупее, как ходить так далеко пешком за город затем только, чтоб любоваться природой; что в этих прогулках ужасно пылится платье; что эти прогулки может делать только человек дурного тона, который не имеет обыкновения хорошо одеваться; что в настоящую минуту он, то есть *х*, рискует испортить на дожде свою новую парижскую шляпу, свои легкие, модные сапоги. Но на *у* ни пейзаж, ни дождь не произвели никакого действия: он все время продолжал очень спокойно, подробно и обстоятельно описывать домашний быт древнего Рима.

Итак, вы видите, что мы были очень непохожи друг на друга. Была между нами одна общая черта: все мы любили правду, ненавидели подлость и криводушие и сами не были способны ни к подлости, ни к криводушию.

Окончивши курс учения, мы расстались. *Я* остался в Москве, *х* поехал в Петербург, *у* ушел пешком в Германию.

Долго я не имел известия ни об *х*, ни об *у*. Наконец узнал я от моих людей, что *х* пишет натуральные повести и приобрел громкую известность. Повести его отличались легкостью слога и легкостью содержания. В них не было ни идеи, ни глубоко задуманных характеров, ни драматического движения; не было ничего целого и законченного. В них описывались самые известные и обыкновенные происшествия, приводились самые будничные, не характеристические разговоры, выводились давно всем известные и истертые во всех романах лица. И потому петербургская публика находила, что повести *х* чрезвычайно натуральны, потому что в них нет ничего необыкновенного и резкого. Особенно читателям нравились в его повестях разговоры вроде следующего:

- Bonjour, madame.
- Bonjour, monsieur.
- Comment va votre santé?
- Très bien. Et la votre?
- Très bien.
- Dieu merci!.. Je vous prie de vous asseoir.
- Je trouve, madame, qu'il fait mauvais temps aujourd'hui.
- Vous avez raison, monsieur.
- Et il pleut.
- C'est bien vrai.
- J'aime beaucoup quand il fait beau.
- Et moi de même<sup>4</sup>.

«Как это натурально, как это верно, — восклицали читатели, прочитавши такой разговор. — Вот если б нам всегда так описывали высшее общество! Во-первых, здесь разговор идет на французском языке и действующие лица говорят так натурально, что подумаешь, что автор подслушал где-нибудь этот разговор и записал».

Направление повестей *х* было сатирическое. Он в них беспощадно казнил людские пороки, воздвигал гонение на чувствительность и мечтательность, на дурную кухню, Москву, провинцию, неуменье одеваться к лицу и т. д. Сюжеты всех его

<sup>4</sup> — Здравствуйте, мадам. — Здравствуйте, месье. — Как ваше здоровье? — Очень хорошо. А ваше? — Очень хорошо. — Слава богу!.. Пожалуйста, садитесь. — Я думаю, мадам, что погода сегодня плохая. — Вы правы, месье. — И идет дождь. — Это правда. — Я люблю, когда погода хорошая. — И я тоже (франц.).

повестей были одинаковы; они были ни что иное, как вариации на две темы. Первая тема. Выводится молодой человек. Он изображается таким идеалистом, романтиком и мечтателем, каких никогда не бывало и быть не может. Он влюбляется самым неестественным образом, мечтает так сильно, что по целым месяцам ничего не ест, а когда принимается есть, то, вследствие своей склонности к романтизму, он ест бульжники и запивает чернилами. Он большею частью ходит без шапки по улице, дерется с ветряными мельницами и при всяком удобном случае обнаруживает такой романтический и рыцарский образ мыслей, какого, верно, не могли иметь и современники первого крестового похода. В продолжение всей повести он делает выходы одну глупее другой. Его хотят поставить на путь истины посредством мудрых советов, но ничего не помогает. Оканчивается такая повесть обыкновенно тем, что молодой человек вдруг, ни с того, ни с сего, по щучью веленью, делается практически порядочным человеком или спивается с кругу и начинает красть. Разумеется, автор утрирует своего героя не от неумения создать художественный характер, не от отсутствия в нем художественной способности, но от сильной ненависти к пороку. И потому он обыкновенно берет для повести эпиграфы такого рода:

Le cynisme des moeurs doit salir la parole  
Et la haine du mal enfante l'hyperbole<sup>5</sup>,

или:

Si natura negat, facit indignatio versum<sup>6</sup> и проч.

Да, автор сильно ненавидит пороки: у него такая же сильная ненависть к порокам и такая же сильная натура, как у Ювенала и Тацита! Вторая тема. Изображается молодая девушка, только что выпущенная из пансиона на свет божий. Она влюблена или в учителя русской словесности, или в учителя музыки. Предмет ее любви очень мечтателен, очень худ и бледен и очень пишет стихи или сочиняет ноктюрны. Он беден. Родители молодой девушки не соглашаются на ее брак с бедным человеком, а предлагают ей в женихи богатого помещика, вдовца, который ей противен. Она непременно хочет выйти замуж за того, кого любит; ей не позволяют. Она лезет на стену, хочет с отчаяния утопиться, сохнет и страдает, и наконец вдруг, ни с того, ни с сего, по щучью веленью и по собственному желанию, с большим удовольствием выходит замуж за того жениха, которого предлагали ей родители, делается провинциальной барыней, солит грибы, варит варенье, спит по 20 часов, ест по 15 раз в сутки и толстеет самым безобразным манером. В заключение своей повести автор восклицает: «И мог до этого унизиться человек!» Автор удивляется превращению своей героини, между тем как он сам его нарочно сделал.

Х составлял тоже и критические статьи, которые были так же прекрасны, как и его повести. В них он делал иногда маленькие промахи, обнаруживавшие в авторе плохого знатока истории, географии и вообще человека без солидного образования. Так он иногда в статьях своих смешивал Тибулла с Катуллом, аневризмом с гекзаметром, говорил, что книга «*De viris illustribus*»<sup>7</sup> написана Тацитом, не знал, что существовало два Плиния, и думал, что битва при Акциуме произошла 30 лет спустя после Рождества Христова. Такого рода ошибки с избытком выкупались

<sup>5</sup> Язык житейских дряг его грязнил, бывало, / В нем ненависть ко лжи гиперболы ковала (франц., пер. П. Г. Антокольского).

<sup>6</sup> Коль дарования нет, порождается стих возмущеньем (лат., пер. Д. С. Недовича и Ф. А. Петровского).

<sup>7</sup> О знаменитых мужах (лат.).

направлением и богатством содержания статьи и новостью взгляда автора на вселенную.

Русская литература обязана ему многими, так сказать, реформами. Я упомяну только об одной. Библиографическую хронику своего журнала он разделил на три отдела — на литературу московскую, литературу петербургскую и литературу провинциальную. Московскую литературу он подразделяет на Мясницкую, Арбатскую и Пресненскую.

Между тем, как *x* со славой подвизался на поприще легкой литературы, еще с большим успехом и славой подвизался *y* на поприще историко-филологических исследований. Он уж был доктором. Две его диссертации — магистерская «О греческих монетах, существовавших до похода аргонавтов» и докторская «Взгляд на юридический быт италийских народов до прибытия в Италию Энея» — прогремели по всей Европе и взволновали весь ученый мир. Самый большой успех эти диссертации имели в Германии: они произвели там такое сильное впечатление, что двое молодых людей от них застрелились.

Вот как отличались мои друзья!

Но что же случилось со мной? В то время как *x* и *y* старательно занимались прославлением своих имен, не знаемый молвою, не заклеименный славой, не украшенный ни прозвищем литератора, ни ученого, я в совершенной неизвестности, в чистой совести проводил дни свои. По большей части я жил в деревне, занимался там хозяйством и садоводством, читал, любил, ходил в посиделки, водил хороуды — и был счастлив. В такой жизни я находил много поэзии, много свежести; не было в ней ничего принужденного, ничего напущенного, ничего напряженного, ничего пряного. Когда я проводил день полно и благополучно, то есть если находил сельские работы в исправности, прочитывал с удовольствием несколько слов из Тацита или другого какого вечного писателя, испытывал какое-нибудь сильное лирическое ощущение, досыта наработывался в саду — то, ложась спать, восклицал, довольный собою:

Beatus ille, qui procul negotiis,  
 Ut prisca gens mortalium,  
 Paterna rura exercet bobus suis,  
 Solutus omni foenore;  
 Neque excitatur classico miles truci:  
 Neque horret iratum mare  
 Forumque vitat et superba civium  
 Potentiorum limina...<sup>8</sup>

Конечно, и такая идиллическая жизнь бывала подчас омрачаема кой-какими неприятными событиями и несчастьями. Так, например, случалось, что сторит овин, прочтешь какую-нибудь статью в русском журнале, переломит кто-нибудь из моих домочадцев ногу и т. п. Конечно, такие события приключались, благодаря бога, очень редко, но все-таки приключались. Ведь человек не может быть постоянно счастлив!

Впрочем, я не безвыездно жил в деревне. Я почти всякую зиму, скопивши в деревне денег, уезжал в Москву. Там я ездил в театр, посещал ученые диспуты и лекции замечательных профессоров, но тщательно избегал балаганов, литературных и танцевальных вечеров и травли за Рогожской заставой. Я видался только с самыми

<sup>8</sup> Блажен, кто вдалеке от всех житейских зол, / Как род людей первоначальный, / На собственных волах отцовский пашет дол, / Не зная алчности печальной. / Ни море злобное, ни труб воинских звон / Не возбуждают в нем тревоги; / Бежит он Форума, не обивает он / Граждан значительных пороги (лат., пер. А. А. Фета).

короткими знакомыми, с которыми мог без греха провести время. Читал я много, и чтение мое было разнообразно. Я занимался многими науками, занимался серьезно и основательно, но не мог ни одной заняться специально, то есть посвятить себя одному какому-нибудь предмету исключительно. Сперва я занимался филологией в обширном значении этого слова. Я было специально изучил историю английской литературы; но, посреди моих самых жарких занятий этим предметом, мне случилось как-то услышать лекцию о римском праве. Эта лекция была так блистательна и привела меня в такой восторг, что я бредил ею целую неделю и решил прослушать целый курс о римском праве. Прослушавши этот курс, я ударился изучать право вообще. Три года с лишком я занимался юриспруденцией, перечитал в это время все замечательные сочинения по части философии права, проследил его историю у древних и новых народов и уже принялся было за подробное изучение восточных законодательств, как приехала в Москву итальянская опера. Сходил я на первое ее представление, услышал «Лукрецию Борджиа» и погиб навсегда для юриспруденции. Я сделался отчаянным меломаном, не пропускал ни одного представления итальянской труппы, целый день пел или играл на фортепьянах лучшие места из итальянских опер. Когда первые порывы любви к опере прошли, страсть эта приняла более солидный характер, следствием чего было то, что я занялся изучением истории вокальной музыки. Но, разумеется, я и на этом не остановился. Из всех моих недостатков и дурных наклонностей, мешавших мне заняться чем-нибудь специально и приобрести литературную или ученую известность и чрез то выйти в люди, главными были привычка заниматься только тем, что приносит удовольствие, отсутствие желания прославиться и отсутствие ремесленного духа.

Вы видите, что я человек, рожденный для тихой жизни, для неизвестности, а не для литературной общественной деятельности или светской жизни. Я понимал свое назначение и продолжал жить, как жилось. Но вот что вдруг со мной случилось.

Сидел я раз в амфитеатре Малого театра; был антракт; я от нечего делать деятельно лорнировал вокруг себя. Вдруг вижу, что в шагах десяти от меня стоит человек с очень знакомой мне физиономией, — всматриваюсь и узнаю (кого бы вы думали?) моего приятеля X. Как бы вы ни были жестокосерды, мой любезный читатель, но вы, верно, можете себе представить, как сильно забилося мое сердце, когда я увидал так близко подле себя друга моего детства, друга детских невинных забав и чистых замыслений, друга, с которым я больше десяти лет не видался. В сладостном волнении я бросился к нему, хотел броситься ему на шею, но он чрезвычайно ловко высвободился из моих объятий, увернулся от поцелуя и чрезвычайно бонтонно и умеренно подал мне руку. Такой поступок меня до крайности удивил и оскорбил. X заметил это и, отозвав меня в сторону, сказал: «Послушай, тебя, кажется, смутила моя наружная холодность. Будь уверен, что я тебя люблю по-прежнему и даже больше прежнего; но человек обязан скрывать свои чувства. Я в восторге, что тебя встретил, но обнять тебя, в особенности публично, не могу: это против моей системы, против моих убеждений, против моей совести. Порядочный человек должен скрывать свои чувства: высказывать их могут только люди дурного тона и люди отсталые от века. Что бы при тебе ни случилось, что бы ты ни чувствовал, что бы с тобой ни делалось, — ты всегда должен сохранять спокойный, холодный и благопристойный вид. Зарежут ли при тебе 1000 человек, умрут ли при тебе все твои родители, женят ли тебя, сделают ли в твоих глазах неслыханное благодеяние, родит ли твоя жена семь человек разом, провалится ли перед тобой колокольня, — не выказывай ни радости, ни печали, ни ужаса, ни удивления. Будь всегда человеком; ибо истинным человеком может назваться только человек

цивилизированный; а цивилизованным человеком обыкновенно бывает только такой человек, который не высказывает своих чувств, не носит на себе никакой особенности, не имеет никакой личности: он гладок и бесцветен. Взгляни на американских дикарей и готтентотов: у них сильно развита личность, они не скрывают своих чувств, оттого они все такие *mauvais genre*<sup>9</sup>, и оттого их не принимают ни в один порядочный дом, ни в какое хорошее общество. В настоящее время в нашей литературе постоянно развивали мысли о том, что человек не должен заботиться только о своем внутреннем развитии, но должен непрестанно пещися о своей наружности, то есть скрывать свои чувства, одеваться по самой последней моде, и быть достойным своего великого назначения — быть царем всех животных. На эту тему в одном моем журнале было написано пять романов, 13 повестей, 140 критических статей на разные изящные произведения и 80000 писем из провинции. Не знаю, как до тебя до сих пор не дошли положения новейшей философии».

Я хотел кое-что возразить на монолог моего друга, хотел спросить его, за что он так беспощадно лжет на новейшую философию и что он вообще под философией понимает? Но в это самое время поднялась занавесь, и мы должны были расстаться. При выходе из театра *x* сообщил мне свой адрес и звал меня к себе. На другой день, в 9 часов, я к нему явился. Он еще спал. Лакей меня просил подождать, пока барин проснется. Я прождал его до двух часов. Наконец *x* проснулся и вышел из спальни в кабинет, где я его дожидался. Костюм его был поразителен. На нем был драгоценный халат, рубашка из самого дорогого батиста, с большими золотыми запонками, шаровары из алого атласа; на ногах его были туфли, нарочно им выписанные из Китая; пальцы его были унизаны бесценными перстнями; на голове его был зеленый колпак.

— А, ты, говорят, — сказал он, — дожидаешься меня здесь с 9 часов!.. Да в которм же часу ты сам встаешь?

— Часов в 6, — отвечал я.

*X.* (С удивлением). Как часов в 6! Да разве может образованный человек вставать так рано?! Скажи, неужели ты так рано встаешь?

*Я.* Когда раньше встанешь, как-то голова свежее... Я поутру занимаюсь, читаю что-нибудь.

*X.* Боже мой, как ты отстал от века! Тебе, видно, совсем незнакома новейшая философия. Читал ли ты в «Современнике» письма из Парижа?

*Я.* Читал.

*X.* Да ведь там прямо и ясно сказано, что нормальный человек встает не раньше 8 часов. А ты после этого встаешь в 6. Как тебе не совестно! (*Осматривает меня*). Боже мой, что это как ты скверно одеваешься! Какое толстое сукно на твоём фраке; оно не дороже 12 рублей: это, брат, ни на что не похоже! Как ты мало читаешь! По-займись ты, брат, своим образованием. (*Молчание*). Скажи мне, пожалуйста, какую ты жизнь ведешь, все ли ты такой идиот, как прежде. Стал ли ты наконец ездить на балы?

*Я.* Нет.

*X.* Отчего?

*Я.* Оттого, что мне на них скучно. Мне кажется, что бал не в духе нашей нации.

*X.* Эх, да ты все такой же романтик, как и прежде! Полно, перестань, ведь ты не маленький! Опомнись, оглядись! Ведь человек рожден для общества и потому не должен чуждаться балов. Только одни гении могут не ездить по балам, но ведь зато все гении *mauvais genre*. (*Молчание*). Вот тебе мой совет: займись своим образованием и для этого обратись к новейшей журнальной литературе: она тебя научит.

<sup>9</sup> Дурного тона (*франц.*).



Разговор этот почему-то произвел на меня сильное впечатление. Мною овладело сомнение: я стал спрашивать, точно ли я живу, как жить следует, не откроет ли мне глаза новейшая журнальная литература. Я обратился к ней. Вследствие моего знакомства с ней я возымел твердое намерение сделаться практическим человеком и с этой целью заказал себе особый костюм.

Заказав себе модное платье, сообразное с требованиями нашего века, прекрасно выраженными новейшей журнальной литературой, я с нетерпением дожидался того дня, в который портной мне обещался его принести. Этот день имел для меня огромную важность: я дал себе слово, что именно с этого дня сделаюсь практическим и современным человеком. Этот день (я очень хорошо помню) был среда, 25 апреля; портной мне обещал принести платье в 10 часов утра. Сообразив все это и еще то, что я употреблю полчаса для надевания нового костюма, я записал у себя в памятной книжке, купленной мною по случаю намерения сделаться практическим человеком, следующее: «Сего 184... года в среду, 25-го апреля, я сделаюсь практическим человеком; начало в 10 часов с половиною». И действительно, в вышеозначенный день и час я стоял в костюме, удовлетворявшем современным потребностям новейшей журнальной литературы. Осмотрев все части своего туалета при безмолвно-красноречивом участии трюмо и таким образом удостоверившись, что догнал свой век, я надел шляпу, взял тросточку и пошел со двора. Для первого дебюта на поприще практической жизни я нарочно отправился в такой дом, который мне казался самым практическим и который действительно вмещал в себе одно прекрасное семейство с самым практическим образом жизни. Наружность этого дома была самая безукоризненная: от него веяло таким же холодом и в нем царствовал такой же порядок, как у нашего общего знакомого мистера Домби. Светскости и хорошего тону там было неисчислимо: говорили там только о погоде, читали только Александра Дюма да Фенелона, по-русски говорить совсем не умели, о людях судили только со стороны их практических проявлений и играли в карты с остервенением.

Дело было ранней весной. Хотя погода и была теплая, но улицы были испещрены лужами. Я бережно и довольно искусно перепрыгивал с камешка на камешек через эти лужи, дабы не замарать в грязи свои современные брюки с лампасами. Таким образом долго идя по улице, я довольно удачно подвигался на поприще практической жизни. Вдруг невдалеке от меня, на беду мою, заиграла шарманка: «Ah, per che, per che non posso odiar te»<sup>10</sup> — арию, которую я не могу слышать без особенного восторга, без какого-то лихорадочного трепета и которой я при всяком удобном и неудобном случае подтягиваю моим недостойным голосом. Услышав эту арию, я вдруг внутренне преобразился, почувствовал на душе какую-то свежесть, забыл свои практические намерения, забыл, что я стремлюсь за современными интересами, забыл, что на мне современные и очень маркие брюки, забыл весь мир и с сладостным и унылым трепетом сердца затянул: «Ah, per che, per che non posso odiar te» — и в то же самое время, вместо того чтоб перешагнуть через лужу с камня на тротуар, я погрузил в нее правую ногу по самое колено. Очнувшись от восторженного состояния и заметив несчастье, постигнувшее мой правый сапог и правую часть современных брюк, я пришел в отчаянное бешенство. Случись со мною подобное несчастье днем или часом прежде означенного времени, я бы принял его совершенно равнодушно, потому что я тогда был не тот. Я тогда был человеком свободно чувствующим, человеком беззаботным, непринужденным; но теперь я уж был человеком практическим, серьезным, осмотрительным. Прежде я носил простые, черные, триковые, почти всегда поношенные брюки, которыми я не

<sup>10</sup> Ah, почему, почему я не могу ненавидеть тебя (итал.).

слишком дорожил, о которых не имел слишком высокого мнения; а теперь на мне были брюки из самого дорогого французского трико, брюки цветные, брюки в высшей степени маркие, брюки, на которые я смотрел с беспредельным уважением. Прежде я был знаком с людьми, которые мне были милы по сходству наших убеждений, с людьми самыми простыми, самыми не «практическими», людьми более способными к отвлеченной деятельности, чем к практической жизни. К этим людям я не побоялся бы явиться с загрязненными брюками, потому что эти люди судили обо мне не по брюкам, а по внутренним моим достоинствам. Они не отвортились бы от меня, несмотря на то что у меня брюки были замараны, тогда как их собственные находились в противоположном состоянии. Нет! Они не отвортились бы с презрением от меня, но, напротив, распростерли бы ко мне горячие объятия и приняли бы во мне живейшее участие. Но к людям, к которым теперь я шел, я шел не по сердечному влечению, а *ex officio*<sup>11</sup>, по обязанностям, налагаемым на меня современными потребностями, прекрасно выраженными новейшей журнальной литературой. К этим людям нельзя было представиться в том плачевном положении, в которое повергла меня упоительная мелодия покойного Беллини, искусно переданная шарманкой. Я вынужден был воротиться домой. Весь остальной день провел я в самых ужасных мучениях.

Но этот несчастный дебют не поверг меня в отчаяние и не совратил с предпринятого мной пути; напротив, после этой катастрофы я еще с большей решимостью и энергией взялся за свое предприятие. Я начал учиться играть в преферанс, разговаривать о погоде, разъезжать с визитами, перестал рассуждать о высоких предметах, и т. д. Я стал чувствовать сильные головные боли, но все-таки был тверд в моих намерениях.

Но чем больше я старался сделаться практическим человеком, тем сильнее я убеждался, что это для меня невозможно. Я видел ясно, что мне никак не вылечиться от чувства, которое меня выдавало повсюду. Помня, что чувство есть способность души, обнаруживающая в человеке дурной тон и недостаток воспитания, подобно русским перчаткам, нечищеным зубам и неумению говорить по-французски, — помня это, я тщательно прятал его, но мне стоило только зазеваться, и оно, к крайнему стыду моему, выступало на позорище пред окружающим меня порядочным человечеством. В один прекрасный зимний вечер, например, я сидел за картами в одном порядочном доме; я был всею душою погружен в игру, — я, который так ненавижу карты. Прошел целый час благополучной игры; я был в восхищении от моего поведения... Но вдруг (о, коварная судьба!) я как-то совершенно нечаянно, безо всякого дурного, то есть не практического намерения, отвожу глаза от карт и вижу в соседней комнате молодую незнакомую мне девушку, вероятно, приехавшую в то время, когда мы сидели за картами. Наружность этой девушки произвела на меня очень сильное и приятное впечатление. Взглянул я на нее и засмотрелся, приковался к ней моим взором, моей душою; я смотрел на нее с каким-то сладким, успокоительным чувством; чем-то разнеживающим, убаюкивающим веяло от нее на меня. Взглянул я на нее, «вникнул в нее долгим взором», и во мне затихла боль от ран, нанесенных мне в борьбе с практической жизнью: я вдруг помолодел, забыл и свои «практические» намерения, и желания сделаться «порядочным» человеком, и требования XIX века, прекрасно выраженные современной журнальной литературой, и самую журнальную литературу, и преферанс, и весь мир. Достоверно не знаю, в чем именно заключалась причина такого сильного впечатления, в самом ли деле девушка была необыкновенно хороша, или это мне так только показалось вследствие того обстоятельства, что уж больше часа

<sup>11</sup> По обязанности (лат.).

внимание мое совершенно было поглощено картами и взор мой был устремлен исключительно на физиономии пиковых, бубновых и прочих дам, физиономии, как известно, не отличающиеся большой выразительностью и высоким изяществом; может быть, только сравнительно с ними молодая девушка показалась мне красавицей. Как бы то ни было, но наружность ее произвела на меня такое сильное впечатление, что я забыл, что сижу за преферансом, и играл совершенно машинально. От этого случилось очень плачевное событие. Я в рассеянности так дурно играл, что заставил обремизиться хозяйку дома, с которой я вистовал. Хозяйка была глубоко оскорблена моим поведением и так на меня рассердилась, что назвала неучем и приказала людям меня вывести, воскликнув при этом: «Какие нынче стали молодые люди!» Вслед за этим отдан был приказ швейцару не впускать меня как дерзкого, неблаговоспитанного человека, готового всякого обремизить.

Несмотря на это печальное происшествие, я все-таки не терял надежды отучиться от чувства и с этой целью решил принять над собою строжайшие меры. Я решил отдать себя в учение. Многие из моих знакомых брались за весьма умеренную плату отучить меня от чувства и выучить «практической» жизни. Один даже мне прямо сказал: «Положите мне в год 200 рублей серебром жалованья да пожалуйста что-нибудь, если милость ваша будет, из старого платья, — я вас отучу от чувства и от всех его последствий. Я вас берусь в самое короткое время выучить практической жизни и отучить от чувства: через три года с небольшим вы совершенно ничего не будете чувствовать». Но я не имел возможности принять предложение моего знакомого, потому что у меня тогда не случилось денег и потому что я имел привычку отдавать старое платье моему камердинеру. Сверх того, у меня представился случай совершенно иным образом отдать себя в учение. Мне было знакомо одно очень светское и «практическое» семейство. Это семейство собиралось на целые полгода в деревню. Я возымел твердое намерение ехать с ними, полагая, что, проживши целые полгода с практическими людьми, я совершенно выучусь практической жизни и что все мои природные недостатки пройдут. Я оправился...

В продолжение всей дороги со мной ничего не случилось, кроме самых благополучных происшествий, самых «практических» обстоятельств. В продолжение всей дороги я вел себя примерно: любезничал без остановки и говорил с увлечением, жаром и страстью о погоде и о других практических предметах, меня несколько не интересовавших. Но лишь только мы приехали на место, как открылся ряд самых несчастных приключений. Всех их описывать не стану, расскажу только о последнем и главном.

Раз на именинах у моего хозяина был большой обед, обедала почти вся губерния. За столом вдруг завязался серьезный, ученый разговор. Говорили о новой истории. Один очень образованный помещик, сосед моего хозяина, стал утверждать, что Наполеон жив. Многие с ним согласились. Я закипел благородным негодованием, услышав такое искажение истории, и стал громогласно доказывать, что Наполеон умер. Я привел им такие сильные доказательства, что они принуждены были отказаться от своих положений; хозяин дома обиделся и сказал мне, что я отравил его праздник и наделал неприятностей его гостям. За этим он попросил меня оставить его деревню, предложил даже денег на прогоны, но я, как благородный человек, отказался от этого и уехал на свой счет.

Но этим все-таки не окончились мои приключения на поприще практической жизни. Я сделал еще несколько опытов по этой части и совершенно удостоверился, что неизлечим. За что бы я ни взялся, во всем мне мешало проклятое чувство и втягивало меня в беду. Два года я подвигался на поприще практической жизни, и все это время, как нарочно, со мной случались происшествия совершенно неудобные

для этого поприща: то я влюблялся, то окунал в грязь новое, чрезмерно дорогое исподнее платье с лампасами, то заговаривал о высоких предметах и т. п. Наконец я махнул рукой на практическую жизнь и решил остаться таким, каким был прежде. С души моей точно гора свалилась: я опять стал весел, помолодел, чувствовал себя здоровее и стал опять счастлив.

Только что я успел таким образом успокоиться и возвратиться к моему первобытному состоянию, как разнесся по Москве слух, что приехал из Харькова знаменитый ученый *у*.

Он уж был почтенный человек, был женат, имел хорошее место, издавал журнал, который ему стоил ежегодно 1500 рублей серебром, и таким образом очень приятно проводил время. Аккуратно два раза в месяц он делал новое открытие в области филологии, и слава его росла беспрепятственно.

Я очень люблю *у* и до сих пор не могу вспомнить о нем равнодушно, так позвольте мне сказать еще несколько слов о его характере.

В жизни главное для него была наука; все остальное он почитал только вспомогательным средством для науки. История его жизни была не что иное, как история его занятий латинским языком. Почти каждый человек прошедшую жизнь свою делит на периоды и, смотря по своему характеру, берет ряд событий для эпох. Так, один делит свою прошедшую жизнь по своим отношениям к женщинам и говорит такого рода фразы: «Это случилось, когда я был влюблен в *L.*, это — когда я еще ни разу не был влюблен, а это — во время размолвки с *D.*». Другой делит историю своей жизни по отношениям к крепким напиткам и говорит: «Это было, когда я еще ничего в рот не брал, а это было после того, как я уже начал испивать». Третий разделяет жизнь свою по месту своего жительства. «Я, — говорит он, — тогда еще жил у Сухаревой башни, в Третьей Мещанской, в доме Сухарева, занимал пять комнат с кухней, и платил 150 рублей серебром в год. Очень дешево!» Пятый усматривает в своей жизни три эпохи: когда он не держал своих лошадей, когда стал держать и когда перестал держать. Для шестого его биография есть история его убеждений и т. д. Так у каждого в этом деле свой метод деления. *У* историю своей жизни разделял на следующие периоды: «Первый период: когда я еще не начинал учиться полатыни (время доисторическое). Второй период: когда начал учить сокращенную латинскую этимологию и читать латинскую хрестоматию. Третий период: чтение Корнелия Непота и краткий синтаксис. Четвертый период: чтение Саллюстия и перевод из тем Дронке. Пятый период: чтение Тита Ливия, *syntaxis ornata*<sup>12</sup> и упражнения на латинском языке. Шестой период: чтение Тацита и Ювенала». Я часто от него слышал такие фразы: «Я тогда еще был очень молод и неопытен, я еще не знал большой грамматики Цумпта, я знал только маленькую. О, я еще тогда глубоко и горько заблуждался: я думал, что от *Jupiter* родительный падеж *Jupiteris!* О, как я жестоко ошибался и за то как жестоко был наказан! Стыдно вспомнить время таких заблуждений. Как я тогда был чист и невинен, я не знал тем Дронке!»

Несмотря на то, что *у* был необыкновенно учен, он сочувствовал художественным произведениям. От природы в нем было мало эстетического чувства, но он дошел до понимания изящного посредством отчаянного чтения всех немецких эстетик. Художественными произведениями он наслаждался совсем не так, как мы, грешные. Когда, например, ему случалось видеть в театре очень смешную комедию или очень трогательную драму, он не смеялся, если комедия была смешна, и не плакал, если драма была трогательна. Но возвратившись после спектакля домой, справлялся во всевозможных эстетиках, была ли смешна комедия или была ли трогательна драма; также советовался на счет этого с своими учеными друзьями. Если

<sup>12</sup> Украшенный синтаксис (лат.).

по всем справкам оказывалось, что комедия была действительно смешна или что драма действительно трогательна, то вдруг начинал от полноты убеждения неистово хохотать или горько плакать и рыдать (смотря по тому, что требовалось эстетиками, шло ли дело о комедии или о драме); тогда в продолжение целого месяца нельзя было его унять. Такие высокие порывы унимала в нем жена нежными попечениями и гофманскими каплями.

Великое его уважение к науке выражалось и в обхождении его с людьми. Людям, не имеющим никакой ученой степени, он никогда не кланялся; он им никогда не подавал руки и не позволял при себе говорить. Кандидатам он давал руку, позволял при себе говорить (но стоя!) и не позволял произносить собственных суждений. Магистры имели право говорить перед ним сидя и произносить собственные суждения; он с ними обращался гуманно. Докторам же он позволял все: позволял даже себя бить и ругаться над собой, сколько их душе угодно. Так он уважал докторов! С человеком, не имеющим никакой ученой степени, он обращался гуманно только в таком случае, если тот был литератор, или художник, или что-нибудь в этом роде и заслужил одобрение ученой критики.

Узнав о приезде моего друга, я сейчас к нему отправился. Я взошел в его комнату и обмер: на стене у него висела следующая таблица:

РАСПОЛОЖЕНИЕ ЗАНЯТИЙ НА 184... ГОД		
Дни	Часы	ПРЕДМЕТЫ
Понедельн.	От 5 до 12	Чтение Ювенала и Горация.
	От 12 до 2	Гулять под руку с женой, несмотря ни на какую погоду.
	От 2 до 9	Чтение Дионисия Галикарнасского.
	От 9 до 10	Ссориться с женой.
Вторник	От 5 до 12	Заниматься мышлением.
	От 1 до 2	Для развлечения добродушно посмеяться с женой над кухаркой.
	От 2 до 9	Чтение Тацита.
	От 9 до 10	Тихая, светлая и умилительная беседа с женою как подругой жизни.
Среда	От 5 до 9	Приготовление к уроку.
	От 9 до 12	Урок.
	От 1 до 2	Пошутить с женой.
	От 2 до 9	Перелистывать Тита Ливия и Плутарха.
	От 9 до 10	После неумеренного ужина (раз в неделю) сидеть, запрокинувшись, на креслах и глядеть в потолок.
Четверг	От 5 до 12	Создавать новый взгляд на древнюю историю.
	От 1 до 2	Для моциона дойти до такой веселости, чтоб можно было беззаботно и наивно бегать и скакать по зале и переронять все стулья.
	От 2 до 10	Учить наизусть Нибура и Гиббона.
Пятница	От 3 до 9	Приготовляться к уроку.
	От 9 до 12	Урок.
	От 1 до 2	Прогуливаться с женою по улице, несмотря на ненастную погоду.
	От 2 до 9	Читать журналы.
	От 9 до 10	Думать о житейских и домашних делах.
Суббота	От 5 до 2	Заниматься мышлением.
	От 1 до 2	Немножко пошутить с женой.
	От 2 до 9	Писать ученые статьи.
	От 9 до 10	Принимать от жены счета и доклады по хозяйству.
Воскресен.	От 5 до 10	Читать Петрония.
	От 10 до 12	Быть у обедни и прислушиваться к формам языка славяно-церковного.
	От 2 до 10	Принимать гостей.
		Сверх всего этого 1 раз в месяц предаться меланхолии (для внутреннего очищения себя), и в 3 недели 1 раз сходить в баню.

Насмотревшись с пользой на эту таблицу, я взглянул на лицо моего друга, и мне открылось зрелище не менее поучительное. Лицо великого ученого выражало беспредельную важность и спокойствие. Глаза его были совершенно неподвижны: не только они никогда не меняли выражения, но они даже никогда не мигали. Голова его тоже никогда не поворачивалась, и держался он совершенно прямо, не подаваясь корпусом вперед и не закидываясь назад. Вследствие всего этого он был похож на человека, только что проглотившего аршин или что-нибудь подобное. У меня восторг. Только что он успел издать несколько звуков, означавших восторг, и только что мы уселись, как он обратился ко мне быстро с вопросом: «Скажи, пожалуйста, какой твой псевдоним? Я старался разузнать об этом и не мог. Я сперва думал, что ты пишешь под именем господ Сто сорок, Дважды два четыре, Чингис-хан и проч., но потом узнал, кто эти остроумные писатели... Скажи же, какой твой псевдоним?»

— Да ведь я ничего не печатаю, — отвечал я ему.

— Отчего ж ты ничего не печатаешь?!

— Да что же мне печатать, когда я ничего не пишу?!

— Отчего же ты ничего не пишешь? Ведь ты человек умный и образованный, так как же тебе не писать?!

— Да неужели каждый умный и образованный человек непременно обязан быть писателем?

— Каждый человек должен быть писателем: это его истинное назначение.

— Ты слишком много требуешь от человека. Пожалуй, я соглашусь с тобой, что обязанность каждого человека — стараться быть образованным; но быть или не быть писателем — в этом каждый волен.

— Нет! Каждый истинно благородный человек должен быть непременно писателем!.. Впрочем, нет: я не то хотел сказать... Я хочу сказать, что каждый благородный человек должен показать себя пред публикой со стороны какой-нибудь отвлеченной деятельности, то есть быть или поэтом, или ученым, или живописцем, или ваятелем, или чем-нибудь тому подобным, и обязан приобрести известность. Ведь Саллюстий прямо говорит, что мы всеми силами должны стараться о том, чтобы память по нас как можно дольше жила в потомстве. Ты не можешь представить, как мне противны люди ничем себя не прославившие!

— Но если человек не имеет счастья быть ни ученым, ни литератором и ничем тому подобным, то неужели ты не найдешь в нем ничего такого, за что бы мог его любить и уважать?!.. Я знаю людей, которые не только не литераторы, не ученые и ничего тому подобное, но даже необразованны, а я их уважаю и люблю.

— За что же ты их любишь?

— За их доброту, ум, душевность, любезность...

— И ты знаком с ними?

— Знаком.

— И ходишь к ним?

— Хожу.

— И говоришь с ними?

— Говорю.

— О чем вы говорите?!

— Обо всем, о чем можно говорить с простым человеком.

— Нет, я с простыми людьми говорить не могу!

.....

— Но мы отклонились от главного пункта разговора... Отчего ты не пишешь? Что ты делаешь в деревне?

— Занимаюсь хозяйством...

— А! хозяйством! Отчего же ты не пишешь статей о сельском хозяйстве?!..

Много еще мы говорили с *у* в этом роде, наконец, я ему сказал: «Нет, ты меня не уговоришь быть писателем; у нас и без меня их много. Мне кажется, что у нас происходит много вреда оттого, что всякий мало-мальски образованный и способный человек лезет непременно в литературную или ученую деятельность. Он этим отнимает у других сфер деятельности умных и способных людей. Так, например, я знаю много молодых “ученых” и “литераторов”, у которых есть поместья. Сами они присутствуют в столице в качестве посредственных литераторов и мнимых ученых, а поместья свои вверяют плохим, необразованным управляющим. Они гораздо бы больше принесли пользы и отечеству, и себе, и своим крестьянам, если б жили в деревне, а не занимались эфемерной деятельностью в столице. У нас каждый молодой человек (как бы он беден ни был) рвется на житье в столицу, как бы ни было мало его состояние. От этого тройкий вред: он лишает свои поместья образованного помещика; он проживается в столице, где житье дороже, чем в деревне; получает с имения меньше дохода, чем получал бы, если б сам жил в деревне и сам за всем смотрел. Нет! я думаю, что для человека гораздо полезнее, благороднее, возвышеннее жить в деревне и возиться с мужиками, чем, не имея больших литературных способностей, заниматься прославлением своего имени».

Но и этот монолог не убедил моего ученого друга. Он продолжал просить меня сделаться писателем или хоть написать что-нибудь для пробы и напечатать у него в журнале. Я не соглашался. Он наконец решился на последнее отчаянное средство: он мне показал отчет своего журнала о помещенных в нем статьях за истекший год. Я взглянул, и у меня разгорелись глаза. Статьи были самые великолепные, имена сотрудников самые знаменитые. Между прочим, я там прочел заглавие следующих статей: «Сравнение “Илиады” с посланием Даниила Заточника», сочинение молодого ученого Ф; его же «О славянском происхождении римлян»; «О том, как финикияне открыли стекло при помощи собаки», статья магистра V. Кроме статей господ Ф и V, здесь были помещены два капитальных сочинения самого издателя: первое — «О ложке Александра Македонского»; второе — «О вилке Дария Истапа». В смеси между прочим красовались следующие произведения по части изящной словесности: «Пир Валтасаров», водевиль, «Лже-Смердис», драма, «Нимфа Эгерия», роман.

Бывали также приложения к журналу, из которых мне больше всего понравились «Кимбры и тевтоны» (программа для балета) и переложение на музыку поэмы Клопштока.

Прочитав помянутый отчет, я стал тревожно ходить по комнате: мне вдруг захотелось что-нибудь написать. Меня начало разбирать честолюбие: мне хотелось видеть свою статью и свое имя в ряду знаменитых имен и статей. Но что мне написать? К ученым статьям я не способен, описывать свои чувства не умею и не считаю приличным публиковать о них... Я стал думать, что бы написать. Я долго думал и наконец придумал: я решился описать сон, который мне на днях привиделся. Я сейчас же побежал домой и принялся его описывать. С непривычки мне было трудно писать. Я писал в продолжение 4 месяцев, и когда кончил и хотел отдать в журнал моего друга, разнеслась весть, что журнал его прекратился. Неблагодарная публика не умела оценить прекрасных статей, помещенных в ученом журнале. Мне не хотелось, чтоб статья моя, над которой я столько трудился, пропала, и я решился ее поместить в «Москвитянине». В этом номере помещаю только предисловие к ней.

Боже мой, какая участь ожидает меня! Есть у нас в литературе человек пять великих энергических личностей, которые посвятили всю жизнь свою на преследование

и осмеяние людских пороков. Любовь к человечеству и ненависть к порокам в них так сильна, так сильно они алчут исправления рода человеческого, что без жалости клеймят и позорят каждого, кто порочен или кажется им порочным. Больше всего они преследуют два рода порочных людей: плохих писателей и своих литературных противников, — и преследуют беспощадно. Это они делают, во-первых, из любви к истине и ненависти ко всему, где она каким-нибудь образом искажается; во-вторых, из беспредельной страсти к русской литературе и желания ее исправить. Пером их никогда не водит личная ненависть и пристрастие или лицепритие. Напротив, они до такой степени любят человечество и литературу, так сильно желают общей пользы и исправления людских пороков, что сам Лессинг в сравнении с ними может показаться эгоистом, пристрастным критиком и человеком с мелкими видами и низкими стремлениями. Вот какие у нас в литературе есть энергические и глубокие натуры, и их можно насчитать до пяти. Какое богатство!

Какой энергический и оригинальный характер носит их полемика! Какой прекрасный тон в ней господствует! Осмеивая плохих писателей или своих литературных противников, они не ограничиваются тем, что беспощадно глумятся над их произведениями, но издеваются также над их личностями, описывают их домашний быт, рассказывают про них анекдоты, вовсе не касающиеся литературы, рассказывают все сокровенные их дела и таким образом уничтожают их совершенно. Часто, не называя их по имени, они распускали о них самые оскорбительные слухи, говорили им такие дерзости, каких ни один стоик перенести не может; описывали все их семейные отношения и исчисляли все их домашние и семейные провинности. И для того чтоб все знали, кто те, о которых пишут и не называют по имени, они описывали все их приметы, костюм, голос, лицо и даже намекали на место жительства. Распубликованный таким образом человек не смел никуда показать глаз: все на него указывали пальцами, все над ним смеялись. Случалось, что выступал на литературное поприще молодой неопытный человек, предлагая на суд публики свои первые и слабые литературные опыты. Они бросались на него беспощадно, смеялись и ругались над его сочинениями в отделе критики или библиографической хроники, да кроме того, помещали в смеси статейку, в которой описывались и его любовные отношения, и его наружность, и костюм, и прическа, рассказывалось, и куда он ходит, и какие горячительные напитки употребляет, и проч., проч. Чтобы публика знала, о ком говорится, они выписывали отрывки из его сочинения и говорили: «Вот что пишет делающий то-то и то-то». Нам доводилось видеть, что молодые люди, которых для первого литературного дебюта встречала так ласково критика, приходили в совершенное отчаяние. Да и как было не прийти в отчаяние! Представьте себя на их месте. Вы молодой человек, мечтаете о высокой деятельности, полны благородных стремлений, в вас есть самолюбие, и вдруг вас так озадачивает отечественная критика. Что вам делать?! Делать вам нечего: приняться за какую-нибудь деятельность вы не можете, потому что вам доказано, что вы человек бездарный и неспособный; искать развлечения в обществе тоже нельзя — на вас там будут указывать пальцами как на человека распубликованного. Что же вам делать?! Ничего.

О, человек пять энергических личностей, существующих в нашей литературе, я знаю, что вы делаете все вышеупомянутое не из одной охоты поглумиться и потрунить, не от нечего делать, не от скуки, не для приятного препровождения времени! Нет! Если б вы это делали из таких побуждений, то это было бы крайне бесчеловечно с вашей стороны; ибо бесчеловечно оскорблять человека и губить его карьеру из одного желания поглумиться, для приятного препровождения времени, от нечего делать. Нет, вы это делали из глубокой, могучей ненависти к порокам, из непомерного желания истребить их и из беспредельной любви к ближнему.



И меня ожидают ваш гнев и ваши бичи!.. Будьте милостивы, господа! Пощадите меня, я еще так молод, я еще так мало наслаждался жизнью! Вы, верно, сами хоть когда-нибудь были молоды, вы, верно, знаете, что такое жалость! Сжальтесь, сжальтесь, сжальтесь надо мною! Сжальтесь! Может быть, у кого-нибудь из вас, как и у меня, есть мать старушка, для которой он дороже всего на свете. О, сжался надо мною, безжалостный, но справедливый каратель! Сжался, сжался! Grâce, grâce, grâce, grâce, — grâce pour moi et grâce pour toi!<sup>13</sup> Но нет, вы не умиосердитесь надо мной, не тронетесь моей мольбою! О, какая участь ожидает меня! Вы разругаете мое сочинение, разругаете меня, опишете мою скверную физиономию, расскажете все мои домашние обстоятельства, разругаете всех моих родных, как то: отца, мать, теток, дядей, братьев и двоюродных братьев, сестер и двоюродных сестер. Вы расскажете обо всех моих долгах: кому, где, сколько, за что и давно ли я должен, и таким образом совсем загубите мою карьеру, так что мне нельзя будет никуда показаться и жениться.

Но нет, делайте со мной, что хотите... я не боюсь вас... я жертвую собой для общей пользы... Есть между вами один господин, который большой мастер трунить над писателями и бойко пишет пародии на их произведения! Чем ему губить всех плохих писателей, пусть лучше погубит одного меня. Пусть он идет на бой со мной!

Решим войну единоборством,  
Пускай один из нас падет.

До свидания, великие энергические личности! До свидания! Поздравляю вас с наступающим праздником

и остаюсь любящий вас

Эраст Благодравов

---

<sup>13</sup> Смилуйся, смилуйся, смилуйся, смилуйся, — смилуйся надо мной и смилуйся над собой (франц.).

---

---

*А. В. Дружинин*

**Современные заметки.  
Письма Иногородного Подписчика  
в редакцию «Современника»  
о русской журналистике. XXV – Март 1851  
Отрывок**

Третий номер «Москвитянина» оказывает стремление к обращению своих статей в городскую почту, о которой я говорил месяца два тому назад, — городскую почту для рассылки приветствий своим противникам. Третий номер, будто зная, что некоторые из петербургских писателей дали друг другу обещание никогда не читать полемических статей, рассыпает свои билье-ду между строками, по-видимому, посвященными предметам серьезным и вызывающим на размышления. Бездна намеков, цитат, афоризмов, опровержений помещено в последних книжках «Москвитянина», и притом в статьях, по ходу которых всякому кажется, что тут ровно не с кем вдаваться в споры. Литератор, отбросив статьи чисто полемические, начинает читать книгу, думая, что его оставят в покое — не тут-то было! Он видит себя будто на Минеральных водах у Излера, где что шаг, то новый сюрприз. В отдалении кажется куст, а подойдешь ближе — там горит вензель; в другом месте видишь беседку, а приложив лорнет к глазу, усматриваешь, что то не беседка, а хор музыкантов. Что ни шаг, то новое явление, новый сюрприз, новая предупредительность. То, что летом около Новой деревни называется сюрпризом, то в журналах именую я городской почтой. Когда журналы спорят между собой, любитель закулисных тайн легко усматривает, что по временам целая книжка издается для приватного чтения двум или трем противникам. Поставьте себя на место одного из таких противников: раскрывает он статью о греках или римлянах... кажется, между ними нечего делать спорщику... смотришь — тут как тут городская почта; поговорив о Тите или Перикле, сочинитель статьи находит случай заметить, что его противник ничего не смыслит и говорит высоким слогом. Вот сочинение о «Святовиде», вот другое: о «Губных старостах»; но едва противник увлечется этим сюжетом, — опять городская почта на сцене. По-видимому, речь идет о Святополке Окаянном; но это один только предлог, чтоб передать несколько любезностей своему критику. Верю, что ваш критик неправ; но ведь вы собирались толковать о древнем Перуне — и вдруг мечете свои собственные перуны на лиц непричастных делу! Речь коснулась женщин, играющих на скрипке... «кажется, теперь-то я отдохну — говорит, улыбаясь, противник — я не женщина и на скрипке не играю»... Правда, ты не играешь на скрипке, но ты самого ужасного мнения насчет древних половцев... Городская почта, городская почта! изобретение забавное для трех или четырех человек, глотающих все журналы и за два месяца вперед знающих их содержание; но для публики она едва ли понятна и занимательна!

Скажу, как самый беспристрастный из ценителей «Москвитянина», всегда отдававший, несмотря на неизбежную веселость своего воззрения на журналистику, полную справедливость трудам редакции, что ей гораздо лучше изгнать из страниц своего издания городскую почту, о которой мы только что говорили, которая

не исполняет своего назначения даже как городская почта. С какой стати, например, по поводу иностранных известий, чуть ли не лондонской выставки, сказано о петербургских критиках, что они или неученые гегелисты, или... уж не помню что? Станем на точку зрения автора этой статьи: неужели он думал этими словами поразить своих противников? Не думал ли он, что каждый из них, неожиданно прочитав такую выходку, внезапно побледнеет, не поспит три ночи и примется писать антикритику? Не думал ли он, что слова его, может быть, вызванные когда-то оскорбленным самолюбием, будут долго читаться, помниться, перечитываться и комментироваться? Не думал ли он, что изрек что-нибудь до него не сказанное или пропущенное тысячу раз мимо ушей, иногда с равнодушием, иногда с довольной улыбкой? Если он так думал, то редакция могла выставить ему тут же на вид все его невинное заблуждение, сказать ему, что каждый из второстепенных даже журналистов не только с детства почти приучен к выходкам несравненно более желчным, но даже считает свою известность неполною, если к одобрениям друзей не присоединяется осуждение со стороны противников. Не выставив этой простой истины, редакция очевидно подвергает себя нареканию, конечно, кратковременному, но все-таки нареканию, которого очень легко было бы избежать.

В другом месте третьей книжки, при описании литературного вечера у г. Погодина, сказано, например, от имени составителя статьи, что он «строго осуждает людей, которые хотели бы прерывать цепь предания, продолжавшуюся так достойно, благородно, чисто, в истории русской словесности, начиная от Ломоносова до “Отечественных записок” и “Современника” *невключительно*». Вот еще городская почта, вот записочка, адресованная уже не одному или двум отдельным лицам, а на имя двух журналов, конечно, далеких от совершенства, но едва ли уступающих в достоинстве «Москвитяину». Какая цель этой странной заметки? Прошу читателей подумать и рассудить. Вы уже поместили обзор того и другого журнала, были совершенно правы и последовательны, обсудив их с своей точки зрения; но, будто подозревая, что этих обзоров ваши соперники и не прочтут, или по неимению времени, или из нерасположения к полемике, или просто из каприза, захотели высказаться в двух коротеньких строчках, которые прочтутся неожиданно и против воли? Вы достигли своей цели: их прочтет всякий, — но с каким чувством?

Чтоб навсегда распрощаться с журнальной городской почтой и получить равнодушие к полемике, стоит только вспомнить о том, что в глазах самолюбивого человека не только легкий недружелюбный намек, но даже систематическая и добросовестная критика есть не что иное, как мера, содействующая увеличению его известности. Между литераторами всех времен и народов почти всякий встречает нападки на себя с чувством непритворного удовольствия и чуть-чуть не говорит: «взгляните, каково я их зацепил!» И самолюбивый писака почти прав; оправдание своей радости он может найти даже в словах одного из британских эссеистов, — словах, которые мы выписываем для любителей полемики.

Нельзя не сознаться, — говорит этот писатель, — нельзя не сознаться в том, что в настоящее время критика с каждым днем теряет свою силу благодаря литературным спекуляциям и совершенно извращенным понятиям как авторов, так и их ценителей. Мы сами были свидетелями, как сочинители ничтожных поэм заказывали в разных изданиях статьи в похвалу себе и другие статьи (черта чрезвычайно характеристическая и достойная нашего времени!), в которых их же поэма терзалась с ожесточением. Читатели, которых любопытство было затронуто спором, завязавшимся между подкупленными хвалителями и подкупленными критиками, быстро раскупали несколько изданий кряду, и поэт, достойный совершенного забвения, если не наказания за свои происки, становился одним из фешенебельных поэтов Лондона!<sup>1</sup> Люди, добросовестно преданные науке, молчали

<sup>1</sup> Монгомери, которого поэмы имели каждая до девятнадцати изданий (примеч. Дружинина).

по необходимости, потому что, решившись оценить по заслугам одного из подобных героев, они бы только содействовали его славе. «Попросите у лорда Джефори — говорит один из романистов, имя которого мы не передадим публике, — попросите у лорда Джефори хоть маленькую статеечку в мое оуждение, а если он дает две больших, я соглашаюсь отдать в его пользу весь сбор за третье издание моей последней книги!»

Вот к каким результатам ведет журнальная городская почта.

Теперь перейдем к другим отделам «Москвитянина», или, лучше сказать, поговорим о начале нового произведения господина Писемского «Сергей Петрович Хозаров и Мари Ступицына, брак по страсти».

Знаете ли вы, что хвалить хороших писателей занятие весьма непривлекательное? Высказываешь вещи, давно знакомые автору — потому что кто же в мире не знает своих хороших сторон? — останавливаешься над страницами, которых достоинство он сам знает и будет знать, хотя бы пол-Европы на них восстало, — удерживаешься от веселости рассказа, чтоб не прослыть пристрастным существом, и в воздаяние таких похвальных усилий часто публика подсмеивается, говоря: «должно быть, речь идет о приятеле!», — а сам автор по временам обижается, что его мало похвалили! На моих глазах в какие-нибудь четверть часа времени один нувеллист возненавидел самого снисходительнейшего из своих критиков за то только, что тот назвал его последнюю новеллу «таким тепленьким рассказцем!» «Помилуйте — возопил этот нувеллист — я не булки пеку, а творю художественные создания!» Извольте после этого хвалить талантливых людей! и не лучше ли поступать, как те дальновидные люди, которые, в видах утонченной политики, осуждают всех и каждого? Кто-то сказал: «будь зол и свиреп ко всякому, зато при первом радушном слове целый свет кинется в твои объятия. Там, где ждешь врага, так сладко встретить доброго человека, что тебе всякий мгновенно придаст запас своей собственной добродетели!» Вот тонкий расчет, вот познание сердца человеческого!

Мало похвалить — да это едва ли не хуже решительной войны с каким бы то ни было талантом! Некий сочинитель стихов и романов, имеющий обыкновение заранее знать все, что о нем пишется, и напечатанные о себе отзывы перечитывать с тем вниманием, с которым читается адрес в испанских палатах, прибегает, весь бледный и испуганный, к издателю своего дружественного журнала.

— Что ты сделал со мной? говорит он в отчаянии: — это ли награда за мои труды и верность вашему кружку? Я читал в типографии корректуры рецензии о моей книге: что там сказано? что? отвечай мне...

— Там сказано, что ты писатель замечательный, даровитый и остроумный.

— Очень благодарен, любезный друг, за твоё остроумие! писатель замечательный!... как будто бы я сочинял водевили!

— Чего же тебе хочется?

— Назови меня художником; еще есть время исправить корректурные листы.

— Что ж ты не сказал раньше? изволь: будешь художником. Давай сюда листы.

Когда листы были исправлены, сотрудник начать мяться, и по лицу его видно было желание о чем-то попросить.

— Да уж прибавь кое-что о *творчестве!* — наконец сказал он с робостью.

— Нет, уж о творчестве не проси; теперь это слово не в ходу.

— Да разве у меня нету... творчества?

— Конечно, есть; только не оставь ли его до нового отзыва? во всем нужна постепенность.

— Да если я умру раньше новой рецензии?

— Мы напишем творчество в некрологии.

— Ну уж, пиши творчество и приходи ко мне сегодня обедать.

— Ну вот тебе и творчество. Можно ли отказывать своему амфитриону!

И все-таки поэт сделался врагом издателю, потому что на критическом языке того времени кроме творчества просто существовало высокое творчество. Извольте после этого хвалить даровитых писателей!

То ли дело подшучивать, находить во всем недостатки, спорить, не оставаться ничем довольным! Вообразите себе компанию людей, решившихся находить превосходным каждое слово, каждое деяние своего сочлена: не скучно ли быть в подобной беседе? «Какой анекдот рассказал нам Иван Семеныч!» — «Какие стихи напечатал в газете Нафанаил Петрович!» — «Что за бесподобный пальто у Петра Петровича!» — «Как много истинно женской наблюдательности у Марьи Савишны!» — «Какой знаток в живописи ее папенька!» — «Слышали ли вы новую польку нашего милого барона?» — «Что-то подельывает наш дорогой турист? помнит ли он о нас в Париже?» — «Мы не спим ночи, ожидая писем Иногородного Подписчика!» Отвяжитесь вы от меня, существа, предавшиеся взаимному восхвалению! прочь далее, прочь, вертопрашные добряки, над которыми и подшутить совестно, потому что они тут же обидятся и возопят о неблагодарности! То ли дело люди, с которыми нужно быть вечно наготове, с смелым взглядом в чужие глаза, с готовой шуткою в кармане, с взаимными уступками поневоле! Если такие люди не принадлежат ни к какому кружку, знакомство с ними есть немалая из находок. Ah, mademoiselle! вы меня считаете каким-то кондотьери и пиратом! вот вам вместо того человек тихий и благоприличный. Вы, mio signore<sup>2</sup>, сбирались высказать мне миллион горьких истин, а я вам их выскажу два миллиона и не позже завтрашнего утра сделаюсь вашим первым другом. Только не переставайте изредка спорить со мной: чтоб быть друзьями весь век, необходимо по временам ссориться...

Ай, в какие страны я отъехал, и как далек я от своего сюжета! Сообразив все мной сказанное, вижу, что мы остановились на первой части нового произведения господина Писемского. Повесть открывается изображением хозяйки квартиры со столом и прислугою и ее жильцов; лица обрисованы верно и с большою меткостью... По мере того, как рассказ расширяется и идет далее, автор повести видимо становится сильнее и сильнее, бойкий и светлый слог его начинает чаще и чаще вызывать улыбку. Персонажи бального танцмейстера, милашки музыканта, Хозарова, принимающегося писать дневник за целые полгода в один раз, превосходны. Вот описание туалета сорокалетней девицы:

— Поди, этакий деревенский неуч! Еще не без чего четвертый год в Москве живешь, — возразила с сердцем Татьяна Ивановна. — Дай мне умыться, — сказала она и начала доставать из комода мыло, полотенце и угольный порошок. Кухарка между тем достала из-под кровати таз с огромным умывальником. Распустив совершенно капот-распашонку, Татьяна Ивановна первоначально натерла зубы угольным порошком, выполоскала их потом и вслед за тем принялась обмывать руки, лицо и даже грудь. Почти целое ведро было издержано на омовение ее сорокалетних прелестей, которые потом, как водится, были старательно обтерты полотенцем, а кухарка отослана к исполнению ее прямых обязанностей. Оставшись одна, Татьяна Ивановна принялась убирать волосы. Приведа голову в порядок, она вынула из комода пузырек с белою жидкостью и начала оною натирать лицо, руки и шею; далее, вынув из того же комода ящичек с красным порошком, слегка покрыла им щеки. Украсив таким образом свое лицо и возложив на себя известное число юбок, Татьяна Ивановна, наконец, надела свое холстинковое, почти новенькое платье, и — странное дело, что значит женский туалет! Перед вами как будто появилась другая женщина; не говоря уже о том, что рябины разгладились, стали гораздо незаметнее, что цвет лица сделался совершенно другой, что самая худоба стана пополнела, но даже коса, этот мышинный хвост сделался гораздо толще, роскошнее и весьма красиво сложился в нечто вроде корзинки.

<sup>2</sup> Мой синьор (итал.).

У нашего автора есть одна драгоценная сторона, к сожалению, редкая в наших писателях, — сторона чрезвычайно утешительная, необходимая для литератора, трудящегося в наше время, а именно — веселость рассказа. Веселость эта проникает собою всю первую часть только что начавшегося романа, поминутно вспыхивает в целом ряде ловких замечок и выходов и оставляет читателя под влиянием постоянно приятных ощущений. Пусть запасутся как можно большим запасом душевной веселости и г. Писемский, и все наши молодые литераторы, и пусть они, полагаясь на силу этого редкого качества, бодро и спокойно совершат свое поприще и сохранят свое достоинство посреди борьбы грошовых интересов, посреди антагонизма своих друзей и своих соперников, посреди шума столкнувшихся кружков, посреди всех этих событий, называющихся на языке людей с веселостью не более как литературными дразгами!

---

---

*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 усилении применить к нему эту сентенцию и часто даже насильно навязать ему ее, — что так постигло Ретшера в его художественных критиках Гетова романа «Die Wahlverwandtschaft»<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> «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 Сильча 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 тоекратного 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 Антоновною, вдовою 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 Софьи Антоновны, Дружнин принимается за свои восклицания и тоекратные 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 Софьи Антоновны, куда приходят Розовый и Дружнин из театра. Зачем они пришли? Розовый согласен с Дружниним, 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 Софьи 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 случалось 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 беретса 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*<sup>2</sup>: *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 Иванычем о том, «берет его валет пик или нет», — так рассуждения Недопекина с Лисавским о водевиле, французском языке и обеде в ресторане, где познакомят 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 подделаться 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

<sup>2</sup> 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 общественной. 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, Устиньи 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 теорией, но утонченный чтением действительно художественных творений?*



---

---

Б. Н. Алмазов

## Сон по случаю одной комедии

*Драматическая фантазия, с отвлеченными  
рассуждениями, патетическими местами,  
хорами, танцами, торжеством добродетели,  
наказанием порока, бенгальским огнем  
и великолепным спектаклем*

Я видел сон, но не все в том сне было сном.

Байрон

И бысть ему сон в ночи.

Москвитянин № 6, 1850

Он заснул...

Эпиграф одной современной повести

В 7-м номере «Москвитянина» читатели прочли предуведомление к этой фантазии. Из этого предуведомления они узнали о причине появления этой статьи, узнали коротко ее автора и горячо полюбили его. Теперь, когда уже читатели расположены в пользу автора, он предлагает им свою *фантазию* и советует ее внимательно прочесть.

### ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Неизвестный.

Прохожий.

Большой любитель и знаток истории и литературы западных народов<sup>1</sup>.

Другой большой любитель и знаток истории и литературы западных народов.

Страстный любитель славянских древностей.

Филолог.

Немец.

Француз.

Испанец и Португалец.

Человек вообще.

Бледный и очень молодой человек.

Хор.

Иногородный Подписчик со своими письмами.

Все сии действующие лица, по слабости, свойственной всем людям, могут судить несправедливо. Непогрешителен в этом отношении только хор.

Действие происходит за тридевять земель, в тридесятом царстве, не в нашем государстве.

---

<sup>1</sup> В сокращении: Знаток западной литературы (примеч. Алмазова).

## СОН по случаю одной комедии

Театр представляет что-то очень странное — залу не залу, манеж не манеж, может быть, какой-нибудь «Олимпийский цирк», но некоторые из зрителей полагают, что это гладиаторский цирк; а иные, пожалуй, подумают, что это — место для рыцарских турниров. К сожалению, зрители только видят внутренность здания: ибо не в средствах декоратора показать в одно и то же время и внутреннюю, и наружную часть здания. Но если б зрители увидели фасад предлагаемого здания, им бы было очень приятно. Они бы увидели величественное и мрачное строение с надписью золотыми словами по голубому полю: «...сская литература, вход со двора». Но как бы то ни было, театр все-таки представляет «Олимпийский цирк». Пол усыпан песком; вечер; освещение слабое; вид плачевный. Зала наполнена густою и разнохарактерною толпою людей, которые составляют, впрочем, следующие группы. ГРУППА ПЕРВАЯ. Она уже очень малочисленна. Главные отличительные ее черты — очки, солидное выражение лиц, солидная и благородная одежда, псевдоклассическая дикция, псевдоклассические жесты и псевдоклассическая поступь. — Подле этой группы стоит другая, ВТОРАЯ ГРУППА. Здесь выражение лиц энергично, костюмы оригинальны, но обдуманнны, жесты резки и угловаты; дикция романтическая, образ мыслей оригинальный, но благородный. — Рядом с этой группой стоит ТРЕТЬЯ ГРУППА. Эта группа состоит из веселых людей, которые без умолку хохочут. Они смеются без разбору над всеми проходящими, а сами очень искусно пляшут на слабо натянутом канате и забавляют зрителей. Они отроду не сказали ни одного серьезного слова — всё смеются, да смеются, да указывают на всех проходящих пальцами. Впрочем, они этим никому не мешают, да и им никто не мешает; пусть их тешатся на здоровье! — Рядом с этой группой красуется ЧЕТВЕРТАЯ ГРУППА. На лицах удаль; манеры изящны, небрежны — «бонтонны» и напоминают собой манеры русских актеров, исполняющих роли *jeunes premiers*<sup>2</sup>; брюки пестры; жилеты яркие; сюртуки коротки; волосы завиты; духи разительны, фразы испещрены французскими, испанскими и португальскими словами; в очи вставлены лорнетки; в сердце вложено самодовольствие и сознание собственного достоинства. Затем следует ПЯТАЯ ГРУППА. На лицах безмятежное спокойствие и кротость; и фраки, и жилеты, и сюртуки, — все черное, белы только манишки. Говорят здесь мало, зато серьезно; разговор людей, принадлежащих к этой группе, нельзя назвать разговором — это какой-то ученый диспут: говорят книжным слогом и с расстановкой; зато периоды правильны и круглы, дикция однообразна; жестов совсем нет. — Усматриваются также люди, не принадлежащие ни к какой группе, коих очень мало, и промышленники, торгующие спичками, ваксою, щетками и проч. Есть также и древний хор, с таким же значением, как у Софокла и других древних трагиков.

### ЯВЛЕНИЕ I

(Каждая из описанных групп производит шум; только пятая группа молчит глубокомысленно... Вдруг четвертая группа подымает такой неестественный гам, что зрители необходимо должны подуматъ, что случился пожар. Раздаются крики: «идет, идет!»)

Человек, не принадлежащий ни к какой группе. Кто идет?

Голоса из четвертой группы. Идет большой любитель и знаток истории западных народов и их литературы.

<sup>2</sup> Первых любовников (франц.).

## ЯВЛЕНИЕ II

Те же и большой любитель и знаток истории и литературы западных народов (*четвертая группа при виде его встает с места и падает перед ним ниц; он делает ей знак, что не требует этого и что она может встать и потом сесть, но она отвечает ему: «помилуйте, я все сидела». Он повторяет свой знак, и она встает и потом садится*).

Большой любитель и знаток истории западных народов и их литературы (*вбежавши и запыхавшись, в продолжение получасу силится начать говорить, но усталость, одышка и (главное!) внутреннее волнение мешают ему. Благоговейная тишина*). Милостивые государи, я пришел вам сообщить колоссальную новость...

Все (*с беспокойством*). Что, что такое?..

Большой любитель и знаток литературы западных народов. Родовой быт убит! (*Смятение*.)

Голос из толпы. Не может быть!

Большой любит. и знаток литературы запад. народов. Положитесь на меня! Родовой быт убит, говорю я вам.

Несколько голосов. Кто ж это его ухидил?!...

Большой любит. и знаток литературы запад. народов. Автор новой превосходной комедии.

Несколько голосов. Как же это он ухитрился убить его?

Большой знаток литературы запад. народов. Он его казнил своей комедией. Итак, господа, поздравляю вас!

Хор. Позвольте спросить, с чем вы их поздравляете?

Большой любит. и знаток литерат. запад. народов. Как с чем? Да разве вы не помните все, что мы говорили о родовом быте в нашем отечестве?! Мы постоянно говорили, что все зло, которое было в России до Петра Великого, происходило от родового быта. Да, все несчастия, которые постигали древнюю Россию, как то: пожары, голода, неурожай, повальные болезни, разливы рек, — все это происходило от родового быта. — Многие еще до сих пор сомневались во вреде и неблагонамеренности родового быта; но теперь новая превосходная комедия разгласит на всю Россию весть о вреде его. Прежде только мы об этом разглашали посредством ученых статей, — теперь об этом прогремит художественное произведение. Ученая статья не может идее, ею развиваемой, дать такой известности, популярности, какую ей дает художественное произведение. Художественное произведение доступно для всякого, ученая статья доступна только для немногих избранных; художник гораздо нагляднее излагает истину, чем мыслитель. Итак, господа, родовому быту нанесен последний удар новой превосходной комедией.

Страст. любитель славян. древнос. Да с чего ж это вы взяли, что новая комедия казнит родовой быт?

Больш. любит. и знат. литерат. запад. народов. С того, что лица, выведенные в комедии, живущие по началам родового быта, в ней жестоко, беспощадно, скажу более — ужасно осмеяны...

Страстн. люб. славян. древнос. Извините! Совершенно напротив, лица, выведенные автором новой комедии, нарисованы им с необыкновенной любовью. Он в них старался показать (и это ему удалось), как размашиста, широка и глубока душа русского человека.

Больш. знат. запад. литерат. Во-первых, позвольте вам заметить, что русская душа только широка, но не глубока... Это уж было доказано в «Петербургском сборнике»...

Любит. слав. древностей. Нет, и глубока...

Больш. знаток запад. литерат. Нет, не глубока...

Любит. слав. древностей. Нет, глубока.

Больш. знат. запад. литерат. Ну, мы в этом с вами никогда не сойдемся, и потому оставим этот вопрос... Но позвольте вас спросить, в каких, например, лицах новой комедии автор имел дурное намерение показать, «как размашиста, широка и глубока душа русского человека»?

Страстный любит. слав. древностей. Например, в лице старика купца, этого русского *pater familias*<sup>3</sup>.

Большой знат. запад. литерат. Ну, уж нечего сказать, славно он показал, как размашиста, широка и глубока душа русского человека. Как хотите, этого тезиса мне не доказывает личность старика купца: это отъявленный мошенник, колоссальный мерзавец.

Любит. славянск. древност. Что ж из того, что он плут и мерзавец? Он все-таки в 100 т. раз лучше самого честного немца. Русский человек велик и прекрасен даже во всех своих пороках.

Большой знат. зап. литер. Я этого что-то не понимаю!..

Любит. славян. древностей. Да как же вам и понять?! Разве вы знаете, разве вы понимаете русского человека?! Вы выросли, вы воспитаны только на одном западном. Когда вы только что начали жить сознательно, то есть осмыслять, подводить под теорию представлявшиеся вашему наблюдению факты, из какой сферы явились вам эти факты? Из сферы западной жизни, западной истории, западной литературы. Кто были вашими первыми истолкователями этих фактов, вашими первыми учителями? Западные писатели! И это было в вашу первую молодость, а впечатления первой молодости почти неизгладимы. Следствием такого воспитания было то, что вы так сжились с западным миром, так присмотрелись к его истории, что для вас стали непонятны ваша отечественная история и ваше отечество. Вы привыкли считать только то хорошим, что проявляется под такими же формами, под какими хорошее обыкновенно проявляется на Западе. Оттого многое, что у нас хорошо, вам кажется дурным только потому, что оно не носит на себе такой формы, под какой хорошее является у западных народов. По духу вы совершенный немец. Вы не только не понимаете русской жизни и русской истории, вы даже не понимаете русского языка.

Знаток запад. литературы (*хохочет*). Я не только понимаю русский язык, но я даже говорю по-русски, и говорю очень правильно и чрезвычайно цветисто.

Любит. славян. древностей. Конечно, синтаксический смысл вы найдете во всякой русской фразе, но до внутреннего ее смысла вам ни за что не добратся. Вы понимаете значение каждого русского слова, но вы не можете ему сочувствовать, как истинно русский.

Знаток запад. литературы. Положим, что так... Но мы отделились от того, о чем начали говорить... Вы сказали, что личность старика купца вызывает симпатию...

Любит. слав. древностей. А вы сказали, что не можете понять этого; я вам старался объяснить причину, отчего вы этого не понимаете, и сказал, что причина эта заключается в незнании души русского человека, в непонимании его языка и истории, в несочувствии его языку и истории... Можете ли вы, например, понять всю красоту, меткость и глубину русских пословиц?

Знаток запад. литературы. По мне, нет ничего тривиальнее русских пословиц и поговорок. Какая злость взгляда, какая непристойность выражения!

<sup>3</sup> Отец семейства (*лат.*).

Положим, что русские пословицы «метки, зато они мелки». (*Четвертая группа хочет.*)

Х о р. Вы очень остроумны, милостивый государь!

Л ю б и т. с л а в я н. д р е в н. Ежели вы не можете понять красоты русских пословиц и поговорок, то как же вам могут нравиться действующие лица новой комедии, разговор которых так и кипит пословицами и поговорками? В этих пословицах и поговорках проявляется вся сила души русского человека; в них проглядывает все его мирозерцание, вся его самородная философия. Посмотрите-ка, сколько выражено этими простыми словами: «улита едет, да когда она будет»? Что?! Как вы находите это выражение? (*Знаток западной литературы молчит в недоумении.*) А каково это: «владей, Фаддей, нашей Маланьей»? (*Молчание.*) Какою милою простотою и грациозностью и вместе с тем силою дышат эти слова старухи купчихи; «живу-хлеб-жую!» Какая краткость, какая сжатость! Какая оригинальная рифма: *живу и жую*. — А какова вам кажется эта сентенция — свахи: «чего ж лучше, как не красотой цвести»? Из этого мудрого изречения простой женщины мы видим сходство нашего мирозерцания с древнегреческим. Для греков красота была выше всего, полезнее всего; из выражения: «чего ж лучше, как не красотой цвести» — видно, что для нашего народа красота имеет ту же цену, какую она имела для эллинов. Это изречение так и дышит древней Элладой! Какой грустной иронией проникнуты следующие слова ключницы: «известно, мы не хозяевы — лыком шитая мелкота; а и в нас тоже душа, а не пар!» Какое сознание своего человеческого достоинства! — А каково это изречение: «каково скончание? бывает и начало хуже конца!» Какая простота, какая пластичность! — Ну-с, а какова эта сентенция старика отца: «мое детище: хочу с кашей ем, хочу масло пахтаю». Какое ясное понимание семейных прав! Вы не можете понять и оценить всех этих выражений, потому что не сочувствуете нашему гордому, но богатому и прекрасному языку. Есть у нас в языке слова и выражения, которые, отдельно взятые, не произведут на вас никакого впечатления; но каждый истинно русский не может их слышать без сладкого трепета и слез умиления. К таким словам принадлежит слово «ужотка», встречающееся в новой комедии.

З н а т о к л и т е р а т. з а п а д. н а р о д о в (*с отчаянием*). Да помилуйте, что же вы нашли в слове «ужотка»?! Какое в нем особенное значение?!

Л ю б и т. с л а в я н. д р е в н о с т е й. «Есть речи — значение темно иль ничтожно; но им без волненья внимать невозможно!»

Л ю б и т. з а п а д. л и т е р а т у р ы (*после продолжительного молчания*). Изю всех русских народных пословиц мне нравится только одна — «у всякого барона своя фантазия»: она резко отличается от всех других русских пословиц приличием тона, ясностью и отчетливостью выражения и простотою мысли...

Л ю б и т. с л а в я н. д р е в н о с т е й. Помилуйте, да это не русская пословица — это переводная!..

З н а т о к (?) з а п а д. л и т е р а т у р ы. Нет-с, извините, русская!

Х о р (*любителю запад. литературы*). Не спорьте! эта пословица действительно не русская...

З н а т о к (??) з а п а д. л и т е р а т у р ы. Нет! русская, русская, русская... А, да вот, кстати, тут у нас есть филолог. (*Обращается к филологу.*) Решите, пожалуйста, наш спор — скажите, русская или переводная эта пословица?

Ф и л о л о г (*краснея, конфузаясь, запинаясь и вообще находясь в затруднительном положении*). Извините... извините... меня... конечно... ваша ученость и ум признаны всеми за образцы, и в этом отношении выше вас никого нет... Но... но беспристрастие требует... Совесть моя велит мне сказать, не в укор вам, что эта пословица не русская. (*Оттирает пот, который сыплется с него градом; ему дурно; ему подают*

стакан воды.) Извините меня за мою откровенность!.. Будьте уверены, что мое беспредельное уважение к особе вашей...

Любит. запад. литературы. Ничего, ничего, я прощаю, я не сержусь. Что за беда не знать такой безделицы! Я ведь не занимаюсь специально филологией.

Четвертая группа (*остается крайне недовольна филологом; в ней слышатся следующие о нем отзывы*). Это труженик, это ученый, это бездарный человек. Он знает очень много фактов, а это есть признак бездарности... Истинно даровитый, талантливый человек не может знать много фактов — он не должен ничего знать!.. Прилежное изучение фактов и близкое знакомство с источниками сушит ум и убивает всякую живость и талант в человеке и цветистость в слоге. Истинный гений создает из немногого многое: он орлиным взором проникает очень немногие известные ему факты и в пять минут делает из них такой удивительный вывод, какого не сумеет сделать иной ученый труженик из бесчисленного количества известных ему фактов в продолжение своей бесчисленной жизни. Да, предлагаемый филолог — труженик! Он издает сухие, непонятные для нас вещи! Он не знает, как обращаться с публикой! Он хочет образовать ее вкус! Нет! Писатель должен рабски подчиняться вкусу публики: должен забавлять ее, делать ей сюрпризы (то есть смотришь, ученая статья с виду, а между тем в середине конфеты...). Его сочинения не нравятся дамам: он не умеет забавлять дам... То ли дело мы! Мы — дамские угодники! Ох, не люблю я ученых, знающих много фактов, я их боюсь, они у меня вот где сидят. (*При сих словах четвертая группа показывает на место, находящееся немного ниже затылка. Вот как четвертая группа отзывается о филологе. Но он не слышит этих отзывов, ибо уже отошел от четвертой группы в сторону, хотя и смотрит на нее с благоговением.*)

Любит. запад. литературы. Как бы то ни было, а русские пословицы так же нехороши, как и русская народная поэзия. Русские заунывные песни однообразны и бледны, поются все на один голос, а плясовые сальны... Самая сальная из них — *комаринский*.

Хор. Вас шокирует комаринский?! О, да вы bourgeois gentilhomme<sup>4</sup>! Ну, будет!.. Довольно вы, господа, об этом поспорили, — теперь не угодно ли перейти к самой комедии?..

Любит. славянск. древностей. Ну, так перейдемте к самой комедии. Автор комедии, как всем известно, есть не кто иной, как... (*Здесь он произносит фамилию автора, причем подымается буря и гул в четвертой группе.*)

Четвертая группа (*с видом оскорбленным и бешеным*). Что, что? Как? Как?.. Вы смеее называть автора просто по фамилии?!

Любит. славян. древностей. Да как же еще его называть?!

Знаток запад. литературы. Да так нельзя его называть, как вы его назвали: вы поступили очень необдуманно и опрометчиво и дадите за то ответ потомству. Вы не поставили перед его фамильей слова *господин*. Про него нельзя сказать просто: *такой-то*, надо сказать — *господин такой-то*.

Любит. славян. древностей. Разве вы находите, что этак учтивее...

Знаток зап. литерат. Напротив, я нахожу, что этак *не* учтивее. Если б он был великий писатель, то его можно бы было звать просто по фамилии, не прибавляя слова *господин*.

Любит. слав. древн. Отчего так?

Знаток запад. литер. Да разве вы не знаете, милостивый государь, что у нас в журнальной литературе уж так заведено, что только великих писателей называют в критических статьях *просто* по фамилии, не прибавляя слова *господин*. Так, например, неправильно называть Гоголя *господин Гоголь*. Только человек,

<sup>4</sup> Мещанин во дворянстве (*франц.*).

не знающий истории русской литературы, не имеющий никакого эстетического вкуса и образования, может назвать Гоголя «*господин Гоголь*». После этого и Гомера можно назвать господином Гомером. — Также без слова «господин» употребляются фамилии умерших писателей, хотя бы эти писатели и вовсе не были велики; но в таком случае слово «господин» заменяется словом «*покойный*» или «*покойник*». Так, например, не пишут *просто* Баратынский, а — *покойный* Баратынский... Такое уж у нас в литературе заведение...

Любит. славян. древн. Скажите же, пожалуйста, отчего учтивее и почетнее назвать писателя просто по фамилии, чем употреблять перед его фамилией слово *господин*?

Знаток запад. литер. Оттого что, если вы назовете писателя просто по фамилии и не предположите ей слово «господин», то этим покажете, что уж до такой степени всем известно, что он господин, что в этом никто не сомневается и что поэтому нет нужды ставить перед его фамилией слово «господин»: и без этого все знают и помнят, что он господин. Но если вы перед его фамилией поставите это слово, то этим покажете, что хотите отвлечь от него подозрение в том, что он не господин; покажете, что еще для многих подлежит сомнению, господин он или нет, и что вы хотите отстранить это сомнение. Таким образом вы сделаете ему неучтивость, что и следует, по законам этикета, делать с простыми писателями.

Хор. Прекрасно!

Любит. славян. древностей. Как же прикажете звать автора новой комедии?

Знаток запад. литератур. Зовите его по фамилии, предпосылая ей его имя и отчество, как это делается в нашей литературе в сомнительных случаях.

Неизвестный. Но как его зовут?

Хор. Это трудно решить. В «Москвитяине» назвали его Николаем Николаевичем, но это название было отменено по просьбе самого автора, заменено другим, более правильным, вследствие чего «Москвитяин» назвал автора Александром Николаевичем. Несмотря на последнее обстоятельство, «Современник», наперекор «Москвитяину», как журналу противных ему убеждений, все-таки называет автора Николаем Николаевичем. Не знаю, чью сторону возьмут другие журналы... Многие ученые находят, что как «Современник», так равно и «Москвитяин» впадают в крайности, что следует избрать середину — взять нечто среднее между Николаем Николаевичем и Александром Николаевичем. Но не выйдет ли это «дуализм»?

Любит. славян. древн. Я буду придерживаться «Москвитянина» и звать автора Александром Николаевичем, тем более что «Москвитяин» с собственного согласия автора зовет его так.

Неизвестный. Но зачем же звать его по имени и отчеству. Можно попробовать звать его и *просто* по фамилии. Может быть, он великий писатель...

Другой знат. ист. и лит. зап. нар. (*выбежав неистово из толпы*). Нет, нет! Нельзя, никак нельзя! Он никак не может быть великим писателем, потому что у нас больше не может быть великих писателей. Великими писателями могут только быть Пушкин, Лермонтов и Гоголь... Больше иметь великих писателей нельзя. Критика этого не допустит... Теперь больше никто не смеет быть великим писателем. Да в наш век великих писателей и быть не может, потому что в наш век не может быть великих личностей!.. Наш век практический, век истинной цивилизации, истинного просвещения, а где цивилизация и просвещение, там не может быть великих личностей. Скажу прямо: возможность появления великой личности в данной земле есть признак плохой цивилизации, необразования, невежества, дурного тона — дикости. В гении, то есть в великой личности, скопляется необыкновенное

количество моральных соков и сил в ущерб силам всего общества. Силы, скопляемые в великой личности, если б не было этой великой личности, были бы поровну разлиты в людях той страны, которой принадлежит гений. Такие личности, как Наполеон, разве могут существовать в благоустроенном обществе? Шекспир разве может существовать в наше время, когда литература так усовершенствована?! Нет, он только мог существовать в глубокой древности, когда литература была в таком плохом состоянии и беспорядке.

Прежний большой знаток литературы западных народов. Позвольте вам заметить, что вы несколько ошибаетесь. Всякий со мной согласится, что вы с большим талантом и замечательным знанием дела и красноречием сейчас развили гипотезу о великих людях. Вы при этом обнаружили огромную начитанность и примерное трудолюбие. Но вы впадаете в крайность, а крайности, как доказано новейшими учеными, могут ввести в заблуждение. Вы сказали, что великие люди не нужны, а мне кажется, что они нужны для общества. Что бы сделало общество без Тамерлана, Юлия Цезаря, Генриха IV и Лейбница. Особенно принес пользу обществу Тамерлан. Заслуги его для цивилизации и просвещения неисчислимы! Нет, великие люди необходимы! Они двигатели всеобщей истории! История никак не может без них двигаться. На этом основании я вам скажу одно философское положение, которое я сам открыл без посторонней помощи; оно очень ново и оригинально. Вот оно: *история точно так же не может существовать без великих людей, как человеческий организм не может существовать без головы или брюха. (При сих словах четвертая группа приходит в неистовую радость и рукоплещет фразе, возбудившей ее восторг.)*

Четвер. группа. Bravo! Bravo! *Эврика! эврика!* Фора! Какое великое открытие! О великий историк! о великий человек! *(Переводит эту фразу, напечатанную здесь курсивом, на немецкий язык, ибо в России ее оценить не могут; она расходуется в Германии в 100000 экземпляров и доставляет своему автору бессмертную славу. Потом знатоку западной литературы четвертая группа дает обед по случаю открытия, им сделанного, носит его по зале на руках и наконец ставит на место.)*

Большой знаток запад. литер. *(продолжая)*. Впрочем, я с вами согласен, что для русской литературы не нужны великие писатели. Какая польза нашей литературе и нашему обществу от великих писателей? К чему нам великие писатели?! У нас их довольно... Нам нужна беллетристика.

Хор. Что-о-о-о?

Знаток запад. литер. Беллетристика. *(Хор делает гримасу, такую, какую делают люди с расстроенными нервами, когда их заставляют провести рукой по натянутому бархату или когда при них скрипят грифелем по аспидной доске.)* Что вы морщитесь? Вам неприятна моя самодельщина — слово беллетристика. Вы скажете, пожалуй, что оно оскорбительно для слуха, но я его буду говорить везде, всем и каждому, и не постыжусь сказать его и при дамах... Я человек решительный... Этакие ли слова я говорю! Я употребляю слова *инициатива, современный, суверенитет, шеф, мотив*. Разве можно, говоря об ученых предметах, употреблять такие слова, как *предводитель, причина* и т. п.? Это тривиально! Надо говорить вместо «предводитель» — *шеф*, вместо «причина» — *мотив*. Этак гораздо важнее. Простой человек, не знающий иностранных языков, встретя такие слова, подумает, что под ними кроется бог знает какая премудрость. «Бог их знает, что такое они значут», — скажет он с Тяпкиным-Ляпкиным... Я очень люблю иностранные слова! Но не в том дело... Дело в том, что нам нужна беллетристика. У нас беллетристика не развита и мало производительна; а нам она очень нужна. Какая нам польза в том, что у нас есть Гоголь, которого произведения превосходны, в высшей степени художественны? Но ведь у нас он один! Пусть лучше у нас будут



похуже его писатели, только бы их было побольше. Я полагаю, что для литературы гораздо выгоднее, когда она имеет 10 человек писателей, которые пишут порядочно, чем *одного* писателя, который пишет превосходно. У нас есть художественная литература, но нет беллетристики; у нас слишком много хороших писателей, но мало дурных...

Хор. Нет, кажется, у нас и дурных, слава богу...

Другой знаток запад. литер. Но все не столько, сколько во Франции. Это показывает, что во Франции цивилизация стоит на высокой степени развития. Знаете ли, что когда французская цивилизация будет стоять на самой высокой степени развития — когда все будут там равно образованны, равно добродетельны и счастливы, — там больше не будет хороших писателей, но все до одного жителя той страны будут уметь сочинять и будут дурными писателями. Вот до чего там со временем дойдет образование! — Появление новой комедии меня очень радует: это богатый подарок нашей беллетристике...

Бледный и очень молодой человек. Неужели же вы новую комедию относите к произведениям беллетристики?..

Знаток западной литер. Разумеется. Неужели вы верите крикам приятелей автора, которые распускают ужасные слухи, что будто бы его комедия займет такое же почетное место в русской литературе, какое в ней занимает «Ревизор» и тому подобные произведения?

Бледный молодой человек. Верю.

Знаток западной литературы. Как, вы верите крикам его *приятелей*!

Молодой человек. Да я сам думаю, что именно *такое* место займет эта комедия.

Знаток западной литературы. Помилуйте, неужели вы думаете равнять *новую комедию* с комедиями Гоголя?

Молодой человек. А вы находите, что она *хуже* комедий Гоголя?

Знаток запад. литерат. Напротив, я нахожу, что она так же хороша, как комедии Гоголя, но, тем не менее, вижу ясно, что она не может занять в русской литературе такого же почетного места, как комедии Гоголя.

Молодой человек. Отчего же?

Знаток западной литер. А вот отчего. — Она так же хороша, как комедии Гоголя, — она точь-в-точь так же хороша, как комедии Гоголя, но ведь она точь-в-точь такая же, как комедии Гоголя: она ничем *особенным* от них не отличается, не представляет ничего нового. Гоголь мог бы подписать под ней свое имя: это мастерская подделка под его комедию, сделанная самым лучшим, самым понятливым и в то же время самым *покорным* его учеником.

Молодой человек. Я с вами совершенно согласен, что новая комедия написана самым лучшим, самым понятливым учеником Гоголя; но я не скажу вместе с вами, что она мастерская подделка под произведение Гоголя, что Гоголь мог бы подписать под нею свое имя.

Знаток зап. литерат. Но ведь вы сами сейчас за мной сказали, что автор ее — ученик Гоголя... Вы противоречите себе!..

Молодой человек. Что ж из того, что он ученик Гоголя? Ведь Лермонтов как стихотворец — ученик Пушкина, но, несмотря на это, странно бы было встретить под стихотворением Лермонтова имя Пушкина: стих Лермонтова резко отличается от стиха Пушкина. Этого различия не заметит только тот, кто, кроме различия размера, никакого другого различия между стихами не видит. Стих Пушкина, по свидетельству самого автора «Руслана и Людмилы», вышел из школы Жуковского; что ж общего у Жуковского с Пушкиным, у учителя с учеником? — Платон был ученик Сократа!..

Знаток западной литер. Что ж особенного в *новой комедии*, что нового представляет она? Нашли ли вы в ней хоть что-нибудь такое, чего нет у Гоголя?

Молодой человек. Во-первых, есть различие в юморе.

Знат. запад. литер. Помилуйте, юмор у них один и тот же. Юмор того и другого носит характер беспощадного, неумолимого, страшного обличения людских пороков, людского уродства.

Молодой человек. Это правда. Тот и другой неумолимо и беспощадно обличают людские пороки, но у одного это является как цель, у другого — как средство.

Знаток запад. литер. Как так?

Молодой человек. Пушкин отличительною чертою творчества Гоголя полагает уменье так выпукло, рельефно выставить пошлость или порок, чтоб он *каждому* бросился в глаза. Что этот тезис Пушкина характеризует поэзию Гоголя лучше, чем все, что было сказано о нем нашею критикою, в этом сознается и сам автор «Носа» в своей «Переписке с друзьями». Напрасно некоторые критики возражали на тезис Пушкина, говоря, что отличительная черта Гоголя — уменье изображать действительность, как она есть, — «*математическая верность действительности*», отсутствие всякой утрировки. Все это не есть отличительные черты поэзии Гоголя; все это — отличительные черты новой комедии. — Вы указали на одну общую черту между автором *новой комедии* и Гоголем — на их уменье неумолимо выставлять наружу пороки. Эта черта действительно у них общая; но источник этого сходства отчасти случайный, внешний и заключается в материале, который брали для своих произведений Гоголь и автор новой комедии. Как для комедии Гоголя, так и для *новой комедии* служит однородный материал; и комедии Гоголя, и *новая комедия* изображают одного рода людей — людей нравственно испорченных. Но каждый из этих двух писателей по-своему употребляет этот материал: один с необыкновенной, ему только свойственной яркостью и рельефностью выставляет пошлость и недостатки своих действующих лиц; другой с свойственной ему одному математической верностью изображает своих действующих лиц, не преувеличивая в них их пошлости и недостатков.

Знаток запад. литерат. Так по-вашему, милостивый государь, Гоголь хуже нового комика.

Молодой человек. Нет, я этого не сказал.

Знаток запад. литер. Вы этого не сказали прямо, но вы ясно намекнули на это: вы сказали, что *новый комик* вернее изображает действительность, чем Гоголь.

Молодой человек. Да, я сказал это. Но из этого не следует, что Гоголь хуже нового комика. Новый комик в самом деле изображает действительность вернее, чем Гоголь, зато у его творчества недостает одной в высшей степени привлекательной черты, которая именно мешает Гоголю быть математически верну действительности, — это *лиризм*. В творчестве Гоголя очень много субъективного. Изображая своих героев, он не прячется совершенно за них, изображая их, он изображает отчасти и самого себя.

Знат. зап. лит. (*с хохотом перебивая его*). Прекрасное понятие вы имеете о личности Гоголя. Из ваших слов следует, что он похож на своих героев. Хорош же должен быть, по-вашему, Гоголь, если он похож, например, на Бобчинского.

Молодой чел. Сделайте милость, не выводите меня из терпения — не придирайтесь к словам. Не берите моих слов *à la lettre*<sup>5</sup>, смотрите на них как на *façon de parler*<sup>6</sup>. Я хочу сказать, что Гоголь, выводя своих героев, высказывает при

<sup>5</sup> Буквально (франц.).

<sup>6</sup> Манера выражаться (франц.).

этом свое воззрение на них, на их действия, на их разговоры. Неужели Гоголя можно назвать поэтом чисто объективным, неужели, изображая нам своих героев, он не изображает в то же время своих чувств? Да, он изображает нам свои чувства, но не прямо, не непосредственно, как то делает поэт чисто лирический. Он не относится прямо к читателю, не вступает с ним в непосредственный разговор о своих чувствах, но говорит через посредников, через парламентаров. В эти посредники, в эти парламентары берет он своих героев. Неужели не видать того состояния духа, в котором Гоголь изображает каждого из своих героев? Ведь только он сам может находиться в счастливом заблуждении насчет этого и говорить, что он изображает действительность «сквозь зримый для мира смех, сквозь незримые слезы». Ошибается Гоголь! Он смеется не сквозь «незримые» слезы: слезы эти видит всякий, кто только одарен эстетическим чувством, кто умеет смеяться высоким смехом, кто горячо любит ближнего, кто негодует при виде недостатков ближнего.

Зн а т о к з а п а д н . л и т е р а т . Послушайте, дерзкий молодой человек, вы забываетесь! Вы хотите без доказательств отвертеться от опрометчиво высказанного вами положения, что Гоголь не математически верен действительности.

М о л о д о й ч е л о в . Нет, я еще раз повторяю вам это положение. Да рассудите сами... Неужели Гоголь математически верен действительности, когда заставляет одного героя заметить другому, что у того зуб со свистом; когда заставляет Бобчинского просить Хлестакова объявить всем в Петербурге, что живет, мол, в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский; когда в «Шинели» он заставляет одного из действующих лиц учиться перед зеркалом делать при распекании подчиненных лицо достойное такого действия. Чему же мы удивляемся во всех этих лирических выходах? верности ли изображения действительности, верности ли изображения лица? Нет. Мы удивляемся, с какой смелостью автор воспроизвел то впечатление, которое родилось в нем при взгляде на действительность, на лицо, им изображаемое. В *душе* автора образы, характеры лиц, им выводимых, *создаются* совершенно верно действительности, безо всякого преувеличения, но при *изображении* их он прибегает к гиперболам. Но эти гиперболы нисколько не мешают лицам, им изображаемым, оставаться живыми, художественно созданными характерами. Это не гиперболы Мольера, которые делают из лиц не живых людей, а каких-то неестественных уродов, изображают олицетворения страстей человеческих, поодиночке взятых. Гиперболы Гоголя только еще живее поясняют нам характеры лиц; ими Гоголь так верно, так близко к действительности изображает своих героев, что из них мы ясно видим, как живо, естественно, безо всякого преувеличения *созданы* характеры этих героев в *душе* его; но в то же время понимаем, что поэт, по особенному свойству своей художественной природы, не мог *изобразить* их, не прибегая к гиперболе. Можно посредством гипербол изобразить очень живо и цельно какой угодно характер; и наоборот, можно при описании характера не употребить ни одной гиперболы, очерчивая характер самыми правдоподобными чертами, и, несмотря на это, все-таки не создать характера. При чтении такого *описания* характера вам не представится живой, цельный образ лица, и вы увидите, что и в душе писателя он не представлялся при *составлении* характера. У нас есть пропасть писателей, которые пишут очень натурально и рассказывают про героев своих самые правдоподобные, самые натуральные происшествия, в полной уверенности, что они создают истинные характеры; но, несмотря на эту уверенность, характеров у их действующих лиц *не выходит*, и на этом достаточном основании эти действующие лица относятся к «неправдоподобным уродам» Гоголя, как автоматы к живым людям. Я уж вам заметил, что у Гоголя много лиризма. Я этим хотел сказать, что Гоголь — живописец не только *окружающей его* действительности, но и живописец собственных впечатлений, рождающихся в нем при взгляде на действительность.

Изображая в своих гиперболах то впечатление, которое овладевает им при взгляде на описываемый им предмет, он сообщает читателю это же самое впечатление и таким образом ставит его на свое место — заставляет его смотреть на предмет с одной с ним точки зрения. Поэтому, когда он посредством своих лирических мест и гипербола переносит нас на свое место, заставляет нас смотреть на лицо, им изображаемое, с своей точки зрения, — мы переносимся в душу поэта, видим это лицо во всей живости, во всей верности действительности, — видим его таким, как оно создано в душе автора, получаем от него такое же впечатление, какое выражается в гиперболе, его изображающей, и *верим* этой гиперболе! — Если вы еще не убеждены в том, что Гоголь не остается математически верен действительности при *изображении* своих героев, хотя и пребывает таковым всегда при *создании* их, то я вам приведу еще несколько мест из его произведений. Вспомните слова городничего (в «Ревизоре»), когда тот рассказывает о дурной привычке учителя уездного училища — делать в классе рожу — и замечает, что если он сделает ученику такую рожу, то это еще ничего, что, может быть, *оно там так и надобно*, что он судить об этом не может: но если он сделает рожу посетителю, то это могут отнести к дурному смотрению; вспомните, что смотритель училищ рассказывает ему о том, как за этого учителя он уж раз получил выговор: «он сделал», — говорит смотритель, — «рожу от чистого сердца», а мне выговор: «зачем вольнодумство внушаете юношеству!» Вспомните, как в «Мертвых душах» одна дама отправилась не помню куда-то для того, чтоб увидеть там Чичикова, о котором разнесся по городу слух, что он миллионер, и по этому случаю надела платье с такой обширной юбкой, что принуждены были велеть народу посторониться, чтоб дать место юбке. Вспомните, что Земляника на вопрос Хлестакова: «вы, кажется, вчера были ниже ростом?» — отвечает: «очень может быть»; вспомните, что, когда по Петербургу разнесся слух, что в Летнем саду гуляет нос майора Ковалева, все спешили туда насладиться таким поучительным зрелищем и одна дама, весьма нежная мать, писала смотрителю сада, который ей был хорошо знаком, чтоб он оказал детям ее протекцию и доставил все средства видеть нос г-на Ковалева (материнская нежность и заботливость!), вспомните, что в городе NN дамы из учтивости не говорят, что стакан воняет, но что стакан дурно ведет себя; вспомните все это, и вы убедитесь, что Гоголь *не* математически верен действительности, что он поэт не чисто объективный. Все сейчас мной приведенные юмористические выходки суть не что иное, как в высшей степени поэтические художественные гиперболы. Такого рода гиперболы — исключительная принадлежность поэзии Гоголя. Люди, глубоко любящие высокий, истинный комизм, не знают им и цены. Решительно нет средств показать, что в них преувеличение, что истина: в них есть и преувеличение, и истина — и в то же время в них нет ни преувеличения, ни истины. Они в одно и то же время математически верны действительности и в то же время преувеличивают ее. Оттого-то они так смешны! В них есть что-то неизъяснимое... Они доставляют читателям бесконечное наслаждение — они смешат их до упаду... но порядочные люди от них смеются не простым смехом. От них у людей чувствительных становится волос дыбом, от них мучатся бессонницами, от них смеются «сквозь незримые для мира слезы». Да, правду сказал Гоголь, что есть высокий, восторженный смех, который должен стать наряду с высоким лирическим движением! Конечно, не на всех производит такое сильное действие юмор Гоголя, не все способны смеяться высоким лирическим смехом, зато все без исключения согласятся со мной, что Гоголь самый «смешной» писатель. Для доказательства моих слов советую вам сходить в русский театр, когда там дают «Ревизора». Какой оглушительный хохот там царствует от начала до конца пьесы! При всякой юмористической выходке «все сверху донизу соединяется», сливается в одного человека и разражается залпом самого сильного, самого *безумного*

смеха... Все хохочут без памяти... Один пришел в театр, озабоченный домашними делами, мелочными нуждами, другой — подавленный семейными неприятностями, третий — истерзанный оскорбленным самолюбием, четвертый — утомленный и обессиленный работой. Но здесь они все забывают, просветляются духом и предаются во власть самому всевластному, самому благородному, самому живительному, самому чистому и светлому душевному движению — смеху... все смеются!.. Но что же комик, виновник этого смеха, всевластный двигатель сердец?.. Он один не смеется! В удел ему дано скорбеть о людских пороках, мучаться, страдать, глядя на них, и «крепкой силой неумолимого резца ярко и выпукло выставлять их на всенародные очи», чтобы другие, глядя на них, смеялись. Загляните в его «Переписку», и вы узнаете из его собственного признания, сколько страданий стоило ему создание героев, которые так смешат публику. — Гоголь одарен сильной, непреодолимой, болезненной ненавистью к людским порокам и людской пошлости. Это причина его высокого лирического юмора, и это же самое причина и тому, что он не может спокойно изображать действительность, не может оставаться математически ей верен. Повторяю: отличительная его черта состоит не в верном изображении действительности, но в необыкновенной зоркости и, так сказать, неумолимости и неподкупности, с какой он везде умеет открыть дурное, и в выпуклости, рельефности и особенном комизме, с которым он изображает это дурное. — Не таков автор *новой комедии*. Он *математически* верен действительности. Скажу смело: у нас нет поэта, который бы так был верен действительности, так *конкретно* изображал ее, как автор *новой комедии*. Его творчество — искусство, в истинном, самом тесном значении этого слова. Цель его — не выказывать выпукло людские пороки, не расписывать людские добродетели, но изображать действительность, как она есть, — художественно воспроизводить ее. Напрасно вы его назвали *комиком*. Он не комик: он самый спокойный, самый беспристрастный, самый объективный художник. Его комедия смешна только потому, что верно изображает такую сферу, которая смешна и в действительности. Ему все равно, какую сферу ни изображать, — он изобразит всякую равно художественно, равно близко к действительности. Вы зовете его *комиком*, а я уверен, что из чего бы он ни взял материал для своего произведения — из истории ли евреев, из жизни ли древних греков или римлян, из жизни ли вавилонян; выйдет ли из его произведения комедия, или трагедия, или опера, — он во всяком случае будет равно художествен и верен действительности. Для того чтоб вы видели, как различно воспроизводят действительность Гоголь и автор *новой комедии*, приведу пример. Сравните сюжет «Ревизора» с сюжетом *новой комедии*. Даже в самом происшествии, которое изображено в «Ревизоре», есть гипербола. В уездный город ждут ревизора. В это время живет в гостинице города молодой человек, проезжий. Ему не на что продолжать пути и расчесть с хозяином, и он уж полторы недели живет в долг. Поэтому-то именно, что он полторы недели живет в долг, городские чиновники заключили, что он ревизор. «Как же не ревизор?! И живет полторы недели, и денег не платит, и наблюдательный такой — заглянул в наши тарелки, когда мы ели семгу! Ревизор, непременно ревизор!..» Вот на чем держится завязка комедии Гоголя! Так же точно основана на гиперболе и в высшей степени комическая развязка первой части «Мертвых душ». В городе N узнают через Ноздрева, что Чичиков скупает мертвые души, и заключают из этого, что он намеревается с помощью Ноздрева увезти губернаторскую дочь, на основании чего ему запрещается вход к губернатору! Неужели вы не замечаете здесь лиризма, неужели это чисто объективное творчество?!.. Не так в *новой комедии*. Сюжет ее очень обыкновенное происшествие, нисколько не преувеличенное, действующие лица ее очерчены совершенно объективно. Я сказал, что из произведений Гоголя видно, что он человек раздражительный, отличается болезненной

ненавистью к людской пошлости и противоречиям, которыми исполнена «наша земная, подчас грустная» жизнь и на которые он так зорок. Совсем противоположное должно заключить о личности нового комика по его комедии.

**З н а т о к   з а   п а д .   л и т е р а т .** Позвольте вас поймать в противоречии. Вы говорите о том, что можно заключить по новой комедии о личности ее автора; а минут десять тому назад вы сказали, что существенная его черта та, что он прячется за своих героев, что его личность никогда не просвечивает из-за их личностей, что он поэт совершенно объективный, что в нем нет совсем лиризма.

**М о л о д о й   ч е л о в е к .** Но по тому-то самому, что его личность никогда не просвечивает из-за личностей его героев, что он поэт совершенно объективный, что в его произведениях никогда не выступает лиризм, — по этому самому и можно заключить о том, какова его личность. Для того чтоб уметь скрыть свою личность за личностями своих героев, удержаться от лиризма, от выражения своих впечатлений при взгляде на своих героев, нужно быть человеком спокойным, не раздражительным. Человек с болезненной раздражительностью, с болезненной ненавистью к порокам, с лиризмом в характере, человек, находящийся постоянно в экзальтации, выходящий из себя при виде малейшей порчи в людях, не может спокойно рисовать действительности, не может быть художником в настоящем значении этого слова. Все лирики, великим представителем которых может считаться Байрон, — люди беспокойные, ведут жизнь бурную, полную приключений, и по большей части не умирают своей смертью: тот погибает в бою, тот умирает на поединке, тот падает жертвою разъяренной черни. Они очень способны к эксцентрическим выходкам: иному из них вдруг придет в голову, что он великий грешник, что произведения его — смертный грех, и он публично кается в грехах своих и отрекается от собственных произведений. — Не таковы объективные поэты, они отличаются спокойным характером. В этом отношении лучшим их представителем может быть Вальтер Скотт. Поэтом объективным, то есть истинным художником, может быть только такой человек, которого мирозерцание проникнуто спокойствием и терпимостью, который кротко и любовно глядит на мир, не вдаваясь в чрезмерную экзальтацию ни в любви к прекрасному, ни в ненависти к пороку. Поэт, не одаренный такого рода спокойствием и терпимостью, не может относиться беспристрастно к своим героям, не может быть поэтом объективным. Конечно, в поэзии такого поэта вы не встретите тех бурных порывов чувства, тех энергических, «облитых горечью и злостью» протестов против людского уродства, на которые так щедр лирика. Но зато взгляд его на жизнь спокойнее; а тот, кто глядит спокойно, разглядит и заметит гораздо больше того, кто глядит беспокойно. — Автор *новой комедии* с редким беспристрастием глядит на своих героев и с редким спокойствием рисует их.

**Х о р .**

Так точно дьяк, в приказах поседелый,  
Спокойно зрит на правых и виновных,  
Добру и злу внимая равнодушно,  
Не ведая ни жалости, ни гнева.

**З н а т о к   з а   п а д .   л и т е р а т .** Позвольте, дерзкий молодой человек, мне сделать вам еще два последние замечания. Вы сказали, что лирики — люди беспокойные, ведут бурную жизнь и оттого не могут быть спокойными, объективными художниками. Но ведь Пушкин, написавший такие художественные, такие объективные произведения, как «Каменный гость», «Борис Годунов» и проч., вел очень бурную жизнь.

**М о л о д .   ч е л о в е к .** Да, в молодости своей он действительно вел такую жизнь, зато в это время и в произведениях своих он явился чисто лириком. «Борис

Годунов», «Каменный гость» и проч. относятся к летам его зрелости, когда он вел спокойную жизнь.

**Знаток запад. литерат.** Другое замечание; это замечание имеет форму вопроса. Кто же, по вашему мнению, лучше, Гоголь или автор *новой комедии*?

**Молод. человек.** Я, право, не знаю, как отвечать на подобные вопросы. Давно прошло то время, когда решали вопросы о том, кто из двух писателей лучше или даже кто самый лучший из *всех* писателей. Нет ничего труднее, как расставлять писателей по степеням их достоинств. Но есть критики, которые делают это весьма искусно и напоминают мне этим одного моего знакомого, впрочем, очень ученого человека, который на вопрос, кого он больше всех любит, отвечает без запинки и безо всякого затруднения: «маменьку». «А после маменьки кого вы больше всех любите?» — спрашиваете вы его. «Дедушку и бабушку», — отвечает он вам. Продолжая вопросы таким образом, вы узнаете, что он после дедушки и бабушки больше всех любит дяденьку и тетеньку, после дяденьки и тетеньки сестрицу, а после сестрицы братца, а после братца няню и т. д. (*Обращаясь к знатоку западной литературы.*) А вы кого больше всех любите?

**Знаток запад. литер.** Это трудно решить. Я люблю очень многих с равною силою, но на разный манер. Я питаю равно горячую любовь и к моему отцу, и к моей матери, и к моей жене; но каждая из этих моих привязанностей носит особый характер: жену я люблю любовью супружеской, отца — любовью сыновней, мать — любовью материнской. Я вам решительно не могу сказать, кого я больше люблю...

**Молод. человек.** Ну, и я вам не могу решить, кто лучше — автор *новой комедии* или Гоголь.

**Знаток запад. литер.** Вы сказали, что Гоголь — лирик и отличается удивительной ненавистью к порокам, а автор *новой комедии* очень спокоен. Скажите же, ради бога, которое из этих качеств, по вашему мнению, лучше?

**Молод. человек.** Было у меня два знакомых. Один отличался ненавистью к порокам, другой — целостью взгляда на мироздание. Вследствие таковых качеств первый не мог видеть равнодушно волка: сейчас начинал метаться, стонать и плакать, кричал, что волк — злое животное, что он истребитель как крупного, так и мелкого скота, громко и энергически протестовал против его поступков; слова его дышали пафосом и в то же время неумолимою, едкою иронией. Напротив того, другой мой знакомый, встречая волка, вследствие мудрой терпимости своей, смотрел на него спокойно. Он знал, что вместе с вредом, который приносит волк, он приносит пользу, — что хотя он истребляет как крупный, так и мелкий скот, однако шкура его идет на составление шубы, которая нас греет зимою, поздней осенью и даже ранней весною. Вы видите, что трудно решить, кто из этих двух моих знакомых выше. В одном мы должны уважать необыкновенную энергию, необыкновенную любовь к человечеству и ненависть к порокам, в другом — трезвость взгляда на жизнь.

**Знаток запад. литер.** Ну, как вам угодно, а из ваших неумеренных похвал автору *новой комедии* я замечаю, что вы к нему пристрастны и что вы недоброжелатель Гоголя.

**Молод. человек.** Странно, что вы замечаете из моих слов совершенно противоположное тому, что следует из них заметить. Я думаю, что из моих слов скорее можно заметить, что я пристрастен к Гоголю, а не враг ему. Да (поверьте моей искренности), я пристрастен к Гоголю. Я люблю его произведения больше произведений автора *новой комедии*, я им больше сочувствую, чем сочувствую *новой комедии*; но это дело моего личного вкуса. Вследствие чего именно я так пристрастен к Гоголю, и сам хорошенько не знаю. Может быть, это происходит оттого, что я, как

и все русские юноши одного со мной поколения, воспитан на Гоголе. Когда я только что начал жить сознательно, когда во мне только что пробудилось эстетическое чувство, первый поэт, на голос которого откликнулось мое сердце, был Гоголь. Может быть, я ему сочувствую больше, чем автору *новой комедии*, и потому, что уже от природы я к тому склонен. Как бы то ни было, но дело в том, что настроение моего духа, мое мирозерцание — гоголевское, и потому-то чтение Гоголя мне доставляет гораздо больше наслаждения, чем чтение *новой комедии*. Но в то же время автор ее представляет мне осуществление того идеала художника, о котором я давно мечтал. Гоголь в моих глазах не подходил под этот идеал. Давно я мечтал о таком художнике, давно я просил Бога послать нам такого поэта, который бы изобразил нам человека совершенно объективно, совершенно искренно, математически верно действительности. И вот такой поэт явился. Признаюсь откровенно, что, услышав в первый раз *новую комедию*, я очень больно себя ущипнул, дабы увериться, сплю я или нет, во сне или наяву слушаю комедию, до такой степени натуральную, во сне или наяву вижу пред собой такого художника, которого давно ожидала вселенная, по котором давно тосковала она.

(Хор пристально смотрит на молодого человека.)

Пр о х о ж и й. Мне кажется, молодой человек, что характеристика Гоголя, которую вы здесь представили, не полна, одностороння. Действительно, поэзия Гоголя изобилует того рода художественными гиперболами и тем лирическим юмором, о которых вы распространялись. В этом я с вами совершенно согласен. Но разве в этом юморе, в этих гиперболах весь Гоголь? разве поэзия его постоянно преувеличивает действительность? разве Гоголь не умеет рисовать действительности верно, так, как она есть? Вспомните, сколько создано им лиц, у которых ни в характере, ни в разговоре вы не найдете ни малейшей утрировки. Вспомните Осипа, Тараса Бульбу, Андрия, Акакия Акакиевича; вспомните, что у Гоголя есть даже целые повести, в которых действующие лица, все до одного, нарисованы с необыкновенным спокойствием и необыкновенною верностью, без малейшей тени преувеличения: вспомните «*Коляску*», вспомните «*Старосветских помещиков*». — Итак, согласитесь со мной, что талант Гоголя состоит не только в умении утрировать и в лирическом юморе, но и в верности изображения действительности. Если вы согласитесь со мной в этом пункте, то должны будете согласиться со мной и в том, что Гоголь выше автора *новой комедии*. (Молчание.) Вы сказали, что автор *новой комедии* умеет математически верно изображать действительность, а Гоголь выпукло выставял людскую пошлость — художественно утрировать. Но как теперь открылось из моих слов, что Гоголь, кроме того, умеет так же, как и автор *новой комедии*, верно изображать действительность и утрировать, а автор *новой комедии* умеет только верно изображать действительность, а утрировать не умеет, следовательно, знает только одну штуку, следовательно, ниже Гоголя, который знает две штуки.

М о л о д. ч е л о в е к. Вы отчасти правы. Действительно, у Гоголя создано много таких лиц, в которых нет ничего преувеличенного, которые верны действительности, но все-таки действующие лица *новой комедии* вернее их действительности; они конкретнее, они еще более похожи на людей, чем лица, созданные Гоголем. Они, в отношении своей живости и конкретности, относятся к героям Гоголя, как картина, нарисованная красками, относится к картине, нарисованной тушью.

В с е. В чем же состоит эта конкретность действующих лиц *новой комедии*?

М о л о д. ч е л о в. В их языке. Вспомните, каким языком говорят даже те лица Гоголя, которые не утрированы. Неужели у него лакеи говорят *точь-в-точь* таким языком, каким говорят лакеи; купцы — *точь-в-точь* таким языком, каким говорят купцы? и т. д. Содержание их речей, их мысли совершенно приличны каждому из них, но им дана не та самая оболочка, которую они должны иметь. В их языке



мало выражаются особенности сословий. Они так же говорят не своим языком, как не своим языком говорят действующие лица «Каменного гостя» Пушкина. Язык их переводный... Кстати замечу здесь, что и в других произведениях Пушкина действующие лица говорят не своим языком. Примером тому служат «Борис Годунов» и «Каменный гость».

Хор. Что ж, по вашему мнению, вернее природе: новая комедия или «Каменный гость»?

Молодой человек. Разумеется, новая комедия. «Каменный гость», во-первых, уже потому хуже новой комедии, что в нем есть несообразности, которых в ней нет. Так, в нем является и говорит статуя командора, а статуя ведь ходить и говорить не может; кроме того, в ней еще тот же недостаток, что действующие лица не конкретны в отношении к языку. Их язык можно перевести по-каковски вам угодно, и они от этого ничего не потеряют. Новая же комедия непереводима.

Хор. Ну а Шекспира можно переводить?

Молодой человек. Можно; но оттого его произведения и ниже новой комедии.

Хор. Что-о-о-о?

Молодой человек. Ничего. (Скрывается.)

Хор. Вот каковы нынче молодые люди!

Любов. слав. древ. Вот до чего довела их натуральная школа!

Занавес опускается.

Эраст Благодравов.

Р. С. Эраст Благодравов считает за нужное предупредить читателей, что он не разделяет всех убеждений, которые высказывают действующие лица его фантазии. Он скоро предложит публике *эпиграм* к этой фантазии, где выскажет прямо свое мнение обо всем, что в ней делается и говорится.

Эраст Благодравов

---

---

И. И. Панаев

## Заметки Нового Поэта о русской журналистике. Май 1851. «Расстегая» (Драматический и психологический этюд)

Художественность! Искренность таланта! Вот условие, без которого никакое произведение не может быть прочно, не может составлять приобретения в литературе... Перечитывая на днях «Москвитянин», я вполне убедился в этом и сознал, что молодая редакция этого журнала точно провозглашает истины высокие и *новые*. Я каюсь и беру назад опрометчивые слова свои в V № «Современника», касающиеся этой редакции... Художественность! Искренность таланта! Я теперь ежеминутно *шевелю эти слова* в устах моих, как один герой стихотворения г. Шевырева некогда

Авеля имя в устах шевелил.

Художественность и искренность повсюду преследуют меня, где бы я ни был: на Невском ли проспекте, у Дюссо, в Летнем саду, или даже на Минеральных водах у г. Излера, где поют цыганы и братья Мальчугины, из коих одна сестра, где декламирует малороссийские песни г. Карпенко, пляшут на канатах акробаты, где есть между прочим чревоутомятели, бенгальские огни и два хора музыки. Я не хочу писать повестей, романов, драм, стихотворений — хороших, занимательных, забавных, поучительных и проч. Нет! я решился *творить* теперь художественные произведения, в которых бы обнаруживалась искренность таланта, *то есть* эта чистота представлений и воспроизведения жизни во всей ее непосредственной простоте, жизни, не балованной, так сказать, частыми и ослабляющими художественную способность рассуждениями и сомнениями, ни вмешательством личности и чисто личных ощущений, — произведения, в которых характеры были бы типичны, оригинальны и целесообразны, — произведения, в основании которых лежали бы непременно глубокие мысли, и чтобы эти мысли зачинались в голове моей не в отвлеченной форме, а в живых образах и домысливались только особенным художественным процессом до более типического представления, и проч. и проч. Вот какие произведения я хочу творить!

И для того, чтобы творить такие произведения, я принялся с любовью и терпением изучать драматические *этюды*: «Неожиданный случай», «Утро молодого человека», отрывок из «Бедной невесты». В этих-то художественных произведениях, в основании которых лежат глубокие мысли, и в которых проявляется во всей глубине и широте искренность таланта, — в этих-то целесообразных произведениях, до понимания которых, к сожалению, еще не достиг критик «Современника»<sup>1</sup>, я черпал мои вдохновения. «Неожиданный случай», «Утро молодого человека», «Бедная невеста» — вот моя школа в искусстве! Эти произведения отвяли от очей моих туман беллетристики, застилавшей их, указали мне светлый и широкий путь художественности

---

<sup>1</sup> См. «Современник» № V. Разбор «Кометы», критика, стр. 10 и 11 и т. д. (примеч. Панаева).

и искренности, и я смело и бодро пошел теперь по этому пути, прямо к лучезарному храму славы, где ожидают меня лавры и бессмертие! С грустью и сожалением смотрю я с тех пор на бедных беллетристов, которые бесцельно бродят по окольным дорогам, добиваясь минутной, временной известности, и на журнальных критиков, не уразумевших еще, что такое художественность и *искренность таланта*...

Теперь для меня художественность и искренность то же, что для Шекспирова Валентина<sup>2</sup> была Сильвия. Без художественности и искренности — мне радость не в радость; если я не напишу в продолжение дня художественного произведения — мне и день не в день, а ночью — нет музыки и в пении соловья. Художественность питает, согревает, оживляет меня дивным влиянием своим. Месяц назад тому я ходил еще во мраке, я был слепцом, я не понимал, что такое художественность и искренность, а теперь, благодаря «Москвитянину» и «Неожиданному случаю», я озарен их ослепительным светом...

Сознав в себе искренность таланта и вступив на широкий путь художественности, я каждый день творю по одному художественному произведению. Сколько художественных произведений заготовлено у меня для издателей альманахов и сборников на 1852 год! Вот даже сегодня утром я написал художественное произведение, под заглавием:

## РАССТЕГАИ

(драматический и психологический этюд)

### ДЕЙСТВУЮЩИЕ:

Илья Ильич Лиловы й, помещик 35 лет.  
Гаврила Афанасьич Пюсовы й, его друг, 37 лет.  
Половой.

### СЦЕНА ПЕРВАЯ.

*В квартире Лилового.*

*Лиловы й лежит на кушетке и курит папироску. На столе стоят часы. Стрелка показывает половину первого.*

#### I.

Лиловы й (*один*). Экая дрянь этот желудок! просто-таки дрянь, никуда не годится! Однако это просто глупо иметь такой желудок. Чуть что-нибудь съешь лишнее, хоть и деликатное, а тут сейчас боль под ложечкой, горечь во рту, язык ужасный (*берет со стола маленькое зеркальце и смотрит язык*). Совсем белый язык! Ну на что похоже, что я не могу воздержаться себя, не могу видеть равнодушно этакое какого-нибудь медвежьего окорока, или бараньего бока с кашей, или поросенка со сметаной: как только увижу что-нибудь в этом роде, так и теряю рассудок и всякое соображение. Ну зачем это я так объелся вчера этого негодного малороссийского сала? Сначала я, правда, и воздерживался, закусил только икорки, — а там и пошел, и пошел! И какое наслаждение есть свиное сало? Положим, что и другие едят свиное сало, да у других-то желудок хорош: их желудок переваривает свиное сало... Да и Гаврюша хорош! ему бы поудержать меня, просто не давать мне есть: так вот бы у меня и желудок сегодня был в исправности... Ах, я дурак, дурак!

<sup>2</sup> «Два веронца» (*примеч. Панаева*).

Впрочем, несмотря на то, что у меня язык-то такой... *(снова высовывает язык и смотрит в зеркало)* а ведь все-таки аппетит хоть небольшой, а есть... я с удовольствием бы съел расстегайчик с севрюжкой, право, с удовольствием бы. Уж я не знаю, говорить ли мне об этом Гаврюше... я еще вчера с вечера разболтал, что у меня желудок испорчен... вот он и взбесится и, пожалуй, разругает еще! скажет: «как можно есть расстегайки, когда желудок испорчен!»... непременно скажет. Уж я знаю. А все надо с ним посоветоваться; только я думаю намекнуть слегка, что у меня желудок сегодня в порядке... А ну как он язык вздумает посмотреть?...

## II.

П ю с о в ы й *(входит)*. Здравствуй, Ильюша!

Л и л о в ы й. А, Гаврюша!

П ю с о в ы й. Ну что, братец, твой желудок?

Л и л о в ы й. Ничего, ничего, сегодня хорошо, гораздо лучше, я почти ничего не чувствую.

П ю с о в ы й. Знаю я, братец, тебя. Ты все от меня скрываешь, никогда правды не скажешь. То-то вот и есть, это дурно, а я уверен, что у тебя желудок сегодня в отчаянном состоянии. Ты вчера так ел это малороссийское сало, что у меня даже дыбом волос становился; я несколько раз покушался тебя остановить, да нет, думаю, что! бесполезно... Коли сам себя не хочет беречь, так не убережешь его. А мне, Ильюша, это было больно, потому что твой желудок дороже мне своего собственного, — право, дороже, так-таки просто дороже.

Л и л о в ы й. Что такое? Если и порасстроил немного, ты не беспокойся об этом: это пустяки.

П ю с о в ы й. Какие же пустяки! что за пустяки!.. Право, ты хоть кого выведешь из терпения. Человек у тебя с участием спрашивает, заботится о тебе, а ты все свое несешь: «пустяки».

Л и л о в ы й. Да клянусь честью, Гаврюша, ничего. Не тревожься. Я чувствую, что ты меня любишь; я тебе братец, очень благодарен за это. У меня даже и аппетит сегодня есть *(робко)*... Вот я с удовольствием бы съел маленький *(запинаясь)* расстегайчик.

П ю с о в ы й. Расстегайчик!? Вишь что выдумал! Да в своем ли ты уме, Ильюша? Это, братец, глупо!.. Ах, как глупо! ужас как глупо! Что ты убить себя хочешь, без ножа резать? Тебе-то это нипочем, а я-то, Ильюша? Ты обо мне-то и не думаешь. Тебе все равно, существую я или нет. А вот я брошу тебя совсем, совсем. Живи себе как хочешь.

Л и л о в ы й. Ну, полно, голубчик, не сердись, сделай милость. Что ты это сам-то говоришь! Бросишь меня! да что же это я буду без тебя? Да как же можно говорить этакие вещи? Бога ты не боишься, Гаврюша!

П ю с о в ы й. Да как же на тебя не сердиться, когда ты такую дичь городишь! Уж ты попадешься когда-нибудь, вспомяни меня. Желудок, братец, первая вещь в человеке: от желудка, братец ты мой, все зависит; без желудка человек — тряпка, так, просто тьфу! *(Плюет)*

Л и л о в ы й. Все это правда, я со всем с этим совершенно согласен; но для того, чтобы воздерживаться, надобно иметь характер, сильный характер. А у меня — ты знаешь — что у меня за характер! Я просто не знаю, что мне делать с собой. Уеду в деревню и умру там, — право, умру.

П ю с о в ы й. Ну, полно, полно, Ильюша!

Л и л о в ы й. Непременно уеду.

П ю с о в ы й. Что вздор-то говорить!

Л и л о в ы й. Вот увидишь, что уеду.

П ю с о в ы й. Да зачем?

Л и л о в ы й. От характера.

П ю с о в ы й. Эх, эх, эх, Ильюша! Цены ты себе не знаешь: да у тебя сердце редкое; этакое сердца я не встречал.

Л и л о в ы й. Да что сердце! А желудок-то?.. Я знаю, что ты меня любишь, очень знаю; знаю, что без меня тебе будет скучно; да как же пособить этому? (*Задумывается.*)

П ю с о в ы й. Перестань хандрить. Ничего. Только береги себя: не объедайся. Человек — существо разумное, человек должен управлять своими страстями, человеку подчиняется всякая тварь; человек должен гордиться тем, что он человек. Читал ли ты стихотворения Щербины?

Л и л о в ы й (*с грустью*). Читал.

П ю с о в ы й. Заметил ли ты, как поэт гордится тем, что он человек. Он почти в каждом своем стихотворении выражает эту гордость, говорит, что и муки, и страданье, и все перенесет без ропота, потому что он человек, потому что он в себе малый мир вмещает... Вот, братец, что такое человек, следовательно...

Л и л о в ы й (*заливается слезами*). Нет, нет, я решительно уеду в деревню. Какой я человек?

П ю с о в ы й. И оставишь меня, так-таки просто и оставишь без внимания!?! Ильюша, Ильюша!

Л и л о в ы й (*бросается к Плюсовому на грудь*). Гаврюша, Нет... нет... с тобой мне расстаться ужасно; но что же мне делать? (*Плачет.*)

П ю с о в ы й (*прижимая его к сердцу*). Успокойся, Ильюша, успокойся. Ты слаб; но покуда я жив, я не допущу тебя до падения.

Л и л о в ы й (*в сторону*). О боже мой! аппетит-то как разыгрывается, как страшно разыгрывается. Хоть бы только один, один расстегайчик! (*Вдруг с решительностью обращается к Плюсовому.*) Послушай, Гаврюша, ты мой друг, мой истинный друг. Не правда ли?

П ю с о в ы й. Можешь ли ты сомневаться в этом?

Л и л о в ы й. Исполни же мою просьбу, мою последнюю просьбу; я прошу тебя, дай мне слово исполнить эту просьбу... именем нашей дружбы. Я умоляю тебя...

П ю с о в ы й (*значительно*). Ты знаешь, что я готов за тебя и в огонь и в воду, за тебя я готов терпеть все муки, переносить все лишения; говори, говори... чего ты от меня требуешь?

Л и л о в ы й. Дай мне слово, что ты исполнишь мою просьбу, мою последнюю просьбу...

П ю с о в ы й. Говори, говори

Л и л о в ы й. Ты согласен, не правда ли, согласен, Гаврюша? Ты исполнишь мою просьбу? (*Плюсовый, молча, крепко и значительно пожимает ему руку. Он видимо растроган.*) Голубчик, Гаврюша (*ластится к нему*), пойдем завтракать в Троицкий трактир... Я только съем один расстегайчик, только один, больше одного ни за что; вот хоть ты сам заставляй меня съесть больше, не съем... ни за что не съем... да и помилуй, разве я враг себе, чтобы этак как-нибудь наестся, обременить желудок.

П ю с о в ы й (*задумывается и после нескольких минут молчания*). Покажи язык. (*Лиловый, с робостью, высовывает язык.*) У! как дурен... просто никуда не годный язык, совсем белый.

Л и л о в ы й. Да это от папиросок, — право, от папиросок. Я вот все утро курил эти проклятые папироски... Ведь только один, я тебе сказал, что один, больше одного я не съем, я тебе дал слово... неужто я захочу тебя обмануть?

(*Лицо Плюсового выражает борьбу с самим собой и нерешительность.*)

Л и л о в ы й. Что же? согласен?.. скажи... согласен?

П ю с о в ы й. Я знаю, что я думаю дурно, но так и быть... из любви к тебе... О, я тоже слаб, слаб только в отношении к тебе... Я не могу тебе ни в чем отказать, и, зная это, ты пользуешься моей слабостью. Это нехорошо!.. Так и быть: идем!

Л и л о в ы й *(снова бросается в объятия к Пюсовому)*. Друг мой, друг мой!.. Благодарю тебя...

*(Схватывает шляпу и бежит к дверям.)*

П ю с о в ы й *(останавливая его)*. Но только один!

Л и л о в ы й. Один, один, ни за что больше...

П ю с о в ы й. То-то же, смотри!

Л и л о в ы й *(кричит)*. Один, один! *(Они уходят.)*

## СЦЕНА ВТОРАЯ.

*Трактир.*

Л и л о в ы й с П ю с о в ы м *(входят в трактир)*.

*(Половой им кланяется с особенным уважением.)*

Л и л о в ы й *(протирая руки, обращается к половому, с сладким выражением лица)*. Здравствуй, Федот, здравствуй, голубчик... Ну что, у вас хороши сегодня расстегаи?

П о л о в о й. Отменные расстегаи...

Л и л о в ы й *(взглядывая на Пюсового)*. Принеси нам один... три, четыре... ну хоть пяточек расстегайчиков.

П ю с о в ы й. Что это ты, Ильюша, что с тобой! Куда это столько! Ты съешь один, ну я один, а остальные-то куда деть! *(обращается к половому)* Ведь вот видишь ли, любезный, у них *(показывая на Лилового)* желудок очень слаб и нет никакого характера; мне случалось видеть неприятности, которые он терпел за этот недостаток: сейчас боль под ложечкой или что-нибудь в этом роде. Надобно тебе сказать, что я его очень люблю... я его очень люблю...

П о л о в о й. Так-с.

*(Лиловый смотрит на Пюсового пристальным взглядом, в котором выражается благодарность.)*

Л и л о в ы й. Да я не для себя, Гаврюша, ей-богу, не для себя, совсем не для себя. Разумеется, я больше одного расстегая не съем, я уж тебе сказал, что не съем; ну а может быть, ты съешь два или три... Это я для тебя, — мне зачем? *(обращается к половому)*. На всякий случай, принеси пять... Ну останется, что ж такое...

П о л о в о й. Слушаю-с.

Л и л о в ы й *(к половому)*. А скажи ты мне, пожалуйста, балыки-то хороши у вас, сочные?

П о л о в о й. Настоящий янтарь-с.

Л и л о в ы й *(облизываясь)*. Гм!.. *(смотрит на Пюсового)*. А ведь они, я думаю, не вредны для желудка?

П ю с о в ы й. Как можно не вредны! Что это ты... страшно вредны!.. Вот толкуй с тобой... Смотри чего требует — балыков! Балык — вещь, конечно, хорошая; да для этого надобно иметь и желудок хороший... То-то и беда моя, что за тобой надо глаза и глаза... За тобой надо ходить как за ребенком; тебя нельзя ни на минуту оставлять. Ты сам свой злейший враг. Представь себя на моем месте: у тебя есть друг, человек с расстроеным желудком; несмотря на это, он ест, ест все жирное, вредное для желудка; положение его делается безвыходно: желудок его с каждым днем все хуже и хуже; помочь ты ему не можешь; он замечает твое страдание, и ему становится еще тяжелее. Он начинает задумываться, потом сходит с ума и кончает самоубийством... И ты должен все это видеть!

Л и л о в ы й. Что за черные мысли, Гаврюша! Я балык велел принести не для себя... Это я для тебя. Почему же не съешь тебе кусочек балычка? Для тебя это ничего, тебе это не вредно. (*К половому*) Принеси нам, голубчик, и балычка немного...

П о л о в о й. Слушаю-с.

(*Лиловый подходит к половому и что-то шепчет ему. Половой опять говорит: «слушаю-с» и уходит.*)

П ю с о в ы й. Как ты себя ведешь, просто смерть. Измучил ты меня.

Л и л о в ы й. Да отчего же, Ильюша! Ты ко мне нынче что-то уж очень придираешься.

П ю с о в ы й. Во-первых, ты сказал, что съешь один только расстегай, а вот теперь и балыки, и... Вот ты в какие положения ставишь своих приятелей... Во-вторых, шепчешься с половым. Ну о чем ты там шептался с ним?

Л и л о в ы й. Да так, ни о чем...

П ю с о в ы й. Как ни о чем? Знаю я тебя... Уж верно еще что-нибудь заказал...

Л и л о в ы й. Нет, ничего, право; я только одну порцию поросенка велел принести... Может быть, ты съешь кусочек? Я-то есть не стану, я и смотреть-то на него не буду. Пропадай он совсем, поросенок!

П ю с о в ы й. Ну так и есть! Послушай, Ильюша, я готов просить тебя со слезами, выслушай ты меня.

Л и л о в ы й. Говори: я слушаю.

П ю с о в ы й. Да, слушаешь! Конечно! Нет, ты меня не слушаешь; вот в том-то и горе, что ты меня не слушаешь! Пропащий ты человек!.. А вот я уйду... Наедайся ты чего хочешь: и балыков, и поросенка...

Л и л о в ы й. Что это ты, Гаврюша! Полно, перестань! Да мне без тебя и кусок в горло не пойдет; мне без тебя и на кушанье-то смотреть противно; мне и птичьего молока, братец, без тебя не нужно...

П ю с о в ы й (*грустно*). Зачем я его так люблю? (*в сторону, подходя к рампе*). Бедный Ильюша! Он мне жалок. Он себя губит и не видит этого. За работу, Гаврила Афанасьевич, за работу!.. Спасайте вашего друга, пока можно.

(*Между тем, Лиловый долго и пристально смотрит на обгрызок балыка, на тарелке, которую половой еще не успел убрать, и вдруг схватывает этот обгрызок и съедает.*)

Что это? что такое? Никак он съел кусок балыка! И так нагло! при мне! Это ужасно!.. Нет, это ни на что похоже! С этим человеком нельзя иметь никакого дела. (*К Лиловому.*) Что это ты сделал, скажи, ради бога?

Л и л о в ы й. Ах, Гаврюша, не говори этого! Как вкусно!

П ю с о в ы й. Вкусно? ха, ха, ха! Вкусно! Человек стоит на краю бездны и говорит, что вкусно!

Л и л о в ы й. Гаврюша, не говори этого.

П ю с о в ы й. Не говори этого? А ты забыл, что я тебе сейчас сказал! Ты забыл, какая ожидает тебя перспектива?

Л и л о в ы й. Я только откусил чуть-чуть, ей-богу, а остальное бросил под стол. Стану ли я есть чужие обгрызки? Вот посмотри.

П ю с о в ы й. Да что ты мне рассказываешь! я видел своими глазами, что ты взял в рот этот обгрызок...

Л и л о в ы й. Нет, Гаврюша, сделай милость, не говори ты этого. Ты меня этим обижаешь. Посмотри, посмотри!..

П ю с о в ы й. Не хочу я смотреть! не стоит смотреть!

Л и л о в ы й. Послушай, ты не можешь так говорить, ты меня обижаешь.

П ю с о в ы й. А ты думаешь, мне легко смотреть на твое отвратительное поведение. Ты мне вот где сел!.. Ах что-то мне пить захотелось... Чего бы спросить такого? Разве кружечку *лампоно*? (*Уходит*).

*(В это время половой приносит шесть расстегаев и две порции балыка и ставит на стол.)*

Л и л о в ы й *(быстро)*. А поросенка-то? Где же поросенок?

П о л о в о й. Сейчас-с, всего вдруг не захватить. *(Уходит.)*

*(Лиловый с жадностью бросается на расстегаи, робко, однако же, осматриваясь кругом, и мгновенно съедает два расстегаи и одну порцию балыка. Плюсовый возвращается. Лиловый, не успев дожевать балыка, проглатывает его с усилием и кашляет.)*

П ю с о в ы й. Что это, брат? кажется, ты уж хватил чего-то?

Л и л о в ы й. Нет, Гаврюша, ничего, я и не нюхал даже *(кашляет)*. Помилуй; как можно *(кашляет)*. Вот это даже обидно... ты уж сейчас и подозреваешь, ты ко мне никакой доверенности не имеешь...

П ю с о в ы й. Да отчего же ты так закашлялся-то? как будто подавился чем...

Л и л о в ы й. Нет, это так, просто кашель. Я сегодня сидел у себя, да форточка была открыта... может быть, надуло, простудился немножко.

П ю с о в ы й. Ой, что-то не так! Мне, братец, все равно, я ведь это для тебя, пойми ты, что для тебя. И кашель-то твой подозрительный. Это, братец, желудочный кашель. Вот видишь ли ты, как у тебя желудок-то расстроен! Уж полно, есть ли тебе расстегаи-то?

Л и л о в ы й. Один-то, помилуй, отчего же!

П ю с о в ы й. Ну, бог с тобой, один-то уж куда ни шло!

*(Лиловый берет к себе на тарелку расстегаи, обливает его бульоном и ест.)*

Л и л о в ы й. Что ж ты-то не кушаешь?

П ю с о в ы й. А водки-то шут и не принес. Надо велеть принести водки. *(Уходит)*.

*(Половой в отсутствие его приносит две порции поросенка на разных тарелках. Лиловый с замечательной быстротой съедает порцию поросенка, озираясь по-прежнему и вздрагивая при малейшем шелесте или скрипе дверей, и отставляет тарелку на другой стол.)*

П ю с о в ы й *(входит)*. Хватил рюмочку горькой. Славная водка *(кряхтит)*. Ну, теперь можно и закусить. *(Принимается за балык.)* Фу!! какой балык в самом деле! Так и тает во рту... Ведь можно, братец, съесть и балыка, да все это с умеренностью, немного, чтобы не отяготить желудка... Эй, половой!

П о л о в о й. Что прикажете?

П ю с о в ы й. Принеси-ка, братец, еще балыка *(к Лиловому)*. Я тебе дам отведать маленький кусочек, чуть-чуть, это не вредно; ты, знаешь, пососи только.

Л и л о в ы й. Хорошо, хорошо, я только пососу.

П ю с о в ы й *(съедая три оставшиеся расстегаи)*. Недурны и расстегаи! Вот это, знаешь, как кому. Мне, например, расстегаи совсем не вредны. Мой желудок отлично переваривает расстегаи. Это даже поверить трудно, как они благотельно даже, можно сказать, действуют на меня...

Л и л о в ы й. Ведь и мне-то они не вредны совсем, и на меня-то они имеют такое же действие... вот, например, карась со сметаной, ну это другое дело: карась точно вредная вещь, да я и ни за какие тысячи не стану есть карася, хоть озолоти меня! а расстегаи — почему же не съесть... Гаврюша! как ты думаешь, можно мне съесть еще один расстегайчик, — только один?

П ю с о в ы й *(махая рукой)*. Так и быть. Не следовало бы, ну да уж... Боже мой, как я непросительно слаб к тебе, непросительно... Вот хоть по-настоящему ты и глупость делаешь, вот хоть ты хочешь и другой расстегайчик съесть, а я сам не знаю отчего, я тебя, кажется, еще даже больше люблю, что прежде, гораздо больше... Ну, поцалуемся. *(Целуются.)* Эй, половой!.. принеси-ка еще расстегаев...

*(Лиловый и Плюсовый оба страшно наедаются и уходят. Деньги по счету платит Лиловый.)*



Половой (провожая их глазами). Какие смешные господа! Вишь толкуют... того, говорит, нельзя, то, говорят, вредно, а накушались так, хоть бы и нашему брату мужику, так и то в пору. Десять расстегаев одних, окромя балыка и поросенка. Забавники, ей-богу, забавники!

Не правда ли, сколько художественности в моих «Расстегаях», сколько в них искренности и натуры? Боже мой, сколько искренности! что перед этим драматическим и психологическим этюдом драматические сцены господина Гоголя? Я не знаю, как вы, мои читатели и критики, а я нахожу, что я уже шагнул далее автора «Мертвых душ». Если мой талант и не так художествен, как талант г. Гоголя, то он несравненно искреннее, а искренность в своем роде стоит художественности.

Кстати о художественности и искренности. Перейдем к 8 № «Москвитянина». С тех пор как я постиг, что такое художественность и искренность, моим любимым чтением сделался «Москвитянин»; я даже еду в Москву нарочно для того, чтобы окончательно проникнуться идеею художественности и искренности... Так вот в 8 № «Москвитянина» фаворит мой Эраст Благодрагов жалуется в письме к редактору «Москвитянина», что в его остроумной статейке много опечаток, что эта статейка доставила ему очень много врагов... Какое заблуждение!.. По крайней мере, в Петербурге всем читающим «Москвитянин» она понравилась: я ее рекомендовал в особенности моим литературным друзьям; она возбудила большой и самый приятный, самый добродушный смех и не доставила ни одного врага ее остроумному автору.

Враги — это *idée fixe*<sup>3</sup> г. Эраста Благодрагова. Он говорит: «не будь этих опечаток, им (моим врагам) не чем бы было в меня бросать».

И знаете ли, отчего опечатки в статейке г. Благодрагова? Он сам виноват в этом. Он, по его собственному признанию, не держал второй корректуры... Он шел в типографию, да на дороге влюбился и воротился домой... Вот что значит быть мечтателем и идеалистом!

Как человек, уверенный в том, что его личность должна непременно интересовать читателей «Москвитянина», г. Эраст Благодрагов сообщает им между прочим, что он искренний друг Горация (это, впрочем, не совсем остроумно) и что он ни в карты, ни в бильярд не играет, а предпочитает в свободное время писать стихи, *хоть и плохие*, даже считает полезнее *мечтать*, чем играть в *помянутые игры*. Напрасно! Играть в бильярд, по крайней мере, полезно для здоровья, а препровождать время в праздных мечтах или заниматься сочинением плохих стихов — это и в гигиеническом отношении, я думаю, не совсем полезно. Вслед за письмом г. Эраста Благодрагова напечатано другое послание, от неизвестного, также к редактору «Москвитянина», следующего содержания:

М. Г! Узнал я от Михаила Васильевича (кто это Михаил Васильевич?), что у вас в «Москвитяnine» напечатана статья под названием: «Сон по случаю одной комедии». Я прочел эту статью, и мне сейчас же пришло в голову, что верно все подумают, что эту статью написал я. И действительно: все теперь думают, что эту статью написал я. Но ей-богу, эту статью не я написал, а написал ее, должно быть, кто-нибудь другой, который мне даже совсем и не родня.

Сделайте милость, возьмите на себя труд объявить всем, что эту статью написал не я. Кто бы у вас ни спросил о том, кто написал эту статью, — говорите, что не я — так-таки и скажите: это, мол, не он — это другой.

До свиданья. Остаюсь готовый к вашим услугам.

<sup>3</sup> Навязчивая идея (франц.).

Что же это такое? Неужели и это остроумие? Нет, это просто ни на что не похоже, право, ни на что не похоже, так-таки просто ни на что не похоже! Кто бы у меня ни спросил об этом письме, я так-таки и скажу: это, мол, ни на что не похоже...

Замечательны в 8 № «Москвитянина» еще следующие слова, по поводу того же «Сна». Они принадлежат г. Погодину:

По нескольким примерам, которые попались мне на глаза при просмотривании «Сна», я заключил, что вся статья *составлена из отдельных черт, принадлежащих разным лицам и возведенным в такую степень гиперболы, которая никого уже оскорбить не может, а между тем статья забавна, и я отдал ее в типографию, «ничто же сумняся», и проч.*

И прекрасно сделали, что отдали эту статейку в типографию. «Москвитянин» до сих пор имел характер слишком серьезный, несмотря на то, что в его афористической учености было много забавного; недоставало только остроумия, возведенного в такую степень гиперболы, которая никого уже оскорбить не может...

В ком же могла возбудить неудовольствие эта невинная шутка, возведенная в такую степень гиперболы, если она не возбудила неудовольствия даже в самой редакции, которая, по собственному сознанию, узнала в ней *некоторые свои черты*? Все это решить трудно.

---

---

И. И. Панаев

## Заметки Нового Поэта о русской журналистике. Июнь 1851 Отрывок

При отъезде моем из Петербурга меня провожали более или менее знаменитые литераторы, и в том числе критик, разбиравший в «Современнике» драматический этюд г. Островского, помещенный в «Комете», — этот критик, не возвысившийся еще, к сожалению, до понимания художественности и искренности. За полчаса до минуты расставанья, до рокового звука кондукторской трубы, я отвел в сторону критика «Драматического этюда», крепко пожал ему руку, посмотрел на него значительно и сказал:

— Вы знаете, как глубоко и искренно я вас уважаю. Вы человек с талантом и со вкусом; но ваши взгляды на искусство устарели. Вам бы следовало усвоить себе новейшую теорию *художественности* и *искренности*, а для этого я советовал бы вам читать, перечитывать и изучать библиографические статейки «Москвитянина», под которыми подписываются буквы Г., Е., О. и У. Под этими таинственными буквами скрываются все замечательные мыслители, пролагающие совершенно новую тропу в мире искусства. Я скажу более: вам недурно было бы самому съездить в Москву для того, чтобы короче познакомиться с этими теориями, глубже проникнуться ими. Тогда бы взгляд ваш просветлел, кругозор расширился, вы уразумели бы, во-первых, художественное значение «Неожиданного случая» и моих «Расстегаев», а во-вторых, увидели бы неизмеримую пропасть, разделяющую беллетристические произведения от художественных.

Здесь надобно заметить, что за неделю до моего отъезда я прочел мои «Расстегаи» еще в рукописи критику «Современника», который отозвался о них почти так же неблагоприятно, как и о «Неожиданном случае».

Не просветленный новыми художественными теориями, критик иронически улыбался, слушая меня, как будто сожалея о моем заблуждении и воображая, что он находится в истине.

— Объясните мне одно, — сказал он, — что доказывают ваши *Лиловый* и *Плюсовый*? к чему выводить такие пошлые лица? Выражает ли в ваших «Расстегаях» это пошлое какую-нибудь идею? И не вправе ли сказать читатели:

С кого они портреты пишут?  
Где разговоры эти слышат?

— Как, вы не видите идеи в «Расстегаях?!» — воскликнул я, разгорячась. — Право, мне искренно жаль вас... Слушайте же, я расскажу вам, как зародились «Расстегаи» в голове моей и какое они имеют значение. Между множеством смешного в жизни мне попадались, конечно, на глаза и те странные отношения, которые нередко связывают людей между собою, заставляя их принимать друг в друге какое-то детское, неразумное участие, выражающееся обыкновенно в том, что один считает

себя обиженным, если другой не расскажет ему тотчас же хоть бы ничтожнейшее обстоятельство в своей жизни! Иногда их даже тяготят подобные обязательства, но они добродушно выполняют их во имя связывающей их дружбы. Мне неоднократно случалось видеть, как из двух людей, связанных дружбою, на долю одного выпадает быть благоразумным и подавать другому полезные советы, предостерегать его от ошибок и промахов. Разве только какой-нибудь случай в лице «*Расстегаев*» сокрушит все благоразумие *советующего* друга и тем покажет всю несостоятельность его, и то, впрочем, для других, а не для двух друзей... Не подумайте, чтобы все подобное могло происходить только между такими людьми, как мои *Лиловый* и *Пюсовый*. Есть люди и серьезные и умные, между которыми вы встретите подобные отношения, разумеется, замаскированные их умом, *начитанностью*, образованием... Вообще, много смешного и странного проскакивает иногда в отношениях и характерах людей, достойных даже уважения — и все это осужден... я скажу более: обязан видеть *художник*, все это мне (то есть художнику) хочется дать видеть другим; но, разумеется, *подобное* я не иначе могу выставлять на всеобщий суд, как в таких характерах, каковы *Лиловый* и *Пюсовый*.

Не просветленный новыми художественными теориями критик смотрел на меня все с прежнею улыбкою и с каким-то странным недоумением, как будто не зная, как принимать слова мои — за мистификацию или за младенческий лепет раздраженного самолюбия.

Я продолжал.

— Довольно привести в столкновение два таких характера, как *Лиловый* и *Пюсовый*, которым приличны будут те душевные движения и те отношения, изображение которых в смешном виде есть главная задача моя; довольно самой слабой завязки, чтобы достигнуть цели. *Лиловый* и *Пюсовый* и то, что между ними происходит, дали мне возможность выставить в них много черт и движений, часто встречающихся в жизни, и выставить верно. Разумеется, надо много присматриваться к людям, много жить *жизнью*, чтобы оценить психологическую верность этих черт и движений, увидеть в них давно знакомое, — и в таком случае они доставят высочайшее, *искреннейшее, художественнейшее* наслаждение. Оттого такого рода драматические *этюды* могут быть вполне понятны только для *немногих*, и нам остается сожалеть, что эти немногие нашлись не между *нашими* критиками...

Я еще много и долго хотел говорить о себе и о моих художественных произведениях, но в эту минуту раздался звук кондукторской трубы... О, вот все друзья мои, более или менее литературные знаменитости, несколько компрометирующие меня своими излишними восторгами, потянулись ко мне для прощанья. Эти господа составляют мой кружок, настоящие имена их в литературе неизвестны, но они обыкновенно подписывают под статьями своими различные буквы: И., Т., Ф., Ы. и проч., сам я — центр этого кружка. М., Т., Ф., Ы. добросовестно занимаются прославлением моего имени и моих поэтических этюдов (я называю так сочинения мои из скромности) и состоят у меня на посылках, и один из них, именно Ы., намерен посвятить всю жизнь свою только изучению моих сочинений. В этом кружке я просто блаженствую, потому что, нельзя не сознаться, необыкновенно приятно слушать себе изустные и читать печатные похвалы с утра до ночи. Лесть и похвала даже в самой грубой форме очень приятно действуют на самолюбие — это неоспоримо; и потому расставаться мне с моим кружком было грустно. Я каждого из моих литературных друзей обнимал, целовал и прижимал к моему сердцу, бьющемуся самою горячею любовью к русской литературе. В числе других я обнял и моего врага (врагами я называю людей, не восхищающихся безусловно моими произведениями), этого не просветленного новыми художественными теориями критика, и сказал ему:

— Послушайте же моего доброго совета. Приезжайте в Москву для изучения *художественности и искренности*. Без этого вы постоянно будете пребывать во мраке и никогда не достигнете до понимания тех высоких и светлых созданий, которые творим *мы!*

Затем карета двинулась, шляпы замахали в воздухе, я выглянул из окна, послал последнее прости моим поклонникам и погрузился в наслаждение самим собою и в думу о том, какое глубокое художественное значение имеют мои произведения. В голове моей зашевелилось было даже новое художественное произведение, но оно так и осталось в зачатии, потому что я предпочел остаться в *far niente*<sup>1</sup> самонаслаждения. Так я проехал целые сутки, подремывая и восхищаясь самим собою. Спутник мой был человек приятный и умный, потому что, узнав, кто я, он обнаружил ко мне большое уважение, начал к каждому слову прибавлять *изволите* и, предлагая мне апельсин, почтительно и робко заметил: — Не угодно ли вам будет скушать? Это настоящий *королек-с*.

И посмотрел на меня сладкими глазками.

На полдороге, съев этот королек, я почувствовал вдруг вдохновение и наизумовизировал следующее стихотворение:

### Весеннее чувство

Не сказка то. Нет, в памяти глубоко  
На дне ее та былъ затаена:  
В глуши, в степи, в Саратове... далеко  
Была весна, прекрасная весна...  
И пахло в воздухе рябиной и сиренью,  
И отзывалось все любовью и ленью.

Мир праздновал роскошно обновленье,  
И степь была цветами убрана;  
Но краше *всех* цветов — *он и она*,  
На лицах их — блаженство умиленья;  
*Она* лишь им, *он* ей одной пленен,  
И расцвели душой *она и он!*

*Она и он! Он и она!*.. с отрадой  
Обнявшись гуляют по лугам  
И рвут цветы — и хорошо им там —  
И гроздии над ними винограда!  
*Она и он! Полны они собой*  
И этою гордятся *полнотою!*

Но дни идут. Весна уже проходит,  
И не наступит вновь *для них* весна!  
*Он* с ней, увы! восторгов не находит,  
Уже давно скучает с ним *она!*  
Кто виноват? Никто. Тот и другой  
Сердечною страдают пустотой.

А с розою по-прежнему лепечет  
Нарцисс, и соловой свистит;  
По-прежнему, расширив крылья, кречет  
Свою добычу жадно сторожит;  
По-прежнему вода шумит и плещет,  
А над водою рыболов трепещет!

<sup>1</sup> Безделье (итал.).

И так как я люблю обыкновенно отмечать, где и когда создал я что-нибудь, то и подписал под этим стихотворением: *импровизировано в Выдропуске 31 мая 1851 г.*

По приезде в Москву несколько дней не заглядывал я ни в какую книгу; даже толстейшая книжка «Москвитянина», который некогда так остроумно подсмеивался над толстотою петербургских журналов, лежала на столе моем неразрезанная, несмотря на то, что на обертке я не без удовольствия увидел имя моего литературного фаворита-фельетониста, состоящего при *молодой* редакции, *Эраста Благоднравова*.

<...>

В 9 № «Москвитянина» напечатано стихотворение «*Весенний гимн*», содержание которого и даже некоторые стихи совершенно походят на мое «*Весеннее чувство*», приведенное выше и импровизированное мною в Выдропуске. Этого мало: в 11 № того же журнала объясняется значение «*Неожиданного случая*» г. Островского почти теми же словами, какими я объяснял критику «Современника», в минуту моего отъезда из Петербурга, значение моих «*Расстегаев*»!

Это сначала поразило меня; но потом, после долгого размышления, я удостоверился, что точно иногда *les beaux esprits se rencontrent*<sup>2</sup>, особенно если они согласны в теориях и воззрениях на искусство. Этот факт даже порадовал меня. После этого уже нет сомнения, что я вполне постиг теорию *художественности и искренности*.

В четырех последних книжках «Москвитянина» (9, 10, 11 и 12), к которому, может быть, вы заметили это, я питаю некоторую слабость, встречается много любопытного.

В 11 №, при разборе «Кометы», старая редакция, по своему обыкновению, в выносках к статьям молодой редакции, удостоивает похвалы г. Тургенева и г-жу Евгению Тур. В г. Тургенева она находит дарование, а от повести г-жи Тур «*Антонина*» приходит даже в *волнение* и чувствует *напряжение в умственных способностях* (№ 11, «Москвитянин», стр. 326). Это отзыв искренний — прибавляет старая редакция — *без видов*, и этот искренний отзыв она сочла не лишним высказать, ибо журналисты (разумеется, петербургские) смотрят *прежде всего на имя, а не на сочинение*: принадлежит ли оно сотруднику, или чужому, может ли автор со временем участвовать в издании (в чьем?), или нет и т. п.

Если вы, господа петербургские журналисты, в самом деле обсуживаете произведения только с такой точки зрения, то это, я не могу скрыть от вас, очень нехорошо; но с какой же точки зрения смотрит редакция «Москвитянина», обвиняющая вас в пристрастии, на сочинения, например, г-жи Павловой? Это очень любопытно.

Вот что говорит эта беспристрастная редакция (разбирающая произведения *без всяких видов*) о г-же Павловой, по поводу ее «*Рассказа Лизы*», напечатанного в «Рауте», — этого рассказа, так хорошо знакомого читателям «Современника».

Здесь (в «Рауте») первое место принадлежит, *без сомнения, художнице и мастерице русского стиха — К. К. Павловой*. Сила, гибкость, живость, музыкальность — и то, что называется *поэзией стиха* — всем этим она обладает в высочайшей степени. Не говорю уже о рифме, которая затрудняет только плохих стихотворцев и которая у ней в такой власти, что она, кажется, нарочно играет трудностями, чтобы показать, как они легки для ее таланта. Стихотворный язык, — это можно сказать, ее *язык природный*; это — инструмент, который у нее совершенно во власти; рука ее так привыкла к струнам этого инструмента, что не только ей невозможно издать фальшивого звука, но невозможно не *произвести гармонии*. Полнозвучие составляет такое неотъемлемое свойство ее дарования, что в этом почти нет никакой ее заслуги, между тем как это была бы величайшая заслуга для другого? Но чтобы достичь до этого полнозвучия, конечно, не довольно было одного природного дара; конечно, она изучала и строго изучала инструмент, на котором играет: да будет же это уроком для тех, которые, полагая в себе некоторый талант, довольствуются своим стихом потому только, что он гладок и не совсем

<sup>2</sup> Прекрасные умы сходятся (франц.).

жесток! Этого мало; изучайте стих, различайте звуки, не прощайте себе мелочей, и вы достигнете если не до стиха Павловой, то, по крайней мере, до того совершенства, которое возможно *вашему* таланту...

«*Рассказ Лизы*» написан пятистопным хореем, которым у нас (кроме меня, Нового Поэта, и г-жи Павловой) почти никто еще не писал; но у немцев этот размер введен давно уже: им писаны «*Die Götter Griechenlandes*»<sup>3</sup> Шиллера. — Разнообразие метров, которые употребляет г-жа Павлова, есть истинное обогащение стихотворного языка нашего: *только она и Жуковский перебирали все лады богатой нашей просодии; сам Пушкин довольствовался больше всего четырехстопным ямбом; исключения очень редки.*

Мы говорили здесь только о стихе г-жи Павловой. *Но говоришь ли о ее тонкой наблюдательности характеров; о неуловимых, но верных чертах, которыми изображает она и светское общество, и женское сердце (в Лизе?), и характер мужчины (где?); о живописности подробностей, о верности не только описываемого быта, но иногда одного взгляда, жеста: все это входит в ее талант, полный и совершенный, словом, в ее художественную поэзию* («Москвитянин», №№ 9 и 10, стр. 158. Библиография.)

Художница! Мастерница стиха! У нее и *гибкость*, и живость, и *музыкальность* (не в «*Рассказе ли Лизы*»? см. «Библиографию» V книжки «Современника»). Стихотворный язык — инструмент, который у нее совершенно во власти. Ей невозможно издать звука, не произведя гармонии. Она тонкая наблюдательница характеров и тонких черт; она перебрала все лады нашей поэзии, а бедный Пушкин довольствовался только четырехстопным ямбом. Талант ее полный, совершенный, а поэзия — *художественная!*

Что это такое? Искренняя похвала без *всяких видов* или тонкая, неуловимая ирония? Что же после этого сказать о стихах Байрона, Гете, Шиллера, не говорю уже о Пушкине? Я не отрицаю в г-же Павловой таланта писать *иногда* довольно громкими стихами, действующими по преимуществу на органы слуха, я сам иногда завидую ее способности подбирать неожиданные и смелые рифмы; но не в громком стихе, не в рифмах и не в разнообразии метров и перебирании всех ладов просодии заключается поэзия. Можно писать одним четырехстопным ямбом и быть великим поэтом, и можно перепробовать все метры, перебрать все лады просодии, не имея искры поэзии!

Неужели не шутя и *без всяких видов* рецензент «Москвитянина» полагает, что г-же Павловой

...и стих, и смелое созвучье  
В ущерб другим даны?  
Что нет ее созданий в мире лучше?  
Что в дар принесены  
Ей блага все от самой колыбели?.. и проч.

Нет, я убежден, что если бы петербургские журналы имели даже и какие-нибудь *виды* на г-жу Павлову, они и тогда бы не позволили отозваться о ней с такою неумеренною похвалою.

А отзыв о сотруднике «Москвитянина» г. Ф. Глинке, в стихах которого рецензент этого журнала находить *живопись, свежесть* и прибавляет, что *всем (?) известна сила его музыки!* И этот отзыв также беспристрастен? И рецензент «Москвитянина» не имел, говоря это, в соображении, что г-н Ф. Глинка — *сотрудник* этого журнала?

*C'est trop fort!*<sup>4</sup> — как сказал Гизо Виктору Гюго, когда он встретил его первый раз в Академии после приговора, произнесенного над его сыном. Да, это *слишком!* и мне душевно жаль, что беспристрастный и учено-литературный московский журнал не изъят *<sic>* общечеловеческой слабости самодовольно указывать на темные стороны других, нисколько не замечая своих собственных.

<sup>3</sup> Боги Греции (нем.).

<sup>4</sup> Это уж слишком! (франц.).

Все это было бы смешно,  
Когда бы не было так... скучно...

И потому я перейду к более забавному. Молодая редакция «Москвитянина» изобрела новое слово *свищ* и прибавляет притом, что это слово не совсем учтивое. Разбирая «*Антонину*» г-жи Тур, молодая редакция говорит:

Антонина *страждет недугом* многих очень даровитых и умных женских натур — любовью к людям, которых *назовешь всегда поневоле* не совсем учтивым именем *свищей*. Да простят нам это *странное название*, мы не знаем другого, которое бы *вернее* определило натуру Славина (в повести «Ошибка») или Мишеля (в «Антонине») («Москвитянин» № 11, стр. 325.)

Почему Славин и Мишель *свищи* и почему это странное, не совсем учтивое и — я прибавлю от себя — непонятное название *вернее*, нежели какое-либо другое слово определяет натуру этих людей? Правда, Славин и Мишель — люди поверхностные, обыкновенные, не герои; но они люди *светские*, порядочные, и ничего нет удивительного, что они умеют возбуждать *недуг* в даровитых, умных и притом также *светских* женщинах. Не влюбляться же им непременно в людей с глубокими натурами, в ученых и литераторов; да и притом, разве можно указать место сердцу женщины,

Примолвя: тут остановись?

К довольно забавным статейкам в «Москвитянине», если бы только они не были слишком длинны, принадлежат статейки моего литературного фаворита, фельетониста, состоящего при молодой редакции, *Эраста Благодрава*. Он уж очень напрыгает и растягивает свое остроумие в своих «Снах»; которые, как все сны, не очень складны и не совсем понятны. «Сны» эти, кажется, пишутся для прославления одной комедии, которая, в самом деле, принадлежит к замечательным произведениям русской литературы и вовсе не нуждается в такого рода сонных панегириках. «Сны» г. Эраста Благодрава принадлежат собственно к остроумному отделу *финтифлюшек*, изобретенному издателем «Пантеона»; а главное достоинство финтифлюшек вообще заключается в краткости... Впрочем, со временем, когда фаворит мой приобретет поболее опытности, он, может быть, станет составлять очень удачные финтифлюшки. Письмо его в 12 № «Москвитянина» по поводу «Сна» уже гораздо удачнее самого «Сна», помещенного в 11 №. Оно доставило мне большое удовольствие. Эраст Благодрав в этом письме воюет с какими-то призраками, размахивает своим перышком, старается уверить, что у него много врагов, что к его статьям обнаруживают презрение (кто?), что от них падают какие-то литераторы в обморок, что о них говорит вся Москва, что *Новый Поэт* принял его вызов и счел священной (?) обязанностью отвечать ему, что *Новый Поэт* отделяется от него шутками, что каким-то корреспондентам «Современника» *облыжно* (это слово не совсем прилично) донесли, будто бы он состоит фельетонистом при молодой редакции... Все это не более как тревожный, беспокойный сон, который мой остроумный фаворит принимает за действительность и в волнении восклицает: «Кто же это *Новый Поэт*! спрашиваю: кто пишет под именем *Нового Поэта*? Лучше признайтесь».

Когда этот тяжелый *Сон* исчезнет, — автор «Снов» убедится, что у него нет никаких врагов ни в Петербурге, ни в Москве и что я, *Новый Поэт*, смотрю на него с участием, с умилением и с любовью и от всей души желаю ему успехов на фельетонном поприще; только советую одно: писать покороче.



---

---

И. И. Панаев

## Заметки Нового Поэта о русской журналистике. Сентябрь 1851

### Отрывок

Перелистывая «Сын Отечества», я отчего-то вдруг впал в грустное расположение духа и, чтобы рассеять себя, принялся за «Москвитянин». Там я нашел между прочим возражение мне, подписанное буквою Г.; но так как, вероятно, эта буква более или менее выражает взгляды журнала, то я буду адресовать речь мою не к букве Г., а к «Москвитянину», или, вернее, к молодой редакции «Москвитянина». Молодая редакция, прежде нежели возражает мне, предлагает себе вопросы: «отчего известное направление вопиет сначала... против всего ему предшествовавшего во имя чего-то нового, потом, когда истощит все, что в этом новом было справедливого, пустится в крайности, — застынет или, лучше сказать, окаменеет в них и позорит все простое, все некрайнее именем нового, молодого? и т. д. Что за беда, если положения новы, были бы они истинны? Зачем упрекать в претензиях на новость то, что этой претензии не имеет?..» (№ 15, стр. 337 и 338). Далее начинаются возражения пункт за пунктом (стр. 339, 340 и 343).

«Не может быть, чтобы г. Новый Поэт действительно подозревал нас в провозглашении *высоких и новых истин*... Не может быть, чтобы г. Новый Поэт был искренен в своей иронии над *художественностию*... Не может быть, чтобы он серьезно смеялся над *искренностью*, которой *требуем мы от художественных произведений* (?). Не может быть, чтобы можно было *добросовестно* обвинять нас в поклонении драматическому этюду г. Островского, как идеалу искренних произведений...».

Новый Поэт имеет честь отвечать на это, что над словом *художественность* и над прилагательным *художественные* произведения он никогда не думал шутить, потому что он очень хорошо понимает значение этих слов; шутит же он над ложным применением этого слова и прилагательного, которые беспрестанно употребляются нашими журналами совершенно невпопад и некстати...

Известно всем и каждому, что есть два рода талантов: таланты первостепенные, или художественные, и таланты второстепенные, или беллетристические. В произведениях первых глубина содержания всегда тесно связана с изящностью, с красотой формы. Эти произведения, носящие на себе печать высокого творчества, возводящие в *перл создания*, как говорит один русский писатель, явления вседневной жизни со всею тонкою и недоступною для простого глаза наблюдательностию или воскрешающие перед нами во всей полноте и ясности жизнь прошедшую, — эти самобытные произведения составляют эпохи в литературе, в которой они являются. Они дают направление, жизнь и пищу талантам второстепенным, которые не что иное, как более или менее удачные подражатели первых. — Первые удовлетворяют потребностям всех веков и всех образованных народов; вторые по большей части удовлетворяют только требованиям минуты, потребностям современного вкуса. — Первые переживают века; вторые живут более или менее

продолжительно. — Первые, как явления редкие, есть роскошь, вторые — насущный хлеб читающей публики, следовательно, значение их очень важно... У нас, как в молодой, еще не оперившейся литературе, все лезут в гении, в первостепенные таланты и как будто стыдятся названия беллетриста, а критика наша, вместо того чтобы останавливать эти смешные порывы и указывать каждому свое место, еще поощряет их. Явись какое-нибудь произведение, обнаруживающее талант, имеющее справедливо заслуженный успех в публике, критика тотчас становится на ходули, начинает трактовать о новом произведении как о чем-то необыкновенном, рассматривать его непременно с художественной точки зрения и свои восторженные возгласы пересыпать словами *художественность, художественное произведение...* Еще недавно по поводу одной, прекрасной впрочем, повести «Москвитянин» в небольшой статейке двадцать раз — я имел терпение счесть — повторил слова *художественность и художественное произведение*. Не забавно ли все это, скажите, бога ради?..

Повторяю вам, м. м. г. г., что 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. Смотрите на все, милостивые государи, попроще, перестаньте возводить простых, хотя и талантливых смертных в художники, в гении, перестаньте играть серьезными словами, не опошляйте этих слов и, пожалуйста, не усиливайтесь натягиваться до *пафоса*. Это нравилось, это производило эффект десять лет тому назад, а теперь это просто смешно. Вспомните грустное восклицанье «Библиотеки для чтения», которое вам так не нравится: «теперь уже не та публика, какова была десять лет назад тому».

Новый Поэт действительно не подозревает редакцию «Москвитянина» в провозглашении высоких и новых истин, потому что истины, провозглашаемые ею теперь, в 1851 году, с небольшими изменениями и *неудачными применениями*, высказываемы были десять лет назад тому в одном из журналов, в котором он тогда участвовал. Вы сами не имеете претензии выдавать их за *новые*, но замечаете, что необходимо иногда повторять зады... Для кого? Повторяйте зады, если вам это нравится, но повторяйте их *для себя*, а не для публики и не для нас, потому что зады эти мы выучили твердо наизусть еще в оригинале и до сих пор не забыли их, но теперь, после десяти лет, мы очень хорошо понимаем, что в этих задах было ложное и что истинное. Для чего же нам повторения?

Что же касается до теории искренности, *вами* изобретенной, то, признаюсь без всяких шуток, я не понимаю, в чем тут дело. Какой это *искренности* требуете вы от художественных произведений? И может ли быть художественное произведение без искренности, или эта искренность есть уже необходимое условие всякого художественного произведения? И, главное, что такое эта искренность?

Есть ли, например, *искренность* в Шекспировом «Гамлете», который, по мнению всех, есть художественное произведение?

Находите ли вы ее в сочинениях Вальтер-Скотта, Пушкина и так далее?

Все это требует объяснения.

И как же я могу обвинять вас в поклонении этюду г. Островского как идеалу *искренних произведений*, когда я не знаю, в чем состоит эта искренность?

Но здесь, кстати, я *искренно* признаюсь, что этюд г. Островского, о котором вы упоминаете, по моему крайнему разумению, ниже всякой посредственности, и что все эти так называемые психологические тонкости в этом этюде — смешные, но насколько не забавные натяжки.

Сделайте милость, не воображайте, что я *застыл, окаменел*, и потому позорю все *простое, все некрайнее?*

Я могу уверить юную редакцию «Москвитянина», что в жилах моих еще течет горячая кровь, что мои движения необыкновенно живы и быстры, что я не терплю ничего крайнего и считаю себя величайшим поклонником простоты.

Во имя этой-то простоты я желал бы, чтобы «Москвитянин» в своей библиографии пореже смотрел на разбираемые им произведения с *художественной точки зрения* и не так часто употреблял все слова *художественность, художественные произведения* и проч.

*Искренности* сколько угодно, но только, сделайте одолжение, поменьше *художественности!*..

В 15 и 16 №№ «Москвитянина» нет ничего особенно замечательного, кроме статьи о *Нижегородской ярмарке*, в форме повести, подписанной буквами М. В.

---

---

Б. Н. Алмазов

## Стихотворения Эраста Благодного

В гармонии соперник мой  
Был шум лесов, иль вихорь буйный  
Иль иволги напев живой,  
Иль ночью моря гул густой,  
Иль шепот речки тихоструйной

А. Пушкин

### Содержание

*Перечень открытий и замечательнейших событий в литературном, ученом и промышленном мире с 1837 года до нашего времени. — О влиянии петербургских журналов на вкус публики. — Пушкин, Лермонтов, Зотов, Бутков, Некрасов и Станицкий, Зряхов и Кузмичев. — Новый Поэт и Эраст Благодного*

Покойный А. С. Пушкин мне говаривал: «Эраст! тебя не поймут. Тебе не вкусить сладких восторгов, доставляемых нам славой: ты пройдеши не замеченный современниками, а суд потомства до тебя не дойдет: ты будешь уже в глубокой могиле, когда наконец поймут тебя и оценят по достоинству твои стихотворения. Лучше не печатай их при своей жизни — лучше завещаешь их потомству: твои правнуки напечатают их в большом количестве экземпляров и, верно, никогда тебя не забудут. Да, Эраст, тебя нескоро поймут! Исчезнут поколения, падут царства, народы сотрутся с лица земли, и, несмотря на это, тебя все-таки еще не поймут». Так говаривал мне Пушкин, и говаривал всегда, когда я ему приносил какое-нибудь новое произведение моего даровитого пера. Я обыкновенно с покорностью выслушивал такие замечания великого поэта и благодарил его за сочувствие и участие. Однажды (это было уже осенью) прочитал я ему большую поэму в описательном роде под заглавием «Путешественник по Испании, или Бой быков». Пушкин пришел в восторг от этой поэмы; он заплакал, обнял меня и воскликнул: «нет, Эраст, тебя не поймут!»

— Послушай, Пушкин, — сказал я ему, — ты ошибаешься и впадаешь в крайность. Ты предубежден против нашей публики. Поверь мне, публика понимает, что хорошо и что дурно.

— Нет! тысячу раз нет, — воскликнул великий поэт, — если б публика знала, что хорошо и что дурно, она поняла бы и оценила мои последние произведения; она бы не говорила, что мой «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Руслан и Людмила», «Братья-разбойники» и другие мои юношеские попытки выше «Бориса Годунова», «Моцарта и Сальери», «Скупого рыцаря» и других вдохновенных созданий моего уже созревшего гения. Если б публика понимала, что дурно, что хорошо, то критика не осмелилась бы сказать, что я отстал от века. Прошло много времени

с тех пор, как я слышал это от Пушкина. Много воды утекло с тех пор; много совершилось великих событий в области литературы, науки и искусства; много явилось новых знаменитостей; много затмилось старых; много поблекло и облетело лавровых венков, много терновых обратилось в лавровые, и обратно. Имя Диккенса прогремело по всей Европе; вышел «Герой нашего времени» Лермонтова, вышли «Мертвые души» Гоголя, вышла хрестоматия г. Галахова; открыто действие серного эфира, усыпляющего больного при операциях; изобретена огнестрельная вата; г. Боткин совершил, наконец, сам путешествие по Испании и описал его с большим чувством; вышла одна неслыханно замечательная статья, которая открывает совершенно новое и доказывает всем ученым, что они глубоко ошибались; была всемирная выставка в Лондоне, о чем неоднократно извещали в «Московских ведомостях»; публика с удовольствием прочла «Мертвое озеро» и «Старый дом» на страницах тех журналов, которые прежде очень невыгодно отзывались о такого рода произведениях и отличались литературной нетерпимостью. Вообще в литературном мире произошло много переворотов. Между тем как вокруг меня то и дело появлялись новые литературные знаменитости, я оставался в совершенной неизвестности. Мне стало завидно. Мне стало прискорбно видеть столько литературных известностей, пользующихся незаслуженной славой, между тем как свет и не подозревает о существовании моих стихотворений, написанных мной в молодости. Зависть и желание выказать свой поэтический талант до того было овладели мной, что я, увлеченный примером одного русского поэта, чуть не напечатал собрание своих стихотворений, но меня удержало нижеследующее обстоятельство. У нас в России ныне никак нельзя печатать стихов. Стихи всевозможными средствами и самыми разнообразными путями преследуются нашими толстыми и прекрасными журналами. Такое нерасположение к поэзии есть исключительная принадлежность наших журналов. Во всех образованных странах Европы печатаются и читаются стихи и журналы выказывают к ним сочувствие. Но у нас это бывает совсем иначе. У нас позволено писать прозу: в прозе вы можете писать какие вам угодно пошлости, и будьте уверены, что, как бы вы плохо ни написали, петербургские журналы примут с благодарностью на свои страницы ваше произведение. Но избави вас бог написать или — что еще опаснее — напечатать ваше стихотворение: стихотворение ваше будет встречено самыми строгими, мелочными придирками; вас поднимут на смех, назовут даже, пожалуй, *поэтом*, а выражение «поэт» с некоторого времени употребляется нашими журналами как бранное слово. Что может быть хуже романов: «Три страны света», «Мертвое озеро», «Старый дом» — и других литературных спекуляций? Ничего. А ведь эти несчастные произведения, имеющие в виду одни практические цели, напечатаны в двух наших самых лучших, самых петербургских журналах. Да это бы ничего, что они там напечатаны: мало ли что теперь печатается в этих журналах; известно, что эти два журнала совершенствуются на пути жизни с неудержимой быстротой, так что мы надеемся, что в скором времени гг. Зряхов и Кузмичев примут в них деятельное и живое участие. Но странно то, что публика, вкус которой дошел было до такой утонченности и разборчивости, опять стала так непривередлива, что позволяет печатать и с удовольствием читает пошлости, которые теперь ей предлагают. Впрочем, я нарочно сказал, что это странно, а в самом деле тут нет ничего странного. Петербургские журналы *теперь* издаются не для той публики, для которой исключительно *было* стали писать русские писатели. Помянутые журналы смекнули, что писать только для избранной публики невыгодно, что если они будут писать только для нее, то у них мало будет подписчиков. И вот они принялись за создания разных романов на манер Александра Дюма. Да ведь оно и легче, и дешевле: такого рода произведения может делать в свободное время сама редакция.

Каждый благомыслящий и благонамеренный человек, поразмыслив о русской журналистике, может предложить себе или кому-нибудь другому следующий вопрос: отчего у нас посредством пародий беспощадно глумятся над стихотворениями часто очень даровитых поэтов, между тем как несносные повести г. Буткова, г. Зотова, г. Станицкого и Некрасова проходят безнаказанно? Ответ прост: наши критики поступили в услужение к публике и всеми средствами стараются угодить ей. Они не хотят направлять и очищать ее вкуса: они потакают и льстят ему. Вкус большинства, толпы они взяли за нормальный и преследуют все то, что не нравится толпе. Толпе гораздо больше нравятся «Три страны света», чем стихотворения г. Щербины и Мея; и немудрено: такие произведения, как «Три страны света», действуют только на самые грубые чувства человека и доставляют человеку только чувственное наслаждение: поэтому они доступны каждому. Но для того чтоб сочувствовать стихотворениям Щербины и Мея, надо иметь развитое эстетическое чувство, надо сохранить в себе душевную чистоту и свежесть, вследствие которой человек быстро поддается впечатлениям от художественных произведений. Этой-то чистоты душевной, этой свежести и нет в большинстве публики, этой-то свежести и чистоты душевой уже нет в редакторах и критиках, обольщенных похвалами и сочувствием толпы и избалованных мирскими благами и благоприобретениями. У них сильно испорчен вкус: им только могут нравиться литературные пряности и их несколько не оскорбляют произведения г. Некрасова и Станицкого, Буткова, Зотова и других корифеев нашей наконец уже созревшей литературы.

Как же мне быть при таких обстоятельствах? Как мне высказать свое поэтическое дарование? Напечатать несколько стихотворений? Конечно, это легко сделать, но зато каковы будут последствия?

Всем известно, что на берегах Невы издается журнал «Современник». Трудлюбивая и образованная редакция наполняет свой журнал очень серьезными и дельными статьями. Почти каждый месяц он выказывает какую-нибудь новую сторону своих познаний и своей литературной добросовестности. Так, недавно, напечатав статью г. Милютина, она выказала необыкновенное знание польского языка, а вскоре после того в споре с «Отечественными записками» обнаружила познание и языка английского...

Такие прекрасные черты редакции «Современника» постоянно ободряются и поощряются публикой, выписывающей его в большом количестве экземпляров. Но самая достопочтенная и достойная поощрения черта редакции «Современника» заключается в той ненависти, которую она выражает к поэзии. Выражение этой ненависти редакция «Современника» возложила на Нового Поэта. От его странного имени она преследует посредством пародий не только русских второстепенных поэтов, но даже Гейне, не только Гейне, но даже Лермонтова, не только Лермонтова, но даже самого Пушкина. Вы удивляетесь? вы не верите? вам кажется диким, что какие-нибудь производители пустых стишков и петербургских фельетонов осмеливаются оскорблять тень великого поэта? О, не удивляйтесь! теперь на Пушкина смотрят совсем другими глазами, чем прежде. Авторитет Пушкина если не уничтожен, то, по крайней мере, сильно заподозрен. В некоторых журналах поговаривали, что многие, даже лучшие, стихотворения Пушкина стали несовременны, что Пушкин ниже Гоголя, что он уступает Лермонтову, потому что не решает, подобно ему, общественных вопросов. Этого мало: некто Иногородный Подписчик очень наивно и верно назвал творца Евгения Онегина «поэтом далеко не безукоризненным». Кроме того, г. Милюков в своем «Очерке истории русской поэзии» изъявил радость, что Пушкин умер: по его мнению, Пушкин был бы очень несчастлив, если б дожил до нашего времени, — «он был бы как мертвец между живыми», потому что

еще при жизни отстал от века. Это мнение г. Милюкова, равно как и вся его книга, было одобрено петербургскими журналами. Мы, с своей стороны, также его одобряем. В самом деле, что бы было с бедным Пушкиным, если б он остался в живых? Еще в 1836 г. он отстал от века и современных вопросов, а ведь с тех пор общество ушло еще дальше в деле мысли. Сравните статьи Пушкина, написанные в последнее время его жизни, с статьями гг. Галахова, Ста одного, с брошюрой г. Милюкова и с другими произведениями новейшей критики, и вы увидите, какая между ними разница, и подумаете, что между вышеисчисленными господами и Пушкиным протекло более трехсот лет. Такие быстрые успехи сделали в последнее время наука и искусство!

Итак, я вам уже сказал, что Новый Поэт *завладевает* писать пародии на Пушкина и Лермонтова. Я, право, не знаю, чем объяснить такие странные поступки со стороны редакции «Современника». Я было объяснил вам их тем, что подобная редакция преследует стихи вообще; но только я хотел это написать, как вдруг вспомнил, что Новый Поэт написал однажды пародию и на одного прозаика, именно на Гоголя. Из этого, пожалуй, можно заключить, что Новый Поэт преследует своими пародиями не всех поэтов-стихотворцев, а всех хороших писателей. Помните ли вы то величественное место в «Мертвых душах», где так патетически обращается Гоголь к России и, вполне сознавая ту великую роль, которую он играет в деле народного сознания, восклицает: «Русь, Русь!.. чего ты хочешь от меня?.. Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?»

Помните ли вы, когда тот же Гоголь, истерзанный душевными муками, подавленный тяжестью возложенных им на себя вопросов, в своей «Переписке с друзьями» торжественно кается в своих недостатках и слабостях и говорит, что книга его есть личная потребность очищения. Кажется, не совсем бы было добросовестно смеяться над этими двумя фразами. Но Новый Поэт смеется надо всем. Поэтому он слил воедино оба изречения Гоголя, которые мы здесь выписали, и составил из них следующую пародию:

В груди моей и буря, и смятенье.  
Святым восторгом вечно движим я, —  
Внимает мне Россия с умиленьем.  
Чего же, Русь, ты хочешь от меня?  
Зачем с таким невиданным волненьем  
Не сводишь ты с меня своих очей?  
О Русь, о Русь, с немим благоговеньем  
Чего же ждешь ты от моих речей?..  
Иль чувствуешь, что слово вдохновенья  
В устах моих, пылающих огнем,  
Есть личная потребность очищенья,  
И потому такая сила в нем!

Новый Поэт

Как вам нравится эта циническая выходка Нового Поэта? Так неучтиво у нас обращаются с великими писателями.

Итак, вы видите, что жестоко достается корифеям нашей литературы? Чего ж после этого ожидать мне? Как после этого мне решиться напечатать свои стихотворения?! А мне очень хочется их напечатать. Как же мне быть? — Вот как: попробую напечатать несколько пародий. Это единственный род, который допускается современной журналистикой; ибо журналистика сама занимается составлением пародий; последнее обстоятельство очень понятно: изо всех родов поэзии этот род самый легкий и безопасный. Вы, верно, согласитесь с моим

тезисом, если прочтете те немногие строки, в которых я выражу мое мнение о пародиях вообще. Главнейшее, истинно-дельное назначение пародий — высказать недостатки того стихотворения, которое пародируется. Пародия должна смешить *только* указаниями на недостатки того произведения, которое она изображает в карикатуре. Такова добросовестная и дельная пародия, и такие пародии писать довольно трудно. Но у нас пародии пишутся совсем иначе. Наши пародии смешат не указанием на недостатки стихотворений, но собственными неловкостями, не имеющими в характере своем ничего общего с стихотворениями, которые осмеивают. Такие пародии писать очень легко, по крайней мере, легче, чем написать стихотворение от себя: если вы напишете от себя стихотворение, то должны будете отвечать за каждый стих: если какой-нибудь стих окажется неловким и смешным, вы не можете сказать, что это сделали умышленно; а случись такое обстоятельство с пародией, вы можете отговориться: скажете, что — это *нарочно* — и все будут смеяться и восхищаться вашим произведением. Пародия должна быть непременно лучше того стихотворения, на которое она написана. Вам, верно, случалось видеть, как иные, одаренные от природы способностью передразнивать, изображают в карикатуре игру плохих актеров. Разумеется, чтобы хорошо изобразить недостатки чьей-нибудь игры, надо иметь более сценического таланта, чем имеет его тот, чью игру вы изображаете. — Есть еще род пародий, который владычествует в нашей литературе, но его я изображаю ниже посредством примеров и выписок. Теперь позвольте мне вам представить мои слабые опыты в этом роде стихотворных произведений. Не будьте к ним слишком строги и при чтении их имейте постоянно в виду, что это первый опыт. Но чтоб вы яснее видели, какое место могут занять мои пародии между отечественными упражнениями по этой части, я буду их постоянно ставить в параллель с произведениями Нового Поэта, который справедливо почитается *gran maestro*<sup>1</sup> в этом искусстве.

Помните ли вы прекрасное стихотворение Лермонтова «Они любили друг друга так долго и нежно...», которое я здесь на всякий случай выписываю:

Они любили друг друга так долго и нежно,  
С тоской глубокой и страстью безумно-мятежной;  
Но, как враги, избегали признанья и встречи,  
И были пусты и хладны их краткие речи.

Они расстались в безмолвном и гордом страданье  
И милый образ во сне лишь порою видали;  
И смерть пришла; наступило за гробом свиданье —  
Но в мире новом друг друга они не узнали.

Это превосходное стихотворение Новый Поэт пародировал следующим образом:

В один трактир они оба ходили прилежно  
И пили с отвагой и страстью безумно-мятежной.  
Враждебно кончались их бильярдные встречи,  
И были дики и буйны их пьяные речи.  
Сражались они меж собой, как враги и злодеи,  
И даже во сне всё друг с другом играли —  
И вдруг подрались, — хозяин прогнал их в три шеи,  
Но в новом трактире друг друга они не узнали.

<sup>1</sup> Великим мастером, виртуозом (*итал.*).



Что хотел сказать Новый Поэт этой пародией? Неужели он хотел выказать недостатки стихотворения Лермонтова? Если так, то надо сознаться, что это ему не удалось. Если вы хотите изобразить в карикатуре чью-нибудь физиономию, то должны поставить на вид все резкое этой физиономии, все, чем она отличается от других: тогда это будет карикатура. Но ежели вы, желая изобразить кого-нибудь в карикатуре, нарисуете какое-нибудь глупое и уродливое лицо, не имеющее с ним никакого сходства, и к этому лицу приделаете какое-нибудь туловище, облеченное в платье того человека, которого хотите осмеять, то неужели это выйдет карикатура? Ежели так, то, повторяю, пародии писать очень легко, — и, в доказательство этого тезиса, предлагаю на суд публики пародию собственного сочинения на одно, тоже превосходное стихотворение Лермонтова.

Вот это стихотворение:

На светские цепи,  
На блеск упоительный бала  
Цветущие степи  
Украины она променяла,

Но юга родного  
На ней сохранилась примета  
Среди ледяного,  
Среди беспощадного света.

Как ночи Украины,  
В мерцании звезд незакатных, —  
Исполнены тайны  
Слова ее уст ароматных.

Прозрачны и сини,  
Как небо тех стран, ее глазки;  
Как ветер пустыни  
И нежат, и жгут ее ласки;

И зреющей сливы  
Румянец на щечках пушистых,  
И солнца отливы  
Играют в кудрях золотистых.

И, следуя строго  
Печальной отчизны примеру,  
В надежду на Бога  
Хранит она детскую веру.

Как племя родное,  
У чуждых опоры не просит,  
И в гордом покое  
Насмешку и зло переносит;

От дерзкого взора  
В ней страсти не вспыхнут пожаром,  
Полюбит не скоро,  
Зато не разлюбит уж даром.

*М. Лермонтов*

Что может быть грациознее, благоуханнее этого стихотворения? Но вот моя пародия на него:

\* \* \*

На сан полового  
(Увы!) променять он решился  
Вид края родного  
И избу, в которой родился.

Но с тайной тоскою  
Глядит он на жизнь городскую —  
Стремится душою  
В губернию все Костромскую.

И края родного  
На нем сохранились знаки:  
Без юмора злого  
Не может глядеть он на фраки;

Откупорив пробку,  
На водку он, бедный, не просит  
И волосы в скобку  
И бороду длинную носит;

Неделю проводит,  
Предавшись трактирным заботам,  
Но париться ходит  
Он в баню всегда по субботам;

Пьет водку он редко,  
Зато уж когда он напьется, —  
Ругается метко  
И сильно и больно дерется.

В нем мало задора  
Откроешь неопытным глазом:  
Ударит нескоро,  
Зато пришибет тебя разом.

*Э. Благодравов*

У Пушкина есть следующее стихотворение:

Миг вожделенный настал, окончен мой труд многолетний.  
Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?  
Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный,  
Плату приявший свою, чуждый работе другой?  
Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,  
Друга Авроры златой, друга пенатов святых?

В конце 1 главы «Евгения Онегина» тот же Пушкин сказал:

Ступай же к невским берегам,  
Новорожденное творенье,  
И заслужи мне славы дань:  
Кривые толки, шум и брань.

Эти четыре стиха Новый Поэт очень искусно слил с вышевыписанным стихотворением и составил следующую пародию:

Дивно! сердце не все тоска обуяла, когда  
 С милым фантазии чадом пришлось расставаться.  
 Долго тебя я голубил в мечте, как святыню;  
 Много с тобою бессонных ночей проводил я сам-друг;  
 Читал, перечитывал снова — и купно с друзьями  
 Звуками, мной порожденными, всласть упивался.  
 Бедное чадо мое! ныне идешь ты на суд кривотолков.  
 Мужайся! искусство для них не искусство — игрушка.  
 Взором бесстыдным своим люди тебя оскорбят,  
 Но прекрасного участь (поверь мне) всегда на земле такова!

*Новый Поэт*

Какой тяжелый стих, какая неуклюжесть оборотов! Этак и я могу распародировать любое стихотворение Пушкина. Для примера напишу пародию на следующую его пьесу:

### Романс

Пред испанкой благородной  
 Двое витязей стоят,  
 Оба смело и свободно  
 В очи прямо ей глядят.

Блещут оба красотой,  
 Оба сердцем горячи,  
 Оба мощною рукою  
 Оперлися на мечи.

Жизни им она дороже  
 И, как слава, им мила,  
 Но один ей мил — кого же  
 Дева сердцем избрала?

«Кто, реши, любим тобою?» —  
 Оба деве говорят  
 И с надеждой молодою  
 В очи прямо ей глядят.

*А. Пушкин*

Вот моя пародия на это стихотворение:

### Ариетта

Перед франтиком столичным  
 Два извозчика стоят.  
 Оба в пафосе обычном,  
 Оба везть его хотят,

Оба рядятся с Неглинной  
 На Устретенку в Грачи  
 Довезти за пять-алтынный,  
 Оба с виду лихачи.

Оба молоды и свежи,  
 Оба ростом высоки,  
 Оба с полостью медвежьей,  
 У обоих рысаки.

Оба только на почине,  
 Оба мигом долетят.  
 По какой же злой причине  
 Не садится гордый фат?  
 Э. *Благодаров*

Не правда ли, читатель, что моя пародия очень мила? Но вы, кажется, ею оскорбляйтесь, вам кажется неприличным, что я противопоставил двум прекрасным юношам, горящим пылкой любовью к благородной испанке, двух извозчиков, завлекающих патетической речью московского дэнди. Вы оскорбляйтесь, читатель, но что же вы не оскорблялись тогда, когда г. Некрасов написал пародию на «Баюшки-баю» Лермонтова и поместил ее в изданном им «*Петербуржском сборнике*». Но вы, может быть, не помните этой пародии? извольте, я вам напомню... Но чтобы вы яснее видели, где больше неприличия, в моей ли пародии на романс Пушкина или в пародии г. издателя «Современника» на песню Лермонтова, — выпишу и эту песню.

### Казачья колыбельная песня

Спи, младенец мой прекрасный,  
 Баюшки-баю.  
 Тихо смотрит месяц ясный  
 В колыбель твою.  
 Стану сказывать я сказки,  
 Песенку спою;  
 Ты ж дремли, закрывши глазки,  
 Баюшки-баю.  
 По камням струится Терек,  
 Плещет мутный вал;  
 Злой чечен ползет на берег,  
 Точит свой кинжал;  
 Но отец твой — старый воин,  
 Закален в бою:  
 Спи, малютка, будь спокоен,  
 Баюшки-баю.  
 Сам узнаешь, — будет время, —  
 Бранное житье;  
 Смело вденешь ногу в стремя  
 И возьмешь ружье.  
 Я седельце боевое  
 Шелком разошью...  
 Спи, дитя мое родное,  
 Баюшки-баю.  
 Богатырь ты будешь с виду  
 И казак душой.  
 Провожать тебя я выйду —  
 Ты махнешь рукой...  
 Сколько горьких слез украдкой  
 Я в ту ночь пролью!..  
 Спи, мой ангел, тихо, сладко,  
 Баюшки-баю.  
 Стану я тоской томиться,  
 Безутешно ждать;  
 Стану целый день молиться,  
 По ночам гадать;  
 Стану думать, что сучаешь

Ты в чужом краю...  
Спи ж, пока забот не знаешь,  
Баюшки-баю.  
Дам тебе я на дорогу  
Образок святой:  
Ты его, моляся Богу,  
Ставь перед собой;  
Да, готовясь в бой опасный,  
Помни мать свою...  
Спи, младенец мой прекрасный,  
Баюшки-баю.

*М. Лермонтов*

**Колыбельная песня**  
(Подражание Лермонтову)

Спи, пострел! пока безвредный,  
Баюшки-баю.  
Тускло смотрит месяц медный  
В колыбель твою.  
Стану сказывать не сказки —  
Правду пропою;  
Ты ж дремли, закрывши глазки,  
Баюшки-баю.  
По губернии раздался  
Всем отрадный клик:  
Твой отец под суд попался —  
Явных тьма улик!  
Но отец твой, плут известный,  
Знает роль свою.  
Спи, пострел, покуда честный!  
Баюшки-баю.  
Подрастешь — и мир крещеный  
Скоро сам поймешь,  
Купишь фрак темно-зеленый  
И перо возьмешь.  
Скажешь: «Я благонамерен,  
За добро стою!»  
Спи — твой путь грядущий верен!  
Баюшки-баю.  
Будешь ты чиновник с виду  
И подлец душой,  
Провожать тебя я выду —  
И махну рукой!  
В день привыкнешь ты картинно  
Спину гнуть свою.  
Спи, пострел, пока невинный!  
Баюшки-баю.  
Тих и кроток, как овечка,  
И крепонек лбом,  
До хорошего местечка  
Доползешь ужом,  
И охулки не положишь  
На руку свою.  
Спи, покуда красть не можешь!  
Баюшки-баю.  
Купишь дом многоэтажной,  
Схватишь крупный чин

И вдруг станешь барин важный,  
 Русский дворянин.  
 Заживешь — и мирно, ясно  
 Кончишь жизнь свою...  
 Спи, чиновник мой прекрасный.  
 Баюшки-баю.

*Н. Некрасов*

Ежели г. Некрасов позволил себе написать подражание Лермонтову в таком приличном тоне, то да позволено же будет и мне написать в том же тоне подражание и самому г. Некрасову. Со страхом и трепетом приступаю к этому подвигу и выписываю следующее стихотворение:

Если, мучимый страстью мятежной,  
 Позабылся ревнивый твой друг  
 И в душе твоей кроткой и нежной,  
 Злое чувство проснулося вдруг, —  
 Все, что вызвано словом ревнивым,  
 Все, что подняло бурю в груди,  
 Переполнена гневом правдивым,  
 Беспощадно ему возврати.  
 Отвечай негодующим взором,  
 Оправданья и слезы осмей,  
 Порази его жгучим укором —  
 Всю до капли досаду излей!

Не когда, отдохнув от волненья,  
 Ты поймешь его грустный недуг  
 И дождется минуты прощенья  
 Твой безумный, но любящий друг —  
 Позабудь неповинное слово  
 И упреком своим не буди  
 Угрызений мучительных снова  
 У воскресшего друга в груди!  
 Верь: обидный порыв подозренья  
 Без того ему много принес  
 Полных муки, тревог, сожаленья  
 И раскаянья позднего слез...

*Н. Некрасов.*

Вот мое слабое подражание г. Некрасову:

Если кроткий, как вол, в трезвом виде,  
 Во хмелю не покоен твой друг  
 И, придравшись к пустячной обиде,  
 Он тебя по лицу хватит вдруг, —

Всем, что в руки тебе попадетсЯ,  
 Поскорее в него запусти:  
 Он сробеет, притихнет, уймется;  
 Тут ты водку вели унести.

Если водки просить еще будет,  
 Ни полрюмки ему не давай,  
 И скажи, что детей перебудит:  
 «Спать, мол, старый невежа, ступай!»

Но когда на другой день проспится  
И, вчерашнее вспомнивши вдруг,  
Прибежит пред тобой извиниться  
Твой, хоть пьющий, но любящий друг, —

Ни рассказом, ни темным намеком  
О вчерашнем его не тревожь,  
Ни укором, ни робким упреком  
Нестерпимых страданий не множь.

Твой упрек для него хуже будки...  
На твоих он наказан глазах  
Тошнотой, страшной болью в желудке  
И трясеньем в руках и ногах.

*Э. Благоврава*

У Нового Поэта есть еще манера пародировать: иногда он пародирует так, что у его пародии нет ничего общего с стихотворением, на которое оно написано, не исключая даже и размера стиха. Например, как вам нравится это стихотворение?

Я здесь, Инезилья,  
Стою под окном;  
Объята Севилья  
И мраком, и сном.

Исполнен отвагой,  
Окутан плащом,  
С гитарой и шпагой  
Я здесь под окном.

Ты спишь ли? Гитарой  
Тебя разбужу.  
Проснется ли старой?  
Мечом уложу.

Шелковые петли  
К окошку привесь...  
Что медлишь? уж нет ли  
Соперника здесь?

Я здесь, Инезилья,  
Стою под окном.  
Объята Севилья  
И мраком, и сном.

*А. Пушкин*

Вот еще другое прекрасное стихотворение Пушкина в этом же роде:

Ночной зефир  
Струит эфир.  
Шумит, бежит Гвадалквивир.  
Вот взошла луна золотая...  
Тише! чу!.. гитары звон...  
Вот испанка молодая  
Оперлася на балкон.  
Ночной зефир, и проч.  
Скинь мантилью, ангел милый,

И явись как яркий день;  
Сквозь чугунные перилы  
Ножку дивную продень!..  
Ночной зефир, и проч.

Новый Поэт слил эти два стихотворения и написал следующую пародию:

### Серенада

В томной неге утопая,  
Сладострастия полна,  
Лунным светом облитая,  
Вот Севилья, вот она!

Упоительно-прекрасен  
И вкушая сладкий мир,  
Вот он блещет, горд и ясен,  
Голубой Гвадалквивир. —

Близ порфировых ступеней,  
Над заснувшею водой,  
Там, где две сплелись сирени,  
Андалузец молодой. —

Шляпа с длинными полями,  
Плащ закинут на плечо,  
Две морщины над бровями,  
Взор сверкает горячо. —

Под плащом его гитара  
И кинжал, надежный друг;  
В мыслях только донья Клара...  
Чу!.. и вдруг гитары звук...

С первым звуком у балкона  
Промелькнула будто тень;  
То она, в тени лимона,  
Хороша, как ясный день!

То она!.. И он трепещет,  
Звуки льет, как соловей,  
Заливается и мечет  
Огонь и пламень из очей.

Донья внемлет в упоенье,  
Ей отрадно и легко,  
В этих звуках, в этом пенье  
Все так бурно-глубоко!

Под покровом темной ночи,  
Песни пламенной в ответ,  
Потупляя скромно очи,  
Донья бросила букет. —

В томной неге утопая,  
Сладострастия полна,  
Лунным светом облитая,  
Вот Севилья, вот она!

*Новый Поэт*



Общего между стихотворениями Пушкина и произведением Нового Поэта только следующее: все они серенады; у Пушкина описывается испанец, поющий перед окном испанки, и у Нового Поэта описывается испанец, поющий перед окном испанки; у Пушкина упоминается о гитаре, и у Нового Поэта упоминается о гитаре; у Пушкина упоминается о Гвадалquivире, и у Нового Поэта говорится об этой реке; у Пушкина Севилья, и у Нового Поэта Севилья; у Пушкина сказано: *чу!* — и у Нового Поэта сказано: *чу!*

Желательно бы знать, с какой целью написана эта пародия. Недостатков выписанных мной стихотворений Пушкина она не раскрывает. Правда, она очень бесцветна, водяна и местами шероховата по стиху, но ведь Пушкин в этом несколько не виноват: оба его стихотворения представляют образчик гладкости, блеску и рельефности образов.

Постараюсь сделать подражание Новому Поэту. Возьму два из самых лучших стихотворений Пушкина, *солью* их, — и сделаю пародию вроде «*Серенады*» Нового Поэта.

Я вас любил: любовь еще, быть может,  
В душе моей угасла не совсем,  
Но пусть она вас больше не тревожит;  
Я не хочу печалить вас ничем.  
Я вас любил безмолвно, безнадежно,  
То робостью, то ревностью томим;  
Я вас любил так искренно, так нежно,  
Как дай вам бог любимой быть другим.

А. Пушкин

Нет, нет, не должен я, не смею, не могу  
Волнениям любви безумно предаваться!  
Спокойствие мое я строго берегу  
И сердцу не даю пылать и забываться;  
Нет, полно мне любить! Но почему ж порой  
Не погружусь я в минутное мечтанье,  
Когда нечаянно пройдет передо мной  
Младое, чистое, небесное созданье,  
Пройдет и скроется? Ужель не можно мне,  
Глазами следовать за ней и в тишине  
Благословлять ее на радость и на счастье,  
И сердцем ей желать все блага жизни сей,  
Веселый мир души, беспечные досуги,  
Все — даже счастье того, кто избран ей,  
Кто милой деве даст название супруги?

А. Пушкин

Давно я вас люблю, живу и движусь вами,  
Бесплодной страстию давно томится грудь,  
Но никогда ничем — ни взглядом, ни словами —  
Я вам не смел об этом намекнуть:

Моя любовь, мои горячие признанья  
Вам душу робкую расстроят и смутят;  
Больной моей души безумные страданья  
Болезнью тяжкою вам душу заразят;

В себе, страданиям моим в вознагражденье  
Любовь насильно вы решитесь возбудить

Ко мне. Но не хочу любви из сожаленья!  
Я знаю: вы меня не можете любить.

К чему искать любви мне вашей, к вам стремиться?  
Душе безгрешной и простой  
Не полюбить меня, вовеки не сродниться  
С душой преступною, суровой и больной.

Напрасно к вам любовь я, как змею, лелею,  
Напрасно мне она томит и сушит грудь:  
Я знаю, что вы век не будете моею,  
Что я без вас пройду печальный жизни путь.

Когда стоите вы, как ангел, предо мною,  
С глазами, полными и мира, и огня,  
Я говорю в душе с ревнивою тоскою:  
«Ах, этот цвет цветет не для меня!!!»

.....  
Всех этих мук любви, всей этой блажи, дури  
Дай бог, дай бог вблизи нам не видать  
И по театру лишь да по литературе  
Их в отвлеченном виде знать.

Когда же и для вас придет пора желаний  
И сладких грез, волнующих нам кровь, —  
Пускай, как благодать святая, без страданий,  
В вас тихим пламенем затеплится любовь...

Но... Ах!.. признайтесь мне (я тайны не нарушу)...  
Быть может, уж пора любви для вас пришла?!  
Быть может, милую и родственную душу  
Едва расцветшая душа уже нашла...

О, если вами *он* любим и вас достоин  
И может вас любить, ценить и понимать, —  
Я радуюсь за вас... я счастлив... я спокоен...  
Я буду ваш союз всегда благословлять.

*Э. Благодрагов*

Я сказал, что выписанная мною пародия Нового Поэта отличается бесцветностью, водянистостью и шероховатостью стиха; этими же самыми достоинствами отличается и моя пародия.

Но довольно пародировать Пушкина. Пародировать очень легко. Оттого можно не только пародировать стихи Пушкина и Лермонтова, но даже творения самого г. Некрасова. Г. Некрасов написал следующее, в высшей степени грациозное, как по идее, так и по выполнению, стихотворение:

### Буря

Не любил я ни грома, ни бури,  
И боялся, когда по лазури,  
Разрушенье и гибель тая,  
Пробежит золотая змея.  
Да вчера молодая соседка  
Мне сказала: «В саду есть беседка —

Как стемнеет, туда приходи!»  
 Расходилоя сердце в груди!  
 Я не знал, как я ночи дождуся,  
 Вдруг гляжу и поверить боюся:  
 Обложилось небо кругом,  
 Блещет молния — буря и гром!  
 Проклиная докучную бурю  
 Пуще прежнего брови я хмурю  
 И в беседку тоскуя иду,  
 Что соседки я там не найду:  
 «Ведь она и робка, и ленива —  
 В бурю выйти ей из дому диво,  
 И не верит, что счастье мое —  
 Целый мир исходить для нее!  
 Ах, люби она столько же страстно,  
 Не казалась бы буря опасна,  
 Не казалась бы ночь ей темна,  
 Да настолько ли любит она?..»  
 Без надежды вхожу я в беседку,  
 Озираюсь — и вижу соседку!  
 «Я боялась, что ты не придешь».  
 Не хочу, да и слов не найдешь  
 Передать эти жаркие речи,  
 Эту радость условленной встречи...  
 «Оба, друг мой, боялися мы,  
 Но не грома, не бури, не тьмы:  
 Пусть там буря ревет нестерпимо,  
 Наша туча промчалася мимо,  
 Наше счастье тихо цветет,  
 Наше сердце любовью живет...»  
 Я сушил ее мокрые ножки.  
 И чем ярче блистали окошки,  
 Озаряясь мгновенным лучом,  
 И чем больше пугал ее гром,  
 Тем, любви ее веря сильнее,  
 Наслаждался и жил я полнее,  
 И блаженной какой тишиной  
 Веял бури пронзительной вой  
 В эту темную ночь надо мной...  
 Не боюсь теперь грома и бури,  
 И когда по румяной лазури  
 Пробежит золотая змея,  
 Не робею, а радуюсь я...

*Н. Некрасов.*

Вот моя пародия:

### **Кофей**

Я сначала терпеть не мог кофей,  
 И когда человек мой Прокофий  
 По утрам с ним являлся к жене,  
 То всегда тошно делалось мне.

Больше чувствовал склонность я к чаю,  
 Но записочку раз получаю:  
 «Завтра утром приди, милой мой —  
 Вместе кофе пить будем с тобой».

Вмиг всю ложность и все затрудненья  
 Я постиг своего положенья.  
 Но закон для меня *billet doux*<sup>2</sup> —  
 На свидание к милой иду.

Я дорогой дрожу весь заране,  
 Прихожу. Что ж? Она на диване  
 Перед столиком чайным сидит —  
 На спирту сама кофей варит.

Я не ждал такой дивной картины!  
 Опустили мы мигом гардины,  
 Чтоб чей злой и насмешливый глаз  
 Не заметил бы с улицы нас...

Опишу ли весь пыл упоенья!  
 Все, что может себе в услажденье,  
 Когда время свободное есть,  
 На просторе любовь избреть, —

Все тогда с нею мы испытали. —  
 О, с каким наслажденьем глотали  
 Жирный кофей мы после того:  
 Чашек десять я выпил его.

Она выпила тоже немало  
 И, прощаясь, мне нежно сказала:  
 «Друг мой милый, до этого дня  
 Не любила ведь кофейю я. —

Я его с отвращеньем варила,  
 Но себя той надеждою льстила,  
 Что охотник до кофейю ты, —  
 И сбылось предвещанье мечты,

Но чего и в мечтах мне не снилось,  
 То со мною внезапно случилось:  
 Прежде кофей я в рот не брала,  
 А теперь с наслажденьем пила!»

«Он мне тоже всегда был противен  
 (Я сказал ей в ответ). О, как дивен  
 Волканический пламень страстей:  
 Он привычки меняет людей».

С той поры полюбил я и кофей.  
 Весьма часто, когда мой Прокофий  
 По утрам с ним приходит к жене,  
 Я кричу: «Дай, брат, чашку и мне».

Э. Благоврагов.

Но вы, может быть, скажете, что уж это стихотворение г. Некрасова чересчур плохо и что потому его легко пародировать. Правда, что неуклюжее этого стихотворения едва ли можно что-нибудь найти: оно несравненно хуже всех стихотворений, которые

<sup>2</sup> Любовная записка (франц.).

пародировались в «Современнике». Но возьмем два лучшие стихотворения г. Некрасова и, несмотря на всю их прелесть, постараемся сделать на каждое по пародии.

### Пьяница

Жизнь в трезвом положении  
 Куда нехороша!  
 В томительном борении  
 Сама с собой душа,  
 А ум в тоске мучительной...  
 И хочется тогда  
 То славы соблазнительной,  
 То страсти, то труда.  
 Все та же хата бедная —  
 Становится бедней,  
 И мать — старуха бледная —  
 Еще бледней, бледней.  
 Запуганный, задавленный,  
 С поникшей головой,  
 Идешь, как обесславленный,  
 Гнушаясь сам собой;  
 Сгораешь злобой тайною...  
 На скудный твой наряд,  
 С усмешкой неслучайною  
 Все, кажется, глядят.  
 Все, что во сне мерещится,  
 Как будто бы назло  
 В глаза вот так и мечется,  
 Роскошно и светло!  
 Все — повод к искушению,  
 Все дразнит, и томит,  
 И руку к преступлению  
 Нетвердую манит...  
 Ах, если б часть ничтожную!  
 Старушку б полечить,  
 Сестрам бы не роскошную  
 Обновку подарить!  
 Стряхнуть ярмо тяжелого,  
 Гнетущего труда, —  
 Быть может, буйну голову  
 Сносил бы я тогда!  
 Покинув путь губительный,  
 Нашел бы путь иной  
 И в труд иной — свежительный —  
 Поник бы всей душой.  
 Но тьма отвсюду черная  
 Навстречу бедняку...  
 Одна открыта торная  
 Дорога к кабаку.

*Н. Некрасов.*

Что может быть энергичнее этого стихотворения и по содержанию, и по выполнению? А ведь у меня и на него есть пародия. Читайте:

### Пропойца

Когда в кабаке за водкою  
 Мне не на что послать,  
 Когда сухою глоткою

Рок злобный проклинать,  
 Молить о сожалении  
 Нет больше сил во мне,  
 Все лучшие движения  
 Как будто в мертвом сне.  
 Пылаешь тайной злобою,  
 Сгораешь от стыда —  
 И собственной особою  
 Гнушаешься тогда.  
 На бороду небритую,  
 На прорванный халат  
 И на щеку разбитую  
 Все, кажется, глядят;  
 Крещенским грозным холодом  
 Мне веет от людей;  
 Живот подводит голодом,  
 Душа полна страстей,  
 Миг каждый представляется  
 Мне случай впасть в порок:  
 То мне в глаза кидается  
 Фуляровый платок,  
 Прельщаюсь то монетою,  
 То цепью золотой,  
 Тогда я вам советую  
 Присматривать за мной.  
 Все, что легко уносится,  
 Как можно дальше класть:  
 Все в руки так и просится,  
 Все хочется украсть;  
 Подобные стремления —  
 Я запросто скажу —  
 Нередко в исполнение  
 С успехом привожу.  
 Что делать? обстоятельства!..  
 Ах, если бы занять  
 На слово, без ручательства,  
 Целковых тридцать пять!..  
 Сюртук себе хоть старенький  
 На площади б купил  
 И детям: Соне с Варенькой —  
 По платьицу бы сшил,  
 Потешил бы для праздника,  
 Сводил бы в балаган,  
 Купил бы для проказника  
 Сережки барабан,  
 И матери б подарочки  
 Для виду хоть купил;  
 С друзьями бы по чарочке  
 Полынной пропустил...

—  
 Но деньгам, что случаются,  
 Дорога всем одна —  
 Все мигом отправляются  
 В питейный дом сполна.

Э. Благоврагов.

Теперь мне остается составить пародию на самое лучшее произведение г. Некрасова, которое здесь следует:

### Тройка

Что ты жадно глядишь на дорогу,  
В стороне от веселых подруг?  
Знать, забило сердечко тревогу —  
Все лицо твое вспыхнуло вдруг.

И зачем ты бежишь торопливо  
За проезжею тройкой вослед?  
На тебя, подбоченься красиво,  
Загляделся проезжий корнет.

На тебя заглядеться не диво,  
Полюбить тебя всякий не прочь:  
Вьется алая лента игриво  
В волосах твоих, черных, как ночь;

Сквозь румянец щеки твоей смуглой  
Пробивается легкий пушок,  
Из-под брови твоей полукруглой  
Смотрит бойко лукавый глазок.

Взгляд один чернобровый дикарки,  
Полный чар, зажигающих кровь,  
Старика разорит на подарки,  
В сердце юноши кинет любовь.

Поживешь и поприазнуешь вволю,  
Будет жизнь и полна, и легка...  
Да не то тебе пало на долю:  
За неряху пойдешь мужика.

Завязавши под мышки передник,  
Перетянешь уродливо грудь,  
Будет бить тебя муж привередник,  
А свекровь в три погибели гнуть.

От работы и черной, и трудной  
Отцветешь, не успевши рацвествь,  
Погрузишься ты в сон непробудный:  
Будешь нянчить, работать и есть.

И в лице твоём, полном движенья,  
Полном жизни, — появится вдруг  
Выраженье тупого терпенья  
И бессмысленный, робкий испуг.

И схоронят в сырую могилу,  
Как пройдешь ты тяжелый свой путь,  
Бесполезно угасшую силу  
И ничем не согретую грудь.

Не гляди же с тоской на дорогу,  
И за тройкой вослед не спеши,

И тоскливую в сердце тревогу  
Поскорей навсегда заглуши!

Не нагнать тебе бешеной тройки:  
Кони крепки, и сыты, и бойки, —  
И ямщик под хмельком, и к другой  
Мчится вихрем корнет молодой...

*Н. Некрасов.*

Вот моя пародия:

### **Журналистика**

Что с тобой? ты дрожишь от волненья,  
Пред тобою раскрытый журнал...  
Знать, статью твоего сочиненья  
Ты в печати впервой увидал!

Я с горячей слезой умиленья  
И сердечным участием гляжу  
На твой трепет, восторг и волненье;  
В положенье твое я вхожу:

С юных лет полюбил ты словесность,  
Упражнялся с любовью в ней,  
С юных лет тебе снились известность  
И открытия в сфере идей.

И к тому, что во сне только смели  
Рисовать тебе робко мечты,  
Наконец приступаешь на деле,  
Как к великому таинству, ты.

Благородного сердца стремленье  
С приговором сошлось судьбы:  
Ты идешь на святое служенье,  
На арену журнальной борьбы.

Воспевая высокие чувства,  
Станешь правде учить ты людей,  
Объяснишь им создания искусства  
И откроешь мир новых идей;

Бичевать станешь смело пороки,  
К исправленью сердца призывать  
И облитые горечью строки,  
Как перуны, в неправду метать.

На ученье твое отзовется  
Много пылких и юных сердец,  
И фортуна тебе улыбнется,  
И сплетет тебе сердца венец.

Да не то тебе пало на долю:  
Будет смертью тебе твой успех.

Эфемерным пресытаться успехом,  
Вздернешь нос, охладеешь к труду,



И мирским весь отдашься утехам,  
И толпы подчинишься суду;

И пред светских приличий законом  
Будешь ты трепетать и неметь,  
Будешь бредить комфортом и тоном, —  
Размышлять, в какой час что надеть.

Дорогую наймешь ты квартиру,  
С модным светом знакомство сведешь  
(Залетишь ты в опасную сферу, —  
Закружишься, — морально падешь).

И забудешь святое призванье,  
От науки себя отдалишь,  
И запустишь журнала издание,  
И талант свой уронишь, заспишь.

И лица твоего выраженье  
Жизнь такая как раз изменит:  
Потеряет оно жизнь, движенье, —  
Примет пошлый, натянутый вид.

Жизнь такая, такое веселье  
Скоро, скоро приносят плоды!  
Скука, светскость, дендизм и безделье  
На лице оставляют следы.

И схоронят в сырую могилу,  
Как пройдешь ты печальный свой путь,  
На пирах истощенную силу,  
Бдением иссушенную грудь.

*Э. Благодравов.*

Как вам нравится это стихотворение, Новый Поэт?  
Прощайте, Новый Поэт! будьте счастливы! остаюсь истинно к вам расположен-  
ный фаворит ваш

*Эраст Благодравов*

С. Добромислово, Благово тож  
1851 года 8 июля

---

---

И. И. Панаев

## Заметки Нового Поэта о русской журналистике. Ноябрь 1851

Отрывок

Более всех журналов в последние месяцы доставил мне удовольствия «Москвитянин», поместивший две замечательные повести: «Комик» и «Адам Адамыч». Первая принадлежит г. Писемскому, который печатает теперь свой роман в «Современнике», что и лишает меня удовольствия говорить об этом романе. «Комик», по моему мнению, если не лучшее произведение автора по богатству содержания и разнообразию характеров, то, конечно, самое оконченное и соразмерное в своих частях. В других своих произведениях автор простирает свою *объективность* (я не мог избежать этого школьного слова) до такой степени, что решительно не было видно, кому из своих лиц он сочувствовал. Очень естественно, что и читатель по прочтении этих произведений оставался равнодушен ко всем этим лицам так же, как и сам автор, — и это несколько вредило впечатлению целого. В «Комике» уже ясно обнаруживается участие автора. Лица в этой повести очерчены с обыкновенным мастерством г. Писемского и отличаются поразительной верностию действительности... Отношения комика к его жене, провинциальный *дилетант* искусства *Дилеттаев* (фамилия эта не совсем удачна), заносчивый трагик, наконец даже лица, стоящие на втором плане, молодой франт из Петербурга и молодая дама, — все это очень оригинально, живо и исполнено того простого комизма, который не сочиняется, а существует в окружающей нас действительности. Писемский обладает великой способностью уловлять этот комизм. Повесть «Адам Адамыч» принадлежит перу писателя, только что вступающего на литературное поприще, и обнаруживает в нем дарование несомненное. Жаль, что в некоторых местах своей повести автор уже слишком густо и грубо наложил краски и обнаружил слишком большое расположение к поль-де-коковским сценам.

**1852**



---

---

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 отрекаться 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*<sup>1</sup> (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

---

<sup>1</sup> 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 раболопно, — 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 дозволяют, 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<sup>2</sup>, — а на своих quasi-противников, — как на profanum vulgus<sup>3</sup>. 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!<sup>4</sup> *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 хоть 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<sup>5</sup>. 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 увидели 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

<sup>2</sup> Презренное стадо (лат.).

<sup>3</sup> Невежественная толпа (лат.).

<sup>4</sup> Вход воспрещен! (англ.).

<sup>5</sup> 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 себялюбивца, 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*<sup>6</sup> 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 *ширмы*, которыми прикрыто раболопное 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 бы было, 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,

<sup>6</sup> 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*<sup>7</sup> 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 вздрагиваем 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 последне-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

<sup>7</sup> 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*<sup>8</sup> 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 чувствует 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

<sup>8</sup> 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 невероятно 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 ругаются 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*<sup>9</sup>, и что у нас, *tant bien que mal*<sup>10</sup>, 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 перд создания», очищаясь от грубой примеси различных уклонений 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 владычествует 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

<sup>9</sup> Мирозерцание (нем.).

<sup>10</sup> 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 an<sup>11</sup>,

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

<sup>11</sup> 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 незримою 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 («Переп<иска> 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, чужа 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 ходуль так называемого добродетельного человека, уничтожить все фальшивое самообольщение, привести, одним словом, к полному, христианскому сознанию, но спокойно, бесстрастно она сделать этого не могла. Двойкий 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 нелюбимом 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 разнимает 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 апофеозу 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*<sup>12</sup>, 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,

<sup>12</sup> 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 брэнную 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 чутья 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*<sup>13</sup>; 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 сантиментальность 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»<sup>14</sup>).

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 ищущего 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

<sup>13</sup> Обывательская сущность (нем.).

<sup>14</sup> «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 выставляя 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 завоюешь 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*<sup>15</sup>, — 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

<sup>15</sup> 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 стишочки, 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 — г. 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 статеечки, очень веселенькие и простенькие статеечки в разных журналах и газетах. Он умел говорить с читателями о погоде, о том, что фельетонисту иногда писать не о чем. *Я всегда любил статеечки 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 статеечки, 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 статеек, — и что же! не прошло 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 Тамириным). *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, утешьтесь, 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 извиниться перед влюбчивым приятелем, но он не нуждался в извинениях; заметив, что я перестал хмуриться, ветреник перешел к живейшим изъявлениям 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 удержаться 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!<sup>16</sup>

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 лермонтовской 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

<sup>16</sup> 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, обычной 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, задыхнувшимися, 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*<sup>17</sup>, 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

<sup>17</sup> 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, бесосновной 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 признаёт 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 г. 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 различимые 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 непеременимые 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 срастания, 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!<sup>18</sup>

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

<sup>18</sup> 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 *ἀντὸς ἔφη*<sup>19</sup>, 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 перечесть 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.

<sup>19</sup> 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 немислимо 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 снаружы 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 любуется 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 предметом 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 всепоглощающей и вместе обаятельно-влекущей 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 неглубокою, 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*<sup>20</sup>, 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

<sup>20</sup> 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 неучливое 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, избравших 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 «Ипохондrike». Мы готовы, впрочем, найти в этой манере некоторое сходство с мольеровскою 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 неисцелимым 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.

---

---

А. В. Дружинин

## Письма Иногородного Подписчика о русской журналистике. XXV. Декабрь Отрывок

Яберусь за наши журналы с рвением и только боюсь одного — быть чересчур снисходительным. Снисходительность моя уже доходит до того, что я решил-ся прочесть даже полемическую статейку, в которой «Москвитянин», через посредство нового и неизвестного мне автора Эраста Благодравова, осыпает разными полемическими любезностями моего приятеля Нового Поэта, одного из сотрудников «Современника». Но успокойтесь, благосклонные читатели, я не буду пересказывать вам содержания полемических статей, где бы они ни помещались и как бы ни было нравоучительно их изложение. Полемическая статья — для меня вещь неприкосновенная и не подлежащая разбору. Читатель может ею тешиться на наш же счет, но нашему брату позволяется только изредка прочесть ее, пожалеть, что наши журналы через шесть месяцев еще не перестали царапать друг друга. <...>

Поспешаю возвратиться к стихам и принимаюсь говорить о шуточных стихах, сочиненных тем же господином Благодравовым, с которым я только что имел удовольствие познакомиться.

Господин Эраст Благодравов, едва только выступив на фельетонное поприще, успел уже нажать себе многих врагов. «Отечественные записки» в своем одиннадцатом номере посвящают ему несколько коротеньких глав, в роде Ламартиновых «Записок», и в этих главах утверждают, что Эрасту Благодравову, по его собственному признанию, иногда нечем платить извозчику, что он предпочитает другим напиткам польнную и что он дрожит от волнения, видя в журнале свою статью. Вот куда хватила журнальная городская почта! Нечего сказать, эти шесть месяцев были плодотворны в отношении полемических любезностей, и хладнокровному зрителю остается только ожидать, до чего дойдут наши журналы еще через шесть месяцев. «Современник» тоже отзывается об Эрасте не совсем выгодно, а потому-то я с особенным вниманием перечитал статью господина Благодравова в ноябрьских номерах «Москвитянина».

Статья эта состоит из стихов и прозы. Проза довольно бесцветна и исполнена литературных теорий, с которыми я не согласен и до которых нам нет дела. Но из пародий многие хотя не очень гладки, однако не лишены веселости; я всегда любил шуточные произведения Нового Поэта, а потому мне нравятся и пародии господина Благодравова; только напрасно фельетонист «Москвитянина», пародируя стихи Нового Поэта и других стихотворцев, в то же время в своей прозе с жаром нападает на что бы вы думали — на сочинение шуточных стихов! Пишите и шуточные стихи, и пародии, заимствуйте мысли у какого угодно знаменитого поэта, старайтесь только быть острым и веселым, а о Пушкине и Лермонтове не заботьтесь, — их слава так прочна, что не потускнеет от миллиона самых веселых, самых ловких

пародий! Вообразать, что публика охладает к великому писателю из-за того, что два-три человека в веселый час воспользуются одною из его мыслей для своей эфемерной и легонькой шутки! Я никак не думаю, чтоб господин Благодравов говорил это от чистого сердца. Конечно, есть много людей, которые дуются и краснеют при всякой шутке, но кто не скажет, что подобные люди сухи, скучны, развиты в одну сторону? Если б в статье господина Благодравова не было ничего, кроме прозы, я бы причислил его к таким людям, но пародии его, несмотря на свой странный колорит, доставили мне удовольствие, заставили меня смеяться, — и оттого я не могу быть слишком взыскательным. Последняя из пародий, помещенных в «Москвитяине»: «Журналистика» — заключает в себе что-то особенно свирепое и потому не очень забавна, но все другие, особенно «Кофе» и «Если кроткий как вол, в трезвом виде...», могут рассмешить даже после прочтения басни о кондукторе и тарантуле. Обе названные мной пародии написаны на два стихотворения господина Некрасова, и оба оригинальные стихотворения нисколько не упали в моих глазах вследствие удачной шутки. Всякая вещь господина Некрасова будет прочитана мною с удовольствием, а о Лермонтове и Пушкине нечего и говорить. <...>

Бояться за славу Пушкина и Лермонтова вследствие десятка шуточных стихотворений! Стоит только вдаться в свирепый «культ» изящного, злиться на всякую шутку, наморщить брови, потерять хорошее расположение духа — и что делается тогда с тобой, о бедный литератор! Кто из нас, по слуху или на деле, не знает этих вечно недовольных, вечно насупившихся жрецов изящного и поборников истины, которые на словах полны сочувствия ко всему широкому и прекрасному, а на самом деле чреватые одним недоброжелательством даже к лицам своего собственного кружка? Не лучше ли быть менее широким в своих теориях, но более похожим на порядочного человека в общественной жизни? Не лучше ли откровенно, перед лицом всей читающей публики, смеяться над тем, что действительно смешно или даже просто кажется нам смешным — но быть повежливее и подоброжелательнее в своих кабинетных занятиях?

Малейший оттенок исключительности, как ветка полыни в кадке меду, может испортить человека и произведения, им состряпанные. За примером идти недолго, стоит развернуть последнюю книжку «Москвитянина» и прочесть статью писателя умного, одаренного наблюдательностью и веселостью, беллетриста, каких мало, в короткое время завоевавшего себе имя и почет, — я говорю про господина Писемского и про его повесть «Комик». Господин Писемский пожелал во что бы то ни стало изложить перед читателями несколько воззрений на драматическое искусство, на высокий комизм, — и оттого вся повесть, наперекор желанию автора, даже наперекор его способностям, приняла какой-то дидактический колорит, а ее герой, пьяный актер Рымов, говорит ни дать ни взять, как критик, лет десять занимавшийся библиографией и оценкою новых и старых писателей, критик, ставший твердою ногою на арену русской словесности! На сцену является около десятка лиц, каждое из них очертано мило и верно, каждое интересует собою, но каждое так и стремится высказать что-нибудь о фарсах, о классицизме, о трагедии, и пуще всего о «Женитьбе» Гоголя. В «Женитьбе» Гоголя, достоинства которой никто не думает отвергать, господин Писемский сделал какое-то лекало для промерки своих героев, еврейский сибболет и шибболет, условие *sine qua non*<sup>1</sup>, центральный пункт всего сочинения, предлог для критических поучений. Какая из наших критических теорий сможет назваться прочною и долговечною? Теории эти составляются на скорую руку, для журнального обихода, меняются через пять или шесть лет, и невыгодно такому рассказчику, как господин Писемский, связывать участь своих

<sup>1</sup> Непременное (лат.).

оживленных статей с участием этого незрелого пустозвонства. Изящное произведение остается, а критика, подобно Вечному Жиду, беспрестанно перемещает место. Сегодня она бродит в тумане и говорит про идеалы, завтра берется за артистичность, художественность, искусство для искусства, через три года она ударится опять в идеализм или что-нибудь другое. Что сделалось с эстетическими теориями лэкистов, или последователей Эдисона, или германцев, углубившихся в созерцание средних веков; куда девались критические истины, провозглашаемые нашими журналами лет за десять тому назад; кто помнит теперь имена художников, за какой-нибудь рассказец превозносимых до небес и далеко оставляющих за собой *эфемерную* славу Бальзака, Бернара, Дюма (тогдашние критики знали только французских романистов)? У кого в памяти остались пышные дифирамбы в честь Жоржа Занда или мадам Дюдван, женщины, погубившей великую часть своей славы в последнее время? Нет, нам приятно думать, что труды господина Писемского долговечнее критических теорий, на которые сами теоретики едва ли смотрят без иронической улыбки, теорий, которых время уже сочтено и которые быстро заменятся новыми, столь же непрочными теориями!

Господина Писемского так много хвалили все журналы, что мы опасаемся произвести некоторый разлад в общем концерте, указав на некоторые слабые стороны его произведений. Автор «Комика», может быть, вследствие своих литературных теорий, слишком любит подступаться к изображению тривиальных и ничтожных подробностей, подробностей, за которые могут только браться писатели с громадным дарованием, убежденные в том, что их талант облагородит все, до чего ни коснется, и браться только изредка, мимоходом. Я уже имел случай заметить в романе «Хозаров» одно совершенно безвкусное и бесполезное место, где описывается туалет старухи, кажется, свахи, ее умыванье и причесывание волос; в романе «Богатый жених» есть тоже сцена скучная и неприятная, именно драка в трактире по поводу паленого поросенка, — но сцена «Комика», в которой Рымов за ужином напивается пьян и начинает браниться со всеми гостями, еще неприятнее, еще бесплоднее по результату<sup>2</sup>. Это все равно что Остаповский сюжет, разработанный живописцем без средств Фан-Остада или, что еще вернее, сюжет фламандской картины, рассказанный на печатной странице с опечатками. Там, где господин Писемский теряет свою веселость и силится создать что-нибудь или очень потрясающее, или очень картинное, силы его оставляют и я не узнаю в нем увлекательного рассказчика.

---

<sup>2</sup> В отзыве моем о «Хозарове» я сравнивал сцену туалета с начальной сценою Бальзакова «Горию», где описывается туалет мадам Воке. То, что было «почти» по силам Бальзаку, вышло у господина Писемского вяло и ничтожно. Здесь не мешает заметить, что в письме, в котором говорил я о Хозарове, вкралось много ошибок, отчасти по собственной моей вине, отчасти по недосмотру корректоров. Так, слабейшая страница романа выписана без указания ее недостатков. Долгом считаю прибавить, однако, что такая неисправность не может быть поставлена в вину редактора «Современника» — все мои письма, исключая последнего, присланного слишком поздно, — печатались и просматривались с тщательностью (*примеч. Дружинина*).

---

---

И. И. Панаев

## Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики. Февраль 1852

Отрывок

— Вот замечательная новость. В 3 № «Москвитянина», который всегда неблагосклонно отзывался о г. Дружинине, начинают хвалить его.

И молодой человек начал перевертывать листы «Москвитянина».

— Критик этого журнала, продолжал он, — называет г. Дружинина, вместе с г. Авдеевым, Жемчужниковым и Чернышевым (?), последними представителями лермонтовского направления. А знаете ли, что он говорит об этом направлении?.. Вот, позвольте я вам сейчас прочту:

«Не глубокое содержанием, оно сказалось за раз, само себе положило Геркулесовы столбы, идти за которые значило идти к абсурду».

— Он посвящает всю свою третью статью о русской литературе в 1851 году, после двух вступлений, где говорилось о Гоголе и Лермонтове, разбору одной «Певницы», соч. Иногородного Подписчика, и изъявляет желание, смешивая в одно лицо г. Дружинина с Иногородным Подписчиком, чтобы он отдавался более своей непосредственной, *страстной* натуре, без задних мыслей; как отдается ей А. де-Мюссе. Он даже, увлеченный *пафосом*, говорит г. Дружинину то, что Гамлет говорит своей матери:

О, брось его (сердца), брось злую половину  
И с остальной в чистоте живи!

— Вот это так трогательно, оригинально и ново, — заметил я, — в особенности кажется оригинальным то, что «Москвитянин», постоянно до сих пор делавший очень едкие упреки «Современнику» за то, что он будто бы превозносит сочинения гг. Дружинина и Чернышева (хотя «Современник» по поводу «Дачного рассказа» Чернышева заметил однажды, что этот рассказ очень мил — и только), теперь сам придает ему какое-то особенное значение, и, хотя г. Чернышев, сколько мне известно, ничего никогда не печатал, кроме этого рассказа, он уже торжественно включает его в число представителей лермонтовского направления, а разбору «Певницы» посвящает целую статью! Все это очень забавно.

— И что за язык у этого критика! — подхватил молодой человек, — мальчишески-заносчивые упражнения, абсурд, экстравагантности, произведения, в которых форма гоголевского творчества, а сущность мирозерцания лермонтовская.

— Все это тяжело, натянуто, все это как будто неудачные пародии на те критики, которые писались у нас в сороковых годах... Не правда ли?

Молодой человек, думая, мне кажется, почему-то особенно угодить этими замечаниями, взглянул на меня так умильно, что я покраснел за него.

— Критик, о котором вы говорите, хотя и не имеет особенных достоинств, хотя суждения его неопределенны, сбивчивы и постоянно не метки, хотя в его статьях

видны неприятные напряжения, усилия натягивать себя до пафоса, привычка смотреть на русскую литературу сквозь тусклые очки немецких эстетик, разные предубеждения и другие *эстравагантности* и *абсурды*, но я не могу не дать ему справедливости, что сквозь все это в нем проглядывают любовь, неподдельное уважение к искусству, страстная охота усердно служить ему, — а для меня это чрезвычайно важно, и я готов извинить ему за это все его заблуждения и странности и даже, что еще важнее, какие бы ни было неблагоприятные отзывы о моих собственных произведениях, потому что мое сочинительское самолюбие не так щекотливо и раздражительно, как у других. Правда, одна любовь к искусству, одно усердие, одни взгляды, основанные на немецких эстетиках, без *собственного* эстетического вкуса, без критического такта и *чутья* совершенно бесполезны в критике.

— Ваша правда, заметил молодой человек, — чутье столь же важно в литературе, как и на охоте. Одно усердие ни в том, ни в другом случае ничего не делает.

— Я всегда готов отдать должное хорошей статье или замечательному труду, продолжал я, — хотя бы встретил их и в таком журнале, редакторы и сотрудники которого посматривают на меня мрачно и неблагоприятно...

---

---

*Е. Н. Эдельсон*

## **Несколько слов о современном состоянии и значении у нас эстетической критики**

**Б**ывают в литературе периоды, когда, будто долго собираясь и копясь, вдруг появляются в ней живые, свежие силы, самостоятельные и первоклассные таланты. Общее сочувствие встречает тогда новое направление, потому что, какие бы недостатки ни оказались за ним впоследствии, оно вносит нечто новое в общество, среди которого явилось, трогает его живые струны. Критике не остается почти ничего делать в таком случае; разве только, увлекшись этим новым направлением, отстаивать его от людей запоздалых и неблагонамеренных, быть толковательницей его перед публикою. Но в руководстве ее новое направление мало нуждается. В себе самом, в своей прочной связи с жизнью, откуда взялось, в своей самостоятельности и в даровитости своих представителей находит оно силы и твердость идти по прямому пути и увлекать за собою массу. Таково, например, было движение, сообщенное нашей литературе Пушкиным и Гоголем. Но бывают другие периоды, когда как будто затихает движение в изящной литературе, когда высокоталантливые личности, совокупающие в себе все требования эпохи, исчезают или замолкают и на литературную арену выходит толпа писателей, иногда не лишенных дарования и некоторой оригинальности, но, в сущности, подчиненных направлению, сообщенному предшествовавшими великими деятелями. Не обладая той великой, природной силой, которая спасает писателя от уклонений с прямой дороги, ни той энергией, с которою выступает обыкновенно всякое самостоятельное начинание и которою загораживаются на время его недостатки, — новые писатели бросаются на вновь открытый им путь почти без всякой внутри их лежащей охраны, прельщаемые легкостью торной уже дороги и сочувствием публики к новому направлению. Оттого, с одной стороны, сами писатели доходят скоро до самых странных крайностей, с другой стороны, публика, обманувшись несколько раз в том, что предлагаемо ей было под видом нового направления, начинает чувствовать недоверие к достоинству самого направления. Смысл даже его затеривается в сознании, наступает в литературе безурядица. Те, кто не смел и показаться прежде, при господстве даровитых деятелей, выступают также на арену; наряду с доведенными до нелепости произведениями нового направления безнаказанно появляются в литературе самые уродливые произведения, не имеющие никакого направления, и публика, затерянная в этом хаосе, не зная, чему нести свое сочувствие, начинает становиться равнодушною ко всем литературным явлениям. В таких-то случаях критика должна стоять неусыпно на страже против грозящей литературе безурядицы. В таких-то случаях и литераторам, и публике должна она прийти на помощь. Литераторам должна она помогать теми теоретическими знаниями, которые в гениальных деятелях присущи их таланту, но которых недостаток часто и резко кидается в глаза в произведениях писателей, не одаренных особою творческою силою, хотя и не

лишенных таланта. Точно так же нужна в такое время критика и публике, потому что часто ей приходится иметь дело с произведениями, имеющими неяркие достоинства, в которых критика обязана указать ей настоящее направление, выставить на вид те стороны, каких, может быть, и не заметило бы само собою большинство, но которые служат несомненным признаком прямого пути, избранного писателем, и т. д. С другой стороны, критика должна предостерегать публику от тех уродливых произведений, которые, пользуясь случаем, употребляют все средства для того только, чтобы подделаться под вкус большинства, угодить его самым грубым и причудливым требованиям, и которые по этим самым причинам имеют много способов бросаться в глаза большинству, ослепить его и загородить от него те скромные, неяркие, но добросовестные создания, которые поддерживают и предохраняют от порчи вкус публики в промежуток времени между появлением ярких и самобытных талантов.

Современное состояние нашей литературы несколько похоже на подобную пору застоя и затишья. Нельзя пожаловаться на отсутствие талантливых писателей, но нельзя не согласиться также, что у некоторых из них проявляются погрешности странные и непростительные или выдаются произведения бесцветные и слабые. Нельзя не заметить также наплыва в литературу произведений бездарных и фальшивых, выступающих с особенною дерзостью и, к несчастью, находящихся сочувствие. Если это справедливо, то справедливо и то, что для спасения литературы необходима строгая, добросовестная и чуткая критика. Но кто же не согласится, что недостаток ее у нас крайне ощутителен?

Нам кажется, что в подобном положении всякий голос лишь бы серьезно и благонамеренно взявшегося за дело человека может принести некоторую пользу, и потому-то, в ожидании лучших и полнейших статей о том же предмете, мы решаемся сказать свое слово о недостатках современной критики, чувствуемых всеми без исключения, но еще не приведенных в ясность и не исследованных.

Было уже не раз говорено, что литература наша сосредоточилась в журналах; еще правильнее будет сказать это про критику. Отдельное критическое сочинение или специально критический сборник даже немислимы в настоящее время, для них едва ли бы нашлись читатели. Конечно, есть много причин этому, но одна из главных — это странное и жалкое состояние самой эстетической критики.

Самое дурное в этом деле то, что многие не видят даже этого упадка критики и воображают, что все идет как следует. А между тем, стоит только взглянуть прямыми глазами на дело, стоит только уяснить себе те побуждения, какие руководят по большей части нашими критиками при составлении журнальных отзывов и статей, обнаружить поразительное отсутствие в них всякой системы, их весьма малую и крайне условную пользу для публики и самих писателей, наконец, необыкновенное отсутствие живых и освежающих мыслей, чтобы изумиться, как не нашлось еще у нас ни одного голоса в обличение такого безобразия.

Было бы, конечно, очень интересно разобрать причины, доведшие нашу эстетическую критику до такого состояния, но мы не беремся теперь за это дело и ограничимся изображением тех особенно рельефных недостатков, которые, как нам кажется, должны бросаться в глаза каждому, кто только внимательно взглянется в дело. При этом обзоре мы, разумеется, будем иметь в виду наши периодические издания, но считаем ненужным называть по именам журналы, ибо поставили себе целью не полемику, но пользу общую.

Чтобы исполнить взятую нами на себя задачу с возможной полнотой, мы будем держаться некоторой системы в изложении, постараемся свести недостатки, замеченные нами в различных критических статьях, к общим чертам, которые и расположим в известной последовательности, начиная с худших.



Прежде всего, разумеется, должны быть поставлены здесь критики, написанные под влиянием тупой вражды ко всему свежему и молодому, критики, принадлежащие таким лицам, которым бы хотелось, чтобы в литературе не было ничего такого, что напоминает об их отсталости и дает наглядно чувствовать скудость и фальшивость произведений, которые предлагали они публике в свое время и которые читались тогда с охотой и считались дельными. Но такие голоса, к счастью, все реже и реже раздаются в нашей литературе, и притом всем слишком ясны побуждения, их порождающие, для того чтобы стоило долго на них останавливаться.

Недобросовестность другого рода играет в наше время большую роль — это недобросовестность, проистекающая из журнальных партий. Для того чтобы быть в наше время журнальным критиком, — а других критиков, как известно, нет у нас в литературе, — необходим не столько природный талант, благонамеренность и другие свойства, сколько знание всех отношений журнала к другим журналам или к современным деятелям в литературе, и это, вместе с известною ловкостью, составляет едва ли не главное достоинство критики в наше время. Но так как ловкость, при всех своих достоинствах, все же не то, что правда, то, разумеется, она должна иногда обличать себя, и обличать, без сомнения, комическим образом. И действительно, в литературе нашей весьма возможны подобные комические примеры. Положим, например, что известный писатель, почему-нибудь не любимый двумя журналами, помещает свою повесть или комедию в каком-нибудь издании. Первая мысль обоих журналов: разругать новое произведение. Но к соображению того и другого приходят различные обстоятельства. Один, например, рассуждает так: довольно уже мы бранили этого писателя за то, что он напечатал прежде, надобно же наконец показать наше беспристрастие, и, вследствие такого решения, он выписывает новое произведение целиком или отрывками и вообще относится о нем с похвалою. Другой журнал руководствуется в этом отношении совсем другими побуждениями: нет, рассуждает он, не надобно потакать этому автору, что ж за беда, что написанное им вновь хорошо, нельзя же нам похвалить его за какое-нибудь небольшое произведение, когда мы написали уже о нем бранную статью, и вот те же отрывки из новой комедии или повести появляются тоже в выписках, но уже как пример безвкусного и бесталантливого. Трудно поверить, а случается. Хороший и опытный критик принимает даже в соображение не только то, как отзывался его журнал прежде о каком-нибудь писателе, но и то, в каком издании помещено новое произведение и в какое вообще издание он перенес свою деятельность. Разумеется, положительный суд произносит он над таким автором, который, по своим убеждениям, он знает, не будет участвовать в его издании. Совсем иначе поступают с писателями, только что появляющимися, но уже хорошо принятыми публикой и потому могущими дать вес журналу. Разобрать, как составляются статьи о таких писателях, было бы поучительно в высшей степени. Принять в соображение обстоятельств нужно множество. Нужно, во-первых, быть беспристрастным, да пока еще ничто сильно и не мешает этому беспристрастию; во-вторых, хвалить очень сильно не годится, потому что тогда нужно будет хвалить его и в том случае, если он станет помещать свои произведения в журнале враждебном. Конечно, можно будет в последнем случае отозваться, хотя и с похвалою, но слегка, в двух-трех словах, но все же это не совсем ловко; в-третьих, нужно остеречься, чтобы не сказать при оценке нового писателя чего-нибудь такого, что бы противоречило прежде высказанным мнениям журнала, а то беда! враги тотчас поймают и выставят противоречие в журнале; в-четвертых, нельзя, например, останавливать очень много внимания на истинных достоинствах писателя, нельзя выставлять их на глаза публики как необходимые свойства хороших произведений, потому что иначе она прикинет, пожалуй, эти мысли к другим повестям

и романам, помещенным в той же или предыдущих книжках журнала. И много других обстоятельств нужно принять в соображение. Где же, при всей этой массе данных, которые нужно постоянно держать в голове, сохранить критику истинные отношения к тому, что подлежит его разбору; где же устоять его, иногда и от природы слабому, эстетическому чутью против наплыва сильно заложенных в душе практических соображений? Зато иной уже не хлопочет о дельности и добросовестности своих рецензий, а только об их ловкости в упомянутом выше отношении. Свои эстетические сведения и кое-какие наблюдения, вынесенные им из чтения произведения, подлежащего разбору, он употребляет только как послушный материал для составления статьи, план которой формируется по задаче, совершенно посторонней делу. Любопытно иногда, вооружившись психологическим анализом, разобрать подобную статью на ее составные элементы, то есть взять из ее содержания все то, что вызвано не истинным отношением критика к произведению, представляет не задушевную его мысль, но плод журнальных и личных отношений. Иногда за всем этим в статье не останется ровно ничего.

В журнальной тактике такие люди имеют большие достоинства и составляют драгоценное приобретение для журналиста. Зато уж если журнал имеет такого критика, он дорожит им больше всех других сотрудников и держит его до самой смерти, несмотря на дряхлость и неспособность, как держат иногда на фабрике мастера при каком-нибудь секретном производстве, несмотря на то что он уже давно сделался ненужным. Опасно выпустить. Знакомый со всеми сплетнями и закулисными тайнами, он может сильно повредить журналу, передавшись его противникам.

Разумеется, в отношении к писателям, имеющим сильный талант, все подобные критики вредят мало, и общее мнение все-таки составляется в пользу их; но нельзя, однако, сказать, чтобы они не мешали публике стать в верные отношения к писателям и, следовательно, не действовали обратно своему назначению. Не говорим уже о вредном влиянии всякой лжи и недобросовестности, которая рано или поздно открывается всем и порождает недоверие к критике, ложные отношения к литературе, фальшивые интересы и т. д. Главное зло во всем этом, во-первых, промышленное направление журналистики, во-вторых, недостаток откровенности и, наконец, в-третьих, как уже сказано, владычество ловкости в журнальном деле. Неловким считается признаться в своей ошибке, неловким считается переменить свое мнение о писателе; неприличным — жарко и с увлечением высказать свое суждение о каком-нибудь явлении в журнале, о котором привыкли отзываться с неудовольствием или пренебрежением. Журнал или даже литератор считается не за человека, способного ошибаться, менять мнения, подчиняться влияниям каких-нибудь случайных обстоятельств и т. д., но какой-то математической машиной, которая, будучи заведена однажды, говорит всегда одно и то же. Из всего этого выходит, что каждый журнал, которому, разумеется, собратия его указывают на его недостатки, односторонность и т. д., становится упрямее с каждым годом и считает это упрямство за верность направлению. Образуется, разумеется, свой круг читателей у каждого журнала, который разделяет и его упрямство, и возрастающую вражду к другим журналам.

Так как зашло дело о недобросовестности, то стоит упомянуть также и еще об одном ее виде — недобросовестности бессознательной, если можно так выразиться. Известно, что существуют люди весьма различных убеждений, и по общей всем слабости каждый считает свои убеждения наилучшими и желал бы их исключительного господства во всех умах. Известно также, что господствующим в известном кругу убеждениям подчиняются иногда писатели, не одаренные самобытным, оригинальным талантом, хотя и не лишенные его, в известной степени. Что

же случается? Произведения такого писателя расхваливаются до небес людьми одних с ним убеждений и ругаются наповал людьми убеждений противных. И все это делается иногда бескорыстно, искренно и добродушно людьми в сущности довольно справедливыми ради будто бы высших интересов, как будто есть какой-нибудь интерес выше правды?

Но довольно об этом; еще много недостатков критики, кроме недобросовестности, ждет нас впереди — хоть бы, например, пустота содержания, случайность и произвольность того, что обыкновенно пишется в журналах о вновь появляющихся изящно-литературных произведениях. Еще для разбора плохих повестей или мелких стихотворений находятся средства у наших критиков. Здесь есть чем наполнить статейку и дать ей вид как будто дельной. Можно искусными выписками и замечаниями достаточно позабавить публику, можно написать несколько общих мест об упадке литературы, о ложном направлении, можно, наконец, подробно и не без остроумия рассказать, как в одном доме было очень скучно и потом, когда взялись за одну книжку, всем стало весело. Все подобное пойдет у нас за критику. Оттого некоторые критики даже с большою охотой берутся разбирать плохие и пустые вещи, нежели такие литературные явления, которые стоят подробного и дельного разбора. В первом случае можно писать, что хочешь, во втором — так легко нельзя отделаться.

Зато и действительно некоторые критики пишут, что хотят... Приступая к рецензии, они не берут на себя никаких обязанностей ни перед публикой, ни перед разбираемым произведением. Что напишется, то и хорошо. Само по себе это бы еще не большая беда; в литературе нашей довольно органов для выражения мнений о всяком новом явлении, и нельзя требовать от фельетониста какой-нибудь газеты, чтобы он, в срочной болтовне своей, высказывал такие же дельные и основательные суждения, каких мы вправе ожидать от журналов серьезных. Но беда в том, что критики и в этих журналах по большей части мало чем отличаются от фельетонной болтовни, и часто все это отличие ограничивается только несколько более серьезным или, скорее, сухим тоном статьи, отнимающим у нее и последнее достоинство — живость и легкость. Беда также в том, что публика, обращаясь иногда с доверием к журнальным статьям, имеющим по наружности более серьезный характер, скоро замечает, что она обманулась в своих ожиданиях и что в этих статьях господствует та же пустота, случайность и произвольность. Чтобы показать, что мы не даром и не без основания придаем эти три эпитета большей части наших журнальных рецензий, вникнем внимательнее в дело.

Разве, например, не пустые для читателей такие статьи, в которых, пожалуй, с известною долею правды, но преимущественно с ловкостью, высказываются критиком некоторые внешние заметки о том, что разбирается; хвалятся или порицаются известные стороны произведения, иногда и довольно справедливо, но на таких основаниях, которые скрыты для читателей и остаются личным достоянием критиков, ибо, при своей непрочности и случайности, могут быть взяты не иначе, как на память. Да и что же существенного могут они сообщить читателям, когда авторы их нисколько не заботятся о том, чтобы возвести к сознанию и выставить на общее созерцание все то существенное, что положено в данном произведении, но преимущественно о том, чтобы показать самих себя, сказать что-нибудь остроумное, вообще поумничать и пофигурировать насчет произведения?

Нужно ли входить в подробные объяснения о том, что мы называем случайностью и произвольностью журнальных рецензий? Кто не согласится, что есть у нас рецензенты, которые, садясь писать, сами не знают, какова будет их статья, для которых вся задача состоит не в том, чтобы высказать свою твердо установившуюся мысль о разбираемом произведении, но вообще написать статейку побольше

и половчее, хотя бы иногда и без всякой связи с делом? От безделья и неименя ничего за душой, что бы просилось высказаться, критик, чтобы сколько-нибудь оживить свою рецензию и избежать всем наскучивших общих мест, начинает даже иногда капризничать; вдруг, например, отступится от принятых всеми положений эстетических или станет хвалить какую-нибудь совершенную дрянь, ссылаясь на свой личный вкус. И все это — дело минуты, все это сформируется в голове, может быть, уже в то время, когда перо в руках и надо писать рецензию.

О произвольности и говорить нечего. Всякий считает себя в полном праве иметь свое мнение и полагает, что, высказав его, он напишет критику. В этом отношении многими очень справедливо журнальные рецензии не считаются даже совсем за дело. Для составления дельной книги, например, нужен ум, познания, способность излагать дело; для составления рецензии об ученой книге нужно также многое. Для того чтобы написать повесть, комедию, нужен талант, и все обижаются, если кто-нибудь возьмется за одно из этих дел, не имея к этому никаких способностей. Но от рецензента на произведения художественные не требуется ровно ничего. Мнение свое имеет всякий, и нельзя же сердиться, если один понимает дело так, а другой иначе. Оттого так и спешат многие из наших критиков сказать свое мнение. Не умея разъяснить читателям разбираемого произведения, не чувствуя в себе никаких средств и прав на произнесение основательных и положительных суждений о нем, они стараются по крайней мере воспользоваться правом, принадлежащим бесспорно всякому человеку, — сказать свое личное мнение. И потому если вы иногда и не узнаете ничего нового из журнальной рецензии, то почти всегда услышите от критика, нравится или не нравится ему разбираемое сочинение. При этом иной так снисходителен к публике, что объясняет ей некоторые обстоятельства из своей прошлой жизни или настоящей обстановки, образовавшие в нем сочувствие или несочувствие к чему-нибудь. Другой умалчивает обо всем подобном и просто предлагает читателям результат суждений своего доморощенного вкуса, оставляя их самих догадываться о влияниях житейских или книжных, которых подвергался этот вкус в своем развитии.

Вследствие всего этого эстетические критики сделали у нас каким-то ничего не значащим и, в сущности, ненужным дополнением к изящно-литературным явлениям. Интересуются ими разве люди, которые верят всему печатному, да охотники до литературных сплетен, которых занимает не дело, высказываемое в критических статьях, а то, как отзовется такой-то журнал о таком-то писателе после того, что случилось; как поведет себя такой-то критик в отношении к хорошей повести, напечатанной в враждебном журнале, и т. д.

Вся эта безурядица происходит оттого, что при недостатке настоящих, призванных критиков всякий считает себя способным быть критиком... Откуда взялось такое убеждение?

Если появляется сочинение, принадлежащее к области какой-нибудь науки, то, конечно, есть люди, которые, например, совсем не любят наук или этой науки или которые вообще питают мало доверия к систематическому знанию; однако такие люди не возьмутся писать разбора вышедшему сочинению или по крайней мере, высказав свои личные и уродливые воззрения на него, не найдут к ним никакого сочувствия в публике: читатели очень хорошо знают, что не всякий способен к этого рода критике и что мнение лица, основанное на его личном вкусе, не имеет никакого веса в деле науки. Истинного суждения, на которое бы можно было положиться, они ждут от ученого, и взоры их невольно обращаются к тому из ученых, который, занимаясь тем же предметом, внушает им наибольшее доверие. Точно то же бывает при оценке всякого другого произведения, принадлежащего к какой-нибудь специальной области.

Совсем другое дело в эстетической критике. Здесь всякий знает, что эстетический вкус есть достояние каждого человека, и потому многие читатели думают, что все искусство критика состоит в умении остроумно и ловко высказать свое мнение о литературном явлении; причем главнейшими и единственными качествами критика должны быть ум и добросовестность. Точно то же думают и некоторые из самих критиков. О потребности врожденного таланта к этому делу многие даже и не подозревают.

Среди всего этого хлама попадаются, конечно, хотя и изредка, критики другого рода, критики с направлением более серьезным и благонамеренным. К ним-то и спешим мы перейти теперь, чтобы оценить их значение в литературе. Для большей ясности постараемся и здесь свести все те направления, какие случалось нам замечать в различных критических статьях, к общим чертам, даже позволим себе в этом отношении некоторую идеализацию. Этим мы избежим, во-первых, всяких личных намеков, а во-вторых, будем иметь возможность к более полному анализу.

Прежде всего следует указать на некоторые критики стихотворений, из которых иные отличаются верным чутьем, правильным взглядом и умением взяться за дело. Конечно, понять и оценить достоинства стихотворений, в особенности мелких лирических, легче, чем, например, произведения драматические или повествовательные. По большей части краткие и вылившиеся одним разом, одним, так сказать, порывом вдохновения, они удобнее дают чувствовать свою целостность и стройность или недостаток того и другого. Точно так же шероховатость или достоинство стиха, истинность или фальшивость чувства, положенного в основу стихотворения, грациозность образов и картин чувствуются и оцениваются по достоинству легче, нежели все те разнообразные данные, которые подлежат оценке в романе, комедии или драме. Критик в отношении к ним легко становится на настоящую точку зрения, которая дает ему возможность и право судить их на основании их самих, а не из посторонних, принесенных извне понятий. По всем этим причинам порядочные стихотворения всегда были встречаемы с одобрением нашими журналами и оцениваемы более или менее удовлетворительно. Конечно, нельзя, чтобы и здесь не было исключений. И здесь являются иногда выходки грубые и безобразные, но они простираются уже не от недостатка умения, а из литературной наглости, которая, ради каких-нибудь целей, готова признаться, например, что не может отличить очень хороших стихотворений от пародий, как это бывало в нашей литературе. Но где же нет исключений?

Но и в других родах эстетической критики встречаются явления более или менее утешительные. Так, например, если выходит в свет литературное произведение, имеющее неотъемлемые и большие достоинства, возбуждающее толки своим появлением и притом принадлежащее автору непричастному или еще не успевшему подпасть литературным сплетням, — тогда ничто не мешает добросовестной журнальной оценке нового явления; и действительно, во всех наших журналах появляются статьи не в пример обыкновенным. Пишутся ли они другими людьми или те же самые критики особенно напрягают в этот раз свои умственные способности, это решать не беремся; дело в том, что тут случаются иногда статьи, заслуживающие внимания по своему серьезному содержанию, иногда дельному взгляду и добросовестной оценке. Достоинства эти встречаются, впрочем, что само собою разумеется, не во всех статьях в равной степени. Некоторые отличаются, например, только желанием сказать посильную правду и известною ловкостью в составлении; другие сообщают действительно верный, в общих чертах, суд и обличают в авторе их природный вкус и способность становиться в живые отношения с тем, что разбирается. Видно, что критик понимает настолько дело, чтобы не обмануться грубыми эффектами, вычурностью, претензиями и вообще всем тем, чем иногда

закрывается бездарность от людей неопытных и малообразованных. Но далее общих и очень немногих эстетических положений он не идет, полного возведения к сознанию всех данных художественного произведения не ищите в его статье. Иные, наконец, особенно богаты в своей общей, вступительной части. Посвящая не много места разбору самого произведения, они сообщают публике много дельных эстетических положений, знакомят ее с высшими интересами искусства и вообще много содействуют к распространению теории эстетики в том виде, какую она выработалась лучшими мыслителями по этой части. Но разберем подробнее и попробуем оценить по достоинству заслуги каждого из этих родов более или менее серьезной и потому стоящей внимания критики. Для этого войдем в жизнь литературы и постараемся застигнуть, так сказать, в самом действии влияние подобных статей на публику.

Положим, вы прочли какую-нибудь новую повесть, роман, комедию или что-нибудь подобное; новое произведение затронуло вас, вы чувствуете, что в голове вашей зародились новые мысли, душа обогатилась свежими образами, обрисовались незнакомые вам прежде интересные положения; но в самом ли произведении нет достаточной оконченности и ясности, или вы сами не привыкли к анализу ваших эстетических впечатлений, только вы замечаете некоторую смутность в общем впечатлении, вынесенном вами из чтения; прожитые вами, по воле автора, события и прошедшие пред глазами вашими лица не покоряются вашему разумению, не группируются так, чтобы образовать полное и совершенно ясное впечатление. Вы сами знаете, что прочитанное вами хорошо, на многое действительно хорошее вы даже можете указать, и указать безошибочно, но вам хочется знать все о данном произведении, вы хотите исчерпать все данные, в него положенные; вы хотите стать в нем хозяином, чтобы получить полное право судить о достоинствах и недостатках его. И вот вы обращаетесь к журнальным рецензиям. Что же находите? Не говорим уже о тех пристрастных, легких, капризных и других отзывах, которые сразу не удовлетворят вас и даже не остановят вашего внимания. Но вот, например, статья, по всем приметам серьезная.

Предисловие написано скромно, но и дельно, автор довольно основательно говорит о характере того рода литературных созданий, к какому принадлежит данное. Вы с нетерпением приступаете к самому разбору. Но, к крайнему удивлению, замечаете с первого же шага, что вы не вынесете ничего из этой критики для лучшего понимания прочтенного вами, например, романа, что рецензент сам ходит ощупью около него, будучи не в силах собрать в одно целое всех вынесенных им впечатлений, и напрасно старается для составления статьи привязать свою мысль то к тому, то к другому в данном произведении. Прочтя всю критику, вы выносите еще и другую мысль из этого чтения, именно что рецензент, может быть, даже уступает вам в способности чувствовать достоинства изящного и вся разница между им и вами, если вы не писатель, состоит только в привычке его — выражать свои мысли и составлять вообще журнальные статьи с помощью известных общих приемов. Впрочем, на самом деле не так легко убедиться в подобной пустоте иной журнальной рецензии. Для этого необходимо, во-первых, чтобы вы приступали к ней с довольно ясно сознанными требованиями; во-вторых, чтобы вы твердо верили в ваше непосредственное чувство; и в-третьих, наконец, чтобы вы не пугались набора мыслей и ловко составленных фраз; одним словом, нужно, чтобы вы решились твердо искать дела за всею путаницей и имели хотя некоторое предчувствие того, что ищите. Без этих условий статья вас обморочит точно так же, как обморочила она и самого автора. Вы примете за дело чужие положения эстетические, приведенные рецензентом довольно кстати и с известною ловкостью. Вы примете также за дело некоторые отрывочные и не приистекающие из живого понимания дела заметки

рецензента об идее, характерах и т. д. Вы, наконец, можете отступить от ваших собственных свежих впечатлений в пользу натянутых суждений критика, которые имеют перед вашими то преимущество, что связаны с теорией, имеют некоторый вид логичности и возводят вас к общим положениям. Если же вы победите все эти трудности, то убедитесь, без сомнения, в совершенной бесполезности для вас подобной рецензии, как часто убеждаетесь в бесталанности иного трудолюбивого, опытного и даже ловкого романиста.

Что касается до критических статей второго рода, то есть такие, которые сообщают более или менее голословное мнение о достоинствах и недостатках разбираемого произведения и имеют лучшим своим качеством верность суда, основанного на природном вкусе, и некоторые хотя и в общих чертах, но ясно высказанные эстетические положения, то главнейшее достоинство их состоит в том, что они верно рекомендуют читателям хорошие сочинения и устраняют их от чтения произведений, портящих вкус. Они могут с успехом отстаивать литературу от наводнения ее сочинениями бездарными или ложными по направлению. При энергии со стороны критика он может даже навязать читателям свои главные эстетические положения, вследствие которых они приобретут возможность, рассудив, сказать, что такое-то произведение хорошо, а такое-то не художественно, — это будет эстетический суд по известным приметам, сообщенным критиком. Что действительно критик может навязать своим читателям несколько верных эстетических положений, не развив нисколько их вкуса, доказывается несомненно явлением, которого нам часто случалось быть свидетелем. Благодаря некоторому распространению в нашей литературе правильных эстетических положений мы все более или менее знаем, чего должно требовать от романа, повести или комедии, и говорим, что они хороши, если, по нашим соображениям, удовлетворяют этим требованиям, — дурны, если не удовлетворяют. Это чисто суждение ума. Как же только дело касается непосредственного вкуса каждого, так являются странные противоречия. Иной, хваля произведение, скушает над ним или, браня другое публично, называя уродливым, наслаждается им втайне. Таким образом, влияние таких критик, хотя и без сомнения полезное для литературы, ограничивается, однако, преимущественно действием на умы и, следовательно, на людей мыслящих и занимающихся литературой как серьезным делом. Прямого же влияния на вкус большинства они не имеют, не будучи в состоянии поставить ничего прочного для тех людей, которые при чтении руководствуются только впечатлениями и не привыкли давать много места и значения суждениям по правилам. Такого рода критики особенно полезны, если они печатаются постоянно и продолжительное время в журналах, пользующихся особым доверием публики, и вообще имеют заслуги систематического и справедливого преследования какой бы то ни было лжи.

К этому же разряду (не по характеру, но по влиянию) можно отнести критические статьи, принадлежащие лицам, не одаренным от природы значительным вкусом, но развившим себя образованием, знакомым с лучшими произведениями иностранных литератур и с выработавшимися уже приемами эстетической критики. Не встречая затруднений в технической, так сказать, стороне критики, они имеют готовые уже рамки для оценки произведения, к какому бы роду оно ни принадлежало. Всякое отступление от установленной формы они тотчас заметят и укажут, имея пред глазами совершеннейшие образцы. Точно так же способны они заметить и выпуклые достоинства, насколько они могут быть подведены под образовавшуюся в их голове теорию. Но не ищите в них того особенного чутья, которое открывает искру таланта иногда под грудой безобразного хлама, не ищите в них также сочувствия к тем оригинальным проявлениям таланта, которые выбиваются из-под всяких уже установившихся форм; не думайте, наконец, чтобы они

способны были заметить и оценить вполне те живые стороны творчества, в которых пробивается народность с ее особенностями, энергиею и неизбежными при всяком начинании ошибками; они не дадут ей сочувствия до тех пор, пока все эти еще бродящие элементы не выработаются до общих и строгих форм, выносящих с собою готовую уже теорию, такую же полноправную, как и теории, взявшие себя из художественной деятельности других наций. Поэтому они полезны настолько, насколько нуждается каждый народ в распространении истинных мнений, добытых опытом других народов; насколько полезно все теоретическое, то есть разумное, как оплот от безурядицы и всяких беззаконных явлений. Но, ограждая литературу от произведений, носящих только форму художественных, обличая бездарность и притязания, распространяя вообще верные и разумные эстетические положения, сочувствуя, наконец, в своей литературе таким достоинствам, которые имеют уже узаконенное право на признание, они не выполняют назначения критики в отношении к элементам, вновь вступающим в искусство. Они не встретят их приветом и радостью, не обрадуются тому богатству силы и истины, которое таится за их часто не безукоризненною внешностью; но, усмехнувшись на их несколько неловкий вид и робкую поступь, они в полном сознании своего права с укором укажут им на те строгие и величавые произведения искусства, которые завещаны нам десятками веков и выплыли одни из громады других умерших как лучшие представители разновременных движений, совершавшихся в области искусства.

В таком же роде будет влияние их и на вкус публики. Очищая его от заблуждений на основании существующих уже законов, они не различат в своем гонении тех влечений, которые обнаруживают действительные недостатки эстетического вкуса, зависящие от грубости его и испорченности, с теми, которые условливаются смутным и не сознанным еще чувством своего, народного, близкого по природе, и вместе с грудю предрассудков искоренят и слабые зародыши того, чему еще нет достаточного возбудителя вне писателя, в самой литературе. Таким образом, полезное, без сомнения, влияние их все-таки будет носить на себе печать односторонности и неудовлетворительности.

Говорить ли еще про один род эстетической критики, стоящий в очень близкой связи с предыдущим, хотя и имеющий особые оттенки? Мы разумеем критики, написанные людьми, получившими классическое образование, знакомыми со всеми лучшими памятниками древнего искусства и глубоко изучившими теорию эстетики, которая, как известно, основана преимущественно на искусстве классическом. Любя, может быть, и сильно искусство, они не в состоянии будут удержаться от несколько высокомерного взгляда на его современные проявления, которые, разумеется, не могут представить им всех тех данных, какие привыкли они встречать в вековых и безукоризненных памятниках древности. Будучи несколько идеалистами в этом отношении, вынося свой суд из самых высших требований, поставленных теориею эстетики и действительно оправданных некоторыми, хотя и весьма немногими, произведениями, они будут уже чересчур строги к произведениям искусства нашего времени и не поймут увлечения, которое могут питать к ним живые современники: правы и не правы будут они в этом отношении своем к искусству новому. Правы, как всякий, кто стоит крепко за раз твердо выработанные идеалы; не правы, как всякий, кто ради идеальных требований закрывает глаза на вечно вновь выносимые жизнью свежие элементы и, не находя в них ответа на свои требования, не захочет узаконить никаких их требований. И правота, и неправота такого взгляда отразится в суде критика, и та, и другая выразятся во влиянии на читателей.

Указывая, впрочем, на некоторые недостатки последних из исчисленных нами родов критики, мы нисколько не думаем отнимать у них несомненной их заслуги. Даже более. При настоящем состоянии литературы, когда многие, хотя и не



лишенные таланта, писатели у нас поражают решительным отсутствием знакомства с верными эстетическими положениями и испорченностью вкуса, когда, с другой стороны, публику, как бы умышленно, осаждают романами, повестями и театральными представлениями, лишенными всякого эстетического достоинства, но зато очень искусно рассчитанными на обольщение большинства, в наше время, повторяем, мы считаем их за крайне необходимые и жалеем лишь о том, что подобные критики так редко стали появляться у нас в последнее время. Но другой вопрос состоит в том, удовлетворили ли бы одни такие критические статьи всем потребностям литературы, в особенности литературы молодой, полной свежих сил, оригинальной и много обещающей в будущем, но вместе с тем требующей поддержки и поощрения? Мы намекнули уже отчасти и прежде на некоторые из этих требований, при дальнейшем же изложении, когда они выступят с большею ясностью, станет более понятным и то, почему мы не удовлетворились вполне ни одним из очерченных выше родов критики.

Но для того чтобы уяснить наши требования от эстетической критики и обрисовать хотя отчасти настоящего и желаемого критика, необходимо решить предварительно вопрос о цели и задаче эстетической критики.

Не подлежит, кажется, сомнению, что эта задача есть воспитание вкуса публики с помощью появляющихся в литературе произведений художественных. Давно уже прошло мнение, будто эстетическая критика нужна и полезна преимущественно для самих писателей. Истинный художник творит, повинувшись той внутренней, непосредственной силе, которая и называется талантом; отнимите у него эту силу или замените ее чем-нибудь другим, и будет уже не художник, а умный писатель. Поэтому полезное влияние критики относится только к тем писателям, которые очень удачно, хотя и не благозвучно, названы беллетристами, которые, например, излагают свои мысли в известной художественной форме, причем эта форма не есть существенная, а выбрана писателем только как легчайшее средство привлечь внимание читателя и передать ему в легкой форме иногда серьезные мысли. Здесь можно рассуждать о том, удачно или неудачно выражено то, что хотел сказать автор, — нет ли каких неправильностей в той художественной форме, которую он выбрал и которая им заимствована из других действительно художественных произведений, где она была необходима. Писателю же с истинным талантом, пишущему именно вследствие своего таланта, странно бы было слушаться всех различных советов, которые могут ему сообщить критики, хотя бы они и руководствовались положениями науки. В нем, как говорит Кант, природа дает законы науке, а не наоборот. Если даже и согласиться, что в наше время, когда таких законодательных талантов не появляется, критика может быть полезна кое в чем даже и очень талантливым людям, то все-таки странно было бы ограничить все дело критики этою сомнительною по успеху задачею. Критика не должна забывать, что главнейшим образом все, что она ни делает, должна она делать для публики, которая нам дороже всякого, хотя бы и очень талантливого, лица, и потому, между прочим, что в ее безразличной массе таятся зародыши всякого таланта и, может быть, множество высоких талантов воспитывается в ней под влиянием того, что сообщает ей пишущий мир.

Итак, эстетическая критика существует преимущественно для публики и имеет главную целью образование ее вкуса. Образовать же вкус — значит развить способность к чисто эстетическому, то есть бескорыстному в обширном смысле наслаждению. Самый лучший способ для этого есть, без сомнения, знакомство с вековыми, классическими памятниками искусства. Особенная заслуга этих произведений в отношении к развитию эстетического вкуса есть та, что они неотразимо нравятся всякому в известной степени образованному человеку, и нравятся именно с своей

художественной стороны. Будучи вполне и до малейшей подробности проникнуты оживляющею их эстетическою идеею, достигнув в своей форме совершенной прозрачности, они не могут дать места никакому другому впечатлению, кроме эстетического, и это последнее возбуждают несомненно. Таким образом, под их влиянием вкус публики очищается сам собой, мир искусства отрешается мало-помалу в глазах их от всего постороннего и практически устанавливаются в душе те точки, с которых должно происходить созерцание всякого художественного произведения. Но такого рода эстетическое образование публики не зависит от критика. Это уже дело самих читателей. Критик может только заменить собой отчасти этот недостаток эстетического образования в читателях и вынесенную им из собственного воспитания опытность передать читателям в своем взгляде на разбираемые художественные произведения.

Но предположив даже, что эстетический вкус самого критика верен совершенно, остается решить задачу, как передать читателям этот верный вкус. Мы уже видели выше, что в этом случае встречаются две крайности: одни из критиков просто высказывают свое личное мнение о произведении, и читатели обогащаются из такой критики лишь новым, лишенным для него всякого основания суждением; другие заботятся о сообщении читателю тех эстетических положений, на основании которых они сами судят о художественных произведениях; но, давая таким образом читателям способы и право судить довольно верно об эстетическом достоинстве произведений, они не могут ему сообщить своей способности действительно чувствовать изящное в произведении (ибо способность эта не может быть передана никакими теоретическими положениями) и, таким образом, очень мало содействуют развитию вкуса в прямом смысле.

А между тем, это-то и есть существенное дело, от которого зависит все остальное. Эстетические положения, например, выработаются сами собой в мыслящих людях, как только образуется их вкус, то есть как только они сделаются способными к правильной и самобытной оценке художественных произведений. И только тогда делается полезным распространение теорий эстетических, когда приготовится для них благодарная почва в практически-развитом вкусе каждого.

Поэтому воспитание вкуса публики должно быть преимущественно практическим, то есть критика должна приучать читателей верно смотреть на художественные произведения.

Но как это сделать?

Художественное произведение, вышедши из рук автора, является совершенно отдельным бытием и в этом виде делается общим достоянием. То, как чувствовал его сам художник, тот пункт, с которого он смотрел на свое произведение, теряется совершенно для публики, и ей оставляется совершенный произвол, смотря по способностям каждого, его предубеждениям и т. д., смотреть на него с каких угодно точек зрения и чувствовать в нем то, что каждый способен чувствовать. И хотя, конечно, во всяком художественном произведении, поскольку оно имеет право на такое название, лежат необходимые требования быть чувствуемому так, а не иначе, но требования эти ясны и обязательны не для всякого. Трудность найти настоящую точку зрения для понимания является еще большею для произведений литературных, нежели для произведений других искусств. В современном, например, романе, повести, комедии и т. д. читатель находит множество интересов помимо искусства, и, смотря по тому, каким из этих интересов он наиболее сочувствует, взгляд его на самое произведение получает то или другое одностороннее направление, которые так поражают, когда прислушиваешься в обществе к различным толкам о вновь появившемся произведении. Другая трудность настоящего понимания художественных произведений состоит в том, что для доставления чисто эстетического

наслаждения они должны быть обняты во всей своей целости, ибо в ней-то и заключается вся их сила; составные же их части суть элементы, которые принадлежат точно так же жизни, как и искусству, и могут нравиться разве только своею верностью действительности. Но необходимо довольно высоко развитое эстетическое чувство для того, чтобы сохранить целость впечатления от какого-нибудь поэтического произведения, которое мы читали или слушали в продолжение весьма долгого времени, последовательно интересуясь различными положениями, характерами и т. д.

Совсем другого рода дело в искусствах пластических, где ничто не мешает этой целости впечатления, где даже эта целость постоянно представляется нашим взорам, давая увидеть себя если не вдруг, то хоть понемногу. Трудно не добраться наконец до идеи такого произведения, которая вдруг осветит зрителю все части его с надлежащей стороны. Таким образом, между тем как в ваянии, например, идея и целость произведения стоит пред зрителем, как бы напрашиваясь на его внимание и не развлекая его ничем посторонним, в произведениях литературно-художественных он сам должен вывести эту идею из длинного ряда событий, характеров и положений, между тем как множество сторонних интересов и возникающих по поводу их размышлений затрогивают беспрестанно его душу и, очевидно, мешают ему сохранить необходимую целость впечатления. Таковы препятствия, мешающие иногда обыкновенному читателю понять и оценить весь смысл какого-нибудь литературно-художественного произведения. Но есть и другие трудности, которые стоят в этом отношении на пути и записному критику, если он, даже и при некоторой образованности, не одарен от природы эстетическим тактом. Дело в том, что творческая сила есть сила живая и, следовательно, часто уходящая из-под тех законов, которые могут поставлены быть ей научно — *a priori*. Не нужно забывать этого и в том случае, когда критик, вследствие довольно широкого образования своего, может, по-видимому, успокоиться на том систематическом понимании изящного, которое удалось ему вывести и из изучения прежних памятников искусства, и из чтения эстетических сочинений. Ибо как ни важно так называемое образование и развитие вкуса, но, падая на неблагоприятную почву, оно может иногда образовать в человеке только призрачное присутствие вкуса, то есть дать ему возможность умственно постигать некоторые достоинства и недостатки художественных произведений и судить о них довольно верно, не получая от них в самом деле всех тех впечатлений, какие предполагаются полученными. При таком недостатке свежего и живого впечатления нужны большие усилия, чтобы по принципам оценить верно и вполне разбираемое сочинение (даже и настолько, насколько возможна вообще подобная оценка). Притом только с живым и ясным чувством не могут вступать в борьбу различные неуместные в критике личные отношения; как же только критический суд делается для него задачей и напряженным умственным трудом, так, по свойству человеческой природы, получают они вновь свои права и должны быть устраняемы силою воли, что даже и при успехе немало мешает полному и всецелому пониманию всего данного создания.

Все эти трудности не должны существовать для критика, в котором предполагается высокоразвитое эстетическое чувство. Своей критической статьей он обязан освободить от них и всякого читателя. Он должен поставить читателя в настоящие отношения к художественному произведению, сообщить ему на него свою точку зрения. Дело его — устранить все случайные и личные воззрения на данное произведение и сводить их к одному общему, которое принадлежит ему и которое требуется самим произведением. Но для того чтобы сообщить им свой настоящий взгляд на данное явление в литературе, чтобы, наконец, практически приучить их к этому взгляду, ему недостаточно говорить читателям, что такое-то направление

ложно в искусстве, а такое-то истинно; он не должен только рассказывать им, как нужно смотреть на художественные произведения, и бесполезно убеждать их отказаться от тех фальшивых взглядов, которые обуславливаются их односторонним развитием и в которых они не свободны, потому что вынесли их из жизни; он обязан поставить их действительно на ту точку зрения, с которой художественное произведение представляется художественным и где отпадает все ложное, обуславливаемое личностью читателя, а не требованиями самого произведения. Для этого он должен так осветить для них разбираемое произведение, чтобы им не оставалось произвола в выборе взгляда, чтобы весь смысл, вся идея произведения неотразимо запечатлелись в них. Только при сообщении такого практического знакомства с истинным воззрением на произведения искусства можно ожидать от критики настоящего и благотворного влияния на вкус публики; ибо несколько подобных критических статей не только сообщат читателю взгляд критика на то или другое произведение и сохраняют в его памяти окончательный приговор его или несколько эстетических положений, но и усвоят ему самый прием критики, дав возможность быть самобытным судьей других произведений!

Нечего бояться, что при таком направлении критики читатели не будут обобщаться общими эстетическими положениями и весь разбор будет ограничиваться рассматриванием данного произведения. Гораздо большее количество верных эстетических положений передается в одном таком дельном разборе, нежели во многих статьях, наполненных теоретическими сентенциями, или, лучше сказать, передается вся масса их, хотя и в скрытом виде. И хотя, конечно, требуется несколько нового труда, чтобы сообщенные эстетические положения из этой скрытой формы возвести к сознанию и привести в систему; но зато тут представляется огромное преимущество в том, что всякий, если еще и не успел сознать и осмыслить требований и положений эстетического вкуса, будет иметь практически верный вкус, чего, как мы видели выше, не в состоянии дать знакомство с теоретическими положениями.

Если и согласиться с высказанными нами сейчас требованиями от эстетической критики, то все-таки рождается вопрос: какая же эта точка, с которой сам критик должен смотреть на художественные произведения и на которую он должен ставить читателя?

До сих пор мы предполагали взгляд критика верным — но еще остается совершенно неясным вопрос: каков этот верный взгляд? А вместе с тем и другой: какого рода люди способны иметь этот верный взгляд? Постараемся отвечать прежде на первый вопрос. Писатель, давая на суд публики какое-нибудь свое произведение, делает нечто свое общим достоянием; для своей внутренней идеи он находит приличную внешнюю форму и эту форму передает публике как средство усмотреть идею. Вообще в каком бы то ни было роде искусств художник дает для всеобщего созерцания то, что было доступно прежде созерцанию его одного, он стремится поставить всякого на свое место — дать всякому видеть, что сам видел, чувствовать, что сам чувствовал. Поэтому тот наиболее понимает и ценит художественное произведение, кто в своем взгляде на него приближается или способен с особою быстротою и живостью приблизиться как можно более к точке зрения самого художника. Понятно, что под этою точкою зрения мы не разумеем каких-нибудь личных отношений автора к его произведению, которых, может быть, очень много у творца к его созданию, но только отношения чисто эстетические.

С другой стороны, простые элементы, из которых состоит каждое, в особенности современное, художественное произведение, лежат в душе всякого человека, и в этом отношении художник есть только первый, который под влиянием господствующей идеи успел сгруппировать их в новую, дотоле небывалую цельную форму,

свести безразличные и сами по себе ничего не значащие факты таким образом, чтобы все они осветились надлежащим образом и вынесли целое, разумное впечатление; точно так же, как мыслитель, сказавший какую-нибудь новую истину, есть первый, успевший существующие во всех понятия свести к высшим, дотоле никем не выработанным. Тот и другой суть процессы органические, до известной степени возможные в каждом, по крайней мере с той поры, как главное сделано, то есть нужные для того процессы художественные или умственные совершены особенными, избранными к тому деятелями. Поэтому на первый раз может показаться, что как понимание новой истины, так и постижение всякого данного уже художественного произведения доступно всякому. На деле, однако же, совсем не так. При многосторонности свойств души человеческой в жизни представляется множество самым односторонним образом развитых людей; эта односторонность развития, например, практических способностей человека во вред умственным и эстетическим, мешает часто людям даже данные сочетания, например, в художественном произведении или в готовых умственных положениях, воспроизвести в своей душе с тою полнотою и отчетливостью, какая нужна для их уразумения. При этом главнейшим образом мешает не недостаток нужных для этого воспроизведения элементов, но усиленное развитие других душевных деятельностей, устремляющих внимание человека постоянно на другое. Это обстоятельство в особенности важно при оценке современных произведений искусства, и преимущественно литературных, большею частью полухудожественных, а следовательно, не представляющих, как классические, например, произведения, неотразимых требований на эстетическое их понимание, — а с другой стороны, дающих всякому современному человеку богатый материал для понимания их с других сторон.

Итак, нужна особая способность, особое с своей стороны как бы одностороннее развитие, для того чтобы быть призванным эстетическим критиком; эта особая способность и есть эстетический вкус. Вникнем подробнее в свойство этой способности. Выше было сказано, что настоящее созерцание художественного произведения есть такое, которое принадлежало самому автору в минуту творчества, все равно, было ли оно ему совершенно ясно или управляло им полусознательно, ибо это самое созерцание и передал он в своем произведении. Но способность творчества, как ни таинственную представляется она нам в своей сущности и деятельности, очевидно, не может существовать в избранных людях как нечто отдельное, новое, — одним словом, такое, чего даже и зачатков нет совсем в других. По крайней мере, внимательный разбор способностей души человеческой показывает совершенную невозможность такой придаточной способности, и современное состояние науки высказывает свое настоятельное требование объяснить до известной степени творческую способность, как и всякую другую, особенным развитием одной или нескольких из тех способностей, которых задатки или начала даны во всяком человеке. Не принимая на себя обязанности отвечать на такое требование, мы считаем, однако, необходимым допустить и в отношении этой способности некоторые степени перехода между людьми, как, например, в отношении умственных способностей — в тесном смысле, — что уже давно не подлежит никакому сомнению. Доказать справедливость такого допущения было бы, конечно, гораздо затруднительнее в отношении способности творчества, нежели в приложении к способностям рассудочным, потому что о значении и существе последнего всякий имеет яснейшие представления и потому легко может поверить на опыте различные степени его развития. Творческая же способность представляется нам как нечто твердое и определенное только в своих крайних ступенях, и именно с тех пор, как она начинает быть творческою; наблюдать ее в низшем ее развитии, без предварительного и полного знакомства с существенными свойствами этой способности, было

бы очень трудно, а потому так же трудно поверить на опыте справедливость допущения различных степеней ее развития. Впрочем, уже различные степени художественного таланта, которых существование доказывается беспрестанным опытом, служат отчасти подтверждением этого положения, если только не объяснять значительной разницы между талантами писателей единственно различием родов их талантов, что едва ли возможно. Допустив это, мы придем к следующему заключению: чем больше человек в отношении развития художественной способности стоит к той степени, где эта способность начинает становиться требовательною для того, кто владеет ею, то есть продуктивною или талантом, тем большее право дано ему от природы быть критиком. Этою большею или меньшею близостью определяется большее или меньшее присутствие эстетического вкуса. Особенности права такого человека на критическую деятельность основываются на том, что он более, нежели кто другой, способен оценить художественное произведение, то есть переувствовать его именно так, как это делал художник. Из этого, конечно, не следует, чтобы всякий художник был и лучшим критиком; во-первых, потому, что для художественной деятельности достаточно одной творческой способности, при чем может быть отсутствие современного образования и умения ловко и дельно выражать свои мысли, — во-вторых, потому, что художники могут быть также односторонними, и способный к известного рода художественной деятельности может плохо понимать художников, действующих в другой сфере.

Но, сказавши, что эстетический критик должен сам отличаться теми душевными способностями, которых исключительное и полное развитие дает право и способы к творческой деятельности, мы сказали еще очень мало. Всякий вправе спросить нас о ближайших и точнейших указаниях на особый строй души, особый склад ума, особенность его воззрений и т. д., одним словом, на все приметы, отличающие человека, призванного к эстетической критике, от критиков вольно-практикующих. Постараемся, по мере сил, удовлетворить этим справедливым требованиям, наперед, впрочем, оговариваясь, что мы нисколько не претендуем на полное разрешение заданных себе вопросов. При этом для облегчения себя и для большего специализирования нашей задачи будем иметь в виду не идеал критика вообще, годного для всякого времени и всякой эпохи в искусстве, но постараемся только вызвать на свет такие черты, которых требует от критика современное направление искусства.

Отличительная черта современного искусства русского состоит в том, что оно больше, чем когда-либо, служит отражением жизни во всем ее действительном разнообразии. Вопросы, им разрешаемые, не отличаясь иногда особою глубиной, вместе с тем выносятся по большей части прямо из жизни, часто даже почти в том самом виде, в каком они возбуждены непосредственным наблюдением. Искусству нашему недостает вообще, если это уже необходимо назвать недостатком, идеализации и тех приемов, которые можно назвать техническими, но зато оно стоит на твердой почве, оно имеет глубокие корни в действительности. Нет, кажется, надобности доказывать, что такое состояние есть самое лучшее, самое желательное для литературы молодой и есть самое верное ручательство за ее самостоятельность. По этой-то причине произведения наших писателей принимают так часто капризную форму и никак еще не хотят уложиться вполне в те, положим, законные формы, которые образовались в течение долгого времени для разных родов художественной деятельности. Это, пожалуй, тоже недостаток, но если уже нужно выбирать между этою шаткостью и неудовлетворительностью форм и другим важным недостатком — отсутствием оригинальности и близости к действительности, то уж, конечно, мы гораздо охотнее помиримся с первым. Если те формы, которые выработаны художественною деятельностью других народов, окажутся вечными

и необходимыми для нас, тогда нет сомнения, что, идя естественным путем, мы придем и к ним. Но беда, если, гоняясь за этими формами, мы упустим из виду близкую связь искусства с нашей жизнью и действительные интересы, возбуждаемые этою последнею, заменим искусственными, чуждыми нашему духу. Искусство наше как бы только начинает подниматься с земли, оно еще слишком близко к почве, нисколько не успело возвыситься, еще не обрисовался даже остов будущего здания — об украшениях архитектурных нет и речи; но, свидетели закладки этого здания, мы должны радоваться, глядя на то, как твердо укрепляются в почве его основания, с каких близких, простых вопросов начинает оно. Но и здесь нужно оговориться. Мы опасаемся, чтобы сказанного нами о форме не поняли таким образом, будто мы узакониваем все те капризные формы, в которых иногда выражают наши писатели результаты своих наблюдений и дум над жизнью. Нет ничего оскорбительнее, как видеть, что подобный недостаток формы происходит не от недостатка умения вложить свой материал в готовую уже форму и вместе с тем от нежеланья резать или пополнить посторонним недостающее для формы, но от небрежности, недостатка уваженья к литературе или лени додумать зачатое.

Когда литература находится в таком постоянном искании материала для себя в действительности, когда она рыщет, так сказать, по различным углам жизни, осмысливая и приводя к сознанию всякую мелочь, всякий опыт, всякое наблюдение, на критике лежит обязанность особой чуткости, впечатлительности и живости, которая давала бы ему возможность стать сразу в настоящее отношение ко всякому литературному явлению, принять тотчас к сердцу вызванный им на свет вопрос, если он действительно добросовестен и искренен, в особенности не относиться к ним свысока и быть готовым иногда поучиться из него самому. Это уже намекает нам отчасти на то, каковы должны быть свойства настоящего, современного критика. Основным его качеством должно быть правильно развитое воображение.

Этим мы хотим отличить его, во-первых, от другого рода людей с преимущественным развитием чувства, способных быть очень достойными и полезными во многих других отношениях, но именно неудобных для критической деятельности в наше время. Мы разумеем те углубленные в самих себя, наклонные к сосредоточенности и самонаблюдению натуры, в которых ушедшая внутрь чувствительность сообщает душе особое, лирическое настроение, часто причудливое, угловатое, хотя и глубоко залегающее. Такие люди никак не могут относиться просто к действительности и взятым прямо из нее художественным произведениям, и именно к тем сторонам их, которые и составляют их существенное значение. Они все понимают со стороны чувства, во всем ищут и ценят глубину чувства, его энергию и ради этих достоинств прощают многое. В особенности они любят такие произведения, где налгано на жизнь, где, например, негодованию их, возбужденному против известных сторон действительности, дается сильная, хотя и довольно грубая, пища или где сочувствие их известным явлениям встречает идеальные, хотя и приторные, образы. А именно такая-то ложь вредна в особенности в литературе молодой, и притом такой, которой особое достоинство состоит в близости к действительности — в правде. Точно так же эти люди лишены почти совершенно той подвижности души, которая позволяет нам свободно входить в чужие характеры, в чужие положения. Такое, что пережили они своею собственною опытностью, они поймут и оценят верность его представления. Но положения и характеры, чуждые им, совершенно незнакомые, такими и останутся для них, с какою бы художественною ясностью ни были изображены. Не займут их также и не возбудят их сочувствия простые вопросы, непосредственно возникающие из жизни; у них есть свои вопросы, более глубокие, более важные и, главное, сильно прочувствованные, которые стоят перед ними беспрестанно и из которых они глядят на все происходящее,

не видя в нем ничего, кроме того, что хотят видеть. Мы совсем не против таких характеров и очень хорошо знаем все их достоинства, но мы против пользы таких людей в критической деятельности. Упомянули же об них затем, чтобы выпуклее представить другой род натур, которые мы считаем более способными в настоящее время к эстетической критике, и оправдать наше положение о необходимости преобладания в них правильного воображения. У нас вообще очень мало дают цены нормальному развитию воображения, а многие даже и не подозревают, чтобы здесь могли случаться важные уклонения. А между тем сколько лжи от этого недостатка. Отчего, например, как от неиспорченности воображения, нравятся большинству все те несбыточные происшествия, те неестественные характеры и положения, которые составляют всю сущность и всю прелесть для многих в различных новейших романах, повестях, драмах, водевилях. От того-то так ценим мы воображение и даем ему такое важное значение в критике.

Правильно развитое воображение есть ни более ни менее как задаток правильного мышления о вопросах жизни, возбуждаемых и разрешаемых опытом, которые именно и составляют в наше время главное содержание изящно-литературных произведений. Но, не говоря уже о мышлении, само по себе воображение в своих безукоризненно выработанных данных составляет важное достоинство критика, сообщая ему чутье ко всему натянутому, преувеличенному, ложному в представлении и вместе с тем чутье ко всякому правильному, хотя бы и новому и незнакомому ему по собственному опыту, сочетанию данных жизни, представленному в искусстве. При значительной же степени собственной опытности и при той правильности, в какой залегают эти опыты в душе, они дают ему возможность к верной оценке всякого литературного явления, насколько оно тоже взято из жизни и есть плод правильной органической душевной деятельности.

Взгляд такого человека на жизнь и вообще на явления действительности будет отличаться ясностью и простотою, и если даже он не проникнет в самую глубину их, не возведет к общим и отвлеченным вопросам, не возвысится, одним словом, до философского мирозерцания, то, по крайней мере, не будет никакой неправды в том, что нужно ему для непосредственного приложенья, он будет свободно подходить ко всем вопросам, выносимым из жизни художественными представлениями, и, имея возможность легко увидеть и непосредственную связь их с действительностью, и дальнейшее развитие этих данных в той форме, какую избрала воля автора, он поймет и оценит их не на основании своих предубеждений, личных и исключительных требований, но по тем данным, какие действительно в них положены. При правильности и восприимчивости воображения такой критик найдет в себе сочувствие и ко всякой особенности в художественной деятельности, вытекающей из народного духа и если еще не достигшей совершенного изящества, то обещающей его в будущем. Ибо, с одной стороны, условия для их уразумения заключаются в тождественности заложений его собственной души с теми, которые взяли из того же источника и правильно сложились под влиянием таланта в душе художника; с другой же стороны, ничто постороннее, враждебное правильности воображения не помешает ему взглянуть верно на явления и свободно подчиниться правильно действующей силе, вызвавшей их на свет.

В нем не должны быть также преобладающими стремления к отвлеченному мышлению, ибо, как ни важны в известных отношениях такого рода наклонности души, здесь они были бы неуместны; только в самых высших, самых счастливых организациях соблюдается та строгость и постепенность мышления, которая не искажает нисколько материала, послужившего для нее основанием, и оставляет в полной свежести все взятые из действительности представления. По большей же части случается, что способность к отвлечениям развивается за счет других свойств



души и что стремление уразуметь всякое явление теоретически, извлечь из него какое-нибудь общее — какую-нибудь мысль, это стремление захватывает в представляющихся явлениях только известные стороны, нужные ему для его целей, и, удовлетворяясь таким извлечением, затем уже не оставляет в душе данного явления в его первоначальном виде и, следственно, вредит ему там, где оно нужно преимущественно со стороны своей полноты и свежести. Понятно, что для верной оценки произведений художественных, особенно таких, которые не целы до такой степени, чтобы восстановить свежесть первоначальных ощущений в человеке, даже и утратившем ее, подобные свойства души мало годны.

До сих пор мы говорили преимущественно о свойствах критика, составляющих его природу. Нужно сказать также несколько слов и об искусственном развитии его способностей, если и не для полноты очерка, то во избежание некоторых бесполезных недоразумений. На первом плане тут, разумеется, стоит современное образование, о необходимости которого считаем ненужным говорить. Сделаем лучше более специальную заметку. Многие думают у нас, что человек с умом и образованием, специально и успешно занимающийся чем-нибудь, может иногда, оторвавшись от своей посторонней деятельности, перейти к критической и написать сразу очень хорошую статью о каком-нибудь современном изящно-литературном явлении и обсудить его дельно и всесторонне. При жалком состоянии критики в нашей литературе, конечно, нельзя не дорожить всяким, хотя бы и вскользь высказанным суждением умного человека о новом явлении в литературе. Оно, пожалуй, имеет даже интерес и при всяком состоянии литературы. Но надобно строго отличать критические статьи, полные верных мыслей и взглядов, но кое-как привязанные к разбираемому художественному произведению, от критических статей истинно дельных и вполне разъясняющих произведение. Кроме различных других свойств, критику необходима значительная опытность в обхождении с изящно-литературными произведениями и привычка самостоятельного их обсуждения. Нужно, чтобы он был практически знаком с различными приемами творчества. Тогда только он свободно, господином будет входить во всякое новое произведение, не затруднится в оценке его построения и ошибок против этого, не спутается в мысли, которая положена в произведение и дает себя чувствовать иногда мелкими намеками, а иногда только целым и полным представлением всех подробностей романа.

Нужно ли говорить о житейской опытности критика в таком деле, где все прямо касается жизни, и в особенности его памятьности ко всем пережитым опытам своей души, ко всем душевным движениям, замеченным даже и в посторонних, но живо самим прочувствованным. Нужно ли говорить также о необходимости любви в нем к народному быту и близкого знакомства с явлениями общественной жизни нашего отечества. Все это разумеется само собою. С другой стороны, мы считаем ненужным распространяться о необходимости эстетического образования, ибо это не требует каких-нибудь новых объяснений, и притом отчасти мы уже говорили об этом выше, в своем месте.

Разбирая свойства критика, необходимые, по нашему мнению, для успешной деятельности его в наше время, мы имели в виду преимущественно национальные художественные произведения, мало заботясь о таких явлениях, которые, отличаясь даже иногда и значительными достоинствами, принадлежат более к литературе общенародной, вызваны на свет вопросами, хотя бы и серьезными, но не у нас родившимися, имеют форму заимствованную и плохо к нам прививающуюся, были бы почти так же уместны и понятны в чужой литературе, как и в нашей. Не потому оставляем мы их в стороне, чтобы пренебрегали ими, но потому, что для них всегда найдутся у нас рецензенты, и не для них нужен чаемый нами критик. С этой точки зрения должно разуметь и высказанные нами требования от современного

эстетического критика. Та неполнота картины, какую, конечно, заметят многие, зависит не от того, чтобы мы не видели всех остальных требований, и требований, заметим, не последней важности, но потому, что мы хотели выставить рельефнее те стороны, какие опускаются обыкновенно из виду.

После всех этих замечаний мы можем, наконец, сказать несколько слов и о самом роде эстетической критики, желательном в настоящее время и именно в настоящее время совершенно недостающем в литературе. Выше было сказано, что эстетическая критика должна иметь главною целью посредством художественных произведений практически развивать в читателях верный вкус и прямой взгляд на литературные явления. Из этого, однако, не следует, чтобы критик должен был иметь постоянно в виду поучение публики. Такое педагогическое направление, ясно выражаемое, наложило бы на него печать искусственности и вообще поставило бы его в неестественные отношения к читателям, которые сами имеют возможность и право судить о всяком данном произведении и, разумеется, не могут никого уполномочить за себя судить для всех о достоинстве художественных произведений. Поучение выйдет само собой, если только критик будет передовым в деле оценки литературных явлений; если в его статье ярко и выпукло выставятся на вид все те черты данного произведения, которые были иными усмотрены смутно и не взвешены настоящим образом, другими совсем упущены из виду, загородившись частностями, случайным образом более к ним близкими; если все те впечатления, какие более или менее вынесены каждым из чтения, соберутся им в один фокус, осмыслятся и получают истинное значение. Тогда никто не увидит в такой статье чего-нибудь чуждого и противуречащего его собственной оценке, но только как бы яснее взглянет на то же самое, что видел и прежде, хотя не с такою отчетливостью; составленная им таким образом оценка будет не посторонняя произведению, не случайная, но свяжется с этим последним неразрывно, как отчет его собственной души в своих впечатлениях, как результат прямого действия художественного произведения на его сознание. Приобретется читателем в таком случае не набор эстетических положений, действующих только на ум, не голословные заметки о том и сем, но усвоится весь прием критики, потому что на этот раз и в отношении к этому произведению сообщится ему как бы сам талант критика. Для всего этого критика должна оценивать художественное произведение не сверху, не с высоты эстетических положений, извлеченных из произведений других эпох и приобретаемых некоторыми в высушенном уже виде, но, так сказать, из самого произведения. Каждый раз в душе критика должен начинаться во всей своей свежести тот же самый процесс, каким вырабатывались все истинные эстетические положения. Каждый раз он должен забыть на время все готовые уже в нем предосуждения и весь отдаться потоку образов, картин и ощущений, чтобы добыть живую мысль, лежащую в произведении, которая, представ ему тогда во всей оригинальности, свойственной каждому писателю как лицу, будет и для него новым приобретением к его эстетическому запасу и, выставленная на вид читателям, осветит им с настоящей точки все произведение. Какой правдой будут проникнуты тогда все его заметки о недостатках произведения, как мало в них будет того безучастного и сухого приговора, какой обыкновенно произносят записные, должностные наши критики. Ибо не должно забывать, что настоящий критик есть посредник между художественными произведениями и эстетикой, что он первый видит и выставляет на свет в продуктах таланта то, что потом берется наукой как ее достояние, что наука зачинается в нем практически. На эту особенно сторону упираем мы потому, что без нее нет надежды даже в будущем на внесение в эстетику новых данных, взятых из особенностей русского искусства; потому еще, что присутствие ее в человеке есть главнейший признак критического таланта и отличие его от людей всех других родов, полезных

отчасти своею критическою деятельностью, но полезных условно. Талант критический, как и всякий другой талант, отличается, между прочим, от других точкою опоры для своей деятельности. Он находит ее внутри себя, между тем как для других она во внешности, в системе, в теории, в каком-нибудь кодексе, за который держатся, боясь упустить его из рук. В этом смысле талант нужен для критика потому, чтобы он не боялся, приступая к новому произведению, за свои прежние эстетические положения, но погружался в него весь. Истинные эстетические положения не уйдут, они притекут в свое время к сознанию для всесторонней оценки, но вынесется много живого и свежего, что должно бы было исчезнуть, если бы оценка произведения происходила только внешним образом, на основании соображений, подсказанных готовыми теоретическими данными.

Здесь приостановим пока наши беглые и отрывочные заметки и заключим статью, которая и без того уже вышла длиннее, нежели мы хотели. Выскажем, однако, в заключение ту задушевную мысль, которая побудила нас взяться за перо и около которой группировалось все остальное, высказанное в статье. Не желание передать публике несколько собственных соображений об эстетической критике руководило нас в этом случае; не закрепленные системой, они не могут иметь большого значения. Но нам хотелось бы сообщать и другим то скорбное негодование, залог перемены к лучшему, которое неотразимо вызывается в душе при ясном взгляде на то, какую роль играет в наше время в литературе эстетическая критика, и при мысли о том, чем бы она могла быть для литературы, если бы не погрязла в тине мелких журнальных отношений, не видимых и не понятных публике целей и много другого в подобном же роде, что, кроме отсутствия талантов, мешает ей дружно, бескорыстно и усердно служить своему высокому делу.

---

---

А. В. Дружинин

## Письмо Иногородного Подписчика о русской журналистике. XXVIII Отрывок

Поспешаю перейти к самой капитальной новости последнего месяца и, вероятно, всего нынешнего года, именно — к большой комедии господина Островского, помещенной в четвертом номере «Москвитянина», под названием: «Бедная невеста». Несколько предварительных, хотя, может быть, скучных рассуждений, будут не лишними перед разбором этого замечательного произведения, при всех своих недостатках.

Где-то я заметил, что одна из причин безнадежного бессилия нашей новой критики заключается в совершенном непонимании того простого умозрения, что в литературе, еще юной и не совершенно развитой, каждое новое произведение, кроме его безусловной ценности, имеет еще ценность *относительную*, важную для своего времени и для круга деятелей, может быть, весьма обыкновенных, если их судить строго, с помощью того же критериума, который годен для писателей первоклассных, но полезных и милых, если взять в соображение труды и заслуги большинства литературных деятелей данного периода. Это-то непонимание относительной ценности новых произведений вовлекало и вовлекает наших критиков не только в целую пучину ребяческих ошибок, но даже набрасывает на них, может быть, незаслуженную, тень пристрастия и недобросовестности. Усиленно разглядывая одну и ту же эпоху, анализируя одних и тех же авторов, поглощая одни и те же пять журнальных книжек в месяц, критики привыкли не видеть ничего вне этого весьма недостаточного и слабого журнального мира; для них удачная повесть, достойная уважения с относительной точки зрения, быстро принимает размеры великие и художественные, а какая-нибудь крайне поверхностная ученая статья кажется верхом эрудиции, Геркулесовыми столпами человеческой премудрости! Давно замечено, что если верить нашим аристархам, в нашей новой словесности и науке нет никаких посредственностей, — всюду блистает мудрец и художник или везде гнездятся труженики, вредные и бездарные! Каждые пять лет из мраку выдвигается несколько десятков прославленных имен, и почти каждое из имен этих опять погружается в мрак и совершенно забывается публикой. Если б составить список великим художникам, блистательным женщинам-писательницам, глубочайшим мыслителям, явившимся в русской словесности хотя за последние пятнадцать лет, — список вышел бы неизмеримый и удивил бы всякого француза, всякого немца, всякого англичанина! Незнание благородной середины руководило ценителями, и вот почему их-то суд не ценится в свою очередь.

Неловкость такого детски восторженного воззрения на литературу и журналистику становится до крайности ясна и ощутительна, когда на сцену выходит новый писатель, с дарованием высоким и несомненным, писатель, достойный суда совершенно безусловного, потому что труд его имеет не одну относительную,

но прочную и долговечную важность. Ценитель путается и не знает, что делать: он столько превознес пигмеев, что чувствует себя не в своей тарелке перед человеком обыкновенного роста; он так искажил и измельчил свое воззрение, что из него ничего не может сделать прочного и нового. И тут-то обыкновенно рождаются две крайности; или он падает во прах перед новым, действительно замечательными писателем, превозносит его наряду с Гомером, Шекспиром и Дантом, — или силится подвести новое лицо под один уровень с только что прославленными им карликами. Между слепыми кривые всегда повелители, но нельзя же отвергнуть и той истины, что человек с обоими глазами достоин стоять выше кривых. Загорается раздор и полемика, и — человек с обоими глазами первый от нее страдает! — У него четыре глаза, — говорят его поклонники, — это феномен, это диво создания! — Не правда! — отвечают враги поклонников, — у него только один глаз и мы желаем посадить его между одноглазыми!

Подобного роду участь уже встретила господина Островского, писателя с средствами не *относительными*, как у всех почти современных нам деятелей на поприще изящной словесности, а с дарованием могучим, сильным, созданным на то, чтоб *остаться* в словесности. В Москве Островского уже успели, как кажется, поставить выше Шекспира; в Петербурге о нем отозвались тем же тоном, как отозвались недавно о госпоже Тур, авторе романа «Племянница»... И долго дела будут идти таким образом, и долго еще наш блистательный драматург будет прогуливаться из Скиллы в Харибду, то витая в сообществе *мировых поэтов*, то опускаясь в лимбы, где копошатся, шумят, меряются, прославляются, царапаются, сплетничают и забываются публикою наши современные «художники» мужеского и женского полу.

Потому-то, приступая к разбору «Бедной невесты», я должен сказать, что смотрю на это произведение не теми глазами, которыми привык смотреть на все драматические и беллетрические произведения, являвшиеся в наших журналах, с самого начала моих писем о журналистике. Если б наши периодические издания представляли публике хоть раз в треть года по одному подобному произведению, тон моих писем был бы иной и взгляд мой на журналистику изменился бы радикально. И вот почему, и хваля, и осуждая господина Островского, я гляжу на него как на товарища лучших русских и иностранных комиков, а вовсе не как на сверстника современных нам петербургских и московских художников.

Содержание «Бедной невесты» чрезвычайно просто, и это мне кажется недостатком: лишая свое творение драматического разнообразия и интересу, автор сделал его почти неудобным для представления. Вот в чем состоит вся интрига комедии. «Бедная, добрая, но плаксивая вдова Анна Петровна имеет хорошенькую дочку, Марью Андреевну, невесту-бесприданницу, на которую, с весьма извинительным эгоизмом матери, рассчитывает как на средство поправить свое бедное состояние. Между тем проходят года, женихов хороших не оказывается, состояние расстроивается, старушка начинает уже прибегать к свахам, сама выискивать женихов и упрекать дочку в излишней разборчивости. Между значительным количеством бедной молодежи, влюбленной в Марью Андреевну, девушке более всех кидается в глаза Владимир Васильевич Мерич, пустой и хвастливый мальчишка, не способный ни на какую привязанность, мизерный по душе, глупый по всем своим поступкам, не имеющий ни характера, ни силы воли, ни даже уважения к девушке, его отличившей. Понятно, что подобного роду привязанность не может кончиться счастливо: разгадав своего избранника, совершенно убедившись в его ничтожестве, Марья Андреевна выходит замуж за грубого и необразованного, но достаточного человека, некоего Беневоленского, взявшего на себя хлопоты по делу ее матери».

Читатель немного бы узнал о новой комедии господина Островского, если бы я рассказал ее содержание и несравненно подробнее: здесь главное дело не в замысле, а в подробностях. Верность большей части характеров изумительна, сцены придуманы ловко, каждое лицо говорит своим языком, языком живым, истинным и увлекательным. Выписки из пьесы лучше всего подтвердят справедливость моих слов. Возьмите, например, начало комедии.

#### ЯВЛЕНИЕ ПЕРВОЕ

Марья Андреевна (*сидит за пяльцами*) и Анна Петровна (*на диване*).

Анна Петровна. Вот тут и живи, как знаешь. Как бы папенька-то твой не мотал без памяти, так бы другое дело было, а то оставил нас почти ни с чем. Дела все запутаны, тут тяжба еще!.. Вот дом-то отнимут, что тогда делать-то? Ты только подумай, как мы тогда жить-то будем!.. А что я? Мое дело женское, да я и не знаю ничего: я сама привыкла за людьми жить. (*Молчание.*) Хоть бы ты замуж, что ль, Маша, шла поскорей. Я бы уж, кажется, не знала, как и Бога-то благодарить! А то как это без мужчины в доме!.. Это никак нельзя.

Марья Андреевна. У вас ведь, маменька, уж один разговор.

Анна Петровна. Что ж такое не говорить-то! От слова-то тебя убудет, что ли? На-ка поди, уж и говорить-то нельзя. Что такое, в самом деле!

Марья Андреевна. Разве я виновата, маменька, что мне никто не нравится?

Анна Петровна. Как это не нравится, я не знаю; это так, каприз просто, Маша.

Марья Андреевна. Какой же каприз, маменька? Кто за меня сватался, вспомните хорошенько, что это за люди?

Анна Петровна. Что ж делать-то, Машенька? Что ж делать-то, друг мой? Где ж нам тебе красавцев-то взять? Нынче хорошие-то женихи всё денег ищут, не хотят видеть, что ты у меня красавица. Куды это я табатерку засунула, уж и не знаю! Посмотри-ка там на столике... Пстой, здесь, в кармане. Нет уж, как бы, кажется, тебя не полюбить! Все ветер в голове-то у молодых людей. Да, признаться сказать, ведь и ты-то очень разборчива. А ты подумай, ведь у нас не горы золотые — умничать-то не из чего!

Марья Андреевна. Хорошо, хорошо.

Анна Петровна. Да что хорошо-то?

Марья Андреевна. Я подумаю.

Анна Петровна. Да о чем думать-то, скажи ты мне, сделай милость. Додумаешься до того, что просидишь в девках.

Марья Андреевна. А что ж за беда такая?

Анна Петровна. Глупа еще ты, вот что. (*Сидит надувшись. Молчание.*) Что это, ей-богу, хоть бы Платон Маркыч пришел. Уж я и не знаю, что мне делать-то. Вот был чулок, вот где теперь чулок?

Марья Андреевна. Вот, маменька, чулок.

Анна Петровна (*вяжет чулок*). Неидет Платон Маркыч, да и только; что хочешь, тут и делай.

Марья Андреевна. Да зачем вам, маменька, Платон Маркыч понадобился?

Анна Петровна. Как зачем? Что мы знаем, тут сидя-то; а он все-таки мужчина. Буточник бумагу какую-то приносил, кто ее там разберет? Вот поди ж ты, женское-то дело какое! Так и ходишь, как дура. Вот целое утро денег не сочту. Как это без мужчины, это я уж и не знаю, тут и без беды беда. Возьми-ка, Маша, бумажку да посчитай мне деньги-то, сделай милость.

Марья Андреевна. Говорите, я и так сочту.

Анна Петровна. Пстой, Маша. Заторопишь ты меня — я опять собьюсь. Где это бумажка-то у меня? Дай бог памяти... Вот она! Пстой — нашла. Вот, сочти возьми. Давеча считала, считала на счетах — либо целкового не хватает, либо два лишних, а уж Дарью лучше не заставляй. Да уж и в голове-то все не то. Дело-то меня беспокоит очень, об доме-то нужно с Платоном Маркычем поговорить. Все-таки мужчина.

А вот еще несколько строк из последнего действия, где автор обрисовывает перед нами разные лица, сбежавшиеся смотреть свадьбу Марьи Андреевны с Беневоленским.

*Дарья, официант и Добротворский.*

Добротворский. Ты что это, любезный, несешь?

Официант. Чай-с.

Добротворский. А рому-то что же не захватил?

Официант. Сперва так обнесем-с.

Добротворский. Эх, братец! Не знаешь ты, кого чем потчевать. Ишь, все деловые люди со-  
брались, со светлыми пуговицами сидят.

Официант. Дарья Семеновна, пожалуйста рому-с.

Дарья. Что там еще! О! Чтоб вас! Рому, что ль?

Официант. Рому требуют-с. *(Берет бутылку и ставит на поднос.)*

Добротворский. Дай уж и мне, я тут к сторонке сяду, на просторе пуншику попью. *(Берет чашку и садится на диван.)*

*Официант уходит в дверь направо. Входит женщина в капоте и в платке.*

Женщина в капоте. Танцы будут, матушка? Барышня прислала спросить. У нас, матушка, семь барышень. Беспременно, говорит, узнай: коли танцы будут, так и мы придем посмотреть.

Дарья. Будут, будут. О! Чтоб вас тут!

*Женщина уходит. Входят несколько лиц и проходят к двери направо; в дверях показывается кучер.*

Дарья. Ты зачем?

Кучер. Свадьбу смотреть.

Дарья. О! мужлан, туда же лезет!

Кучер. А ты что за барыня!

Дарья. Да ты не хайли! Что горло-то распустил?

Кучер. А вы потише, а то неравно испугаюсь.

Дарья. Говорят, пошел вон!

Кучер. Пойду. *(Уходит.)*

Дарья. О! чтоб вас, так бы, кажется!.. *(Уходит.)*

*Входят разные лица и смотрят в дверь направо. Между ними две женщины, довольно хорошо одетые, девушка, покрытая платочком, и двое молодых людей в синих чуйках.*

Первый молодой человек *(девушке, покрытой платком)*. Позвольте узнать, который жених-с?

Девушка. Вот этот.

Первый молодой человек. Так-с. А где невеста-с?

Девушка. Вот она.

Первый молодой человек. Так-с. А вы далеко живете-с?

Девушка. Не доходя — прошедши.

Первый молодой человек. Я сам оттедова недалечко-с. Позвольте вас проводить.

Девушка. И без вас дорогу знаем.

Второй молодой человек *(первому молодому человеку)*. Что! Налетел с ковшом на брагу! *(Девушке.)* Что вы его слушаете, он у нас уж известный по этим делам. *(К первому.)* Что ты пристаешь, в самом деле! Тут, брат, тебе нечего взять. Ишь, разлетелся! *(Девушке.)* Он наемни из городу одну в Рогожскую провожал, а там его метлой дворник и пугнул; так взад-вперед даром пешком и проходил.

Первый молодой человек. Буде врать-то, любезный!

Второй молодой человек. Что врать-то! Не с твоим, брат, рылом! Ты видишь, барышня какая! Что вы, сударыня, здешние?

Но чтобы вполне познакомить читателя с достоинствами господина Островского, пришлось бы выписать половину всей комедии. Объяснение Марьи Андреевны с Хорьковым, ее прощание с Меричем, представление Беневоленского, все речи Милашина, разговоры свах и старухи Хорьковой с Анной Петровной, наконец свидание Дуни с Беневоленским, — все эти прекрасные места верны как нельзя более и поминутно переносят нас в мир избранный автором «Бедной невесты». Комедия

«останется». Эти два слова можно повторить с полной уверенностью, она останется и всегда будет читаться, хотя во многих отношениях уступает драматическим трудам Гоголя.

По случаю напечатания «Бедной невесты» в «Москвитянине» уже было объявлено, что труды господина Островского, труды необыкновенно высокие и обильные совершенно новым воззрением на жизнь и искусство, составляют *новое слово* в нашей словесности, и нет сомнения, что за этим уверением последуют и доказательства более пространные. Такой энтузиазм по поводу «Бедной невесты» неминуемо возбудит в наших журналах целый рой шуток и насмешек, может быть, и заслуженных, но едва ли уместных. Во всяком случае, преувеличенное восхищение перед истинно замечательным произведением далеко лучше такого же восхищения перед трудами замечательными только в смысле относительного достоинства, а наши жрецы изящного так часто печатно благоговели перед посредственностями, что им можно бы быть посписходительнее к чужому благоговению. Что касается до меня, то, отдавая всю справедливость достоинствам «Бедной невесты», я решительно не вижу в ней никакого *нового слова*, ничего подобного тем новым словам, которые вносили в нашу словесность Пушкин, Грибоедов, Лермонтов и Гоголь. Если господину Островскому и суждено сделать что-нибудь важное для всего хода русской литературы, то это будет сделано, может быть, по прошествии нескольких лет и не с помощью «Бедной невесты». В настоящее время Островский еще подражает Гоголю, подражает ревностно и даже раболепно, подражает очень удачно, но не более! Нового направления он еще не сыскал, нового слова им еще не сказано!

Можно назвать много великих мастеров по всем отраслям искусства, начавших с подражания одному из своих знаменитых предшественников и потом возвысившихся до полной и несомненной самобытности; потому-то стремление господина Островского — подражать манере Гоголя — не есть еще признак безнадежный. Тем не менее, кому не известно, что из всех новых писателей Гоголь всего менее вдохновляет подражателей и дает им всего менее простору: оригинал так полон, свеж, жив в общей памяти, что прибавлять к нему ровно нечего. Есть много поэтов, будто созданных на то, чтоб вводить в беду своих подражателей, и Гоголь из их числа — попробуйте припомнить, сколько романистов, драматургов и нувеллистов бросились по следам автора «Мертвых душ» и только показали свое бессилие, только изнурили себя бесплодно и безобразною копировкою! Конечно, способности автора «Бедной невесты» не обещают такого грустного конца, но мне отчего-то кажется, что и ему, по временам, тоскливо и неловко посреди мира, выводимого им перед читателем. Все эти бранчивые и плаксивые старухи, юноши из породы Хлестакова, глупая и рассуждающая прислуга, свахи и сплетницы, крепкоголовые приобретатели, весь этот «океан житейской пошлости» (употребляя любимое выражение жрецов изящного) способен точно так же надоесть читателю, как надоедали ему когда-то скромные Эрасты и прекрасные Софии, погубить силу писателя, как прежде губили ее Честоны и Правдолюбы. Конечно, на свете много дурных людей и много пошлости, но поминутно гоняться за тем и другим, в ущерб утешительным сторонам, не значит ли принимать часть за целое, а ложь за истину?

Я чрезвычайно далек от пуританизма в литературном деле и очень верю, что пьеса может быть хороша, хотя в ней единственное порядочное лицо — добрый и веселый смех, но если мне начнут представлять целый ряд пьес подобного рода, я соскучусь и, вместе со мной, соскучится публика. Всякий из нас помнит, как еще недавно ни один комик не обходился без статуэток, изображавших оборванных нищих, — многие из этих статуэток были и верны, и прекрасны, но что бы мы сказали, если б скульпторы всей Европы принялись за изображение подобных сюжетов?



Если мы строги к старинной сентиментальности, к пастушкам и пастушкам, к героям во фраках мердуа и с вечными слезами на слезах, то отчего же нам церемониться с писателями, силящимися довести гоголевское направление до его крайних пределов? Если б разные защитники этого направления не лезли из кожи, усиливаясь представить его одним только истинным; если б они не стремились к тому, чтоб создать какой-то свой особенный классицизм, вне которого нет жизни и деятельности писателю, — я не сказал бы о нем ни одного слова: у него и так много противников. Классицизм ревностных толкователей Гоголя едва ли не хуже того классицизма, который сделал так много зла французской словесности и нашей литературе в начале нынешнего столетия: и в том, и в другом мы видим одну и ту же исключительность, одну и ту же нетерпимость, одно и то же стремление — возводить частности в общее правило и ряд случайностей в кодекс непреложных истин! Пусть господин Островский, хоть для шутки, попробует отклониться от того нового классицизма, о котором я сейчас только говорил и о котором я еще поговорю впоследствии; пусть он даст одному из своих следующих произведений счастливый конец, выведет на сцену несколько лиц, глядящих на жизнь с светлой, утешительной и разумной точки зрения, пусть он придаст лицам этим несколько хороших и благородных сторон, — и он увидит, с какими воплями кинутся на него люди, по мере сил своих пытающиеся замкнуть новую словесность в тесный круг своих жалких, односторонних идей, — и обогатить ее стеснительным кодексом своего классицизма! А между тем, подобного роду опыт необходим: из одной пошлости не создается новое слово в словесности!

---

---

А. Д. Галахов

## «Бедная невеста», комедия А. Островского

В 4-м № «Москвитянина» помещена давно им обещанная пьеса г-на Островского: «Бедная невеста».

Имя г-на Островского известно публике по первой его комедии, о которой критика не сказала еще отчетливого мнения, да по двум драматическим этюдам: «Утро молодого человека» и «Неожиданный случай», — о которых критика имела право отзываться невыгодно. Теперь суждению ее подлежит новое произведение молодого автора, так справедливо приобретшего известность первой комедией.

Изложим прежде содержание пьесы, останавливаясь преимущественно на тех местах, без которых нельзя определить ни характеров действующих лиц, ни значения комедии.

Главное действующее лицо, как можно видеть и по самому названию пьесы, бедная невеста — *Марья Андреевна Незабудкина*. Все состояние матери ее, *Анны Петровны*, вдовы небогатого чиновника, заключается в доме, но и о том производится дело, принявшее дурной оборот, по случаю каких-то упущений со стороны хозяйки. Анна Петровна — «женщина слабая, сырая», как она часто говорит о себе, сильно озабочена двумя предметами: дочерью и домом. Ей очень хочется пристроить дочь. Исполнению желания ее помогают, с одной стороны, свахи, от которых, впрочем, мало толку, с другой — *Платон Маркич Добротворский*, старый стряпчий, выведенный в люди отцом Марьи Андреевны. Он-то ищет ей женихов в присутственных местах, между чиновниками, которые имели бы хорошее место или капиталец и могли хлопотать по делу Анны Петровны. Дочь, девушка с умом и чувством, возмущается такой бесцеремонной заботливостью матери. «Что это вы, маменька, делаете? — говорит она, — посылаете Платона Маркича по присутственным местам женихов искать. Это уж бог знает что такое; это уж обидно даже». Кроме неделикатности обращения, есть и другая причина тревоги: сердце Марьи Андреевны, как говорится, уже занято. Ей нравится один молодой человек — *Мерич*, который ничем не высказывается в первом акте, но которого узнаем после: это пустой, мелкосветский фат и эгоист, смазливый собою. Он любит красоваться своими чувствами, но неспособен к истинному чувству. Вся цель его — прославиться победами, часто небывалыми, над женским сердцем. Еще мальчиком писывал он сам к себе письма и хвастался товарищам в пансионе, что получает их от барышень. Но в сношениях с барышнями он заходит недалеко: он только может прикидываться влюбленным, набрасывать на себя задумчивость, страдания и разочарования; но лишь только дело коснется мало-мальски серьезного обязательства, осторожный и трусливый эгоизм его бьет отступление. Другой — молодой и еще более мелкотравчатый человек, *Милашин*, не обращает на себя внимания Марьи Андреевны; но о нем скажем после. Оба они ухаживают за бедной невестой, но ни тот, ни другой не любят ее истинно. Истинно любит ее

Хорьков, бывший студент, три года кончивший курс и во все это время ничего не делавший. Он называет себя жалким, слабым человеком. «Меня обдает холодом, когда я вспомню, как я прожил эти три года. Лень, праздность, грязная, холостая жизнь! И никаких стремлений выйти из этой жизни! Ни капли самолюбия! Я уж начинаю успокаиваться в бездействии!» Он просит мать свою узнать чувства Марьи Андреевны. Анна Петровна, с своей стороны, не прочь от согласия; но дочь не замечает любви Хорькова: напротив, она считает его солидным, холодным человеком.

Вот содержание первого акта, который идет вяло и холодно. В этом отношении он походит на так называемую экспозицию старинных пьес не потому, что в нем, как в этих экспозициях, драматическое представление переходило в эпическое положение, в рассказы о завязке и о характерах лиц, а потому, что почти неизбежные принадлежности этих экспозиций составляют холодность и вялость, отсутствие действия, движения. Отчего происходят они в первом акте «Бедной невесты»? Первый акт ее — собственно ряд сцен, лишенных внутренней связи, с одним и тем же содержанием: сватовством. Являются разные лица, но с одним и тем же делом — с предложением женихов. Одна из свах предлагает двух служащих, другая — богатого купца, Хорькова предлагает своего сына, Добротворский — Беневоленского; Милашин и Мерич являются сами. Они не предлагают руки, но читатель видит, что они тоже относятся к разряду женихов. Мы знаем нечто подобное в том же роде у Гоголя. Это — представление провинциальных чиновников Хлестакову. Несмотря на однообразие мотива, у Гоголя сцены эти вышли превосходными, как только могут они выходить у художника, которому дана способность творчески воспроизводить индивидуальность самых мелких, самых ничтожных характеров. Следовательно, не однообразие мотива причиной вялости и скуки первого акта, не однообразие также и характеров: обе свахи, Хорькова, Мерич, Милашин, Добротворский, Анна Петровна непохожи друг на друга. Причина холодности в том, что подмечает автор в этих лицах и как заставляет их выказываться. Они беспрерывно повторяют одни и те же слова, обращаются к одним и тем же пунктам. Нет в них ничего значительно-выдающегося, резко-определяющего. Каждое туго входит в свою роль и не в силах объявить своей личности при первых словах, при первом появлении на сцену. Это бессилие заметно и в Анне Петровне, и в Хорьковой; еще заметнее оно в Мериче, который приходит в первом акте как бы для того только, чтоб ничего не сказать о себе читателю. Что же делает невеста при этой личной или заочной выставке женихов? Она обнаруживает свой характер настолько, насколько можно обнаружить его во время трактации о ней и при ней. Ее положение чисто страдательное, и потому читатель узнает о ней из ее страдательного сопротивления разным притязаниям. Видно, что она девушка с умом и чувством. Простота, отсутствие аффектации — ее главное свойство. Она оскорбляется притворным нежничаньем еще больше, нежели бесцеремонным предложением ей руки, как бедной невесте. Характер задуман хорошо. Как он исполнен — увидим ниже.

Движение начинается со второго акта, особенно с появления Беневоленского, чиновника, рекомендованного Добротворским, — и не только движение, но и самая завязка, которой в первом акте нет. До прихода Беневоленского у Марьи Андреевны вышло объяснение с Меричем. Узнав, что необходимость заставляет ее пожертвовать собою — выйти замуж за какого-нибудь жениха, Мерич говорит ей: «Теперь, когда уж дело совсем кончено, когда вы соглашаетесь пожертвовать собою для вашей маменьки, что, разумеется, очень похвально, я могу вам сказать, что я вас любил, Марья Андреевна, любил страстно; я вас до сих пор люблю так, как никто вас любить не будет». Марья Андреевна, с своей стороны, открывается в любви к нему, и здесь, слишком быстро, начинают они говорить друг другу *ты*. Это неудивительно со стороны Мерича, которому нужно только хвастаться любовными победами,

но как-то странно слышать от бедной невесты. Что она могла полюбить такую ничтожность, каков Мерич, — в этом нет сомнения. Что она и по своему положению в свете, и по данным природы более других девушек была свободна от ложного стыда — это также ясно. Но, несмотря на различие общественных положений и данных природы, все девушки сходны в одном — в чувстве деликатности, в известной стыдливости, запрещающей им короткость сближения с первого раза. Притом же, до этой быстрой замены холодного *вы* сердечным *ты* не видно обстоятельств ее объясняющих. В 5 явлении первого акта Марья Андреевна, увидев Мерича в окно, говорит: «Идет такой печальный, задумавшись. Желала бы я знать, о чем он думает, уж верно не обо мне. Ах, какая я глупая! Ну с чего я так покраснела вся и голос дрожит? Надобно немного успокоиться — он, пожалуй, заметит. А что ж такое? Мне бы даже хотелось, чтоб он заметил». Мерич в то время явился на пару слов, не больше. Следовало бы попрежде раскрыть отношения молодых людей, для чего потребовалось бы, может быть, одна или две сцены лишние. Без этих же сцен читатель имеет право видеть в обращении невесты не силу свежей любви, а странную поспешность любовных влечений. Да и сама героиня скрепляет это право собственным двухкратным признанием. «Я к тебе бросаюсь на шею, — говорит она Меричу при размолвке (в 4-м акте), — а ты оглядываешься, не увидал бы кто». И далее, в 5 акте: «*девушка сама бросается к вам, а вы потом хвастаетесь победой*».

Является *Беневоленский*. Анна Петровна принимает его очень ласково: у него есть состояние и, как деловой человек, он может выиграть ее процесс. В подруге жизни он ищет девушку недурную, образованную и, главное, хозяйку. Мать от него в восторге, дочери он противен.

В 3-м акте, когда мать отлучилась по делам, приходит Мерич. Эта сцена очень хороша. Перед нами трогательное положение девушки между прелестью сердечного чувства и тяжестью житейской необходимости, от которой она не знает, как отделаться. Сердечное влечение — это сторона романтическая, а решение вопроса: как быть с *Беневоленским*? — сторона деловая. Как девушка с истинным чувством, она чужда сантиментализма, ищущего единственной отрады в слезах и горевании; как девушка с умом неиспорченным, следовательно, более или менее положительным, она не желает заслонять так называемую прозу жизни пустыми мечтами и несбыточными надеждами, потому что и то, и другое происходит от бессилия души, боящейся глядеть на идущую опасность. Перед нами же, с другой стороны, человек, не способный на увлечения и жертвы, дрянной и мелкий эгоист, который поспешно и вместе с оглядкой пользуется тем, что может извлечь сладенького из своего положения, который и боится помехи наслаждению, и сердится на всякую помеху.

Мать возвращается домой с печальным известием: дело проиграно, дом отнимут, да еще и взыскание положено. Она просит дочь, потом требует от нее идти за *Беневоленского*. Дочь просит трехдневной отсрочки. При свидании с Меричем, за которым послана была горничная, она открывает ему страшное и, как ей думается, общее для них горе. Мерич (читатель это предвидел) не может помочь ей, потому что помочь значит жениться, а он, по словам его, запутан в каких-то обстоятельствах, на которые и сваливает всю вину. Это не мешает ему снова уверять в своей любви. «Ты любил? — возражает бедная невеста. — Никогда ты не любил меня, я одна любила. Теперь поведение твое стало ясно. Я узнала тебя. Господи боже мой! И ты смеешь называть это любовью! Хороша любовь! Не только без самоотвержения, даже без увлечения». Мерич уходит, разумеется, довольный, что отделался так дешево. Следующая за тем сцена, когда невеста, желая показаться веселой и спокойной, играет в дураки с Милашиным, могла бы, при других условиях, выйти очень трогательной, но вышла сценой манкированного патетизма страдания, как увидим ниже. Мать отправляет к *Беневоленскому* письмо с изъявлением

согласия на его предложение. В это время входит пьяный Хорьков, начавший пить с самого отказа Марьи Андреевны. Бедная невеста узнает, как он любил ее. «Я сама вас любила, Михайла Иванович, — говорит она, — я очень жалею, что поздно вас узнала. Я выхожу замуж за Беневоленского».

Патетической сценой оканчивается 4-й акт и пьеса. Действительно, развязка уже есть, комедия кончена. Но читатель видит 5-й акт и спрашивает: зачем он? Для действия он не нужен: действие уже кончено. Стало быть, он нужен для определения характеров, которые не все определились в первых четырех актах? В самом деле, еще не раскрыт ни характер Беневоленского, ни характер бедной невесты в особенности. Здесь явная ошибка со стороны автора, нарушившего один из главных законов драмы. Характеры должны окончательно познакомить с собою читателя в объеме выбранного действия. Если же объем действия истощен, а характеры еще не исчерпаны — значит, ход действия опередил развитие характеров, тогда как эти два предмета должны начаться и кончиться вместе. Отдельно взятый, акт может быть очень хорошим, как он и вышел у г. Островского, или нехорошим, но в том и другом случае он лишний. Другое дело, если б автор назвал его эпилогом. А то странно видеть пьесу, конченную по действию, но не конченную по развитию характеров, которое не уложилось на пространстве выбранного действия.

Этот приставной акт, нужный для дорисовки характеров, но ненужный для действия, состоит из отдельных сцен, напоминающих по форме «Театральный разъезд» Гоголя или последний акт «Горя от ума». Различные лица, входя в сношения с Марьей Андреевной, помогают читателю покороче рассмотреть ее. Это — смотр невесты Беневоленского, точно так же, как первый акт был выставкою женихов. Как там не было завязки, так и здесь нет развязки. Первый акт следовало бы назвать прологом, второй — эпилогом. Лучшая из сцен последнего — явление Дуни, *нечужой* Беневоленскому. По нашему мнению, Дуня — лучшее лицо комедии, верно схваченное и трогательно представленное.

Что же читатель узнает из разговоров невесты с разными лицами? Из разговора с Беневоленским он узнает, что Беневоленский по любви к невесте оставил некоторые привычки: бросил водку и не нюхает табаку; из разговора с Добротворским узнает, что Марья Андреевна затем идет за Беневоленского, чтоб исправить его, сделать из него порядочного человека; из сцены с Меричем, напоминающей свидание Онегина с Татьяной, уже светской дамой, он узнает, что бедная невеста теперь *иначе смотрит на жизнь, что страстность души, которая чуть не погубила ее, теперь ей нужна*: она преобразует мужа и обратится на любовь к детям. Наконец, из разговора невесты с матерью читатель выносит следующие слова: «Право, мне кажется, что я буду счастлива; а если нет... если нет, так уж это я буду виновата, а не вы. Никто не посмеет упрекнуть вас. Чем же *вы* виноваты? Вы все для меня сделали, что могли. Теперь уж я сама попробую что-нибудь для себя сделать. *Я не знаю, как он меня, а я его уж теперь люблю*».

Изложив содержание пьесы, мы не поставим вопросительного знака после слова: *комедия*. Название значит для нас очень немного. Данте назвал же свою поэму «Божественной комедией»; пьеса Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние» называется же у нас *комедией*. Пусть другие титулуют «Бедную невесту» мещанской драмой или слезной комедией (*comédie larmoyante*<sup>1</sup>) — мы и на это согласны. Дело не в имени, а в том, что изображает пьеса и какое впечатление производит.

Идея новой комедии г. Островского — представить положение бедной девушки, нередко принужденной (потому именно, что она бедна) связывать судьбу свою с судьбою такого человека, которого не любит и который, конечно, не может

<sup>1</sup> Слезная комедия (франц.).

осчастливить ее. Эта, впрочем, совсем не новая идея указывается и словами самой невесты: «я только ненадолго позабыла, что я бедная невеста». Впечатление, производимое пьесой, должно состоять в сильном сочувствии к страданию девушки, принужденной покориться обстоятельствам, принести им в жертву и сладостные влечения девического сердца, и счастье замужней женщины. Какое бы лицо ни выводилось перед нами — одаренное ли значительными силами духа или просто доброе и нужное — интерес может возбуждаться в одинаковой мере, сочувствие может быть одинаково сильным. Великий художник равно движет нашим сердцем и повестью о Люции, не вынесшей несчастья, и повестью о Кларе, сознавшей безвыходность своего страдания. Задача искусства — представить читателю в ярком свете как существо слабое, так и существо героическое, чтоб читатель ясно видел их образы и составил себе о них полное, определенное понятие. Но если одно и то же лицо представляется ему то обыкновенной девушкой, то героиней, тогда образ двоится, становится смутным. Такая-то смутность лежит на лице бедной невесты. Даже неоднократное чтение пьесы не помогает внимательному читателю, который, наконец, спрашивает себя: что же она такое, эта бедная невеста? В первых четырех актах вы видите девушку с хорошими, но обыкновенными данными; образование ее сказывается игрою на фортепьяно да любовью к чтению, и вдруг эта самая девушка в пятом акте, отделенном от первых четырех какою-нибудь неделей, вырастает в героиню. Она не только сознает свое положение, но и примиряется с ним. Она сознает его, подвергает его анализу, потому что из анализа только могли выйти такие сентенции: «я теперь иначе смотрю на жизнь», «страстность души, которая чуть не погубила меня, теперь мне нужна». Она примиряется с своим несчастьем, потому что только примирение могло произвести такую сентенцию, если не фразу: «я не знаю, как он меня, а я его уж теперь люблю». Она... любит Беневоленского, которого называла уродом и который в самом деле противен!! Онегин удивлялся перемене, происшедшей в Татьяне; но эта перемена, во-первых, очень понятна, как следствие многих лет, долгого пребывания в известном кругу; во-вторых, не так крута и решительна: Татьяна все еще любит Онегина и с радостью променяла бы блистательный свет на простую жизнь деревенской девочки.

При той неопределенности, которая сообщена главному лицу пьесы, трудно найти истинный ключ к выписанным нами словам. Если они просто утешительные речи — тогда и говорить нечего. Каждая девушка, если она только не легкомысленна, выходя замуж за немилого, обращает свои мысли к обязанностям матери, устремляет на детей любовь свою. Дети — вот опора несчастного замужества, и в этом отношении жена Балахнова (в «Проселочных дорогах») гораздо ближе к действительности, нежели Марья Андреевна, полюбившая того, кого за неделю пред тем называла уродом. Если сказанные слова выражают примирение теоретическое, примирение в уме только, тогда бедная невеста — философ, принадлежащий к школе оптимистов, на что, конечно, она претендовать не имеет права. Если же, наконец, эти слова — примирение действительное, а не отвлеченное, совершившееся уже в жизни, а не в идее, тогда бедная невеста — героиня, хотя мы не знаем, на чем вырос ее героизм. Предположение героизма разрушается, сверх того, в том же пятом акте самую бедную невестой: она плачет, обращается с вопросом к Добротворскому, можно ли исправить Беневоленского, просит Мерича не противоречить ей в той мысли, что она будет счастлива... Все эти противоречия одних сцен другим в пятом акте и пятого акта четырем предыдущим крайне затемняют образ невесты, отчего он и вышел неопределенным, неудачным.

Причину неудачи, конечно, должно искать в недостатке творческой силы. Выше мы сказали, что бедная невеста задумана очень хорошо; теперь должны прибавить, что исполнение не отвечает тому, что задумано. Есть основание допустить

и другую причину, именно: теорию, предпосланную художественной работе. Автор, должно полагать, дал себе задачу — вывести на сцену *непосредственную* деву, может быть, такую, какую ни в сказке сказать, ни пером написать. Эта непосредственная, то есть незнакомая с цивилизацией дева одною силою глубокой природы достигает того, что остается недостижимым для человека образованного. Она бодро выходит из несчастья, тогда как Хорьков, мужчина, да еще ученый, не выносит его. В таком случае Хорьков — противоположность бедной невесты; можно думать, что с этой нравственной целью он и выведен. Мнение наше о присутствии теоретического начала в комедии подкрепляется и приговором критики «Москвитянина», которая в том же 4-м номере так отнеслась о «Бедной невесте»: «В г-не Писемском дорожим мы его непосредственным отношением к действительности, 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*». Кажется, ясно?..

Гораздо б лучше было, если б автор, не увлекшись мыслью о героизме, вывел просто девушку, которая своим безвыходным положением возбуждает искреннее сочувствие.

Сочувствие читателя или зрителя возбуждается тем, что действительно трогательно. Видит он, что страдание восходит до патетизма, — и его сострадание растет в той же мере. В бедной невесте нет патетизма, следовательно, нет и сострадания в сердце читателя; посмотрите: невеста влюблена в Мерича, дрянного человечка; потом она разочаровывается, видя, как ничтожен тот, кому отдана первая любовь ее. «И я поверила этому человеку! — восклицает она, — как мне стыдно за себя!» Дальше она отдает руку Беневоленскому. Вот ее положение. Что в этом положении должно патетически трогать зрителя? Другими словами: какому несчастью может он сострадать сильно — тому ли, что невеста рассталась с Меричем, или тому, что она принуждена выйти за такого человека, каков Беневоленский?

Жалеть о разлуке ее с Меричем читатель не в силах, потому что знает Мерича за ничтожность. Напротив, умный и добрый читатель обязан радоваться разрыву. Разве он не понимает, какую участь готовил девушке Мерич? Ему было ясно, что *страстность души*, связав ее с Меричем, *погубила бы ее*. И не сама ли она признается, что ей стыдно за себя? Как же нам жалеть о том, что покрыло бы ее стыдом и поразило несчастьем? Вы скажете, что бедная невеста все-таки страдает, разочарованная в предмете любви, обманутая в своих надеждах? Но ведь это — страдания и слезы ребенка, у которого отняли ножик или горячий уголь. Другое дело, если б Мерич любил искренно, но обстоятельства разлучили его с любимой девушкой: тогда зрителю было бы и понятно, и чувствительно их горе. Другое также дело, если б Мерич и не мог отвечать на любовь невесты, но принадлежал бы к разряду людей достойных любви: и тогда каждый оценил бы тягость положения. А в настоящем случае о чем жалеть, и плакать, и рваться? Слава богу, что Мерич ушел. Мы только немножко сердимся на Хорькова, почему он не выгнал его раньше из дома Анны Петровны, хотя имел на то средство: он знал, что Мерич может иметь дурное влияние на Марию Андреевну и, по слабости своего характера, удовольствовался только замечанием: «Эх, не хочется мне с ним связываться-то только, а то бы я его сразу выгнал отсюда».

Остается другое несчастье: принужденный выход за Беневоленского как жертва обстоятельствам. Действительно, Беневоленский не такой субъект, с которым можно вести приятную жизнь; но это несчастье не только значительно ослабляется, даже уничтожается словами самой невесты, которая говорит Меричу: «Владимир, пока я не видала тебя, я бы пошла за кого угодно маменьке». Ясно, что не Беневоленский ей противен, а Мерич очень приятен. Главная причина страдания — тот же

ничтожный Мерич. Вот почему сказали мы и теперь повторяем, что сцена с Милашиным, когда невеста играет с ним в карты, могла бы, при другой обстановке, выйти трагически-трогательной, а теперь вышла сценой манкированного патетизма. Патетизм был только в намерении автора; его нет на самом деле. Читатель или зритель, для которого, конечно, пишется пьеса, на которого она должна производить впечатление и впечатлениями которого, более или менее сильными, измеряется большая или меньшая сила творческого представления, спрашивает себя: где же тут страдание? Страдание, патетизм, хотя менее возвышенные, но более правдивые, состояли в горьком положении бедной девушки, которая принуждена выйти за человека, которого не любит. Но, видно, такого положения было мало для автора, у которого притом нет, как нам кажется, таланта романтического: его сфера — Большовы, Подхалузины, Тишки.

Мы сказали, что будь Мерич человек достойный любви, положение бедной невесты оказалось бы действительно трогательным. Будь он и не достоин любви, но по сильнее натурой — и тогда трогательность страдания имела бы место. Автор вывел его совершенно другим и на это имел, если не ошибаемся, скрытую мысль. Видите ли, в чем дело: Том-Пусы критики, у которых прежде сама собой слетала с головы шапка при встрече с Печориным, вздумали (позднее раскаяние!) отмстить себе за свое тогдашнее неразумие неразумием новым — намеренным нападением на Печорина. Толкуя о непосредственном отношении художника к действительности, они селятся сбить с пьедестала тот кумир, перед которым усердно кувыркались, подобно индийским дервишам. Надобно было присоединиться к ним и искусству — создать лицо, щеголяющее фразами, которые лежали подле печоринских, и отражающее в себе печоринский элемент. И вот из-под мантии великана вылезла букашка Мерич, который отстоит на такой же почтительной дистанции от Тамарина, на какой Тамарин отстоит от Печорина. Не знаем, покраснел ли бы прародитель от столь отдаленного и недостойного родича, но знаем только, что к Тамарину (не говоря уже о Печорине) девушка могла бы привязаться сильно и не могла бы от него оторваться легко. Чем привлекающая сила больше, тем и разлука трогательнее, и страдание правдивее.

Кроме мелочности внутреннего значения (за что мы не упрекаем искусство, свободное в выборе сюжетов; мы упрекаем его только в подчинении теориям, особенно фальшивым, которое не дает формироваться ясным образам и губит впечатления), Мерич страдает еще неизвестностью внешнего, общественного своего положения. Кто он такой в последнем отношении? Человек, не кончивший курса? Слушатель лекций, вечно собирающийся держать экзамен? Чиновничек низших инстанций или купеческий сынок? — Бог его ведает! По свидетельству Милашина, он говорит по-французски и бывает в высшем обществе. Первому поверить можно, второму поверить нельзя. Милашин солгал: кто ж пустит Мерича в высшее общество и где на нем отражение этого общества? Может быть, он и часто смотрел с улицы на великосветские дома, но в самих домах не был.

Тем же недугом страдает и Милашин. Мы знаем его внутренние качества, хорошо выставленные автором: это — человек несносного, пустого самолюбия, любящий ввязываться в чужие дела, завидующий успеху каждого и до того неумный, что сносит довольно крупные щелчки по носу; но кто он такой, как лицо общественное, — остается тайной. Право, нам кажется, что оба они, Милашин и Мерич, ушли в «Бедную невесту» из «Неожиданного случая». Это — своего рода Розовый и Дружнин. Другой важный недостаток Милашина — бесполезность его для действия пьесы, которая без него вышла бы менее растянутой, потому что Милашин часто вертится на сцене и долго беседует с действующими лицами. Все его участие ограничивается тремя предметами: приносом писем Мерича, что, впрочем,



уж ненужно (невеста и без них узнала, что такое Мерич), игрою в дураки с невестой, что мог бы сделать и другой кто-нибудь, да поздним, тоже излишним, предложением своей руки. Последнее дело не требовало частых выходов его на сцену и расширения объема пьесы, которую очень не мешало бы сократить.

Другие лица: Беневоленский, Добротворский, Анна Петровна, Хорькова с сыном, Дарья и Дуня — хороши, потому что верны действительности и ясно представлены. Впрочем, от Беневоленского, как от одного из главных лиц, желалось бы побольше определительности. Верность действительности может быть двоякая: творческая, состоящая в ярком воспроизведении отличительных, характеристических особенностей каждого лица, и дагерротипная, состоящая в тщательном и безразличном записывании всего, что видится и слышится. В первом случае, представляются такие действия и слова лица, которых оно, быть может, никогда не сделает и не произнесет, но в которых, как нельзя лучше, понимается его сущность; во втором случае представляются такие действия и слова, которые лицо не только делает и говорит, но и часто, обыкновенно говорит и делает. Талант г. Островского второго рода — дагерротипный, копирующий. От этого происходит, во-первых, то, что лица его комедии, как мы заметили, туго выказываются, а не знакомятся с зрителем с первого же раза; надобно к ним присмотреться да присмотреться, послушать их да послушать, чтоб, наконец, узнать, кого видишь перед собою; это — совершенная противоположность лицам Гоголя. От этого, во-вторых, происходит то, что лица г. Островского в действиях своих возвращаются к одним и тем же пунктам, а в разговорах — к повторению одних и тех же слов. Здесь нечего сказать против верности жизни, потому что в жизни действительно так и бывает; но искусство не довольствуется простой копировкой бывающего. Язык, которым художник заставляет говорить действующие лица, отличается рельефностью: выражения их легко удерживаются в памяти и пускаются в оборот; язык действующих лиц в произведении дагерротипном есть плод прилежной наблюдательности и кропотливого записывания: выражения верны, но не многозначительны, в том смысле, что они трудно и нерезко выказывают внутреннее значение говорящего; от них почти ничего не остается в памяти. Это — язык, составленный из подслушанных слов и фраз. В-третьих, возвращаясь часто и в делах, и в словах к повторениям, лица «Бедной невесты» замедляют ход действия, расширяют без нужды пьесу: отсюда непропорциональность внешней величины с величиною содержания; отсюда же медленность движения, какая-то холодность развития.

Конечно, мы ценим талант творческий выше дагерротипного, но это не мешает нам отдавать полную справедливость, признавать несомненное достоинство последнего. «Бедная невеста», которая, по нашему мнению, ни с какой стороны не может подходить к первой комедии того же автора, принадлежит, однако ж, к сочинениям добросовестным. Она — серьезный плод труда и таланта вместе. Не видеть в ней таланта так же смешно, как видеть в ней *новое и сильное слово*...

В том же, четвертом нумере «Москвитянина» помещена и другая комедия, не вся, а только четвертый акт. Название ее довольно странное: «*Русская литература в 1851 году. Литературные явления прошедшего года*». Автор — г. А. Григорьев. Действующее лицо одно — сам автор. От него узнаём, что неспособность отрешаться от узких идеалов не есть постоянный закон процесса души, что она скорее обусловлена не «нормально образовавшимися и болезненно выросшими в ней заложениями»; что «у личности есть претензии *безмерно выпятившиеся*, что стремление, не находя себе питания, *само себя пожирает*», что «поэт (кн. Одоевский) требования своего Я поставил в *разрыв с действительными явлениями*, от чего «стремления его и *ушли в облака*», что «герой “Миллиона” (повести г-на Павлова) с каким-то *диким сладострастием добивался правды без покрова*»; что «в натуре Маши (в романе

«Племянница») существуют уже *заложения из сферы большого света*... Что это за прелесть! И строгие ценители и судьи вооружаются против таких, как они называют, *усердных экстравагантностей и неистовых абсурдов!* И поднимается у них рука! Помидуйте, что вы делаете? Не вооружаться, а поощрять надобно подобный комический талант. Необходимо принять одобрительную методу для юного, неразвившегося еще дарования совершенно в особенном роде сочинений — *в заложениях*. Мы, с своей стороны, принимаем ее и удивляемся только, почему г. Григорьев предлагает свои *заложения* не в стихах. Это было бы эффектнее. От имени всех любителей комического просим г. Григорьева писать как можно чаще и больше, да, пожалуйста, в стихах.

---

---

Т. И. Филиппов

## «Современник», март

В отделе словесности в этой книжке с удовольствием читается только «Милан» г. Яковлева, все же остальное читается с чувством противоположным. — Особенно неприятно читать стихотворение г. Некрасова «Блажен незлобивый поэт...», не потому, впрочем, что стих из рук вон плох (это куда б уж ни шло), а потому, что оно написано на известную тему и по известному поводу. — Не можем оставить без внимания странной ошибки в романе г. Писемского; на стр. 132, объясняя отношения Степочкиной матери к матери его невесты, автор между прочим говорит: «Вот как хорошо шло (что?) между двумя будущими свекровьями и т. д.»

«Хроника общественной жизни в Москве с половины XVIII столетия», статья г. Забелина. — Жизнь нашего общества в прошлом столетии представляет разительное смещение крайних противоположностей; обычаи древнерусские, гонимые преобразованием, хранились еще в значительной части общества и туго уступали европейским формам, как чуждым и, по их новости, странным. — Даже до сих пор решительное усвоение иностранных форм остается исключительно за высшим кругом; там только можно встретить безукоризненно верные парижскому образцу одежды, там в совершенстве сохраняется правильное иностранное произношение. Средний класс только стремится, но не достигает, испытывая «муки Тантала»; нечего и говорить про остальные сословия. — Случается, правда, видеть из молодых купчика: идет рядом с французом с Кузнецкого моста — никак отличить нельзя, «но это уже дело личного таланта», как в некоторых случаях выражается «Современник». Если и теперь еще дело в таком положении, что же должно было быть в прошлом столетии? На этот вопрос прекрасно отвечает статья г. Забелина, на которую мы с особенным удовольствием обращаем внимание читателя, хотя есть в ней два-три слова, вызывающие на спор... Особенно любопытны известия о немецких *штукмейстерах*, английских *шпрингерах*, *балансерах* и т. д.; как живо воскресают в памяти различные *бельгийские великаны*, *увеселительные самокаты овального движения* и другие тому подобные редкостные представления, заменившие нашему народу хоровод и песню.

«Несколько слов о новой комедии г. Островского “Бедная невеста”», г. И. Т. — В другой раз мы встречаемся с критикой г. И. Т., и оба раза с одинаковым удовольствием. — В январской книжке «Современника» он высказал свое мнение о «Племяннице» г-жи Тур со всей искренностью, какая ему только доступна, не похвалил в ней ничего дурного, не оставил без внимания ничего хорошего. — Точно так же он повел себя и в отношении «Бедной невесты» г. Островского; в его рецензии прежде всего бросается в глаза желание сказать правду. — И должно прибавить, что рецензент не остался при одном желании; некоторые из его замечаний вполне справедливы, и мы выражаем им наше сочувствие, хотя они не совсем лестны для «Бедной

невесты». Например, мы готовы повторить с г. рецензентом, что «психолог должен исчезнуть в художнике»; несмотря на всю простоту и известность этого положения, оно приходится весьма кстати по отношению к данному случаю. Беспрерывное повторение одних и тех же слов лицами комедии тоже замечено и справедливо осуждено г. И. Т.; только напрасно он ищет причины этого недостатка в дробности психологического анализа: такие внешние черты не требуют ни малейшей работы над содержанием характера, они всегда на виду. — Не относя нашего замечания к г. Островскому, мы напомним рецензенту, что такие черты схватываются по большей части писателями, для которых душевная область совершенно закрыта и которые этими внешними приметам стараются заменить недостаток внутреннего содержания в своих лицах. — Но, при всей правдивости рецензента, в его статье многое вызывает читателя на порицание; например, самое начало статьи очень неловко. — Объясняя причину, по которой «Современник» в отделе «Критики» говорит о комедии, помещенной в журнале, рецензент замечает: «Нам хотелось доказать наше внимание к молодому писателю, так высоко поставленному *сочинителями московских критик* и действительно замечательному и даровитому», то есть, если *сочинители московских критик* ставят писателя высоко, так это еще ничего не значит, а нужно ждать, что скажут сочинители петербургских критик? — Если, например, г. И. Т. признал писателя даровитым, то говорится, что он *действительно* даровит. — Что это за секретарская скрепа? Сколько известно, наши журналы никогда не отставали в своих суждениях об искусстве от петербургских, а постоянно противодействовали и их увлечениям, и заблуждениям в понятиях. — И что это за выражение: «*сочинители московских критик*»? Разве рецензент не знает, что сочинитель критики называется просто критиком? Или это желание уколоть? Зачем серьезно человеку, говоря о важном деле, увлекаться такими мелкими побуждениями? Немало смеха вызывает следующая выходка рецензента: «*талант у г. Островского есть, и замечательный*». Что же это за новость, что у г. Островского есть талант? Кто сомневался в этом? Сам же рецензент в конце своей статьи говорит, что г. Островский начал свое поприще *необыкновенно*, а потом за новость рассказывает, что у него есть талант. — Видно, что искренность стоит рецензенту больших усилий, что, при всем желании быть правдивым, он не может еще освободиться от дурных привычек «Современника». — «Мы *даже готовы*, — продолжает он, — не отказываться от наших надежд на будущее его (г. Островского) значение». — Что это за *даже*? Эти замечания относятся только к привычкам рецензента; кроме того, в его статье есть некоторые противоречия и неправильные суждения. — Например, он упрекает г. Островского в излишестве психологического анализа, в изображении таких черт, которые, хотя не противоречат действительности, но в художественном произведении не нужны. — С этим никто не будет спорить: наблюдения над жизнью не должны входить целиком в художественное произведение, из них берется только то, что способствует раскрытию его идеи. Но как же с этим упреком совместить другой, совершенно противоположный упрек рецензента в том, что «характеры, выведенные г. Островским, *при всей верности действительности*, показываются нам ровно настолько, насколько это нужно ходу действия»? Что-нибудь одно из двух: или г. Островский не довольно подробно рисует свои лица, или слишком подробно; по закону противоречия нельзя в одно и то же время, при одних и тех же обстоятельствах говорить об одном и том же предмете «да» и «нет». — И что значат слова: «*при всей верности действительности*»? Каким образом верность действительности может способствовать или мешать тому, что характеры показываются нам настолько, насколько это нужно ходу действия?

Мнение рецензента о Марье Андреевне, по нашему мнению, справедливо; ее характер удался автору менее всех. — Действительных живых черт мы не находим

в Марье Андреевне; для комедии нужно только ее положение, из которого вытекает все событие. Но напрасно, однако, рецензент говорит: «особенно напряженным и, говоря техническим слогом, „резонерским, сделанным“ (?) покажется свежему человеку конец, в котором Марья Андреевна внезапно взглядывает на самое себя с утилитарной точки зрения, собираясь заняться исправлением Беневоленского». Зачем же принимать буквально слова драматического лица? Так никогда не дойдешь до настоящего дела. Обыкновенно в безвыходном положении человек, не находя никаких действительных опор, хватается за ложные надежды и ими себя поддерживает. Так и Марья Андреевна, потерявши разом все надежды на любовь и счастье, принужденная связать судьбу свою с судьбой человека, ей противного, насильно скрашивает свое положение и создает мечты, которые, разумеется, разлетятся тотчас же при встрече с действительностью. — И, по нашему мнению, дурно делает Мерич, когда насмешливой улыбкой встречает эти мечты; впрочем, Меричу это простительнее, нежели рецензенту. — В суждениях рецензента о Хорькове нам показалось кое-что не совсем правильным; например, он ставит на вид Хорькову, что он, «несмотря на благородство чувств своих, предлагает Милашину *перехваченные письма счастливого своего соперника*». Зачем колоть ему глаза счастливым соперником, когда он не оказал к нему ни ревности, ни зависти, когда он сразу оставил все свои надежды и, забывши о себе, заботился только о судьбе Марьи Андреевны? Ведь он не о себе хлопотал, из комедии это ясно; за что же рецензент наводит сомнение на его честность? Что это за условный взгляд на поведение? Девушка гибнет, опутанная сетями подлого человека, и ей нельзя подать помощи; неужели же Хорькову, который знает цену Меричу, в подобном случае оглядываться с сомнением на свой поступок? Ему и в голову не могло прийти, что он делает дурно; он слишком сильно любил Марью Андреевну и слишком мало любил себя. — О свахах Островского рецензент сказал, что они хороши, но жаль, что напоминают лицо известной свахи в «Женитьбе». Нужно было бы заметить, что свахи занимают в комедии г. Островского больше места, чем нужно, что сцена их брани и счетов не совсем уместна. А касательно того, что в одной из них есть что-то напоминающее сваху «Женитьбы», об этом нечего было и замечать: это сходство касается одной или двух фраз, следовательно, сходство чисто нечаянное. Зачем г. Островскому копировать чужих свах, когда у него у самого есть Устинья Наумовна? В заключение опять-таки скажем рецензенту, что мы встречаем его статьи в другой раз с истинным удовольствием, потому что видим в нем благородные усилия сказать крайнюю правду. И еще одно замечание: отчего ни одного слова рецензент не сказал о Дуне? Это чрезвычайно странно! Неужели он не дает цены этому лицу?

Кроме того, в отделе «критики» помещен пристрастный разбор публичных лекций г. Грановского.

О Новом Поэте сказать нечего в нынешней книжке.

---

---

**Б. Н. Алмазов**

## **Наблюдения Эраста Благонравова над русской литературой и журналистикой**

*Эраст Благонравов, бросив перчатку всем русским журналам и ожесточив их против себя столько, сколько ему на первый раз было надобно, удаляется с литературного поприща; но опять на него возвращается и для почина хвалит самого себя. — Перечень русских журналов и приблизительное исчисление русских писателей: гг. Гончаров, Дружинин, Панаев, граф Саллогуб, Григорович, Нестров, Островский, Писемский, Берг, Щербина, Мей, Майков, Огарев, Фет, Полонский, Некрасов, Хомяков; о дамах писательницах не упоминается. Эраст Благонравов не отказывает в некотором сочувствии Новому Поэту и Иногородному Подписчику, но отзывается с большим пренебрежением о рецензенте «Отечественных записок». Э. Благонравов видит, что в его отсутствие надела русская литература: статья г. Галахова; г. Краевский и его взгляд на искусство. — Роман г-жи Тур. — «Пропилеи» г. Леонтьева. — Заключение в лирическом роде.*

Осмеянный «Современником», уязвленный «Библиотекой для чтения», оплаканный прошлогодними «Санкт-Петербургскими ведомостями», оклеветанный «Отечественными записками», неразгаданный публикой, оцененный одним потомством «фельетонист, состоящий при молодой редакции», — Эраст Благонравов по возобновлении в первый раз имеет честь выступить на литературное поприще.

Итак, храбрый, неустрашимый, непобедимый Эраст опять на поле битвы, опять поднимает свое знамя!.. Се старый Бульба, отправляющийся в Сечь после многолетней праздной жизни! Се Цинцинат, возвращающийся от плуга к жизни государственной!!.. Се Ахилл, выходящий из преступного бездействия и устремляющий свои удары на старую Трояю!!!! Се Наполеон, возвратившийся с острова Эльбы!!!!..

Эраст, Эраст! Ты еще очень недавно выступил на литературную арену (не более как год), ты очень мало написал (всего каких-нибудь четыре фельетончика), — а сколько шуму ты надела! Сколько создал себе врагов! сколько самолюбий смертельно ранил! сколько крови испортил у старых русских литераторов! Скольких пробудил от мирного летаргического сна и тем весьма обеспокоил! Четырьмя фельетончиками ты потряс до основания все величественное, одиннадцатилетнее здание русской журналистики. Твои фельетоны, напечатанные в конце одного «не совсем известного» русского журнала «на заднем плане его», как выразился один великий критик, несмотря на это, обратили на себя внимание всех русских журналов: их открыли; о них писали, писали, писали... и теперь, кажется, еще пишут. О Эраст, Эраст! О мощный, неустрашимый дух! О последнее проявление варяжского (норманского?) элемента русской истории!

Да, судьба моя престранная. Родился я от благородных родителей, воспитан прекрасно, и вдруг — *figurez vous*<sup>1</sup> — делаюсь русским писателем. Я, право, этого не предполагал... Я как-то совершенно нечаянно написал четыре статейки, — и у меня явилась пропасть врагов, которые обо мне очень заботятся и преследуют меня всеми средствами. Меня бранят, на меня клеветают, меня унижают, со мной даже вступает в полемику рецензент «Отечественных записок», на меня злобно намекают какие-то, впрочем, очень полезные, ведомости. Обвинения, которые были на меня взводимы, самые разнообразны. Я думал от них отмолчаться, потому что находил, что не из чего поднимать шуму, и потому что не давал большого значения ни моим статьям, ни тому, что против них написано. Но так как меня уведомили, что выходки против моих статей еще продолжают, то я решаюсь однажды навсегда оправдаться и высказать мое *profession de foi*<sup>2</sup> перед моими малочисленными, но горячо любимыми мной читателями. Итак, любезные читатели, прошу вас меня выслушать и принять мое дело на апелляцию.

Главное и самое серьезное обвинение, которое на меня взводили, состоит в том, что будто бы я, обуянный самым неукротимым самолюбием, дерзнул смеяться над такими литературными деятелями, которые должны внушать к себе одно только благоговение. Но таковыми литературными деятелями могут быть признаны только люди, подобные Ломоносову, Жуковскому, Пушкину, Гоголю и другим писателям, сделавшим переворот в нашей литературе. Отсохни язык мой, если я хоть однажды произнес хулу против таких личностей. Деятели, которых я задевал, самые обыкновенные люди, и тот, кто осмелится их поставить на одну доску с вышепоименованными великими деятелями нашей литературы, должен быть обвинен в крайней бестактности, пристрастии и слепоте.

Меня упрекали в том, что я слишком серьезно смотрю на литературное дело и слишком строг к литературным произведениям; мне советовали смотреть на литературу полегче, быть терпимее к ее безобразию и писать статьи побеззаботнее и повеселее.

С детства моего я горячо любил русскую литературу; долго она была для меня главным источником восторгов и наслаждений, главною руководительницею в моем развитии. Оттого я привык на нее смотреть как на что-то очень серьезное, привык от нее требовать поучения и одних высоконравственных наслаждений. Я никак не могу согласиться с теми, кто смотрит на литературу как на вещь, которая должна нас только развлекать и забавлять, подобно биллиардной игре, верховой езде, танцам и романам Александра Дюма. В наше время расплодилось много людей, даже умных, которые так легко смотрят на литературу и ищут в художественных произведениях только самого легкого удовольствия; они сердятся на автора, ежели произведение его слишком их потрясает и особенно ежели пробуждает их совесть. Прекрасно сказал про них Гоголь в первой части «Мертвых душ», что этим господам могут нравиться только такие произведения, которые их не тревожат, по прочтении которых они не волнуются, не чувствуют ни угрызений совести, ни мучительной жалости к ближнему и тревоги о его участи, — и могут очень спокойно усестись за карточный стол или вообще заняться чем-нибудь серьезным, требующим спокойного расположения духа. Вот отчего эти господа так не любят Гоголя, этого вечного врага нашей совести, гонителя апатии и самодовольства. Я, как вы видите, совершенно не согласен с таким взглядом на литературу; потому прошу вас представить мое положение, когда я всмотрелся и вник в состояние современной нашей литературы; прошу вас вообразить те чувства, с какими я стал смотреть

<sup>1</sup> Представьте себе (франц.).

<sup>2</sup> Исповедание веры (франц.).

на нее с той поры, как она сделалась рынком, где сбываются сырые, грубые, литературные продукты и где при этом на каждом шагу воздвигаются увеселительные балаганы, зазывающие и продавцов, и покупателей приятно провести свободное от дел время, и где предлагаются горячительные и прохладительные напитки.

Выросший в уединении, воспитанный на Карамзине, Жуковском, Крылове, Грибоедове, Пушкине, я составил себе самое высокое понятие о литературе, и *литератор* представлялся моему воображению в виде полубога. Но когда я взглянул поближе на литературу, когда увидал мелочность целей и побуждений и узость взгляда большинства «литераторов», то я чуть было не впал в отчаяние. Сознаю, что не без отвращения смотрел я на это жалкое положение когда-то дорогой мне отечественной литературы. Это чувство с примесью желчи и негодования выразилось в моих статьях, которые я наконец написал, совершенно вышедши из терпения, и которые бы мне следовало начать словами: «Quosque tandem Catilina?...»<sup>3</sup>. После этого признания с моей стороны вы не удивитесь, что мою статью упрекнули в излишней строгости и отсутствии веселости. Впрочем, я несколько не старался придавать строгий тон моим статьям; напротив, я мои мысли облекал в самую шутивную и веселую форму. Оттого я несказанно благодарен тому, кто, хотя и с упреком мне, но указал публике на строгость моего литературного взгляда и мою нетерпимость в отношении художественных произведений. Он этим дал ей заметить, что я пишу не для того только, чтобы тешить и смешить, не для одного паясничества, но что у меня есть свои твердые убеждения и неизменные взгляды; а ведь во всем этом мне отказывали остальные мои противники.

Много еще подобных обвинений было на меня взводимо. Между прочим, некоторые говорили, что будто бы я смотрю с пренебрежением на всю современную русскую литературу и *совершенно* недоволен *всеми* русскими писателями. Для этого, чтобы отклонить это обвинение, постараюсь высказать свой взгляд на русскую журналистику и литературу. Потому я должен буду прибегнуть к перечню органов и деятелей, из которых состоит та и другая. На этом основании предлагаю вам список русских журналов и таковой же писателей с непрерывным на них комментарием.

При взгляде на русскую журналистику нам представляется следующее:

1) «Отечественные записки, учебно-литературный журнал, издаваемый А. А. Краевским», с эпитафией: «Beatae plane aures, quae non vocem foris sonantem, sed intus auscultant veritatem docentem»<sup>4</sup>, — печатавший когда-то на своих страницах стихи Лермонтова и Кольцова и повести Луганского, а ныне печатающий на том же самом месте произведения вроде «Старого дома», а в разделе критики статьи г. Галахова, того самого, который, перепечатавши столько отрывков из русских писателей, воздвигнул себе нерукотворный памятник с надписью: «Полная русская хрестоматия, или Образцы поэзии и красноречия, составил А. Галахов». Прохожий! благоговей!

2) «Современник, литературный журнал, издаваемый с 1847 года И. Панаевым и Н. Некрасовым», без эпитафий и без церемоний, — журнал, отличающийся великосветским тоном и великосветским взглядом.

3) «Библиотека для чтения», с греческим эпитафием из Ксенофонта (который я не выписываю по незнанию греческого языка, но который непременно выпишу, когда выучусь по-гречески), — некогда самый веселый журнал, отличавшийся беспрерывным и ничем не укротимым остроумием. С нынешнего года этот журнал

<sup>3</sup> Доколе, Катилина?.. (лат.).

<sup>4</sup> Истинно блаженны уши, внимающие не голосу, звучащему вовне, но голосу, в тиши учащему истине (лат.).



стал распадаться на два отдела — литературный и не литературный. К литературному отделу принадлежат только «Письма Иногородного Подписчика», все остальное нисколько не относится к литературе.

4) «Пантеон», издание, прежде отличавшееся большою слабостию, но ныне, как слышно, подвергнувшееся большим переменам. Мы покуда не можем сказать о нем ни слова, потому что не читали его в новом виде, а если б и читали, то еще не решились бы теперь произнести суждение об издании, едва преобразовавшемся и, так сказать, едва оперившемся.

6) «Москвитянин»... Но что сказать о «Москвитянине»? Каковы бы ни были мои отношения к этому журналу и его сотрудникам, но ничто не мешает мне говорить откровенно. Я должен сознаться в двух вещах. Во-первых — я должен сказать, что очень люблю «Москвитянин» (и это очень позволительно, потому что в нем участвуют люди одинаковых со мною убеждений); во-вторых — я должен заметить, что «Москвитянин» далеко еще не представляет того, чего бы мне хотелось. В нем часто встречаются недосмотры, промахи и даже иногда неверные взгляды и противоречия.

— Как! — воскликнут, может быть, наши противники. — Вы сами сознаетесь в недостатках журнала, в котором участвуете, а между тем так строги к недостаткам других изданий.

— Но, милостивые государи мои, мы строги не к недостаткам других журналов (если б мы вздумали на них указывать, то нам бы не достало времени и спать). Нет! мы нападаем только на пороки других журналов и на злоупотребления, которыми они так изобилуют. В недостатках своих нам сознаться очень легко: мы пишем не для прославления своих имен, не для прославления «Москвитянина», но по свойственному и простительному всем людям желанию высказаться и вследствие похвального стремления хоть сколько-нибудь противодействовать злоупотреблениям, господствующим в нашей литературе.

Вот главные наши журналы — средоточие литературных кружков и партий.

Обратимся теперь к посильному исчислению наших замечательнейших литераторов.

Литераторы наши по части повестей и романов и драматических произведений суть:

Г. Гончаров<sup>5</sup>, автор двух очень замечательных произведений — романа «Обыкновенная история» и отрывка «Сон Обломова». Жаль, что критика до сих пор не сделала подробного разбора этих произведений. Это бы нужно сделать особенно потому, что они принадлежат к такого рода произведениям, которые непременно требуют разбора, ибо в них дурное так перемешано с хорошим, что не знаешь, сочувствовать ли автору или негодовать на него. Направление его произведений ложное, но у г. Гончарова такой талант, такая сила творчества, что, читая его роман, незаметно увлекаешься его направлением, смотришь на вещи его глазами и долго по прочтении не выходишь из-под его обаяния. В романе «Обыкновенная история» казнится самым жестоким образом так называемый романтизм в жизни. И любовь, и мечтательность, и вообще все то, что мешает нашей жизни сделаться сухою и пошлою и не допускает человека сделаться машиною, осмеяно очень искусно. Герой романа Петр Иванович, человек, не признающий, не понимающий ни внутренних страданий, ни безрасчетного увлечения любви, поставил себе идеалом жизни комфорт и выгодное положение в свете. Лицо это создано совершенно конкретно и потому совершенно художественно. Но взгляд автора на Петра Ивановича ложный:

<sup>5</sup> Я здесь перечисляю только одних так называемых молодых литераторов, не беспокоя тех, чьих таланты и заслуги всеми уже признаны (примеч. Алмазова).

он слишком сочувствует ему и даже разделяет многие из его убеждений. Этого он не может скрыть ни от читателя, ни от самого себя, несмотря на то, что в конце романа бранит своего героя и старается уверить и себя, и других, что не любит его... Впрочем, трудно автору удержаться от любви к такому герою, как Петр Иванович. Даже читатель, хотя бы он был совершенно противоположного направления с г. Гончаровым, не может не увлечься Петром Ивановичем. Это герой в истинном значении этого слова; это Ахилл дендизма; это блестящее олицетворение практического направления. Он не дюжинный денди, не просто деловой человек: нет, в нем натура энергичная; про него можно сказать то же самое, что сказал г. Соловьев про Владимира Мономаха, то есть что он умеет придать блеск и прелесть самому плохому порядку вещей. Оттого всё раздвигается перед ним, всё дает ему дорогу, всё пред ним преклоняется. Юноши с романтическим направлением, с верою в любовь и дружбу трепещут и бледнеют пред всеодевающим холодом его мощных софизмов. Жаль, что бороться с таким атлетом автор заставил Александра Федоровича, молодого человека с очень слабенькой и жиденькой натурою. Оттого Петру Ивановичу ничего не стоят победы над своим племянником. Он иногда поражает его софизмами, нелепость которых может понять человек с самым незначительным умом. Вообще Александр Федорович не удался: он слишком неестествен; автор хотел вывести романтика и мечтателя, но вместо того вывел просто дурака. Это лицо написано по рецепту, составленному тогдашней критикой. В то время критика преследовала мечтателей и ратовала со всевозможным жаром против таких мечтателей и идеалистов, которых никогда не существовало и которые жили только в фантазии критиков. Александр Федорович одно из этих лиц. Оттого в нем нет почти ни одной живой черты, и он почти везде является отвлеченной идеей.

Что касается до «Сна Обломова», то первая его половина превосходна. В ней 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. Взгляд г. Гончарова на этот быт — совершенно оригинальный и новый; выражение и язык, употребляемый им в описаниях, нельзя похвалить довольно. Вспомните его слова о луне, которые я запомнил наизусть и привожу здесь. Вот они:

Бог знает, удовольствовался ли бы поэт или мечтатель природой мирного уголка. Эти господа, как известно, любят засматриваться на луну да слушать щелканье соловьев. Любят они луну-кокетку, которая бы наряжалась в полевые облака да сквозила таинственно через ветви дерев или сыпала бы снопы серебряных лучей в глаза своим поклонникам. А в этом краю никто и не знал, что за луна такая, все называли ее месяцем. Она как-то добродушно, во все глаза смотрела на деревни и поле и очень походила на медный вычищенный таз. Напрасно поэт стал бы глядеть восторженными глазами на нее: она так же бы простодушно глядела и на поэта, как круглолицая деревенская красавица глядит в ответ на страстные взгляды городского волокиты.

Все похвалы, высказанные мною «Сну Обломова», прошу отнести к первой его половине.

Вторая половина этого отрывка местами производит неприятное впечатление на читателя, потому что автор кое-где увлекается общественными взглядами прежней русской критики и пишет по рецепту, ею составленному. Тогдашняя критика все проповедовала практичность, строжайше предписывала молодым людям жить в мире действительности и избегать фантазии и мечты. Разумеется, все это справедливо, но тем не менее все это общие места, а с общими местами надо обращаться осторожно. Общие места имеют то странное свойство, что ежели вы их будете проповедовать с жаром, то непременно впадете в крайность и увлечете за собою ваших слушателей. Г. Гончаров тоже увлекся общими местами, вздумал приложить

их к русскому помещичьему быту. Он говорит, что нянюшка его героя, рассказывая мальчику сказки про жар-птицу и другие чудеса нашей народной поэзии, слишком сильно развила в нем фантазию, породила желание жить в сказочном мире и что это имело дурное влияние на последующую жизнь героя, который, привыкши в области сказочной фантазии, выступив на поприще действительной жизни, претерпел много разочарований и неприятных столкновений с жизнью. Вот как говорит автор об разочаровании, которое ожидало его маленького героя за порогом помещичьих хором.

Илья Ильич и увидит после, что просто устроен мир, что не встают мертвецы из могил, что великанов, как только они заведутся, тотчас же сажают в балаган, а разбойников в тюрьму; но если пропадает самая вера в призраки, то остается какой-то осадок страха и безотчетной тоски. Узнал Илья Ильич, что нет бед от чудовищ, а какие есть, едва знает, и на каждом шагу все ждет чего-то страшного и боится. И теперь еще, оставшись в темной комнате или увидя покойника, он затрепещет от злоеющей, в детстве зароненной в душу тоски; смеясь над страхами своими поутру, он опять бледнеет вечером.

Неужели все это говорится серьезно? неужели есть такие люди, которые терпят неприятные соприкосновения с действительной жизнью оттого, что прежде не знали, что мертвецы не могут вставать из гробов? Ежели такие люди существуют, то мне очень жаль, что им приходится испытывать такие горькие и ужасные разочарования.

Г. Дружинин, написавший две прекрасные повести: «Полинька Сакс» и «Рассказ Алексея Дмитриевича». Г. Дружинин с первых дебютов своих выказал большой талант и начал так, как начинают очень немногие. Произведения Г. Дружинина<sup>6</sup> не имеют ничего общего с натуральной школой: в них нет ни дурных, ни хороших ее сторон; в них вы не встретите ни дагерротипного изображения русского быта, ни юмора, ни сатирических выходов; от лиц, в них действующих, вы не услышите фраз, вырванных из живой речи какого-нибудь сословия. Действующие лица г. Дружинина решительно лишены всякой внешней скульптурной отделки и внешней конкретности; их речь может быть легко переведена на любой европейский язык. Но все это нисколько не мешает им быть лицами типическими, живыми и художественными. Материал повестей г. Дружинина — душевный анализ. Г. Дружинин является в своих романах большим знатоком сердца человеческого; видно, что он много перечувствовал и много думал о чувствах. Он умеет подметить самые тонкие, самые прихотливые и едва заметные движения сердца человеческого, и на них-то основываются завязки и развязки его романов; из них состоят патетические сцены, которые так сильно действуют на читателей и, в особенности, на читательниц его произведений. Особенно замечательным свойством души г. Дружинина мне показалось тонкое понимание любви и дружбы, которое он высказал в романах, упомянутых нами выше; первому чувству посвящена «Полинька Сакс», второму — «Рассказы Алексея Дмитриевича».

В «Полиньке Сакс» автор изобразил несколько самых незаметных для простого глаза оттенков, которые может принимать прихотливое чувство любви. Он показал, и показал очень наглядно, что любовь иногда может являться под такими формами, под которыми трудно подозревать это чувство. Такое изображение любви представляет яркий контраст с тем грубым ее изображением, которое предлагают писатели-натуралисты... К недостаткам повести «Полинька Сакс» принадлежит

<sup>6</sup> Я читал только «Полиньку Сакс» и «Рассказы Алексея Дмитриевича». Остальных произведений г. Дружинина я не читал, но не по равнодушию к его таланту, а потому, что вскоре после появления первых его произведений я перестал следить за русской журналистикой, отвлеченный от нее чтением газет (примеч. Алмазова).

местами не совсем выдержанное изображение характера героини, то есть самой Полинки. Подчас она отпускает такие фразы, что можно подумать, что она просто-запросто пошлая дура, между тем как все остальные ее слова и поступки противоречат этому. Зато необыкновенно хорош герой романа — Константин — не помню по отчеству — Сакс. Сакс мне особенно нравится по идее, им представляемой... Он совсем не похож на всех остальных героев наших современных романов. С некоторого времени у нас завелась мода брать в герои романов людей разочарованных и духовно расслабленных, которым опротивела жизнь, которые целый день ничего не делают, всегда и везде скучают и потому для развлечения делают разные бесчестные поступки, состоящие по большей части в том, что они обманывают молодых девушек, всеми способами их увлекают, не чувствуя сами к ним никакой любви, из всех сил стараются влюбить их в себя и, когда достигают этой цели, — бросают их и на них не женятся. Пора литературе перестать выводить людей праздных и вызывать к ним сочувствие читателей. Надо помнить, что «праздность мать всех пороков»; эта истина, распространенная *прописями*, должна быть известна всем, кто учился каллиграфии, но у нас забыто это мудрое изречение, и теперь праздность считается не только не пороком, но признаком особенно высокого ума и хорошего тона. Умный человек не хочет теперь ничего делать потому, что труд существует не для него, а для людей дюжинных. Впрочем, не только труд, но и вообще жизнь создана только для людей *обыкновенных*: для очень умных людей она пустыня, в которой они не найдут осуществления своих идеалов; им нечего в ней делать.

Этих умных и праздношатающихся людей, делающих от нечего делать бог знает что, и берут в герои романов. К чему брать *таких* героев? Неужели и действительная жизнь ими только наполняется? Нет. У нас, благодаря бога, много людей честных, умных и образованных, которые занимаются делом, верят любви и несколько не скучают в сей жизни. К таким людям принадлежит и Сакс г. Дружинина. Это человек умный, честный, энергический, с увлечением занимающийся службою, стремящийся принести пользу ближнему и страстно любящий свою жену. У нас найдется много людей умных и образованных, которые хотя и верят в святость своих правил, но по недостатку энергии и вялости натуры никогда не осуществляют их в действительности и даже прямо противоречат им при малейшем соприкосновении с нею.

Эти господа или совсем не вступают в практическую жизнь (и тогда они хороши), а мыслят, лежа на боку, или, вступив в нее, пошло примиряются со всем, что в ней есть неразумного. Тогда они втягиваются в самые обветшалые формы жизни, несколько не изменяют и не улучшают их и живут гораздо неразумнее, чем люди совсем необразованные; они не теряют веры в свои правила и теории, но и не думают приложить их к жизни: их теоретическая и практическая жизнь совершенно противоречат одна другой, но несколько не мешают друг другу. Не таков Сакс; он старается осмыслить всю свою жизнь, все свои отношения, каждый свой шаг. Он ревностно занят поручениями по службе и занимается ею с любовью и увлечением. Он ценит образование не на одних словах, но глубоко чувствует и сознает его важность и необходимость и твердо стоит за него. Вот почему постоянно и тревожною его заботою является старание образовать и развить жену. Он глубоко любит искусство и сознает всю важность эстетического образования, но опять-таки он сознает это не на одних словах и потому всеми силами старается внушить жене своей любовь и понимание изящного. Вы видите, что взгляд его на женщину высоко-нравственный и вполне современный. Он не довольствуется тем, что она *миленькая* и что он к ней питает непосредственную любовь: ему хочется сделать их взаимные отношения более духовными и разумными. Многие очень умные и образованные

люди довольствуются тем, что жены их милы; они очень радуются всем их глупым фразам и выходкам и восхищаются их наивностью. Часто даже в глазах таких чудачков развитие и образование представляются вещами не только не нужными для женщины, но даже отнимающими у прекрасного пола его непосредственную прелесть и *шик*; они довольствуются тем, что чувствуют к женщине непосредственное стремление, хотя совершенно неразумное. Сакса, напротив того, раздражает всякая выходка жены, обличающая ее младенчествуящий разум и запоздалое его развитие: всякая подобная выходка повергает его в *мучительное сомнение насчет ее способностей*.

Рядом с Саксом поставлен автором Галицкий, который тоже влюблен и тоже страдает. Но отчего же читатель не сочувствует ему, отчего ему не жаль видеть его страдания, отчего он принимает сторону Сакса? Оттого, что любовь Галицкого бледна в сравнении с любовью Сакса. Она не есть *неотразимая* страсть сильной природы, а прихоть чувствительного сердца праздного человека. Галицкий человек праздный, ничем не занятый и потому легко влюбляющийся. Сакс — человек занятый, трудящийся и серьезный; в людях такого рода не может жить какая-нибудь глупая любовь, которой человек предается от нечего делать; такая любовь рассеивается, как дым, при помощи труда и серьезных занятий. Соперником Сакса является чувствительный пастушок, не способный ни к какой серьезной деятельности, Молчалин в новом костюме, который влюбился от нечего делать и отнимает у Сакса его сокровище, сокровище, на которое Сакс имеет полное право. Страдания Сакса потрясают душу, страдания Галицкого смешны и досадны. И дорого поплатится Галицкий за свое соперничество. Его победа и его успех погубили и любимую им женщину, и его самого. Любовь, которую она к нему питала, оказалась не любовью, а чем-то вроде ее странной привязанности к собачке. Как была для него оскорбительна такая *безотчетная, непосредственная привязанность!*

Нашим писателям редко удавалось выводить героев, которые бы возбуждали такое сочувствие, как Сакс. Бывали у нас герои добродетели, но они почти все бесцветны и похожи больше на отвлеченные идеи, чем на живые лица. Исключение только за Чацким — этим умным, образованным, энергическим и благородным человеком. Но Чацкий — создание первоклассного художника... Желательно бы было, чтоб наши романисты почаще брали в герои хороших людей. Правда, у нас иногда выводят хороших людей, но хороших только в отношении сердца. Хорошие люди, выводимые нашими писателями, бывают или старики, едва движущиеся, или дураки, или невежды... А нам надобно умных и образованных молодых людей. Всем известно, что литература имеет сильное влияние на общество и новости и романы гораздо больше воспитывают людей, чем гувернеры и гувернантки. Это должны помнить так называемые писатели-беллетристы, желающие добра ближнему. Они должны также знать, что одних отрицательных примеров недостаточно для полного назидания читателя. В старину из биографий Плутарха учились добродетели; теперь ей учатся из повестей и романов, и это налагает на писателя священную обязанность быть осторожным.

В «*Рассказах Алексея Дмитриевича*» самое замечательное — характер Кости и дружба его с Алексеем Дмитриевичем. Изобразить пламенную дружбу между двумя детьми среди пансионской обстановки ново и оригинально. Что касается до характера Кости, то мы должны сознаться, что это одно из самых смелых, поразительно верных созданий фантазии поэта... Надо много богатства душевного, много нежности и мечтательности для того, чтобы ваша фантазия могла породить такие высокие типы, каков Костя, и такие тонкие отношения, какова его дружба с Алексеем Дмитриевичем. Многие находят, что это лицо неестественно; подобное

мнение, кажется, даже было высказано печатно. Не знаю... но мне случилось встречать и в действительности такие лица...

Роман «Рассказы Алексея Дмитриевича» в главных пунктах лучше «Полиньки Сакс», зато в нем есть места до того слабые, что когда читаешь их, то бывает совестно за автора. Такова, например, идеальная сцена у отца с дочерью, когда она, подобно Антигоне, с нежностью ведет под руку дряхлого родителя, который в это время с одушевлением рассказывает ей о походах и сражениях своей молодости. Это уж что-то напоминает чувствительные романы времен очень давних.

Г. Панаев, писатель с большим талантом, к сожалению, кажется, совсем иссякшим. *Прежние* его романы, повести, рассказы и очерки весьма замечательны. Нам очень приятно упомянуть лучшие из них, каковы: «Тля», «Актеон», «Петербургский фельетонист» и «Утро на Невском проспекте». Особенно хорош его «Петербургский фельетонист», по серьезному направлению и нравственной идее, которой он проникнут. В «Утре на Невском проспекте» наблюдательность и анализ физиологии петербургской жизни доведены до замечательной тонкости. Помните ли вы, например, человека, продающего собаку близ кондитерской Излера? Помните ли его обращение к молодому фертику-франту с *испорченными зубами*, который в ответ на его просьбу о подаче ему на водку говорит своему спутнику: «Qu'est ce qu'il veut de moi cet homme là?»<sup>7</sup> — и, сказавши это, исчезает? Помните ли вы, как человек, продававший собаку, бормочет вслед молодому человеку: «свистун» — и потом, оставшись один и нюхая табак, со смехом повторяет себе: «ей-богу, свистун».

Хороша также «Барышня» г. Панаева: мне особенно в ней понравилась мать героини. Вывести простую русскую барыню, тоскующую в Петербурге по сельской жизни, зеленым полям и желтым нивам, между тем как ее дочка, получившая quasi-воспитание и говорящая по-французски, упивается безжизненным блеском балов и разоряет мужа, — дело смелое и благородное, заставляющее нас простить г. Панаеву много грехов. Таких трогательных мест нет в теперешних его произведениях: в них все толкуется о приятности столичной жизни, ее увеселеньях, нарядах и проч. Неужели г. Панаеву не возвратится прежний его талант? Неужели он не перестанет писать таких произведений, которые обличают в авторе одно странное и смешное поклонение «хорошему тону»?.. Эта черта показывалась иногда и в прежних произведениях г. Панаева. Так, в статье о *парижских увеселениях* он позволил себе выходку против русских нянек, которую так остроумно (хотя и мимоходом) осмеял г. Шевырев при разборе «Петербургского сборника». Не должно позволять себе выходок против этого достойного класса русских женщин, к числу которых принадлежит нянюшка Татьяны Пушкина. Каждый благовоспитанный человек должен благоговеть при имени няни, как при одном из лучших воспоминаний своего детства, как при одной из самых живых наших связей с чисто русской жизнью, с народными верованиями, преданьями и языком. В этом отношении мы должны брать пример с Пушкина...

Граф Саллогуб, написавший довольно большое количество прекрасных повестей из большого света. Некоторые из них, как, например, «Большой свет», отличаются серьезным направлением. Изо всех наших великосветских писателей (за исключением князя Одоевского) граф Саллогуб лучше всех знает большой свет. Но, к сожалению, он давно перестал писать.

Г. Григорович, который пользуется большой любовью и справедливым уважением публики. Самые лучшие его произведения: «Театральная карета»,

<sup>7</sup> Чего хочет от меня этот человек? (франц.)

«Шарманцики», «Похождения Накатова»; в них он высказал большой талант и тонкую наблюдательность.

Г. Нестроев, написавший прекрасную повесть «*Без рассвета*», полную высокого драматизма и сцен истинно патетических. Все остальные его произведения несравненно ниже этой повести. Особенно мне не нравится его пресловутый «*Последний визит*». Герой этого рассказа — какой-то отвлеченный безукоризненно добродетельный человек, добродетельный до такой степени, что можно подумать, что он не пьет и не ест (что он не нюхает и не курит табаку — за это я отвечаю); героиня... но скажем вообще о героинях г. Нестроева. Они у него по большей части девушки, с малолетства жившие безвыходно в учебном заведении... и несчастливы. Несчастья их состоят в том, что, будучи воспитаны взаперти, привыкши глядеть с подругами на луну, обучившись разным гуманическим наукам, они возвращаются под родительский кров, где их не понимают... Тут начинается ужасная борьба и проч. Напрасно г. Нестроев берет для таких положений такие существа: они скорее лица комические, чем трагические. Когда они возвращаются под родительский кров, им действительно случается видеть вокруг себя прозу, которая им не по нутру, но столкновения их с этою прозою скорее смешны, чем ужасны. Живя безвыходно в стенах заведения, они составляют себе ложный идеал жизни, который никогда и нигде осуществиться не может, и потому по выходе из заведения идеала своего найти нигде и никогда не могут. Следствием этого бывает пошлое примирение с жизнью. Их тип очень справедливо и очень успешно осмеян в нашей литературе. Неестественная худоба, и впалость щек, и желтоватая бледность лица могли только нравиться во время оно... Впрочем мне жаль, что г. Нестроев давно ничего не печатает: талант у него есть без сомнения.

Гг. *Островский* и *Писемский*, о которых я умалчиваю вследствие их близости к «Москвитянину», где сам пишу. Я бы сказал про них очень много хорошего, но боюсь, чтобы меня не упрекнули в samaraderie<sup>8</sup>, которой я гнушаюсь... не могу не сказать, однако, двух слов о г. Островском, не в виде оценки его произведений, но в виде литературного известия. Г. Островский пишет еще комедию. Комедия эта будет новым доказательством, что г. Островский верен тому художественному направлению, которое он высказал в «*Сценах из купеческого быта*»<sup>9</sup>, в «*Свои люди — сочтемся!*» и в «*Бедной невесте*». Хорошо ли это направление? Этот вопрос разрешен различно.

Теперь попытаюсь исчислить наших стихотворцев.

Г. *Берг*, один из самых замечательных наших стихотворцев-переводчиков. Особенно замечательны его переводы славянской народной поэзии: они отличаются близостью к подлиннику, сохранением его колорита и духа и изяществом стиха — достоинствами, которые так редко сходятся вместе. Особенно хорошо перевел г. Берг сербскую эпопею «*Бан Страхинья*», которая будет напечатана в нашем журнале. Этот перевод останется навсегда приобретением русской литературы. Странно, что оригинальные стихотворения г. Берга по большей части слабы; исключение остается за немногими. Тот же самый г. Берг, стих которого так легок, изящен и поэтичен в переводах, очень часто предлагал читателям собственные стихотворения, полные неловких оборотов и прозаических выражений. Совсем другое г. Берг как прозаик. Нам довелось недавно слышать его рассказ «*Город и деревня*» (который тоже будет помещен в «Москвитянине»). Рассказ этот дышит такою свежестью, проникнут таким нравственным чувством, что непременно должен пристыдить

<sup>8</sup> Здесь — пристрастие (франц.).

<sup>9</sup> Они были напечатаны в «Московском городском листке» и не замечены критикой, которая тогда смотрела по сторонам (примеч. Алмазова).

многих наших писателей натуралистов и сатириков. Живость лиц, в нем выведенных, поразительна.

Г. Щербина, художник-изобразитель античного мира. Г. Щербина называет свои стихотворения греческими, но это название не совершенно идет к ним. Хотя эллинский тон и манера всегда выдержаны в стихотворениях г. Щербины, но довольно часто от них веет «новым» духом. В них проглядывает взгляд на древний мир такого человека, который знаком с мнениями новейших ученых о классической древности, мнениями, хотя и верными, но тем не менее новыми, мнениями, до которых античный человек никогда бы не мог прийти. Стихотворения г. Щербины по духу своему напоминают поэзию Андре Шенье, которая представляет смесь античного с новым.

Критика наша была несправедлива к г. Щербине и поставила его недовольно высоко. Что касается до меня, то я вижу в г. Щербине необыкновенно замечательный талант и очень серьезное направление. Стих г. Щербины необыкновенно блестящ и изобразителен; в отношении изобразительности и яркости красок у него теперь нет соперников; произведения его всегда целы, закончены, закруглены и — что, по моему мнению, самое главное — всегда представляют определенное содержание и осязательно ясную мысль. Вследствие последнего обстоятельства их можно назвать умными, дельными и определенными, в отличие от тех неопределенных и неясных стихотворений наших поэтов, которые выражают *что-то*. — Г. Щербина необыкновенно богат на выражения. Он сыплет такую щедрою рукою поэтические обороты, что каждую минуту боишься за него, что он их все издержит. Эта роскошь поэтических выражений имеет свою дурную сторону: г. Щербина часто слишком рядит свои произведения и употребляет иногда больше слов, чем нужно для выражения мысли<sup>10</sup>.

Г. Мей, к сожалению, пишущий очень мало; но так как я сужу о писателях не по количеству ими написанного, а по качеству их произведений (*non multa, sed multum!*<sup>11</sup>), — то полагаю, что четыре превосходные стихотворения г. Мея — «Хозяин», «Подражание восточному», «Русалка» и «Картины древнего мира» — дают полное право их автору на почетное место между русскими современными стихотворцами. Стихотворения «Подражание восточному», «Картины древнего мира» и «Хозяин» так хороши, что я против них и сказать ничего не имею. Стих г. Мея представляет безукоризненную правильность и гладкость; он легок и свободен; тайну его механизма г. Мей постиг совершенно. По всему видно, что г. Мей глубоко изучал русских первоклассных стихотворцев, и по стихам его заметно, что он умел воспользоваться всем, что в каждом из них есть замечательного в отношении механизма стиха и строения строфы. — Стихи г. Мея отличаются необыкновенным благородством тона: они поражают решительным отсутствием двух эпидемических болезней, замечаемых в современных стихотворениях — *шика* и *ухарства*. Под шиком я разумею непомерную страсть употреблять в стихах иностранные слова, преимущественно итальянские. Когда, например, идет дело об Италии, то наши стихотворцы, желая придать своим стихотворениям местный колорит, сыплют итальянскими названиями, которые у них между собою рифмуют. Так, например, у них поминутно встречаются *lazaroni* и *macaroni*, *Ferrara* и *Dulcamara*<sup>12</sup> и т. д. Многие воображают, что стоит только усыпать свое стихотворение итальянскими словами, — и оно будет *дышать* Италией. Пушкин не прибегал к таким средствам для того, чтобы дать местный колорит своим произведениям; его «Египетские ночи» дышат

<sup>10</sup> О г. Щербине у меня еще говорится в характеристике г. Майкова (*примеч. Алмазова*).

<sup>11</sup> Не количество, а качество (*лат.*).

<sup>12</sup> Лаццарони, макароны, Феррара, паслен (*итал.*).



Египтом, несмотря на то, что в них не употреблено ни одного египетского слова. *Ухарство* в стихах есть употребление извошчиных и других тривияльных выражений, ошибочно принимаемых за выражение русского народного духа. Так, некоторые стихотворцы, желая придать своим стихам колорит русской народности, беспощадно сыплют слова следующего рода: *черт возьми, черт побери, молодецки, ух, свинья, подлец, дурак, кутеж* и проч. Ничего подобного нет у г. Мея; язык его настоящий русский, потому что нисколько не тривияльный.

Не могу удержаться, чтоб не сделать замечания на стихотворение «*Русалка*». В нем слишком много изысканных выражений, слишком много лишних нарядов. В этом стихотворении г. Мей далеко превзошел и г. Щербину в изысканности поэтических оборотов.

Г. Майков, который, несмотря на то, что самый блестящий период его деятельности принадлежит тому времени, когда натуральная школа была в апогее своей свирепости, цвета и могущества, — не был заражен этой литературной эпидемией и высказал в своих произведениях ясный, целомудренный взгляд на искусство. Между тем как повсюду вокруг него воздвигались жертвенники литературному Ваалу, на которых нечистыми руками приносились нечистые жертвы, г. Майков был из числа тех немногих, которые идолу сему не жертвовали. — Главный род произведений г. Майкова — стихотворения в античном духе. В этих стихотворениях г. Майков является вполне античным поэтом. В стихотворениях Андре Шенье и г. Щербины мы видим людей, у которых и мирозозерцание, и чувство очень похожи на древних, но все-таки в то же время чувствуем, — что древние так писать не могли. Напротив того, стихотворения г. Майкова представляются подстрочным переводом с греческого или латинского. Вышеупомянутую черту поэзии г. Щербины мы привели не в виде упрёка. Смесь нового с античным в поэзии не есть недостаток, это только особенный род ее. Такую смесь представляет одно из величайших (разумеется, не по величине) произведений Шиллера «*Торжество победителей*»; да и сам Гете, несмотря на свое *объективное* спокойствие, частенько изменял античному духу в своих произведениях на манер древних. Главная характеристическая черта поэзии г. Майкова, делающая его произведения вполне античными — совершенное отсутствие *наружного* блеска, совершенная простота формы — младенческая наивность. Произведения г. Майкова до того просты и неизысканны по форме, что с первого раза они не бросаются в глаза и даже не нравятся; только пристально вчитавшись в них и проникнувшись ими, вы получите от них наслаждение (зато какое наслаждение!). Причина, отчего произведения г. Майкова нравятся не скоро, не вдруг, заключается в отдаленности от нас античного мира, который они воспроизводят. Из произведений его, по простоте своей приближающихся больше всех других к античным, я могу назвать «*Кубок*» и «*Анакреон*».

Огарев, к которому больше всех идет название поэта. В его стихах истинно поэтическое созерцание: он лирик. Он не поэт-живописец, не поэт-археолог, не поэт-мыслитель, но поэт мечты и чувства — *певец*, как говаривали в старину. Слово певец очень хорошо идет к Огареву как к поэту. Содержание его поэзии по большей части песенное, ибо мечта и чувство больше всего идут к песне; все остальное — описание, рассуждение и прочее, поется очень неудобно. В стихах Огарева много нежности, много ненапущенной, естественной задумчивости и мечтательности, много чувствительности.

Г. Фет, о котором я бы мог сказать очень много хорошего, если б в «Отечественных записках» 1850 года не была напечатана очень хорошая статья об его поэзии, статья, вполне ее охарактеризировавшая, так что мне ничего не остается сказать о г. Фете.

Г. Полонский, о котором мне представится случай скоро говорить подробно.

Г. Некрасов, написавший два-три энергические стихотворения. Стихотворения г. Некрасова представляют совершенный контраст с стихотворениями Огарева; трудно найти стихотворца, который бы был меньше поэт, чем г. Некрасов. Но, несмотря на это, в г. Некрасове никак нельзя отрицать стихотворческого таланта. Оттого именно и удивляешься стихотворческому таланту г. Некрасова, что содержание его стихотворений самое непоэтическое и часто даже антипоэтическое. Читая его стихотворение, изумляешься, каким образом автор ухитрился вколотить в стихотворческую форму ultra-прозаическое содержание... Но есть у г. Некрасова два стихотворения, истинно поэтические: «Когда из мрака заблужденья...» и «Если мучимый страстью мятежной...». Стихотворение «Когда из мрака заблужденья...» просто превосходно...

Многим очень нравится «Огородник» г. Некрасова. Но «Огородник», равно как и «Еду ли ночью по улице темной...», производит слишком неприятное впечатление. Ибо в том и другом стихотворении выражаются не нормальные, уродливые явления жизни, которых должно избегать в поэзии. — Г. Некрасов — талант неглубокий и недолговечный. Справедливость требует заметить, что стихотворения г. Некрасова совершенно оригинальны; он решительно никому не подражает, особенно в своих шуточных произведениях. Правда, его оригинальность слишком часто переходит в дикость, но ведь и дикость — своего рода оригинальность.

Хомяков. Сей остальной из стаи спутников славной звезды Пушкина. Содержание поэзии Хомякова патриотическое — это торжественная ода. Таковы его стихотворения «Россия», «Англия», «Мы род избранный» и многие другие. Стихотворения его проникнуты благородством чувств и национальною гордостью; стих его величествен, рельефен, так сказать, до массивности, язык часто принимает склад истинно библейский (что мы, кроме Пушкина, находим еще только у Языкова).

Хомякову и Языкову не посчастливилось в современной нашей литературе. Правда, они оба заняли почетные места между русскими поэтами, но это еще было при жизни Пушкина. Вскоре после его смерти в литературе последовала проscriция всех русских писателей; это была новая эра в литературе. Все писатели, писавшие до *разоренья*, признаны не доставляющими эстетического наслаждения. Такой приговор был произнесен и над Языковым и Хомяковым. Их литературный процесс так интересен, что я считаю нелишним рассказать его здесь вкратце моим читателям, чтоб они могли составить себе хоть маленькое понятие о том ужасном времени, когда казнили литературные авторитеты. Слушайте!.. Я буду краток...

В 1844 г. от Р. Х. и, стало быть, в 2596 от основания Рима напечатаны в Москве две небольшие красивенькие книжечки: одна с стихотворениями Хомякова, другая с стихотворениями Языкова. В «Отечественных записках», в самом модном тогдашнем журнале отозвались о них очень умеренно. Их судили с исторической точки зрения и потому решили, что хотя эти стихотворения плохи, но для своего времени были недурны. Дело бы кончилось довольно мирно и тихо, но на беду «Москвитянин», недовольный отзывом «Отечественных записок» о Хомякове и Языкове, вступился за московских поэтов. Тогда-то «Отечественные записки» озлобились на них. Против них было напечатано большое количество страниц мелкой печати и неприличной брани. Досталось же тогда порядком Хомякову и Языкову; их раскрытывали совершенно, и даже мимоходом для благоустройства задела и Пушкина — разбрали его послание к Языкову<sup>13</sup>, напечатанное в первый раз в «Московском

<sup>13</sup> Замечательно, как разбрали все это послание. Пушкин, восторгаясь посланием к нему Языкова, восклицает: «какое буйство молодое!» Критик смеется над словом «буйство» и говорит, что

вестнике». В статье этой объяснена причина, почему «Отечественные записки» так вооружились против Хомякова и Языкова. Почему вы думаете? Догадайтесь!.. Верно не догадаетесь! Вот почему: «Отечественные записки» сперва было обошлись довольно учтиво и ласково с произведениями Хомякова и Языкова, но так как «Москвитянин» был недоволен их умеренным отзывом и находил его несправедливым, то за это «Отечественные записки» решились разбранить стихотворения Хомякова и Языкова что есть силы. Вот какие причины действовали тогда в критике, и их не думали скрывать, полагая, что это ничего... Любопытно, какие придирки употребляли «Отечественные записки», чтоб «доехать» Хомякова. У него, например, сказано в одном стихотворении:

Лови минуты вдохновенья,  
Восторгов чашу жадно пей!

Критика спрашивает: что хотел этим сказать поэт? Ежели он советует — говорит она — дорожить минутами вдохновенья, то это мысль слишком старая; ежели же слово *ловить* употреблено в смысле *гоняться* за вдохновением, то это бесполезный совет, ибо вдохновения насильно не поймашь — оно приходит само.

В другой статье «Отечественных записок» таким же способом разбирается и «Россия» Хомякова. Всем известно, что в этом превосходном стихотворении поэт говорит, что крепость и могущество нашего отечества заключается в его духовной, а не материальной силе, что в материальном отношении Рим был сильнее его, но пал, что могущество татар сокрушилось и что Англию не спасет ее золото. Рецензенту показалось смешно предсказание Хомякова Англии. Он говорит, что стихотворение, где поэт предсказывает ей падение, написано уж десять лет тому назад, а владычица морей все еще здравствует. Слышите ли, читатели?! Какова Англия! Простояла десять лет! Вот это крепость, так крепость! Любезный господин рецензент! десятки лет в истории ничего не значат — в ней нипочем и сотни. Вы верно не удивите Хомякова известием, что Англия 10 лет спустя после его стихотворения осталась жива. Рим стоял более тысячи лет, да все-таки не удивил его своей крепостью... Дело в том, что рецензент решительно не способен к такого рода соображениям... Написать забавную статью на книгу вроде романа г. Кузмичева, посмеяться над неопрятным изданием — он может, но толковать о судьбах народов и царств он не в состоянии. Чем толковать о том, что Хомяков не разрушил своим стихотворением Англию, пусть лучше рецензент мне объяснит следующее обстоятельство. Петербургские журналы во время оно громили без пощады Хомякова и многих других заслуженных русских литераторов. Глумлению над ними не было и конца. Толпа была на стороне этих журналов и была очень довольна дешевыми остротами своих услужливых писателей, а журналы, в свою очередь, радовались, что услужили большинству читающей публики и что совершенно уничтожили в глазах ее когда-то знаменитых, но уже «устаревших» писателей. Они торжествовали свою победу, громко трубили о ней и веселились... И что же?!.. протекли годы, и сами эти журналы устарели и подверглись осмеянию. Из идей, так смело ими пущенных в ход, одни оказались очевидно ложными даже и для них самих, другие устарели и сделались общими местами. Нового эти журналы уже выдумать ничего не могут и потому бормочут себе под нос старые истины вроде тех, что снег бывает зимой и что человек смертен. А между тем писатели, ими осмеянные и признанные устаревшими, все еще полны свежих сил, все развиваются, все идут вперед, все яснее и яснее

---

«буйство — такая добродетель, за которую сажают в тюрьму» и что хвалить его нечего (примеч. Алмазова).

сознают свое направление. Около них сформировались группы молодых писателей, воспитанных ими, к ним присоединились молодые люди, прежде по отроческим увлечениям или просто из шалости державшие сторону их противников, но обращенные на путь истины наукой и размышлением, — и теперь больше, чем когда-либо, мы вправе ожидать от «устарелых» писателей прекрасной, полезной и благородной деятельности.

Вы видите, что я с особенною любовью отзываюсь о поэтах, что, говоря о них, я даже разнежничался: это потому, что я питаю страсть к поэтам; поэты — это единственная моя слабость. Я ужасно их люблю и уважаю; уважаю несравненно более, чем прозаиков. Быть порядочным прозаиком очень нетрудно, особенно в последнее время. Для того чтобы быть хотя сносным поэтом, нужно иметь непременно талант. Чтоб быть повествователем, иногда бывает довольно или большого образования, или сильного самолюбия, или трудолюбия, или непомерного корыстолюбия. Достаточно одного из подобных условий, в настоящее время, чтоб прослыть за хорошего романиста; особенно способствуют к этому светское образование, хорошие манеры... Но стихотворцу ничего этого не довольно для того, чтобы быть хорошим стихотворцем. Владеть стихом не безделица. *Стих* точно такое же необходимое условие для поэта, как голос для певца. Какое бы огромное музыкальное образование ни получил певец, как бы он ни был умен, трудолюбив и корыстолюбив, но ежели у него нет голоса, то он, несмотря на все эти прекрасные качества, будет реветь козлом, но не более. — Счастлив человек, одаренный стихом и согретый пламенем поэзии! Стократ счастлив! Ему не нужен ни запас книг, ни ученые комментарии, он имеет полное право воскликнуть: «*omnia mea tecum porto*»!<sup>14</sup> Люблю поэтов, ибо я и сам немножко поэт. Дети Аполлона! мужайтесь. Грянем дружно на врагов наших и воскликнем вместе с Языковым:

Прочь с презренною толпою!  
Цыц! схоластики, молчать!  
Вам ли с черствою душою  
Жар поэзии понять?

В *разном роде* у нас пишут:

Г. Боткин, которому мы желаем как можно скорее отправиться в Испанию или хоть какую-нибудь другую иностранную землю и писать оттуда свои занимательные письма. Говорят, что письма Боткина об Испании не совсем оригинальны. Не знаем: пусть судят об этом люди специально знакомые с тем, что писано об Испании. Мне они очень нравятся, потому что написаны грациозно. Г. Боткин пописывает также о музыке...

«*Сто один*», представивший публике «*Кукольную комедию*» и «*Превращение*», писал также и рассуждения, которые были бы не дурны, если б в них было побольше сердца... Лучшая из его статей — рассуждение о Викторе Гюго. Повести его — жалкое подражание г. Нестроеву.

*Новый Поэт* — мой милый и великодушный противник. Пора мне, наконец, сказать о нем мое искреннее мнение. Я не разделяю мнений Нового Поэта, преследовал, преследую и буду преследовать, сколько достанет у меня сил и времени, его принципы. Его взгляд на литературу слишком легок, на жизнь — слишком весел;

<sup>14</sup> Все свое ношу с собой (лат.).

фельетоны его преисполнены пересыпания из пустого в порожнее, ненужной болтовни: но, невзирая на все это, в Новом Поэте есть много прекрасных черт, за которые я очень его уважаю. Во-первых, он человек благовоспитанный, а потому в фельетонах своих никогда не позволяет себе неприличной брани. В этом отношении он представляет прямую противоположность с рецензентом «Отчественных» записок», разбирающим наш журнал. Во-вторых, он добросовестен и потому никогда не взводит небылиц и напраслин на своих противников, не делает из их статей выписок таких мест, которых в них нет, на что такой мастер рецензент одного журнала. В-третьих, в нем не заметно того озлобления ко всему молодому: озлобления, происходящего от чувства собственного бессилия, слабости и отсталости. В-четвертых, он беспристрастен. Ему нет дела, кто сотрудник, кто не сотрудник его журнала: он слегка пишет обо всех свое мнение, по большей части ошибочное, но добросовестное. В-пятых, в нем, как вообще в «Современнике», заметно отсутствие меркантильного духа и тривиальных целей: напротив, в нем видна крайняя беспечность и какое-то неряшество, которое мне нравится по странности моего характера. Еще больше люблю я другого моего противника, Иногородного Подписчика.

*Иногородный Подписчик* — человек очень образованный и даровитый, но в высшей степени эксцентричен и капризен, как пансионерка. Впрочем, по характеру своему он скорее похож на Нерона, чем на пансионерку... или нет, просто на пансионерку... Ему вдруг вздумается отзываться с презрением и свысока о первоклассных писателях, а то вдруг начинает превозносить до небес посредственность. В этом отношении он мне очень напоминает Полиньку Сакс, которая до того привязана к собаке, что зовет ее своим собственным именем и готова забыть для нее мужа. Капризы иногородного поэта подчас очень милы и грациозны, но он им чересчур дает волю, и, что хуже всего, он подчас даже капризничает по заказу, и это производит дурное впечатление на читателя. Нехорошо еще то, что капризы свои он вносит в суждение о таком важном предмете, как литература...

Иногородный Подписчик хорош еще тем, что он, равно как и Новый Поэт, не придирается к опечаткам. Это особенно приятно мне, ибо я очень плохо держу корректуру. Слог Иногородного Подписчика как-то тяжеловат и вычурен. В нем нет легкости, легучести и неподдельной небрежности, которые необходимы для фельетона. Небрежность и даже веселость Иногородного Подписчика искусственны. В этом отношении Новый Поэт — образец фельетониста: веселее и небрежнее его невозможно и быть.

Вот те из наших писателей, о которых я мог вспомнить. О дамах-писательницах я не упоминаю. Отчего? — спросите вы; не смею сказать, право, не смею сказать... Я вооружен против дам-писательниц... Я знаю, что меня за это вооружение побьют камнями наши дамские угодники, которых всегда и везде такое множество... Я знаю, что у нас есть дамы-писательницы с большим дарованием; знаю, что некоторые из наших дам пишут гораздо лучше многих наших кавалеров... Но, право, мне кажется, что это не их дело... Женщина должна быть образованна; чем больше она образованна, тем лучше; она должна следить за литературой и наукой, но не должна писать, точно так же, как не должна поступать в военную службу и ездить на мужском седле. Образование свое женщина должна употребить для своего семейства. Она должна быть первым и лучшим учителем своих детей... Если б матери были образованнее, педагогия пошла бы совсем другим путем... Итак, женщина должна себя образовать для пользы семейства, а не для увеселения публики... Может быть, это только мое личное мнение; в таком случае прошу меня простить, как эксцентрика... Женщина должна... но довольно!

Давно уже я ничего не печатал! Вот уж, кажется, больше девяти месяцев, как вселенная ждет от меня хоть одной строчки, жаждет знать, какое слово произнесу я о последних происшествиях, случившихся в нашей литературе в моем отсутствии. Посмотрим, что без меня наделала наша литература?

Г. Галахов для удивления всей Европы напечатал статью о Кострове; Европа так поражена, что молчит в недоумении.

Г. Булгарин объявил в одном из своих фельетонов в аллегорической форме, что он чуть не скончался. Надо было видеть, что делалось с читателями, когда они пробегали те строки, где г. Булгарин пишет о своей несостоявшейся кончине. Все единогласно воскликнули: «О, что бы тогда было с русской литературой!»

Г. Краевский объявлен сотрудником «Санкт-Петербургских ведомостей», — и вот уже около девяти месяцев мы ждем с нетерпением его статей. Не известно только, о чем будет писать этот заслуженный литератор — об истории ли, о литературе ли, о театре ли, вообще ли об искусстве. Любопытно узнать его взгляд на искусства... я думаю, в нем много оригинального<sup>15</sup>.

Вышло сочинение г-жи Тур — «Племянница», роман «отменно-длинный, длинный, длинный» — в четырех частях довольно компактного издания. Я его не имел времени прочесть сам, потому что постоянно занимаюсь китайскими древностями, а свободное время от занятий этим предметом посвящаю чтению только самых замечательных явлений русской литературы. Вот отчего я не читал «Племянницы», которая длиннотой своей надолго отвлекла бы меня от занятий древним Китаем. Впрочем, я отчасти знаю этот роман по отрывку, помещенному в «Комете» и названному «Антонина». Отрывок этот прекрасен и произвел на меня очень сильное впечатление. Видно, что автор много перечувствовал, много страдал и много думал о том, что видел.

Вышла вторая книжка «ПроPILEЕВ»; она еще интереснее первой. С большим наслаждением прочел я статьи самого издателя — «Мифическая Греция» и «Мифическая Италия». Вот истинно живой взгляд на науку! Как много значит почувствовать ту эпоху, о которой говоришь! Как легко тогда заставить сочувствовать других своему предмету! Тогда не нужно прибегать к напыщенным фразам, ни к притворному пафосу — и простое, благородное изложение гораздо сильнее подействует на благомыслящего читателя, чем все возможные риторические кунст-штюки. — Хороша также статья г. Кудрявцева «О римских женщинах», жаль только, что автор употребляет слишком много цветов красноречия. Это заставляет думать, что г. Кудрявцев мало надеется на свой предмет и боится, что большинство читателей не заинтересуется историческими фактами, ежели их не нарядишь и не навешаешь на них тропов и фигур. Поймите, господа, что популярность изложения не в слоге! Она обуславливается складом ума писателя, взглядом его на вещи; насколько не сделаешься популярным: популярность есть талант, не приобретаемый ни ученостью, ни светскостью и ничем. Чтобы писать популярно, надо популярно мыслить, то есть так, как мыслят люди простые, а для этого нужно жить одними интересами со всеми, быть между людьми не отверженцем, а живым членом общества. Мне верно возразят, что хороший писатель всегда выше толпы, что он ее покупает, следовательно, ум его не может стоять в уровень с ее умом. В том-то и штука, господа, что великие писатели были и выше толпы, и в то же время шли об руку

<sup>15</sup> Любопытно, что в одной из прошлогодних книжек «Revue des deux Mondes» г. Краевский назван «critique érudit» <ученый критик — франц. (ред.)>. Как иностранцы хорошо знают Россию! (примеч. Алмазова).

с нею... спрашивается: как же совместить в себе эти два условия? Ответ прост: надо родиться гением! Разумеется, я не требую, чтоб все писатели были гениями, но советую им не *стараться* быть популярными, а писать просто, не мудрствуя лукаво...

Статья г. Тихоновича о римлянках составлена прекрасно. Дело изложено просто, ясно, живо, отчетливо, без претензий на высшие взгляды, без мрачных мыслей, без трагических выходов и романических затей.

---

Итак, вы видите, что я совсем не так злобно смотрю на русскую литературу и русских литераторов; вы видите, что я к ним скорее слаб, чем строг. Может быть, меня даже упрекнули, что я не упомянул о некоторых очень важных недостатках писателей натуральной школы. Но этого я не сделал потому, что на этот раз хотел только ограничиться указанием на хорошие стороны наших писателей; говорить же об их недостатках мне надоело. Ну, что вы теперь скажете обо мне, почтенные мои обвинители, противники, клеветники и недоброжелатели? Вы меня обвиняли в злобе, в презрении к русской литературе и проч., но вы видите, что я горячо люблю русскую литературу и ее деятелей, и ежели слишком горячо восстаю против них, то не от чего другого, как от чрезмерной любви к ним. Так нежный отец негодует на своего сына за его проступки, но в то же время страстно любит его. Еще раз скажу; может быть, я даже слишком снисходительно отозвался о некоторых из наших писателей, может быть, некоторых из них похвалил неумеренно и таким образом изменил своему катоновскому характеру, но это произошло оттого, что я как-то все это время в необыкновенно хорошем расположении духа... Весна в полном цвете, воздух приятно раздражает нервы. На душе у меня так полно... Я так счастлив... Право, мне теперь не хочется браниться и вести полемику... мне хочется любить, а не ссориться и враждовать.

Эраст Благодравов

Москва  
29 мая 1852 года

---

---

А. В. Дружинин

## Письмо Иногородного Подписчика о русской журналистике. XXX Отрывок

Заметки г-на Эраста Благодравова о русской литературе и журналистике равным образом выказывают в авторе пламенное сочувствие к отечественной словесности — добродетель немаловажная, потому что в наше время, несмотря на все возгласы литераторов, их словопрения, ожесточенные клики и яркую борьбу между собою, — истинных любителей русского слова чрезвычайно мало между пишущим сословием. Всякий человек, хотя сколько-нибудь наблюдавший литературные нравы, согласится с этой заметкою. Мне случалось встречать цинический индифферентизм к делам русской словесности у писателей, которые всем обязаны этой словесности, случалось мне сходиться с свирепыми педантами, по-видимому готовыми умереть за истину в искусстве, — и, несмотря на то, читающими в наших журналах только те отделы, где может иногда встретиться колкость, или бранное слово, или сплетня самая недостойная. Приятно сознаться, что в преданности, которую редакция «Москвитянина» питает к делу русской словесности, нет и тени лицемерия: с откровенной горячностью (а это едва ли не лучшая из всех похвал журналу) она трудится, спорит, исправляет собственные ошибки. Точно так же смотрит на журнальное дело и г-н Эраст Благодравов, и вот чем можно объяснить тот шум, тот поток невежливостей, которыми большая часть наших журналов приветствует появление каждого из его фельетонов! «Кричите, свирепствуйте против меня, — говорил Джонсон своим противникам, — благодаря вашей брани половина моего дела сама собой сделалась!» Для фельетониста, особенно в наше время, когда фельетонисты только и пишут, что про журналистику, хор невежливых возгласов во сто раз дороже сладкой похвалы, которая, как это давно известно, никогда хорошо не врезывается в память читателя.

В последней статье г. Благодравова, к большому моему сожалению, нет шуточных стихов, которые прежде ему так удавались; шуточные стихи, как и все, что оживляет собой полемическую статью, — весьма полезны в этом деле. А дело, взятое на себя Эрастом Благодравовым, я понимаю таким образом: удалившись на неприступную позицию, вдалеке от партий, делать оттуда резкие, смелые вылазки против всего того, что кажется автору вредным для развития так любимой им русской словесности. Подсмеиваться, поддразнивать и беззаботно шутить над всем особенно чудовищным, забавным, противно анормальным в журналистике, умеем мы все, — фельетонисты, пишущие о журналах, — но внести в это занятие всю любовь и горячность молодости не всякий, далеко не всякий из нас может. Один из нас чувствует очень мало симпатии к журнальному делу и сознается в том без лицемерия, — другой связан своими отношениями и своим характером, — третий утратил пламень молодых лет, — четвертый действительно любит искусство, но пишет так тупо, дубовато, как писал бы медведь, если б ему пришлось состязаться с русскими



фельетонистами. Потому-то, несмотря на обилие наших обозревателей журналистики, лучшее и почетнейшее между ними место не занято и, может быть, долго останется незанятым. У нас нет фельетониста умного, даровитого, горячего, чуждого пристрастия, преданного сердцем интересам русской словесности, человека, находящего в этой преданности силу на то, чтоб говорить правду, и всю правду, своим недругам, друзьям, хвалителям и худителям. Поприще истинно многотрудное, которого невозможно совершать без любви, великой любви к литературе! Господин Благодравоу, по моему мнению, сделал несколько шагов по этой дороге, — ожесточение его противников служит тому ясным доказательством.

Я всегда избегал говорить о фельетонистах, хвалить или порицать людей, имеющих одно с нами занятие, считаю делом слишком щекотливым, — со всем тем, мне теперь приходится, для пояснения выше напечатанных слов, вдаваться в некоторые подробности по поводу нынешнего фельетона и его жрецов. Избравши исходным, основным предметом наших статей только литературу и журналистику, сокрушив окончательно прежние тяжеловесные отчеты о годовом движении русской словесности, мы сами создали себе целый ряд трудных обязанностей. Мы стали полфельетонистами и полукритиками, подняли на ноги вопрос о слабых сторонах журнального дела, а в вопросе этом увидели многое, многое, о чем прежде не подозревали. Перед нами открылось широкое поле наблюдений, повсюду обнаружили в журналистике или поспешность, или малое знание, или самохвальство, или претензии, или отчаянное педанство, или литературное вассальство, на которое намекнула добрый мой приятель Новый Поэт, толкуя об отношениях законных фельетонистов. Публика, сведенная нашими трудами в журнальный мир, исполненный промахов, сплетен и недостатков, говорит нам: что же, господа журналообозреватели, — кончайте дело, вами начатое, воюйте с недостатками журналистики, объявляйте беспощадную брань людям, унижающим словесность, делайте свое дело, идите прямыми путем, разите педантов, самохвалов и сплетников, — мы хотим одной правды — и, конечно, поддержим вас своим одобрением.

Так говорят читатели, — но мы, новые фельетонисты, слушаем их и колеблемся, сами пугаясь своего призвания. И мы отчасти правы: если наши беззаботные заметки о слабых сторонах журналистики нанесли многим добрым, но заблуждающимся людям столько горя, уныния, гнева, — то чего же ожидать от правильной войны с господами, посвятившими себя изготовлению и выпусканию в свет периодических изданий? Разве весело терзать чужое самолюбие, унижать писателей, обладающих относительными достоинствами, отравлять часы и минуты того или другого смертного, может быть выкупающего свои слабости чем-нибудь очень хорошим? Я повторяю, — и мы отчасти правы, но правы только как люди, не как литераторы, — правы только с своей точки зрения. Читателям нет никакого дела ни до нашей душевной мягкости, ни до хороших сторон наших противников, ни до наших дружеских отношений. Они требуют от нас *беспристрастия* и злятся на его нарушение. Для чего вы, фельетонисты, смягчаете свои отзывы о людях, которых не уважаете; почему вы не покроете вечным срамом лиц, осмеливающихся в литературные вопросы вводить аллюзии, не имеющие ничего общего с словесностью? Почему? Почему?.. — потому что, мы, несмотря на свои громкие фразы об искусстве и о сочувствии делу отечественной словесности, не *имеем той любви к искусству и словесности, которая одна только может дать силу человеку, решившему вести правильную, беспощадную войну с ошибками современных нам журналистов и литераторов!*

Пора кончить игру в торжественные фразы, — и говорить языком общепонятным. Развитие журналистики и ее коммерческое значение, соединившись с бедностью на таланты, нанесло сильный, но, конечно, временный удар сочувствию наших

писателей к интересам отечественной литературы. Совершенная холодность к литературной стороне журналов встречается в людях самых ловких и самых деятельных на журнальном поприще; — у нас есть франты, любители отечественного искусства, круглый год не читающие ни одного слова по-русски, да может быть и ни на одном из европейских языков. Ваш приятель «Иногородный Подписчик» по пяти месяцев не видит ни одной строки из русских периодических изданий, и никто не находит этого странным, потому что он, в свою очередь, может назвать двух-трех литераторов, составляющих честь нашей словесности и вовсе не знающих того, что напечатано нового на русском языке. Беллетристов и ученых, посвящающих полчаса в месяц на просматривание новых журналов, целые десятки в Петербурге; иные из них этим хвалятся, что очень дурно. Кому из нас не случилось видеть романистов, открыто сознающихся в том, что их новое творение написано для денег, или издателей журнала, простодушно признающихся, что их последняя книжка из рук вон плоха! Всего этого нельзя назвать похвальным, но возгласы и восклицательные знаки тут не помогут нисколько, — тут помогут не возгласы, не восклицательные знаки, — а время, пример преданных своему делу литераторов.

Одна из привлекательных сторон «Москвитянина» есть, бесспорно, любовь и преданность, питаемая его редакцией (здесь слово редакция взято в обширном смысле) к интересам и ходу русской журналистики. Потому-то, по моему мнению, только на страницах московского журнала могут со временем появиться фельетоны, вполне беспристрастные на хвалу и осуждение всех новейших явлений в нашем журнальном мире. Господин ли Благоднравов или кто другой возьмет на себя эту многотрудную, не очень благодарную, весьма непонятную, но чрезвычайно полезную для словесности обязанность, — этого я не берусь сказать; излишняя снисходительность, которой весьма много в последних заметках г. Эраста Благоднравова, заставляет предполагать в авторе некоторую мягкость духа, сильнейшую противницу резкой правды против великого числа зол, гнездящихся в нашей журналистике, — и мягкость и самая шутливость почти бессильны. Против чванства, педантизма, пустоты, духа сплетен, против пристрастия и озлобления нужны меры, более твердые и строгие.

**1853**



---

---

П. Н. Кудрявцев

## Русская литература в 1852 году

### Отрывок

В то самое время, как Новый Поэт писал для «Современника» свой «Литературный маскарад», г. Григорьев изготовлял для читателей «Москвитянина» свою статью «О значении исторической критики и о различных злоупотреблениях, к которым она» и пр. («Моск<витянин>», 1). Мы, конечно, далеки от того, чтоб поставить оба произведения рядом, поравнять их между собою: Новый Поэт и г. Григорьев — это два таланта, не имеющие между собою ничего общего (кроме фельетона). Да и в самом воззрении на вещи какая глубокая разница! Один смотрит на вещи с точки зрения современной, другой — исторической; один весь погружен в созерцание г. Овчинникова, другой — Гоголя, Лермонтова и других более или менее мировых поэтов; один гоняется за смешным выражением, другой в поте лица своего отыскивает «новое слово», хотя новое слово не поддается ему, как Дульцинея одному герою старого времени. На одной странице г. Григорьева («Моск<витянин>», 2, 17) найдете и Пушкина, и Мольера, и Шекспира, и Гоголя, и Гете, и опять Гете. Г. Григорьев не наполняет своих фельетонов стихами собственного изделия, подобно Новому Поэту, но зато он то и дело украшает их стихами Гете, Шиллера, Шекспира, Пушкина... С другой стороны, если Новый Поэт берет новые выражения у г-на Овчинникова, то г. Григорьев сам производит их в обилии, не почерпая ни из какого источника; такие выражения, например, как «периферия личности», «узкость мирозозерцания», «разумно-любственное слово жизни», «ходульная идеализация», ему как-то удаются даже без особенного напряжения. Попадают даже целые места, так удачно и цельно отлившиеся, что их нельзя разнять ни на какие части, разбить ни на какие понятия; их приходится брать, как они есть, как золотые самородки. Вот одно из таких мест:

Но да не подумают, чтоб грубое служение действительности и неразумное оправдание всех явлений, потому только, что они — явления, считали мы последним словом искусства в настоящую минуту. В такую крайность впасть, пожалуй, и легко из противоположной крайности; но ни мертвая копия явлений не может удовлетворить талант, ни равнодушное оправдание их не может удовлетворить души человеческой: первый носит в себе формы идеала, последняя — стремление к нему. *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 непеременимые и вечные законы правды, и снова крепко срастаются и сплавиваются в душе ее распавшиеся основы, — и многие простые старые истины возникают, обновленные, из хаотически-романтического брожения, грозившего поглотить их* («Москвитянин», № 4, стр. 95–96).

Говорить или писать так можно разве только в каком-нибудь чрезвычайном состоянии, в каком не находятся, сколько нам известно, обыкновенные фельетонисты, и пишущие подобным языком, конечно, имеют в виду публику, хорошо знакомую с клинообразными надписями и с верною методою их чтения!

Г. Григорьев первый возымел мысль расширить фельетон до значения исторической критики и обнял в нем всю новую русскую литературу. Эта смелая попытка принадлежит ему без совместников. Четыре статьи о «Русской литературе», напечатанные им в «Москвитянине» под разными заглавиями (первое мы привели выше), свидетельствуют о неоспоримых его заслугах русскому фельетону. Он так проникнут идеею не современной, а исторической критики, так много начитался о ней у Гервинуса и Ретшера, что, начав с Гоголя и Лермонтова, не затруднился приложить ее даже к гг. Писемскому, Дружинину, Жемчужникову, Чернышеву и пр. Конечно, этот прием походит на то, как если б кто-нибудь нарочно взобрался на возвышение, чтоб оттуда лучше наблюдать над инфузориями: другие предпочитают делать те же самые наблюдения в «постели», чтоб удобнее было «валяться в ней от гомерического хохота»; впрочем, не надобно забывать, что московский фельетонист имеет в виду целое развитие русской литературы и что цель его именно в том и состоит, чтоб с высшей точки зрения проследить всю последовательность этого развития, начиная от Пушкина и Гоголя и оканчивая гг. Дружининым и Чернышевым. Верный историческому воззрению, г. Григорьев полагает, что каждое литературное произведение есть необходимое звено в последовательной цепи явлений или, как он выражается, «органический продукт века и народа» и подводится без натяжки под «исходное начало». Нельзя сказать, чтоб повторение или возобновление тех мыслей, которые в разное время были уже высказаны русскою критикою о Пушкине, Гоголе, Лермонтове, было совершенно бесполезно в наше время, когда литература большею частью живет лишь хорошими воспоминаниями; но, к сожалению, автор статей о «Русской литературе в 1851 году», имел неосторожность скоро сбиться с своего пути и обратить так называемую им историческую критику в охоту за «новым словом». Сказал или не сказал писатель «новое слово», равно для него знаменитому «быть или не быть». Гоголь потому имеет цену в глазах г. Григорьева, что гениальная натура его носит в себе «клад всего неперемennого, что есть в стремлениях ее эпохи», или что он «одна из тех предизбранных натур», которые поясняют нам отчасти процесс *«извнутри выходящего творчества»*, что, одним словом, он сказал «новое слово». Сказал ли «новое слово» Лермонтов? И сказал, и нет. Он, если хотите, сказал слово «весьма звучное, даже поражающее», но такое, которое «по самой натуре своей было не способно к дальнейшему развитию» («Москвитянине» 3, 54). Итак, не довольно сказать «новое слово», надобно еще, чтоб оно способно было к движению, к развитию, чтоб оно было органическим продуктом извнутри выходящего творчества? Это «новое слово», которое сказал Лермонтов, было — *«слово борьбы без основ, страданий без исхода, жажды без удовлетворения — слово, которого значение “темно или ничтожно”, но которому действительно невозможно было “внимать без волненья”, — 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 сновидения. Неглубокое содержанием, оно сказалось за раз, само себе положило Геркулесовы столбы, идти за которые значило идти к абсурду»* (там же). Вот какое слово сказал Лермонтов! Несмотря на то, Лермонтов «был поэт истинный и новый, каким был он в возможности», и уж 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» и что после него «слышался повсюду нескладный вой про гордое страданье...» Сказал ли «новое слово» г. Овчинников! Но г. Григорьев почему-то умалчивает о нем, хотя временем и подражает ему в выражениях и переходит от Лермонтова к гг. Авдееву, Дружинину, Жемчужникову и Чернышеву. Сказали ли гг. Авдеев, Дружинин, Жемчужников

и Чернышев «новое слово»? Нет, они все вместе не сказали его, они только повторяли слово Лермонтова, звучное, даже поражающее, но слово неспособное к дальнейшему развитию, *слово борьбы без основ*, то самое слово, которое было невинною виною, что после него слышался повсюду *нескладный вой про гордое страданье*. . . Все это г. Григорьев доказывает очень положительно посредством подробного анализа повести г. Дружинина, которая когда-то известна была под именем «Певницы». Но может быть, сказал «новое «слово» Гончаров, автор «Обыкновенной истории?» И дарование г. Гончарова, хотя «примечательно яркое, но чисто внешнее без глубокой мысли в задатке», не пошло по новой дороге, или, что то же, не сказало «нового слова». Оно вышло, по словам г. Григорьева, *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, бесосновной практичности* (там же, стр. 66). Гг. Тургенев, Григорович, П. А-в? Разумеется, они тоже не сказали «нового слова», но, по словам г. Григорьева, утешительно уж заметить, что «чем более сближаются они с избранною ими для изучения сферою жизни, тем менее *начинает их давить гнет задней мысли, тем свободнее становится их творчество*», хотя и неизвестно, есть ли это творчество изнутри выходящее или какое другое. Не сказал «нового слова» и кн. Одоевский; он «не подошел к жизни, не померил в борьбе с нею внутренних сил, а взглянул на жизнь издали, многое *увидел 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» («Моск<в>итянин»). С. 100). По поводу того же вопроса узнаем мы о г. Н. Павлове, что в повести его «Миллион» — *«пафос не обладает предметом и находится в отношении к нему в худо скрываемой зависимости»*. Еще менее мог сказать «новое слово» граф Соллогуб. Сравнивая с ними г-жу Евгению Тур, г. Григорьев находит, что «к сфере света г-жа Евгения Тур стала в отношение, конечно, высшее, нежели граф Соллогуб, но несравненно низшее, нежели князь 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*» (Там же, стр. 104–105.) Так не сказал ли, наконец, «нового слова» г. Писемский? Ведь признает же его г. Григорьев «истинным художником по натуре, и притом художником с особенной манерой». Но, к сожалению, и здесь мы ошиблись: «Г. Писемскому точно дана новая манера в изображении действительности, но не дано сказать о ней *никакого нового слова*». Новое слово показывается лишь в самом конце долгого умозрительства г. Григорьева, как отрадное видение, как светлый призрак, как заря будущего. Он еще не нашел его, но ждет его от г. Островского и уже заранее приходит в восторг при мысли, какое это будет удивительное новое слово. Задав читателям эту загадку, г. Григорьев опускает занавес.

Представление кончено. Многие, в свою очередь, могли бы спросить: сказал ли хоть одно «новое слово» сам г. Григорьев? Ответ будет нетруден: он сказал так много «новых слов», что все фельетоны, взятые вместе, не произвели равного количества в целый год. Поздравляем русскую литературу: она сделала приобретение поважнее «Литературного маскарада»... Что «Литературный маскарад»? Он забылся в следующем же месяце, а статьи о «Русской литературе в 1851 году» переживут еще многое, что явилось гораздо позже их, и любители редкостей никогда не перестанут цитовать <sic!> из них целые места, не только отдельные выражения. Слова: «борьба без основ», «цвет категорий», «нескладный вой про гордое страданье» и другие тому подобные вещи, никогда не изгладятся из памяти, как самые звучные и меткие стихи. Г. Григорьев даже в прозе достигает поэтического эффекта.

Иначе смотрит на подобные явления другой фельетонист московского журнала, занимающийся по преимуществу «эстетическою критикою». Статьи г. Григорьева несколько не разубедили его, что состояние нашей эстетической критики — «странное и жалкое». Он утверждает даже, что, если взглянуть прямыми глазами на дело, то нельзя не «изумиться, как не нашлось еще у нас ни одного голоса в обличение такого безобразия» («Моск<в>итянин», № 6, стр. 24–25). Много рассуждая о причинах этакое странного состояния, он, между прочим, пришел к такому мнению, что «некоторые критики пишут, что хотят», что, «приступая к рецензии, они не берут на себя никаких обязанностей ни перед публикой, ни перед разбираемым произведением: Что напишется, то и хорошо» и т. п. (Там же, стр. 30). Чтоб литература впредь могла избежать подобных явлений, фельетонист, занимающийся эстетическою критикою, счел своим долгом сделать ей целое наставление, которое, в виде особой статьи, и напечатано в том же журнале под названием: «Несколько слов о современном состоянии и значении у нас эстетической критики». Читатели найдут ее в отделе «Наук», о которых редакция «Москвитянина» имеет, очевидно, немного «экстравагантное» понятие... Статья заслуживает, впрочем, внимания и в другом отношении. Никогда еще фельетон не достигал такого напряжения мысли, никогда еще не представлялся он публике в таком сиящемся состоянии. Нам еще не случалось встречать такой сухой и песчаной почвы в литературе, как этот философический фельетон, в котором замерло все живое и каждая мысль тотчас превращается в «эстетический закон» или общее правило для пишущих. Сказав, например, о трудностях, которые представляются критику, фельетонист (г. Е\*\*\*) тотчас замечает, что «все эти трудности *не должны* существовать для критика, в котором предполагается высокоразвитое эстетическое чувство». Напротив, «своей критической статьей *он обязан* освободить от них и всякого читателя». Далее, «*он должен* поставить читателя в настоящие отношения к художественному произведению, сообщить ему на него свою точку зрения». — «Он *не должен* только рассказывать им (читателям), как *нужно* смотреть на художественные произведения и бесполезно убеждать их отказаться от тех фальшивых взглядов, которые обуславливаются их односторонним развитием и в которых они не свободны, потому что вынесли их из жизни (!), *он обязан* подставить их действительно на ту точку зрения, с которой художественное произведение представляется художественным», и проч. «Для этого *он должен* так осветить для них разбираемое произведение, чтоб им не оставалось произвола в выборе взгляда (!)» и т. д. (Там же, стр. 46). Те же уроки фельетонной морали продолжают ниже: «Для всего этого критика *должна* оценивать художественное произведение *не сверху*, не с высоты положений, извлеченных из произведений других эпох и приобретаемых некоторыми в высушенном уже виде (что за ловкость и гибкость языка!), но так сказать (?), из самого произведения». Далее: «Каждый раз в душе критика *должен* начинаться во всей свежести тот же самый процесс (процесс, начинающийся в свежести!), каким вырабатывались все истинные эстетические положения». Еще один пункт: «Каждый раз он *должен забыть* на время все *готовые* уже в нем *предсуждения* и весь отдаться потоку образов, картин и ощущений, чтобы добыть живую мысль, лежащую в произведении, которая, представ ему тогда во всей оригинальности, свойственной каждому писателю как лицу, будет и для него новым приобретением к его эстетическому запасу и, выставленная на вид читателям, осветит им с настоящей точки все произведение» (Там же, 59). Извольте провести вашу мысль по этому безводному руслу, где что ни шаг, то камень! Любопытнее всего наставление, которое автор делает литературным педантам: «Выше было сказано, что эстетическая критика *должна* иметь главною целью посредством художественных произведений практически развивать в читателях верный вкус и прямой взгляд на литературные явления. Из этого, однако, не следует, чтоб критик *должен был* иметь постоянно в виду поучение публики» (стр. 58).



По этому случаю нам приходит на мысль, что Новый Поэт, с своей стороны, также мог бы дать несколько очень полезных советов московскому фельетонисту, если бы только Новый Поэт имел столько же решительную склонность к дидактическому роду. Но, по счастью, дидактический род дается не всякому, и даже между московскими фельетонистами нечасто встречаются апофегмы, подобные следующим: «Критика неусыпно *должна стоять* на страже против грозящей литературе безурядицы», «литераторам и публике *должна она прийти на помощь*», «литераторам *должна она* помогать теми теоретическими знаниями, которые в гениальных деятелях присущи их таланту (!)», «критика *должна предостерегать* публику от уродливых произведений», и т. п. (Там же, 23). Вот в чем должны состоять обязанности, или «должности», эстетической критики! Теперь, не угодно ли узнать, кому, по мнению г. Е\*\*\*, дано право быть критиком? Мы опять приведем собственные его слова: «чем больше человек в отношении развития художественной способности стоит к той степени, где эта способность начинает становиться требовательною для того, кто владеет ею, то есть продуктивною или талантом, тем большее право дано ему от природы быть критиком». Мы были бы очень благодарны тем знатокам истории нашего языка, которые бы указали нам, какому его периоду или возрасту может принадлежать такой неслыханный способ выражения.

Отсюда легко видеть различие между петербургским и московским фельетонами. Не владея ни юмором, ни широкою манерою, московский принял вид «серьезной критики» и усвоил себе исключительно тон экстравагантный (г. Григорьев) и дидактической (г. Е\*\*\*); не имея природной веселости, он думал заменить ее педантическою важностью. Конечно, можно различными средствами достигать одного и того же эффекта... Под вывескою «исторической и эстетической критики» московский фельетон считает себя великим двигателем в литературе; по уверению г. Григорьева, его статьи о «Русской литературе в 1851» начали собою *новую критику* в России, в отличие от «старой», которая будто бы «хочет, чтоб литература забавляла ее после сытного обеда» (тонкий намек на некоторые петербургские фельетоны). О прочих фельетонистах он выражается не иначе, как с презрением: «фельетонные *насекомые*»... («Моск<витянин>», 1, стр. 1). Точно тем же словом, как мы видели, означает Новый Поэт непетербургских фельетонистов. Вообще фельетонные писатели сходятся между собою не только в понятиях друг о друге, но и в самых выражениях, несмотря на различия в тоне и направлении.

В сущности, впрочем, задача петербургского и московского фельетонов одна и та же: ревьюэрство, как сказал бы Иногородный Подписчик. Богатый разными «экстравагантностями» и «абсурдами», но бедный идеями, московский фельетон тоже недолго держался на высоте новоизобретенной им исторической и эстетической критики и скоро опять спустился в обыкновенную фельетонную сферу — в ежемесячное обозрение журналов, которое составило в московском журнале постоянный отдел «Библиографии». Без журнальных статей, как известно, русскому фельетону нет спасения: литературный паразит, он умер бы голодною смертью, если бы не мог питаться журнальными соками, как хорошими, так и дурными. Каким бы пышным именем ни прикрывался наш фельетон, его всегда можно узнать по этому родовому признаку. Как Новый Поэт и Иногородный Подписчик, гг. А., Б., В., составляющие московский фельетон, также любят войну с беззащитными, только ведут ее по другой «системе», отдельными отрядами, и притом без всяких оговорок, с некоторого рода «пафосом». Нам особенно нравится своею наивностью фельетонист, имеющий обыкновение описывать каждый месяц «Отечественные записки» от первой страницы их до последней. Страсть его — это «художественные произведения», то есть что другие вульгарно называют журнальною беллетристикою. Встретясь раз с «художественным произведением», то есть с журнальною

повестью или романом, он не может с ним расстаться, пока не перескажет публике всего его содержания. Если напечатана только первая часть романа, он перескажет первую часть. (Вы можете быть притом уверены, что, при окончании всего романа, он не забудет повторить еще раз свой рассказ.) В 1-ой книжке «Отечественных записок» за 1851 год напечатана была первая часть «Проселочных дорог» г. Григоровича: фельетонист «Москвитянина» тотчас изложил содержание первой части «Проселочных дорог». В той же книжке нашего журнала был сделан разбор романа г. Писемского «Брак по страсти»: обрадовавшись этому случаю, фельетонист пересказал до малейшей подробности все содержание романа г. Писемского, так что читатели «Москвитянина» имели удовольствие прочесть это произведение два раза — в собственном его виде и в той версии, которая дана ему фельетонистом. Само собою разумеется, что дело не обошлось и без полемики. «К крайнему удивлению, узнаем (говорит фельетонист, полемизируя против «Отечественных записок»), что отличительное свойство произведений г. Писемского есть отсутствие психологического анализа. Мы знали до сих пор, что бывает более или менее глубокий психологический анализ, но чтоб могли существовать художественные произведения при отсутствии психологического анализа, это что-то мудрено» («Москвитянин», 4, 128). В самом деле, как же это? Ведь произведение г. Писемского, повесть или роман, есть «художественное произведение»? Ведь это уж решено и подписано? Так как же сметь после того сомневаться в том, чтоб в нем не было психологического анализа? Явный «абсурд»! Мы пишем «эстетические» критики: кто ж после того осмелится усомниться, что нам недостает эстетического вкуса? Очевидная нелепость? — Фельетонист, описывающий «Отечественные записки», впрочем, далеко не так исключителен, как Иногородный Подписчик и другие петербургские фельетонисты: никак не ограничиваясь одними «художественными произведениями», он судит и рядит обо всем, что только встретит в описываемом журнале; он не пройдет мимо ни ученой, ни критической статьи, как бы ни был специален предмет, и над каждую произнесет свой приговор. Подумаете, он большой энциклопедист? Нет, он только фельетонист, смешавший свое назначение с делом критика. Наложив на себя «обязанность», к которой ничто его не призывало, фельетонист часто принужден изворачиваться перед публикой, чтоб не употребить другого слова — самым неловким образом. Это любопытное и чрезвычайно характеристическое явление продолжается в «Москвитянине» уже не первый год. Некоторые примеры остались в нашей памяти еще из 1851 года, хотя они и не вошли в историко-критическое обозрение «Русской литературы в 1851 году» г. Григорьева. Как нарочно, в отделе Наук и в Критике «Отечественных записок» часто попадаются статьи ученого содержания, которые приходятся вовсе не под силу журнальному обозревателю. Ревьюэрство тут ни к чему не служит. Как быть? Хвалить голословно, повторять беспрестанно одни и те же выражения «прекрасно», «хорошо», и т. п., подобно Новому Поэту — не значит еще произносить суть. Прилагать к ним «эстетические законы» не годится: это не «художественное произведение». Разбирать, как следует, входя в самую сущность вопроса, нет никаких средств, да еще, сверх того, не зная дела, легко обмолвиться каким-нибудь «абсурдом». А между тем, так или иначе, должно исполнить принятую обязанность критика. Как же быть? Фельетонист, описывающий «Отечественные записки», придумал следующий изворот: вообще о таких статьях отзываться с похвалою, отделяться двумя-тремя словами, *подробный же разбор обещать в будущем...* Так, например, г. Грановский напечатал в нашем журнале статьи по поводу книги «Судьбы Италии». Фельетонист, по прочтении первой статьи, не запинаясь объявил, что обсудит дело, когда статьи будут кончены. Судя по тону обозревателя, можно было бы подумать, что он в самом деле имел что-нибудь сказать от себя в этом деле. Нисколько: ему только нужно было с честью

отделаться от статьи. Тем же самым образом пользовался он и в первой половине прошлого года. В апрельской книжке «Отечественных» записок» начал печатать г. Буслаев свои превосходные критические статьи о «Филологических наблюдениях» г. Павского. Путем журнального обозрения фельетонист подошел и к статье г. Буслаева. Никто не взыскал бы на нем, если б он скромно отклонил от себя разбор ее. Много ли у нас знатоков языка, которые бы доказали, что они в состоянии поверить г. Буслаева? Но фельетонисту нужно было поддержать репутацию универсального критика, и он опять сослался на то, что статья не кончена, обещаясь при окончании «поговорить о ней подробнее» («Москвитянин», 9, 12). Но ведь чтоб говорить подробно об этом предмете, необходимо наперед запастись знаниями. Фельетонист об этом умалчивает. Нечего прибавлять, что статьи были кончены, а фельетонист не собрался говорить о них подробнее. В июльской книжке нашего журнала помещена была статья г. Кудрявцева: «Каролинги в Италии». Фельетонист убежден, что от него требуется сказать о статье свое мнение, а мнения нет, да, может быть, и нелегко составить его без некоторых необходимых условий. Что ж такое? «Об ней будет сказано в другом месте» («Москвитянин» 15, 117). Само собою разумеется, что этого другого места нигде не оказалось. И это называют «добросовестною критикою»! Это пишут и имеют храбрость печатать те, которые беспрестанно толкуют об «искренности в литературе»! Неужели же так *должна* поступать искренняя критика? — Но неизвестно под влиянием какого ветра неутомимый обозреватель «Отечественных» записок», кажется, и сам наконец почувствовал свой промах и начал принимать в обхождении с критическими и учеными статьями другую политику. Он пришел к тому заключению, что уж лучше говорить что-нибудь, чем давать обещания, которых нельзя исполнить: наконец, ведь это могут заметить... Представилась критическая статья г. Шестакова о «Прописях». Что, думаете вы, нашелся сказать о ней наш изворотливый фельетонист? Он привязался к тому, что автор статьи *мало полемизирует*... По совести, следовало бы наперед доказать, что в статьях, составляющих содержание разбираемой книги, действительно много спорных предметов, против которых нельзя не полемизировать. Но чтоб доказать это, потребовались бы знания; гораздо легче сказать, что статье недостает... ну хоть полемики и развести на несколько строк ту мысль, что было бы гораздо лучше, если б статья отличалась полемикой. А нам кажется, было бы гораздо лучше, если б всякий знал свое дело и не брался бы за чужое. Наконец, московским фельетонистам так надоели эти несносные ученые статьи, которые никак не поддаются ни их исторической, ни эстетической критике, что в одной из последних книжек «Москвитянина» они объявили, что не признают тех ученых статей, которые имеют своим предметом вопросы европейской науки, что имена Нибура, Савиньи и других великих представителей их как-то странно смущают и что они в подобных статьях ровно ничего не понимают и *потому* считают их решительно бесполезными в литературе. Давно бы так, чем, пользуясь легковерием читателей, обещать подробные разборы того, что вы сами узнали только накануне из обозреваемого вами журнала! Быть может, со временем, при большей опытности, и вы поймете, что ревьюэрство и критика — две вещи разные и что, смешав их, можно попасть в положение довольно комическое.

Более бесплодного явления, чем журнальный фельетон, еще не производила русская литература до сего времени. Было в ней много разнородных направлений, и почти каждое из них оставило память о себе, одно — в формации стиха, другое — в составе прозаической речи, то — в критической оценке прежних писателей, иное — в распространении более современных понятий об изящном вообще и т. п. Что произвел до сих пор наш журнальный фельетон, существуя уж не один год и каждый месяц наводняя журналистику изъяснением личных чувствований своих

производителей или повторением сказанного прежде? Мы видели его во всех видах, перепробовали все его тоны. Не говорим о знаменитом «новом слове», которое лопнуло, как мыльный пузырь, лишь только хотели схватить его руками, — сказал ли он хоть одно *живое* слово в литературе? Тянулся он за Жюль Жаненом, подражал Теофилу Готье, хотел, во что бы то ни стало, распотешить русскую публику, но это удавалось ему только в таком случае, когда он начинал рассказывать свои же похождения в разных журналах; а впрочем, заимствованного остроумия ставало ненадолго, и он искал спасения, говоря его же словом, в войне с беззащитными, в рыцарских наездах на беспомощных! Какая плодотворная деятельность перефразировать современную русскую беллетристику или заставлять ее гримасничать перед публикой! Видели мы потом наш журнальный фельетон, в его московской метаморфозе, когда, как «Дикий охотник» немецких преданий, с распущенными волосами и с яростью в очах, мчался он чуть не через всю русскую литературу в погоню за призраком — «за новым словом»: что выиграла русская литература от этой странной охоты, кроме некоторых небывалых экстравагантностей? Видели мы его, наконец, в ученом парике, с дидактической миною, и помним, как от его дыхания леденела всякая мысль или превращалась в мертвую сентенцию. Деятельность неутомимая, беспокойная, крикливая, производимая зараз в несколько рук, хотя с самыми разнообразными приемами, она ничего не внесла в литературу, кроме призраков, экстравагантностей, а главное, слов, слов и слов! Не за мыслями, за словами гоняется наш журнальный фельетон и как ни силится подняться на дыбы, все остается тем же бесплодным ревьюэром, каким был с самого начала, и только портит наш прекрасный язык, ломая его бог знает на какой неслыханный лад. Кто-то удивлялся членам одного старинного общества, как, встретившись один с другим на улице и смотря друг другу в лицо, они могут удержаться от смеха? С нашими фельетонами сбилось то же самое: ни один из них не говорит о другом иначе, как с насмешкою и презрением; они как будто согласились не употреблять другого приветствия между собою, как «насекомые»... Мы вовсе не думаем исключать фельетон из области литературы: он явился в ней прежде нас и останется везде, где только найдет необходимый для себя материал — блестящее и неистощимое остроумие; но ведь надобно же, чтоб это остроумие было действительное, а не воображаемое или подражательное. Мы не думаем также, чтоб, при настоящем состоянии нашей литературы, когда она большею частию заключилась в периодические издания, не надобно было время от времени останавливаться и на некоторых замечательных произведениях, появляющихся в журналах; но чтоб *должно* было подходить с кодексом эстетики к каждой дюжинной повести и вооружаться философским анализом для разложения ее на составные части — в этом не убедят нас никакие дидактические писатели. Чем бесплодно тратить время на разбор произведений, из которых большая часть умирает, не дождавшись вашей критики, не полезнее ли было бы для вас самих, господа фельетонисты, приложить к ним ту же самую методу, по которой вы разбираете статьи ученые и другие, требующие более или менее специальных сведений?..

---

---

А. А. Григорьев

## Русская изящная литература в 1852 году

### I.

Год тому назад в четырех статьях о состоянии литературы за 1851 год мы старались определить исходную точку современного состояния нашей словесности и отношение настоящего времени к ее исходной точке. В то время как мы говорили о значении того слова, которое суждено было сказать незабвенному творцу «Мертвых душ», и выводили историческую необходимость этого слова из условий натуры поэта и из условий современной действительности, — никому, а следовательно, и нам не приходила в голову тяжелая мысль, что скоро вечным сном закроются вещие очи, лившие незримые миру слезы; что скоро замолкнет навеки этот карающий, обличительный смех... Событие упало на нас всею своею неожиданною тяжестью: оно как будто соответствовало тому обличительному слову, которое раздрало для читателя завесу, скрывавшую от него безобразие его внутреннего мира, заставило его «обратить очи внутрь души» и увидеть ее

В таких кровавых,  
В таких смертельных язвах...

Художник, которому, по высокому его взгляду на жизнь и по непосредственной силе объективного творчества, найдутся разве слишком немного равных, которого задачи перестали уже быть местными и временными и которого созерцания все более и более доходили до чистейшей прозрачности и духовности, оставил свое земное поприще.

В стремлении к идеалу или на пути духовного совершенствования всякого стремящегося ожидают два подводных камня: отчаяние от сознания своего собственно несовершенства, из которого есть выход, или неправильное, не прямое отношение к своему несовершенству, которое, большею частию, безвыходно. Что человеку неприятно и больно сознавать свои слабые стороны, это, конечно, не подлежит ни малейшему сомнению, — но задача его заключается преимущественно в том, чтобы к этим слабым сторонам отнестись с полною, беспощадною справедливостью; самое обыкновенное искушение в этом случае — уменьшить в собственных глазах свои недостатки; и несравненно более опасное — преувеличить их до той степени, на которой они получают известную значимость и, пожалуй, даже, по развращенным понятиям современного человека, грандиозность и обаятельность зла, которой атмосфера разлита вокруг образов, не говорим уже Конрада, Манфреда, но Печорина и Ловласа, явление весьма нередкое, с тех пор как

Британской музы небылицы  
Тревожат сон отроковицы,  
И стал теперь ее кумир  
Или таинственный Вампир,  
Или Мельмот, бродяга мрачный, и т. д.

Возьмите какую угодно страсть и доведите ее в своем представлении до известной степени энергии, поставьте ее в борьбу с окружающей ее обстановкою, — трагическое воззрение ваше скроет от вас все мелкие пружины ее деятельности. Эгоизму современного человека несравненно легче помириться в себе с мыслию о крупном преступлении, чем о мелкой и пошлой подлости: эффектнее, конечно, вообразить себя Ловласом, чем Собачкиным, — Скупым рыцарем, чем Плюшкиным, — Печориним, чем Меричем; даже, уж если на то пошло, — Грушницким, чем Милашиним, потому что Грушницкий хоть умирает эффектно, — и, боже мой, сколько лягушек надуваются в волон, в нас самих и вокруг нас, — сколько людей *желают* (!) выставить себя преступными, когда они сделали только пошлость, — сколько мелких чувственных поползновений стремятся принять в нас размеры колоссальных страстей, готовых на трагическую борьбу. Хлестаков даже, Хлестаков, — и тот зовет городничиху «удалиться под сень струй»... Мерич с самодовольством просит Марью Андреевну простить его, что он «возмутил мир ее невинной души»... Тамарин радуется, что его зовут демоном...

А давно ли, — спросим читателей, было время, когда мы ничего этого не видали, время, когда мы трагически относились к лягушкам, раздувающимся в волон, и кто помог нам очнуться, кто заставил нас взглянуть внутрь самих себя?.. заклеил настоящим прозвищем каждую нашу пошлость и слабость, так что не отвертится она теперь от этого прозвища; кто поймал зло за самые его чувствительные и доселе неуволвимые стороны, заставил его прямо стать перед собою и вместо поклонения — воздал ему надлежащую дань, обличительный, карающий смех во имя вечной красоты и правды?.. Разве он, этот беспощадный каратель, не призван был также рисовать Аннунциату и Тараса Бульбу, как призван был исследить до глубины «всю пошлость пошлого человека», разве пламенная душа его не тонко чувствовала все, что есть прекрасного в природе и человеке... разве не великую жертву искусству принес он, взявши на себя суровый подвиг?.. Но он принес жертву еще более великую, жертву, под бременем которой сам он пал: он в самого себя заглянул с тем же неумолимым смехом, собственную душу сделал предметом художественного анализа. Он был жрецом своего нового искусства — комедии в высшем, безусловном значении, последнего слова, последней грани искусства.

Комизм Гоголя — не то, что комизм других комиков. Идеал, во имя которого он относился с комизмом к явлениям действительности, путем созерцания уяснил он себе до той степени прозрачности и духовности, которой не выносят почти бранные человеческие очи. Земное, человеческое, в каких бы формах красоты и величия оно ни являлось — в энергической ли непосредственности Тараса Бульбы, в красоте ли Аннунциаты, в противоположности ли величавого Рима с кипящим мелочною деятельностью Парижем, — в ночах ли его родной Украины, — не удовлетворило его. Все суровее и суровее смотрел он на жизнь, — все смелее и смелее разоблачал он человеческое во имя идеала.

Что такое был комизм до Гоголя?.. Переберемте всех великих комиков новой истории, мы не найдем ничего подобного ни этому взгляду на жизнь, ни этой страшной силе юмора.

Сравните Гоголя хоть с комиком, которого недаром же целая развитая и даже больше чем развитая нация считает доселе первым в своем роде, который действительно был до такой степени комиком своего народа, что доселе еще не умолк вопль на него иезуитов за его Тартюфа, сравните Гоголя с Мольером как относительно взгляда на жизнь, так и относительно силы комического юмора. Комизм Мольера совсем другого рода комизм и, уж без сомнения, низший род комизма, если сличить его с гоголевским: комизм какой-то внешний, вооружающийся на условные понятия во имя таких же условных, только пор-рояльских понятий: самому ханжеству Тартюфа, этому сильному порыву мольеровского комизма,

противупологается *общественная* честность Клеанта, условная, ограниченная, сухая честность: Мизантроп, в сущности, хлопочет из сущих пустяков, — нравственный Арист, противоположенный спятившему с ума Станарелю в «Школе мужей», проповедует во имя удобной и дешевой морали общественного благоразумия.

Понятия Мольера о любви и женщине, — благодаря его собственным горьким опытам, так благоразумно-грубы, что выражаются в такого рода *цинических* правилах:

Épouser une sottise est pour n'être point sot...  
(«École des femmes»)<sup>1</sup>.

Наконец, самые условные понятия комика о добре и зле так неопределенны, что ему нипочем стать иногда на сторону одной безнравственности против другой, на сторону Гарпагонова сына против Гарпагона, например, — и всегда на сторону расчетливой безнравственности против глупости. Если так неопределенно отношение комика к тому, во имя чего он действует, то еще неопределеннее отношение его к тому, над чем он смеется: в действительности поражали его не настоящие уклонения от идеала, а опять условные. А между тем Мольер все-таки единственный комик, которого можно взять для сличения с нашим Гоголем, ибо у немцев, как известно, нет и не может быть комедии. Шекспир же нейдет для сравнения, потому что у него, собственно, нет ни трагедии, ни комедии, а есть одно — драма, с перевесом необходимости или с перевесом случайности в событиях.

Комизм гоголевский есть явление совершенно единственное в самой манере и в самых приемах комика. Основы «Ревизора», скачка Подколесина в окно и других черт вы не найдете ни у кого. Основа, например, «Ревизора», скачок Подколесина — верны до той психологической верности, которая становится уже дерзостью. Такая особенность и смелость приемов обусловлена самою сущностью комического мирозерцания Гоголя, состоящею в постоянном раздвоении сознания, в постоянной готовности комика себя самого судить и поверять во имя чего-то иного, постоянно для самого себя объективироваться. Действительность поверялась в душе комика идеалом — и каким идеалом! Не мудрено, что после такой поверки она выходила в мир отмеченною клеймом гневной любви, принимая те колоссально комические размеры, которые придавала ей горячая и раздраженная фантазия... Поэтому-то гоголевские произведения верны не действительности, а общему смыслу действительности в противоречии с идеалом: в обыкновенной жизни нет Хлестакова, даже как типа, в обыкновенной жизни и Земляника даже не скажет на вопрос Хлестакова: «Вы, кажется, вчера были меньше ростом?..» — «*Очень может быть-с*», — в обыкновенной жизни даже и подобная матушка, какая выставлена в «Отрывке», рассказавши о *смертной* обиде, заключающейся в том, что сын ее штатский, а не юнкер, не скажет: «Истинно, одна только вера в провидение поддержала меня» и т. д., — в обыкновенной жизни ни один самый слабохарактерный из Подколесиных не убежит от невесты в окно и т. д. Все это — не просто действительность, но действительность, возведенная в перл, ибо она прошла через горнило сознания. И в этом свойстве один только Шекспир однороден с Гоголем, и в этом смысле Шекспир столько же мало натурален, как Гоголь. Какой Макбет в *действительности*, зарезавши Дункана, будет выражаться так:

Макбет зарезал сон, невинный сон,  
Зарезал искупителя забот,  
Целебный бальзам для больной души,  
Великого союзника природы,  
Хозяина на жизненном пиру... —

<sup>1</sup> На дураке надобно жениться, чтобы самому дураком не быть... («Школа жен») (франц.).

но как *действительнее* можно было выразить весь ужас души Макбета, глубокой и могучей души, перед его делом?.. Как Шекспир, так и Гоголь заботились только о поэтической верности, и как того, так и другого долго еще будут близорукие судьи упрекать в ненатуральности постройки «Лира», в нелепости завязки «Ревизора», в гиперболизме чувств и выражений. В самом деле, какая любовница может говорить так, как Юлия, — какой любовник, входя в сад любовницы, будет говорить:

Смеется тот над ранами, кто сам  
Не ведал их... и т. д.

Восклицание: ах! — с одной стороны, и другое: ах! — с другой, было бы гораздо натуральнее, без сомнения. Но Шекспир и Гоголь досказывают человеку то, что он думает, что, может быть, зачинается в его душе, и заключают все в литое, медное выражение, которого удачнее и поэтически вернее нельзя ничего придумать... И выходит как-то, что ненатуральность их вернее всякой частной и повседневной натуральности, что в их душе отразилось идеально, общечеловечески — то, что у других отражается неполно или неясно... Типичность образов, типичность чувствований, типичность выражений, доведенная до крайней своей степени!

Но не всем дано владеть этим оружием безусловного комизма. Школа, которая считала себя происходящею по прямой линии от Гоголя, доказала очевидно, что раздраженное отношение к действительности во имя претензий человеческого самолюбия хуже самого тупого равнодушия к язвам современности. Литературные *натуралисты* принимали чудовищные призраки своего болезненно-напряженного воображения за врагов действительных, как господин Голядкин повсюду видел вокруг себя врагов. Эта школа существовала только для того, чтобы свидетельствовать противоположением о величии и достоинстве гения Гоголя.

## II.

В статьях наших о литературе в 1851 году, принявши за основание, за исходную точку Гоголя, хотя вместе с тем допустивши некоторое косвенное влияние Лермонтова, — мы сказали, что все, что есть живого в произведениях современной словесности, от Гоголя ведет свое начало или, по крайней мере, считает себя происходящим от Гоголя. Колебание, брожение и, наконец, совершенная порча гоголевских элементов выразились в так называемой натуральной школе, — смесь их с лермонтовским воззрением — в другой категории произведений; наконец, прямое происхождение от исходной точки приписали мы только немногим произведениям современной словесности, в которых мы видели и видим новое слово искусства и, поколику искусство, отражая жизнь, само в свою очередь воздействует на жизнь, новое слово жизни.

Представляется, прежде всего, вопрос: изменила ли что-либо в литературе великая утрата, понесенная ею, обозначила ли эта утрата яснее отношение между собою различных направлений, — определила ли точнее, которые из них живут и должны жить и которые умерли или умирают и должны умереть?.. Без сомнения, да, — ответим мы на это без малейшего колебания. Если бы Гоголь умер, не досказавши содержания своего слова, — многое действовало бы во имя его. Но слово было сказано поэтом, слово полное и цельное, которое могло только расширяться в объеме, слово обличительное, которого не вынесли многие, до тех пор признававшие над собою влияние Гоголя, — слово, наконец, последнее, потому что дальше в его направлении идти нельзя и некуда.



Статья наша походит на поминовение по усопшим, и, как кажется нам, она не могла быть иною. Зачатая под влиянием грустной и тяжелой мысли, она еще не вдруг может обратиться к тому, что живет и жить должно, да и не должна на первый раз обращаться к живому. Должно исследовать, какие элементы в литературе умерли или умирают.

*Во-первых*, умерло совсем направление, которое обозначали и обозначают именем лермонтовского. О сущности этого направления мы так много говорили в статьях прошлого года, что повторять наши положения считаем совершенно излишним. Самым замечательным остатком, сознательно или бессознательно засвидетельствовавшим все бессилие и бессодержательность этого направления, был, конечно, роман г. Авдеева «Тамарин». Повторяем, что мы не беремся решить — сознательно или бессознательно поступил г. Авдеев, писатель, бесспорно, даровитый, но, по-видимому, еще крайне молодой: если он поступил бессознательно, если он писал своего Тамарина, увлеченный и, так сказать, подавленный образом Печорина, то этот факт доказывает сильную восприимчивость его натуры и его таланта; если поступил он сознательно, то есть с иронической мыслию зачал своего Тамарина, что, впрочем, весьма трудно допустить по крайнему неискусству и неопределенности иронии, — то он заслуживает величайшей благодарности за принятый им на себя подвиг; если же, наконец, что всего естественнее, зачавши лице Тамарина в грандиозном свете, он сам догадался, что такое, в сущности, его герой, или даже, внявши голосу критики, отступился от него, — г. Авдеев еще достойнее уважения, как писатель, серьезно относящийся к своему делу и жертвующий ему своими незрелыми личными привязанностями и первыми, не поверенными еще опытом впечатлениями; две повести его — «Нынешняя любовь» и «Горы» — явившиеся в течение года и чуждые уже претензий, написанные тепло и просто, хотя все так же незрело и молодо, разрешают, кажется, вопрос о г. Авдееве в пользу третьего нашего предположения и, конечно, уже в пользу его таланта и добросовестности. «Тамарин» его, вышедший теперь отдельно, останется, между тем, книгою в высшей степени любопытною для будущего историка литературы. Пародия, хотя явно бессознательная, вышла необыкновенно удачна.

Другой сколько-нибудь заметный отпрыск лермонтовского направления — стихотворения *г-жи Хвоцинской*, к которым мы отнесли с особенной строгостию именно потому, что считаем появление их совершенно несвоевременным. У *г-жи Хвоцинской* есть всегда и мысль, и чувство, иногда самые стихи у нее звучны и сильны, но грустные мотивы ее стихотворений более или менее взяты у других поэтов, разочарование, в них высказывающееся, кажется нам постоянно заимствованным, хотя с тем вместе нельзя не признать в ее стихотворениях известной степени дарования, которое, может быть, даже и при заимствовании мотивов, в другое время производило бы несравненно более сильное впечатление.

Наконец, самым *невинным* отпрыском лермонтовского направления можно считать различные пословицы, расплодившиеся в наше время, в которых являются разочарованные герои и разочарованные героини. В нескольких таковых пословицах, к сожалению, грешна и *г-жа Евгения Тур*. Во всех таковых пословицах, как сказали мы однажды, разбирая одну из них, есть общие физиологические признаки, а именно: сфера жизни в них берется по большей части великосветская, то есть в них действуют люди высшего тона, которые занимаются различными нехитрым умам не понятными делами, или действуют иногда люди хотя и не большого света, но зато разочарованные: женские лица — тоже вообще *развитые* женщины, которые преимущественно занимаются тем, что называется *технически игрою*

в чувство, делом хотя, конечно, и праздным, но дающим возможность выказывать различные натуральные, благоприобретенные и даже часто противуестественные свойства прекрасной и изящно развитой личности. Обыкновенно также — главный герой и героиня (чаще всего на сцене только двое действующих лиц, и разве только ни к селу, ни к городу присовокупится третий, для разнообразия, как Ардатов в «Странной ночи» г. Жемчужникова), уверяют себя и друг друга в невозможности любви вообще и в своем специальном разочаровании *насчет этого самого чувства*. Главнейшая задача авторов подобных произведений — тонкость: тонкость чувствований, тонкость разговоров, тонкость стана героинь, тонкость голландского белья героев — тонкость такая, что стан, того и гляди, переломится, — разговор как раз перейдет в нечто, *простому здравому смыслу и невоспитанному чувству непонятное*; чувства, того и жди, — совсем испарятся или улетучатся; тонкость голландского белья чуть что не ставится главным признаком достоинства человеческого. Кончатся тут дела обыкновенно сознанием героя и героини, что они *могут* позволить себе любить, или иногда *трагически*: герой и героиня расстаются «в безмолвном и гордом страданье»... Таков общий характер этих произведений, к которым надобно причислить по духу и взгляду многие произведения в повествовательном роде, как то, отчасти, — роман г. Панаева «Львы в провинции», который, впрочем, принадлежит сюда только по необыкновенной привязанности автора к изящному костюму героев. Собственно же пословиц в этот год появлялось несчетное количество — и во всех высказывались одинаковые претензии на разочарование, вследствие чего мы и должны были обидеть лермонтовское направление, приписавши к нему такого рода произведения.

*Во-вторых*, умирает явно направление лермонтовское, принявшее гоголевскую форму, то есть работавшее над действительностью с постоянною заднею мыслию о грубости этой действительности. Отсюда, как мы сказали в наших статьях о литературе в 1851 году, вели свое начало разные сатирические очерки, 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 и героиню нарочно, намеренно изображалось карикатурно. Произведения с таким направлением писались в былую пору в бесчисленном количестве: фальшь их преимущественно заключалась в том, что они запутывали читателя подробностями, взятыми, по-видимому, из простой, повседневной действительности, доказывали в авторах их несомненный талант наблюдательности, — и вводили людей несведущих, не знакомых с русским бытом, в свое ложное воззрение. Эта категория произведений литературных, в свою очередь, подразделяется на несколько родов и видов... Главным образом выдвигаются тут два рода: 1) род произведений, прямо обращенных на быт, и 2) род произведений, где быт является удушливою сферою для прекрасных, страдающих и развитых личностей, которые вследствие сего физически или нравственно гибнут, под общий ли refrain<sup>2</sup> идеализма: «таков удел прекрасного на свете» — или под особенный, *заимствованный* (?) у Гоголя и искаженный, обезображенный refrain: «и вот что может сделаться с человеком». Не перечисляя, не припоминая поименно тех или других произведений, — мы заметим только, что самые талантливые из них, каковы произведения гг. Тургенева и Григоровича, не чужды неправильного отношения к действительности. О том и о другом, бесспорно, даровитых писателях, замечали мы, что в их приемах при изображении народного быта (не говоря уже о языке, которым тот и другой владеют далеко

<sup>2</sup> Припев, повторение (франц.).

не свободно) много еще искусственного и ложного, что иногда они как будто изыскивают в крестьянской жизни такие черты, которые напоминали бы собою жизнь цивилизованную и, так сказать, возвышали бы простолюдина до образованного человека. Этими недостатками страдали и страдают произведения двух даровитых писателей, избравших *быт* предметом художественного анализа<sup>3</sup>. Что же касается до тех писателей и до тех произведений, в которых быт и действительность являются обстановкою претензий личности, — то, если бы попытаться собрать общие физиологические черты их, — вышло бы нечто необычайно комическое. Вот, например, как рисовались помещики в былые годы:

Он с детства не носил подтяжек,  
Любил простор, любил покой  
И лень; но странен был покроем  
Его затейливых фуражек.  
Любил он жирные блины, — и т. д.

Удивительная вообще была вражда к простору и, главное дело, к здоровью — в былые года литературы. Случалось ли автору попадать, например, на провинциальный бал, ему становилось несносно видеть здоровые и простодушные девические физиономии:

Вот — чисто русская красotka,  
Одега плохо, тяжела (?),  
И неловка, — но весела,  
Добра, болтлива, как трещотка...

Качества веселости, доброты и здоровья особенно не нравились авторам: они непременно отыскивали в веренище:

Широких лиц, больших носов,  
Улыбок томных, башмаков  
Козлиных...

*робкого и немого* ребенка, которого благословляли на страданье и проч., и проч. Иные шли еще дальше... Любопытнее всего было то, что все это выдавалось за изображение действительности.

Все это умирает или уже вымерло в нашей литературе — вымирает также и ложная реакция, вызванная таким ложным отношением к действительности. Мы приняли за такую реакцию — *практическое* направление, выразившееся с безжалостным и сухим догматизмом в «Обыкновенной истории» и не нашедшее себе подражателей, осталась же эта реакция без подражания и последствий потому, что только талант г. Гончарова мог дать известный блеск самой фальшивой мысли, и во-вторых, главным образом потому, что стремление к идеалу не признало своего питомца в Александре Адуеве и что ирония пропала, таким образом, задаром.

*В-третьих*, наконец, умерло то направление, которое за несколько лет назад свирепствовало в литературе под именем натуральной школы и которое некоторые близорукие критики считали за прямое последствие Гоголя, но которое, собственно, взяло только тот болезненный тон юмора, который звучит в «Записках сумасшедшего» и в «Шинели», — и пустилось расплодиться в бесчисленных, хотя постоянно-уныло однообразных вариациях. Эта школа, порожденная недугом

<sup>3</sup> К числу таких же не вполне удачных и непрямых изображений быта мы причисляем и напечатанную у нас повесть г. Печерского «Красильниковы», несмотря на несомненный талант автора, его наблюдательность, прекрасный язык и близкое знакомство с действительностью (*примеч. Григорьева*).

неудовлетворенного самолюбия, замкнутой в себя и бесплодной мечтательности, худо понятой филантропии, — останавливалась всегда с какой-то странной любовью на уродливых морально или физически личностях: мирозерцание ее было мирозерцанием душных и грязных углов, и ее представителям, из которых у некоторых не было недостатка в энергии таланта, повсюду в божьем мире представлялись только душные, пропитанные зловонием углы. Было время, что всякое такое болезненное созерцание сходило за истинный пафос; было время, когда серьезно надобно было бороться с этим *натуральным* направлением. Величайшая вина этого направления против искусства заключалась именно в той натуральности, которая рабски копирует явления действительности, не отличая явлений случайных от типических и необходимых, не озаряя их разумною и истинно любовною мыслию, не поверяя их внутри себя судом нелицеприятного и безусловного комизма. Все прихоти, все недуги, все неуклюжие претензии болезненно напряженного Я получали тут право гражданства и полное оправдание; цветом того или другого душевного или физического недуга красились все предметы изображаемой действительности; человеческое достоинство являлось поглощенным кучею мелочных эгоистических наклонностей, — и придавалось нечто трагическое борьбе всякой болезненно развившейся претензии с условиями действительности, различными мерами и средствами выжималась из читателей симпатия к странным героям, мерами и средствами, достойными французских мелодрам или собачьей комедии. Смесь грязи с сентиментальностью, идеализма самого ребяческого с намеренным углублением в анализ самых ничтожных и бессмысленных подробностей повседневной действительности, напряжения с бессильем, — эта школа доходила до тех крайностей, которые обличали явное истощение. Стоит только припомнить подобные произведения, чтобы убедиться в совершенном истощении направления, которое с самого начала, впрочем, обличало в себе отсутствие настоящих жизненных соков. Недавно еще случилось нам перечесть одно из самых сильных произведений этого направления — и признаемся откровенно, что давно уже не испытывали мы впечатления более мутного, более странного, более неопределенного, как то, какое навевали на нас письма Макара Алексеевича Девушкина к Варваре Алексеевне...

Все это для нас уже прошедшее — и претензии разочарования, и претензии фальшивой образованности, и претензии морального уродства и физического безобразия, — но кому же, как не Гоголю и не его обличительному слову, обязаны мы тем, что на все эти различные претензии можем мы смотреть с комической точки зрения? Вот почему статью нашу начали мы новым исчислением заслуг великого поэта. Горестная утрата, как гроза, разразилась над всеми, но, как гроза же, разъяснила горизонт. Ясным светом озарилось теперь для всех все, что умерло и что живет в литературе или, по крайней мере, носит в себе зародыши жизни.

К этому-то живущему, как новому слову литературы, и пора нам теперь обратиться.

### III.

Итак, — спросим мы теперь, — что же именно живет в настоящей литературе? Ответ на этот вопрос почти уже дан на пути отрицательном. Если не живет, с одной стороны, такое отношение к действительности, которое измеряет ее требованиями своего чрезмерно развившегося Я, — если, с другой стороны, не живет такое отношение, которое поверяет окружающую действительность не законами, из самой действительности почерпнутыми и ей свойственными, а законами чуждой, иной действительности, — если, наконец, истощилось и то болезненное

отношение, которое красит действительность цветом различных моральных недугов, — если, одним словом, все эти косвенные отношения к действительности окончательно исчерпаны, то остается одно, конечно, — прямое, непосредственное к ней отношение, и, поелику произведения зачаты и выполнены в таком, прямом отношении, поелику и принадлежат они искусству.

Прежде всего, мы должны, во избежание недоразумений — объяснить, что такое это прямое отношение к действительности. Чистая — абсолютная непосредственность отношения художника к действительности есть нечто совершенно невозможное в наше время: для этого нужно, чтобы действительность была не разорвана с идеалом в сознании поэта, чтобы он пел, *wie der Vogel singt*<sup>4</sup>, как птица, как Гомер, да и притом такая абсолютная непосредственность потребна только в эпическом роде искусства и возможна только в первобытные эпохи развития. Деятельность всякого истинного художника слагается из двух элементов — субъективного, или стремления к идеалу, и объективного, или способности воспроизводить явления внешнего мира в типических образах, — элементов, которые только вместе соединенные образуют *творчество*, — степень преобладания того или другого элемента обуславливается натурою художника, — отношение же между тем и другим, то есть между идеалом и действительностью, обуславливается историческим *statu quo*<sup>5</sup> современности, — и если равновесие отношения так или иначе повреждено, то нельзя винить художника за преобладание комизма в его мирозерцании, дело в том только, чтобы комизм исходил из начал вечной правды, абсолютных понятий — а не из претензий самолюбивого Я. Высший, или безусловный, комизм как результат раздвоения в мирозерцании художника между идеалом и действительностью — есть точно так же, как и трагизм, истинное искусство, истинная поэзия. В литературе нашего времени комизм есть главное, преобладающее мирозерцание, есть, так сказать, клеймо, которым отмечено все живое и долженствующее жить в искусстве, — но это несколько не значит, как думают некоторые, чтобы наше время было антипоэтическое, чтобы искусство являлось только орудием сторонних целей, потеряло самобытное значение. Искусство — вечно, как дух человеческий. Мы переживаем один из фазисов его развития: мы с душевною болью разрываем, рассекаем наше сознание и, смеясь над детскими, наскоро сложенными идеалами, над отжившими формами трагизма, — ищем верного пути к настоящему идеалу. Трагизм борьбы личности с действительностью сам сознал свое бессилие, сам обличил себя:

Толпой печальною и скоро позабытой  
 Над миром мы пройдем без шума и следа,  
 Не бросивши векам ни мысли плодovitой,  
 Ни гением зачатого труда...  
 .....  
 Так плод, до времени созрелый,  
 Ни вкуса нашего не радуя, ни глаз,  
 Висит между цветов, пришлец осиротелый,  
 И час их красоты — его паденья час.

Отчаяние бессильного трагизма может принимать и принимало уже в нашей литературе различные пути исхода. То ударялось оно в сухую, догматическую практичность в «Обыкновенной истории», но в этом иронически-тревожном состоянии не могло удержаться; то закутывалось в плащ холодного идеализма в «Идеалисте» г. Станкевича; то находило минутное удовлетворение в болезненном хохоте

<sup>4</sup> Как поет птица (нем.).

<sup>5</sup> Сложившимся положением (лат.).

над самим собою «Гамлета Щигровского уезда» или в тоскливом плаче о своем бессилии в «Дневнике обыкновенного человека»; но, кидаясь в эти различные дороги, трагизм забывал, что из ложного положения невозможно выйти, сохраняя один и тот же характер, сохраняя грандиозность, что, не посмеясь над самим собою, — идти вперед невозможно. С другой стороны, и не в таком комизме заключается задача эпохи, чтобы смотреть на явления действительности снизу, с ее же, так сказать, точек; одним словом, не в грубой апотеозе обыденного, условного воззрения, хотя в эту крайность бросились отчасти некоторые люди с большим талантом. Тот только истинный художник в наше время, кто, установивши *возможное* равновесие идеала и действительности в душе, относится к действительности во имя вечных и разумных требований идеала, ищет комическим путем разрешения благородных, возвышенных задач — хотя, с другой стороны, вглядывается пристально в действительность, воздает должную справедливость ее разумным законам, умеет отличить в ней самобытное, коренное от пришлого или наносного. Что перед действительностью мы не правы, что мы до сих пор относились к ней с более или менее ложных точек зрения, — это ясно доказывают теперь все *живые* явления науки и литературы. Ясно также и то, что с коренными началами этой действительности идеал поэта не только может быть не разрознен, но должен идти рука об руку. Являются уже действительно произведения, которые представляют собою такую цельность в сознании художника, хотя произведений этих еще немного, и некоторые из них свидетельствуют более о стремлениях авторов, чем представляют художественные образцы.

Высказавши все наши общие положения о предшествовавшем и современном состоянии словесности, мы обращаемся теперь к частному разбору ее явлений, из которых, впрочем, весьма немногие войдут в этот разбор, ибо в статье нашей мы имеем дело с искусством, а не с беллетристикой. Собственно, мы будем говорить только 1) о «Бедной невесте» г. *Островского*, как замечательнейшем литературном явлении 1852 года, 2) о произведениях г. *Писемского*, говорящих всегда за талант их автора и довольно редко за серьезность его служения искусству и за его мирозозерцание, 3) о г. *Потехине*, хотя, собственно, замечательная деятельность этого молодого писателя началась еще недавно, 4) о г. *Крестовском*, которого благородное направление и искренность таланта мы уже приветствовали недавно, 5) о г. *Кокореве*, которого «Саввушка», несмотря на некоторые недостатки, произвел такое выгодное впечатление и выказывает в авторе много данных для прямых отношений к действительности, 6) о неизвестном авторе «Ульяны Терентьевны». Затем мы в заключение взглянем на деятельность наших лирических поэтов.

#### IV.

Переходя к частному анализу явлений литературы, мы считаем обязанностью напомнить читателям, что в статье нашей, равно как и в статьях прошлого года, мы смотрим на литературу постоянно с исторической точки зрения, то есть поколику она служит отражением жизни и сама, в свою очередь, воздействует на жизнь, собственно же художественную оценку, безотносительную, техническую, ставим (в этом случае) на втором или даже на третьем плане. Вследствие этой точки зрения и самые явления литературы получают у нас то или другое место.

Начиная оценку явлений литературных 1852 года — с «Бедной невесты» А. Н. *Островского*, мы поступим, впрочем, правильно, как с исторической, так и с художественной точки зрения. Как ни было несправедливо отношение критики

к новому произведению Островского, каковы бы ни были недостатки самой комедии, известные и нам, конечно, но всего более известные ее автору, все-таки из литературы 1852 года уцелеет и останется одно только: «Бедная невеста». От этого положения не может отречься и та близорукая критика, которая, придираясь к разным мелким недостаткам или даже просто недосмотрам в комедии, не заметила самого важного, самого существенного недостатка в художественном отношении, недостатка экономии в плане и в подробностях. Задачи, замыслы произведения так широко, так, можно сказать, блестяще раскинулись перед самим художником, явились ему так благородными и так говорящими сами за себя, что он пренебрег ради их симметричностью постройкой, что даже, драматург по свойству своего таланта, он забыл об условиях драматизма и некоторым сторонам своей концепции дал эпическое развитие, некоторые же черты выразил даже лирически; может быть также, увлеченный благородством и новостью своих задач, автор не выносил их достаточно в душе, не дал им дозреть до надлежащей полноты и ясности представления, но, во всяком случае, «Бедная невеста» свидетельствовала о силе таланта, находящейся в известном брожении, в необузданном состоянии, а никак не о бессилии его. Крайне несправедливое отношение критики к новому произведению Островского было живо почувствовано самым парадоксальным, но вместе самым образованным и самым умным из наших критиков, Иногородным Подписчиком. «Приступая к разбору “Бедной невесты”, — говорит он, — я должен сказать, что смотрю на это произведение не теми глазами, которыми привык смотреть на все драматические и беллетрические произведения, являвшиеся в наших журналах, с самого начала моих писем о журналистике. Если б наши периодические издания представляли публике хоть раз в треть года по одному подобному произведению, тон моих писем был бы совершенно иной и взгляд мой на журналистику изменился бы радикально. И вот почему, и хваля, и осуждая господина Островского, я гляжу на него как на товарища лучших русских и иностранных комиков, а вовсе не как на сверстника современных нам петербургских и московских художников». Вследствие этого Иногородный Подписчик с весьма справедливым смехом и негодованием замечает, что «в Петербурге о нем (об Островском) отозвались тем же тоном, как отозвались недавно о г-же Тур, авторе романа “Племянница”», и что благодаря критике «нашему блистательному драматургу» долго придется «прогуливаться из Харибды в Сциллу, то витая в обществе мировых поэтов, то опускаясь в лимбы, где копошатся, шумят, меряются, прославляются, царапаются, сплетничают и забываются публикою наши современные художники мужеского и женского пола». Мы привели снова это место потому, что считаем выходку критика необыкновенно правильною и остроумною и что, по нашему мнению, подобная насмешка вполне заслужена критикою, которая тоном покровительства объявляла за новость, что у Островского есть талант, которая спрашивала, кто такое Мерич: «человек, не кончивший курса? слушатель лекций, вечно собирающийся держать экзамен? чиновничек низших инстанций или купеческий сынок?» — которая находила пятый акт «Бедной невесты» совершенно излишним, намеренно ли не понимая всей его необходимости в концепции автора или возвращая на сцену давно забытые правила трех единств; которая, наконец, в этом самом акте не заметила, — кого бы вы думали? — Дуни, Дуни, которая, кроме самостоятельного значения, необходима и для пополнения личности Беневоленского! Такие промахи критики смешны людям мыслящим и в наше время, но каковы же покажутся они впоследствии? что скажут о критике, которая с какою-то злобою приняла явление, во всяком случае, наиболее замечательное в ее время, которой самая искренность стоила больших усилий и которая при всем желании быть правдивой не хотела или не умела освободиться от дурных

привычек того журнала, в котором действовала? что скажут о критике, которая по поводу ничтожного произведения г. Шевича злоупотребляла имя художника, самого даровитого в ее время, и с высоты своего не признаваемого никем величия *отыскивала* дагерротипную живопись там, где все почти страждет излишеством жизни, неумеренностью свободы художника?

Повторяем опять: существенный, главный недостаток «Бедной невесты» — отсутствие экономии в плане, в постройке, недостаток, которого все другие являются уже неизбежными последствиями. Сожми Островский свою драму в более тесные рамы, умерь несколько свои в высокой степени благородные и широкие задачи, не выброси он зараз всего, что передумано, перечувствовано им в отношении к избранному драматическому положению, создание получило бы стройность и целость, хотя, может быть, утратило бы несколько своей энергии, той энергии, которая всегда проглядывает в произведениях субъективных, которая составляет и порок их, и высокое достоинство, энергии, которая, как субъективная, изолирует произведение от общего и обыкновенного сочувствия, но вместе с тем кладет на него неотразимо влекущую печать. В такой энергии есть почти всегда нечто недосказанное, нечто заставляющее подозревать, что она еще не вся вылилась, и продукты ее действительно являются чем-то недосказанным, хотя в то же время эта недосказанность, да простят мне несколько фигурное выражение, прозрачна: сквозь нее видно, что хотел сказать поэт, видны основы его, видна более всего поэзия его миросозерцания. Пусть он не довел до последней степени ясности своих задач, пусть не достиг он положительной определенности и типичности в отделке выведенных им образов, душа читателя, увлеченная силою творчества и, так сказать, покоренная миросозерцанием, дополняет в себе сама, и притом дополняет правильно, недосказанные черты. Ибо ничто в такой степени не необходимо художнику, как миросозерцание. Талант находится в прямом отношении с жизнью, и большая или меньшая степень воспроизведения жизни есть вместе с тем высшая или низшая степень правильного отношения к ее явлениям, то есть к действительности. Без миросозерцания, прочного, совершенно сложившегося, хотя складывающегося различно, смотря по различным историческим данным местности, народности, времени, а с другой стороны, смотря по условиям, лежащим в натуре художника, не бывало, нет и не будет истинных художников. Кого ни возьмете вы из тех избранных, которые отметили жизнь свою делом, оставили по себе какой-либо прочный след, все они разумели смысл жизни и, стало быть, серьезно смотрели на жизнь. Все они, отрицательно ли, положительно ли, действовали в литературе *во имя* ясно сознаваемого и живо чувствуемого идеала, и без этой идеальной основы — художества быть не может. Чем свободнее, шире, человечнее и вместе идеальнее миросозерцание художника, то есть разумение того, *во имя* чего воспроизводит он образы, полные правды, и карает всякую неправду жизни, и вместе с тем разумение отношения идеала к действительности, тем более яркий след оставляет по себе его деятельность. Из разумения отношения между тем, *во имя* чего художник творит, и между тем, в чем художник видит или, лучше сказать, чувствует глубоко положение или отрицание идеала, из этого разумения, обусловленного историческими данными известной народности и известной эпохи, выходит различное миросозерцание художника. Да не подумают, впрочем, чтобы, увлекаясь некоторым историческим фатализмом, мы в сложении миросозерцания художника давали место только влиянию исторических данных эпохи: на одни и те же явления различные художнические натуры смотрят под различным углом зрения. Свет один, но он преломляется в призме на несколько различных цветов и оттенков: нужно только, необходимо, чтоб душа художника воспринимала свет и отражала тот или другой его оттенок.



У Островского одного в настоящую эпоху литературную есть свое прочное, новое и вместе идеальное мирозерцание, с особенным оттенком, обусловленным как данными эпохи, так, может быть, и данными натуры самого поэта. Этот оттенок мы назовем, нисколько не колеблясь, коренным русским мирозерцанием, здоровым и спокойным, юмористическим без болезненности, прямым без увлечений в ту или другую крайность, идеальным, наконец, в справедливом смысле идеализма, без фальшивой грандиозности или столько же фальшивой сентиментальности. Другой вопрос, всегда ли верен в своем искусстве художник такому мирозерцанию, всегда ли одинаково он служит ему, но все задачи мирозерцания выступили уже ярко в доселе известных публике произведениях Островского и выступят скоро еще ярче в новом его произведении, о котором, как не напечатанном еще, мы не имеем права говорить, хотя оно послужило бы к самому прямому разъяснению вопроса. Покамест, следовательно, мы должны ограничиться мирозерцанием, явным для нас в «Своих людях — сочтемся!», и в особенности, чтобы не отдаляться от вопроса, мирозерцанием «Бедной невесты». Мирозерцание всякого поэта особенно наглядно выступает в его отношении к событию и положению, взятым им для художественной обработки, и в его отношении к лицам, участвующим в событии, поставленным в известное драматическое положение.

Всем нашим читателям известна, без сомнения, «Бедная невеста», и потому не для чего здесь излагать в подробности ее содержание или канву событий, нечего также и доказывать, что главное, центральное, так сказать, драматическое положение, из которого, как из зерна, выходят все другие, — положение самой бедной невесты Марьи Андревны. Особенность мирозерцания Островского в отношении к событию и к положению всего лучше и очевиднее может быть доказана путем отрицательным. Поэтому мы спросим, что увидели бы в событии и в положении прежние, весьма недавние, впрочем, школы, свирепствовавшие в русской литературе, то есть школа фальшивой образованности и школа натуральная? Школа фальшивой образованности принялась бы за это положение с своей обычной точкой зрения. Дело известное:

Но вот среди толпы густой  
 Мелькает быстро перед вами  
 Ребенок робкий и немой,  
 С большими, грустными глазами.  
 Ребенок... Ей пятнадцать лет,  
 Но за собой она неволью  
 Влечет вас... за нее вам больно  
 И страшно... Бледный, томный цвет  
 Лица — печальный след сомнений  
 Тревожных, ранних размышлений,  
 Тоски, неопытных страстей,  
 И взгляд внимательный — все в ней  
 Вам говорит о *самовластной*  
 Душе... Ребенок бедный мой!  
 Ты будешь женщиной несчастной...  
 Но я не плачу над тобой...

С душевную болью выписывает автор статьи это некогда сильно на него действовавшее лирическое место, — но тем не менее *должен* представить его в образец того фальшивого мирозерцания, с которым самые талантливые люди литературной школы отнеслись бы к положению Марьи Андревны. Характер они так же мало бы создали своим мирозерцанием, как мало обозначен он в пьесе Островского, даже несравненно меньше, но взгляд был бы таков. Вследствие этого в обстановке явился

бы не Мерич, а господин, который был бы, пожалуй, и так же пуст, но которого пустоту оправдывал бы явно автор общими *язвами* современности, и Милашина не было бы, потому что в Милашине многим колет глаза правда мирозерцания автора, — и Хорьков вышел бы, пожалуй, и пьющим же с горя человеком, но с самыми грубыми и необразованными наклонностями, совершенно неспособным понять деликатную и чистоплотную натуру Марьи Андревны (*conditio sine qua* <sup>6</sup> выставить чистоплотность как редкое качество), и мать Марьи Андревны вышла бы не та, и отношение к ней Марьи Андревны было бы не такое. В доказательство, что мы говорим не наугад, а на основании данных прошедшего, могли бы мы привести бездну повестей старых годов, но всего лучше подтверждает нашу мысль то, что критике этой школы именно хотелось, чтобы Марья Андревна полюбила не Мерича, а *хорошего* человека; потому, извольте видеть, что в таком случае она внушила б больше симпатии; бедная критика и не догадывалась в своей наивности, что если бы комедия Островского писалась по ее теории и вообще по заданной наперед теме, то тот же самый Мерич мог бы быть выдан автором за весьма *хорошего* человека, за одного из тех бесчисленных героев, по которым страдают, сохнут, умирают злой чахоткой героини бесчисленных повестей и романов, или вышла бы другая история: тот же Мерич изображен был бы так карикатурно, как во многих же повестях изображаются моншеры, не обладающие великим искусством одеваться *comme il faut*<sup>7</sup> и расчесывать волосы с пробором назад, и метался бы в глаза всем, даже упомянутой нами критике. Что касается до добрейшего Платона Марковича Добротворского, то он, как одно из орудий *гибели* Марьи Андревны, явился бы таким карикатурным зверем, что боже упаси. Вообще положение Марьи Андревны было бы взято так, что она непременно погибла бы и задохлась окончательно в самой пьесе среди грубой и грязной действительности, как погибают разные герои из «Превращений» и других повестей в этом роде: факт опять удободоказываемый тем, что критике этой школы особенно не понравился психологический выход натуры Марьи Андревны в пятом акте, совершенно излишнем, по ее мнению.

С другой стороны, — натуральная школа все участие зрителя насильственно сосредоточила бы на лице Платона Марковича, внушила бы ему глубокую, слезливую, бессознательную и в особенности *приличную* старику страсть к Марье Андревне, — как Макару Алексеевичу Девушкину или Мошкину, и под конец — выдала бы за него замуж Марью Андревну с разбитым, подразумевается, сердцем.

Ни того, ни другого не сделал Островский: он не пощадил Мерича, не идеализировал Добротворского и избег даже еще крайности, в которую не мудро впасть всякому оскорбленному неправильным отношением разных школ к действительности, — не идеализировал самой действительности, обставляющей характер Марьи Андревны; с равным разумным участием отнесся он и к положению своей героини, и к положению, например, ее матери, и к положению Хорькова, и к положению Дуни и т. д. Этим-то так и благородны, так широки и так новы его задачи, хотя и не во всех частях выполнены равно удовлетворительно. Самая неудовлетворительность, и преимущественно техническая неудовлетворительность выполнения, произошла едва ли не оттого, что для автора на первом плане стояли задачи. Им он пожертвовал драматизмом в двух первых актах, чтобы почти эпически спокойными и как будто несколько вяло тянущимися подробностями — ввести нас в быт и отношения изображаемого им мира; им уступил он и в несколько лирически-, а не драматически-патетической сцене пятого акта между Меричем и Марьей Андревной, в ее обращении к Меричу: «Поздно, Владимир Васильич,

<sup>6</sup> Непременное условие (*лат.*).

<sup>7</sup> Светски, прилично (*франц.*).

поздно...» — и т. д. Но такой недостаток, являясь действительно недостатком на суде строгой эстетической критики, заставляет как-то читателя искреннее сочувствовать произведению, в котором присутствие субъективности автора не скрыло от других тех задач, которые ее самое тревожили.

Теперь взглянем несколько на отношение художника к выведенным им лицам. Лице Марьи Андревны подверглось нареканиям за отсутствие в нем характера. Мы сами соглашаемся отчасти, что Марья Андревна скорее положение, чем лице, но вместе с этим не можем не высказать своего задушевного мнения, что при такой молодости лет ей еще нельзя было выработать определенной личности, а при окружающей ее обстановке — и неоткуда было взять элементов для определения личности: Марья Андревна представляет собой общий процесс женского сердца в ту эпоху, когда женщина вся состоит только из побуждений и неопределенных стремлений, — и что у ней есть натура, из которой, как будет она постарше, выработается настоящая, славная женская личность, так это показывает многое, — между прочим, ее жажда искренней любви, ее благородное сознание собственного достоинства, ее честный взгляд на вещи... Кроме того, мы видим в ней не мечтательницу, не резонерку, не одно из тех неминуемо *гибнущих* в действительности, по представлению наших романистов и драматургов, существ, которых все достоинства существуют только в воображении их сочинителей. Марья Андревна, хоть она не вполне еще сложилась нравственно, даже, пожалуй, вовсе не сложилась, — натура живучая, способная понять правду жизни, смысл ее и настоящее дело, не вооружающаяся даже на окружающую ее сферу, ибо сама она, со всеми страстными задатками ее организации, — все-таки продукт этой жизненной сферы. Милашина *возмущает* Добротворский, ее не возмущает: она видит в нем доброго человека даже в ту минуту, когда ей крайне несносны заботы о скорейшем устройстве ее участи. Меричу отдалась она со всею непосредственностью и свежестью души, — но и тут она не отрешается от настоящей жизни — она даже *беспокоит* этого господина тем, что старается завести с ним речь о близких к делу интересах. Но, с другой стороны, — не одни впечатления окружающей сферы быта действовали на ее страстную и восприимчивую натуру, — внутренний мир ее создан под влиянием впечатлений другой сферы, под влиянием чтения, под влиянием идей, которые живут в воздухе и, как воздух, проходят в какой бы то ни было замкнутый и особый мирок. Этим можно оправдать даже ее местами книжную речь. Что касается, наконец, до психологического выхода ее характера, то этот выход мог показаться насильственным только разве той критике, о которой мы уже говорили. Очевидно всякому, что словами: «Я хочу жить, я имею право на счастье...» — автор не хотел ни поднять свою героиню на ходули, ни навязать своей комедии ложное или пошлое примирение, а только хотел быть верным передавателем душевного процесса таких натур, как натура Марьи Андревны, натур, нескоро впадающих в апатию разочарования, добывающихся от жизни правды; очевидно также и то, что автор не делит с своей Марьей Андревной надежд на моральное возвышение Максима Дорозеевича Беневоленского, — очевидно, по его же указаниям, по всему следующему за сценою пятого акта Марьи Андревны с Меричем до конца комедии, что разобьются в прах такие надежды, хотя подлежит большому сомнению, чтобы разбилась или обмельчала натура его героини.

Действительность, окружающая Марью Андревну, — материально очень бедная, а нравственно весьма недалекая. На ознакомление нас с этой обстановкою Островский употребил, как мы уже заметили, не драматические, а эпические средства: много лишних подробностей, которые сами по себе прекрасны, взятые отдельно, но ходу драмы не содействуют, — вошло сюда. Зато мы знаем хорошо Анну Петровну, знаем Дарью, знаем Хорькову, знаем Добротворского — знаем, одним

словом, этот особенный, совершенно московский, даже замоскворецкий мир мелкого чиновничества, изображенный без малейшей злобы и задней мысли. Нельзя не остановиться с удовольствием на отношении автора к матери Марьи Андревны, с одной стороны, и на отношении его к матери Хорькова, с другой; принимая самое сильное участие в своей героине, автор, однако, ничем не пожертвовал этому участию: вы, например, негодуете на Милашина, пристающего к Марье Андревне с пошлым и приторным участием в тяжкую и решительную минуту ее жизни, но ни разу не негодуете на Анну Петровну — даже тогда, когда она попрекает дочь в неблагодарности, когда она настоятельно требует, чтобы та шла замуж за Беневоленского: жаль вам Марьи Андревны, да что ж и старухе-то делать? Женщина она слабая, сырая; кроме того что ей втемяшилась в голову *idea fixe*<sup>8</sup>: как это без мужнины в доме? — и дом-то еще у нее оттягивают. Недалека она — это точно, что недалеко, да ведь она любит свою Машеньку: ведь в конце она сама чувствует, что что-то неладно: «Признаться сказать, скоренько дело-то сделали, кто его знает, в него не влезешь». Одним словом, нет возможности сердиться читателю на бедную старуху, когда ни автор, ни сама Марья Андревна на нее не сердятся.

Под парю к этому глуповато-доброму существу старик Платон Маркович Добротворский — лицо вполне живое и типическое, к которому опять автор отнесся необыкновенно правильно и человечно. Это ничего — что он поцелует в рукав Максима Дорофеича Беневоленского; это ничего, что он добродушно заметит, говоря о лошадке Максима Дорофеича: «Ах проказник вы, проказник, Максим Дорофеич! Да ведь, чай, не купленная», — абсолютных понятий о честности вы от него и не требуйте, — но ведь он трогательно привязан к семье своего благодетеля, он бегаёт по всем присутственным местам, отыскивая жениха Маше, — он скажет ей от души по своему разумению доброе слово («Свистуны ведь они, матушка, никакой основательности нет. Не верьте вы им. Нынче любят, а завтра разлюбят»). Он прежде всего заботится о тишине и мире, — но между тем, когда дело идет об участи Маши, которая устроилась, по его мнению, благополучно, он даже Беневоленскому, к которому относится с уважением и с некоторою лестью, скажет основательно, боясь за старые его шашни: «Что ж вы, отец мой, у меня с Марьей-то Андревной делаете? Вы этак у меня ее уморите, сердечную... А уж вы, батюшко, эти глупости-то оставьте». Добрый, добрый старик — хоть и недалеко он видит. Он совершенно под парю Анне Петровне: и прав был автор, что к ним обоим отнесся так человечно.

Иное отношение к матери Хорькова, тоже мастерски задуманному и мастерски выполненному лицу. Тут уже автор видимо относится со смехом к претензиям полуобразованности — читателю больно за бедного Хорькова в сцене его объяснения с Марьей Андревной, где Хорькова его, так сказать, подучивает: еще яснее обозначается для вас эта женщина в третьем акте, когда она с таким явным злорадством приходит к матери Марьи Андревны, чтобы вылить на бедную девушку лужу сплетен. Вам очевидно, что она вломалась в амбицию — и что если такая женщина вломается в амбицию, так тут только держись. Вам ясно, каково должно было быть ее влияние на натуру сына и какие следы на его душе должно было оставить это влияние.

Сам Хорьков — опять скорее положение, чем лице, точно так же, как и Марья Андревна, положение, слишком великодушно брошенное автором в драму, когда оно само могло послужить предметом драмы, но положение, которого наиболее яркие стороны набросаны кистью мастера. Как ни неудовлетворительно впечатление, получаемое от малоразвитых его отношений к матери и к Марье Андревне, — но все-таки эта «любовь из-за угла» — удел натур слишком сосредоточенных

<sup>8</sup> Навязчивая идея (лат.).

и сначала запуганных, потом попорченных средою жизни, — трагическая безвыходность его положения, постоянное недовольство собою и страшное разрешение невыносимого душевного состояния запоем показывают, как широка была задача поэта в создании его положения. Повторяем опять, это положение брошено только слишком великодушно, вероятно, от избытка сил таланта. В сценическом выполнении «Бедной невесты», при искусной и теплой игре актера, который возьмет на себя роль Хорькова, — положение может уясниться, досказаться и произведет эффект поразительный. Заметим, между прочим, что один из критиков «Бедной невесты» поставил Хорькову в вину предложение Милашину *перехваченных* писем счастливого своего соперника. «Зачем колотить Хорькову глаза счастливым соперником, — возразил на это в свое время один из нас — рецензентов «Москвитянина», — когда он не оказал к нему ни ревности, ни зависти, когда он сразу оставил все свои надежды и, забывши о себе, заботился только о судьбе Марьи Андревны? Ведь он не о себе хлопотал, из комедии это ясно; за что же критик наводит сомнение на его честность? Что это за условный взгляд на поведение? Девушка гибнет, опутанная сетями подлого человека, и ей нельзя подать помощи! Неужели же Хорькову, который знает цену Меричу, в подобном случае оглядываться с сомнением на свой поступок? Ему и в голову не могло прийти, что он делает дурно; он слишком сильно любил Марью Андревну и слишком мало любил себя».

Что касается до лица Беневоленского, то, созданное совершенно цельно и притом зараз, всей натурой вылитое, оно не требует разъяснения отношения к себе автора. Тут нельзя даже указать на какие-либо особенные черты — все тут типично, от желания приобрести образованную жену и вместе приобрести органчик для обучения канареек до приобретения хорошей вещицы от нечаянно *набежавшего* хорошего человека и до рассказа о представлении «Роберта», в которое, *загулявши*, не попал Максим Дорофеич; от возражения на желание Анны Петровны, чтобы мужчина был непьющий: «Конечно, а знаете ли, сударыня, я вам осмелюсь сказать, что в мужчине даже и это ничего. Как ты думаешь, Платой Маркович, об этом?» — до зарок не пить, данного перед свадьбой, причем читатель остается убежден, что такой зарок дан только до после-свадьбы, а всего скорее, только до первой верной оказии. Особенно же хорош и просится в картину Максим Дорофеич, когда самодовольно дерет себя за хохол, одетый женихом и стоя перед зеркалом. А между тем личность Беневоленского была бы все-таки не полна без *Дуни*. Несмотря на всю краткость двух сцен, в которых она является, — к ее личности нельзя прибавить ни одной черты, вся жизнь ее перед вами как на ладони... Напоминать черты Дуни — значит выписывать все ее слова, всю сцену ее с Беневоленским, а равно и первую сцену с Пашею или по данным, заключающимся в этих сценах, писать историю этой женщины... Есть слова у Дуни, в высшей степени патетические: «А все-таки, Паша... ты-то возьми, лет пять жили... ведь жалко... Конечно, не много я от него доброго видела... больше слез, одного сраму что перенесла. Так, ни за что прошла молодость, и помянуть нечем». Или ее обращение к Беневоленскому: «Смотри ж, живи хорошенько... Эта ведь тебе навек, не то что я... Ну прощай, не поминай лихом, — добром нечем. Что это я, как дура, расплакалась, в самом деле? О! махнем рукой, Паша, завьем горе веревочкой». Всякий, кто и не знает этого типа женщин, почувствует невольно, что это все так именно должно сказаться, — равно как и «ады, мусье», брошенное на прощанье в порыве какой-то размашистой удали завитого веревочкой горя, равно как и то, что Дуня, издеваясь, пугает Беневоленского прежде: «А хочешь, сейчас дебош сделаю»; все, все так, от ясных намеков на ее жизнь, когда Беневоленский приезжал к ней «пьяный да олаберный — так как обеснующий какой», до ее иронического тона при встрече с ним и своего рода

благородства в словах: «Ты смотри, не загуби чужого веку даром. Грех тебе будет. Остепенись да живи хорошенько...»

В заключение скажем несколько слов о Мериче и Милашине... Что к Меричу, а равно и к Милашину отнесся автор в высшей степени правильно, это ясно из того даже, что критика известной школы до сих пор сердится на него за эти лица. Что, с другой стороны, Мерич и Милашин — превосходны только как задачи, что они не вызрели достаточно в душе художника, это так же ясно. Но общий психологический процесс таких натур, как натура Мерича и Милашина, представлен до того осязательно, что вы, принимая участие в судьбе Марьи Андревны, негодуете на того и другого и презираете их. Может быть, только двух-трех штрихов резца не доставало для довершения этих фигур. В отношениях того и другого к Марье Андревне слишком явно, что они существуют только ради ее в комедии, что автор увлекся преимущественно драматизмом положения и сосредоточил все на нем, оставивши многое недосказанным.

Но и того, что выполнено в «Бедной невесте», достаточно, чтобы она была замечательным произведением во всякой литературе, а задачи ее так широки, благородны и новы, что, без сомнения, поставляют автора во главе современного литературного движения.

## V.

Рассмотревши отдельно «Бедную невесту», как произведение, выходящее из ряда обыкновенных, даже хороших литературных явлений, мы взглянем теперь на другие явления, более или менее проникнутые живым началом. В обозрение наше войдут весьма немногие литературные произведения и, таким образом, не войдут продукты беллетристики.

На первом месте и даже отдельно в ряду писателей, которых произведения проникнуты живым началом, без сомнения, поставим мы в настоящую минуту автора «Тюфяка», «Брака по страсти» и «Ипохондрика», г. Писемского, писателя с самым ярким, самобытным и крепким дарованием, которому недостает только глубины и идеальности миросозерцания, чтобы иметь на литературу самое сильное влияние. Замечательно странно то, что с каждым новым произведением после «Брака по страсти» миросозерцание автора постоянно, так сказать, понижается, между тем как все непосредственные данные таланта остаются те же самые. В «Ипохондрике», несмотря на всю комическую силу и соль этой комедии, миросозерцание явно отсутствует; в «Богатом женихе», самом слабом и, по-видимому, наскоро писанном романе г. Писемского, оно является чем-то колеблющимся, нерешительным, бесцветным; в «Батманове», несмотря на все прекрасно отделанные частности этой повести, миросозерцание понизилось совершенно до безразличия температуры с изображаемою автором действительностью: тут уже нет как будто и отголоска тех строгих, прекрасных задач, которые с такою энергиею обозначались в «Тюфяке», самом сильном из произведений г. Писемского, и в «Браке по страсти», самом художественном из них; во всем последующем виден один только непосредственный талант, как будто совершенно обнаженный, лишенный всякого вооружения. От неясности ли идеала в душе писателя, от особого ли свойства излишней гибкости в таланте, гибкости, приводящей миросозерцание в уровень со всякою действительностью, зависит это или преимущественно от того, что г. Писемский недостаточно выносил в душе свои последние произведения, но от них решительно ни тепло, ни холодно: любишь мастерским приемом автора в схватывании разных сторон действительности, непосредственностью изображения и часто поразительною простотою, любишь, одним словом, творческими

данными, но под влияние самого творчества никак не попадешь; то, что мы сказали о нем в статьях о литературе за 1851 год, мы готовы повторить и теперь: ибо г. Писемский не сделал ни одного шага к выходу из своего несколько несвободного, зависимого отношения к действительности. Выйти из такого отношения г. Писемский мог, как нам кажется, только одним путем, развивая те серьезные и новые, хотя несколько отрицательные задачи, которые лежали в «Тюфяке» и в «Браке по страсти». Для пояснения этих задач мы повторим здесь то, что сказано одним из нас по поводу общего смысла «Брака по страсти», смысла, дурно понятого или даже совсем не понятого устаревшею критикою, не знающею иного отношения, кроме тупой вражды, к новым талантам, идущим не по той дороге, по которой шли прежние, ей знакомые. Автор «Брака по страсти», говорит наш рецензент, «не удовольствовался тем, что образно и в действии выразил свою мысль, он намекает на эту мысль даже в эпиграфе, избранном им для своей повести. *“Мелкие натуры, — сказано там, — только претендуют на любовь и неудачно драпируются плащом Ромео”*. А между тем кто же, в наше время в особенности, не претендует на любовь, кто не полагает себя способным к истинной и глубокой страсти, кто, наконец, не готов признать в себе и других за любовь чуть-чуть очеловеченную склонность или причуду своего распаленного воображения. Если много зла в жизни происходит от отсутствия любви в брачных отношениях, то едва ли не столько же порождается и безрассудною любовью, минутною прихотью сердца, наконец, страстью, родившеюся в голове, если все подобные движения души не остановятся вовремя, не разовьются в прочные отношения с женщиной. Если гнусны и противучеловечны союзы, основанные на корысти, тщеславии и других нелепых побуждениях, то, с другой стороны, смешны до крайности и те пародии на любовь, которые только обставлены внешним прибором истинной любви, в самом же деле имеют с нею только одну общую черту — ослепление. И именно смешны они по преимуществу, потому что редко разыгрываются в драму, но, по большей части, если и порождают страдания, то страдания мелкие, мало внушающие участия и до конца носящие в себе элемент комического, неразумного»...

Разоблачать фальшь, прикрывающую себя эффектом, разоблачать побуждения, которые по виду только благородны, разоблачать претензии на страсти и с строгою последовательностью преследовать животненное, прикрывающееся возвышенными стремлениями, мелкое, драпирующееся грандиозным плащом, показать, одним словом, и фальшивую сторону тех страстей, которые так долго в нашей литературе показывались только с блестящей их стороны, — вот какова была задача таланта г. Писемского, поскольку она высказалась в «Тюфяке» и в «Браке по страсти». «Тюфяк» — самое прямое и художественное противодействие болезненному бреду писателей натуральной школы; герой романа, то есть сам Тюфяк, с его любовью из-за угла, с его неясными и не уясненными ему самому благородными побуждениями пополам с самыми грубыми склонностями, самым диким эгоизмом, этот герой, несмотря на то что вам его глубоко, болезненно жаль, тем не менее — Немезида всех этих героев замкнутых углов с их не понятыми никем и им самим не понятными стремлениями, проводящих «белые ночи» в бреду о каких-то идеальных существах, к которым не смеют подойти в действительности, или страдающих в действительности от этих же самых идеальных существ; только г. Писемский, может быть и даже вероятно, с душевною болью, отнесся к этому герою как следует, комически. С другой стороны, «Брак по страсти» — столько же прямое и еще более художественное противодействие мирозерцанию другой школы, фальшивой образованности. Прибегаем опять к пояснению смысла этого произведения, сделанному нашим критиком. «Нельзя не благодарить г. Писемского, — говорит

он, — за то, что он тронул вопрос любви с такой оригинальной стороны, нельзя не видеть, что мысль, лежащая в основе его повести, вынесена им не из теоретического понимания, но из многосторонних наблюдений над жизнью, что, одним словом, сама жизнь натолкнула его на эту мысль. Голосов в пользу любви раздавалось много в нашей, как и во всякой другой, литературе; любовь угнетенная являлась во всевозможных видах; было также много протестов противу многообразных условий, стесняющих любовь. Во множестве произведений, порожденных этими, в сущности, благородными и возвышенными побуждениями, попадались, конечно, и такие, которые брали вопрос с настоящей стороны, стояли за безусловно правое дело; но были и произведения (даже большею частью, прибавим мы к словам нашего критика), которые только запутывали и затемняли дело, порождая ложные мысли об одной из самых благороднейших страстей человека. В этом последнем случае они, без сомнения, приносили более вреда, чем пользы. Самая дурная сторона их была совершенная разрозненность с действительною жизнью, искажение действительности по произволу для проведения нескольких иногда даже не приметных самим авторам мыслей. Если они действовали на публику, то как-то странно, возбуждая в ней решительно неудовлетворимые и неприложимые стремления, разжигая мысль причудливыми и соблазнительными формами любви, выдумываемой автором в его праздных мечтаниях».

Такого-то рода представление страстей и отношений покарал г. Писемский в своей повести. Насколько такая задача его таланта исторически необходима в нашей литературе, видно из самого беглого взгляда, кинутого на ее недавнее, предшествовавшее состояние. На одну повесть вроде «Без рассвета», где с правдивой и притом драматической стороны взяты совершенно законные требования и совершенно незаконное им противодействие, найдется куча вялых и безобразных по духу и по форме произведений, обязанных своим бытием напряжению эгоизма, желанию драпироваться плащом Ромео. Не мудрено, что критика этой школы так сильно подняла свой голос против беспощадной повести г. Писемского, ибо, как говорит опять наш критик, «ничего выдуманного, то есть фальшивого, нет в этой повести. Перед вами — происшествие из действительной жизни, каких вам, может быть, не раз случалось быть свидетелем, происшествие до такой степени правдивое, что кажется, будто оно списано с какого-нибудь действительно случившегося события. В самом деле, все эти лица, выходящие в повести, эти отношения между ними, вся обстановка — вы их видали не раз. Только ясность, с которой озарен внутренний смысл всего события и раскрыты внутренние пружины, двигающие лицами, показывает вам, что вы имеете дело с свободным продуктом таланта, правда, твердо опершегося на действительность и все формы своего произведения взявшего из нее».

Так обозначалась в двух первых и лучших произведениях г. Писемского его литературно-историческая задача. В задаче этой, как чисто отрицательной, заключалась и своя опасная для таланта сторона, особенно когда в этом таланте гораздо больше непосредственных данных, чем глубокого содержания, как в таланте г. Писемского. Разоблачение всего аффектированного в страстях человеческих, всего фальшивого в явлениях действительности — такой подвиг, который для вполне достойного служения себе требует со стороны служащего ему такого постоянно высшего отношения к действительности и к самому себе, в каком держался покойный Гоголь, или отношения более спокойного, более ровного, но тем не менее идеального, в каком находятся многие истинные по натуре художники, между прочим Островский, одним словом, — поверки идеалом, безусловным ли и высшим или разумно-историческим, сложенным из коренных народных начал действительности, вместе с тем общечеловеческим, поколику все народности суть различные



оттенки и цвета, принимаемые человеческим духом. Не покушаясь измерять талант г. Писемского масштабом гения Гоголя, мы скажем только что у него нет, как есть, например, у Островского, прочного, определенного и вместе идеального мирозерцания, которое служило бы ему точкою опоры при разоблачении всего фальшивого в благородных, по-видимому, стремлениях, что вследствие этого отрицательное начало легко может ввести его в безразличное равнодушие. Лучший пример такого опасного положения представляет его «М-г Батманов», повесть, бесспорно, блистательная по многим частным подробностям, но тем не менее представляющая собою самые неясные отношения автора к его концепции; повесть, задуманная явно с отрицательною мыслию, но в которой мысль выразилась неполно, неясно, как-то даже странно, вследствие совершенного отсутствия какой-либо идеальной основы, какого-либо мирозерцания, кроме взятого из той же самой случайной действительности, окружающей этого господина, накинувшего себе на плечи плащ Чайльд-Гарольда. Не говорим уже о «Богатом женихе», произведении, в котором хороши только некоторые комические стороны, да и те представляют собою низший род комизма, и в котором повсюду, где автор хотел схватиться за идеальную основу (как, например, в лице Веры, героини романа), оказывается какая-то слабость и несостоятельность.

Единственное, о чем критика может говорить из произведений г. Писемского, явившихся в 1852 году, это — «Ипохондрик», комедия, которую мы, конечно, не поставим в одну категорию с «Бедной невестой», но в которой является талант блестящий, могущественный, обладающий в высокой степени тем, что называется *Vis comica*<sup>9</sup>. Нечего устранять от комедии г. Писемского весьма неосновательный упрек в заимствовании им тех или других лиц у Гоголя и у английских романистов, упрек, сделанный, к сожалению, тем же самым даровитым и умным, хотя страшно парадоксальным критиком, который отнесся так правильно к новой комедии Островского. Всякий мало-мальски знакомый с техникой художества поймет, что талантливому писателю, каков г. Писемский, нет ни малейшей нужды складывать лица из черт, им вычитанных, при большом запасе собственных психологических наблюдений: только люди, у которых запас таковых наблюдений весьма скуден, приступают к личностям с заготовленными заранее, весьма узкими предположениями, почерпнутыми из весьма ограниченного количества и ничтожных по смыслу наблюдений над их знакомыми. Весьма естественно, что, кроме черт своих знакомых, они ничего не видят в личностях, что над типами они не задумываются, а сплеча относят их к категориям, и весьма также естественно, что из такого созерцания могут выходить только несообразности. Нет! лица Гоголя и лица Диккенса — сами по себе, а лица г. Писемского — тоже сами по себе. Дело не в том: в комедии, кипящей повсюду жизнью, в комедии, читая которую, вы предаетесь неудержимому смеху, которой частности достойны лучших комиков, нет основы не только идеальной, но даже просто психологической, а существует основа, так сказать, медицинская, как будто внешне, искусственно придуманная для того, чтобы крутом ее толпился мир самых живых лиц, самых комических подробностей; прибавьте к этому еще недостаток: некоторую не скажем карикатурность, но резкость в изображении характеров, и вот что строгая эстетическая критика может заметить в комедии, все, что не было бы даже недостатком, если бы комизм со времен Мольера не шагнул на высшую степень в лице Гоголя, не стал самым глубоким и многозначительным словом эпохи. Разбирать «Ипохондрика» мы не станем, пусть сами за себя говорят в нем и Ваничка, и Михайло Иванов, — «Огневого человек», «Медвежий учитель», — и Прохор Прохорыч, и Соломонида Платоновна, и Настасья Кирилловна, и Никита, который

<sup>9</sup> Комическая сила (лат.).

«все чувствует». Все они получили уже право гражданства в литературе, целиком перейдя в нее из жизни, — всех их вы узнали бы, встретясь с ними<sup>10</sup>.

## VI.

Весьма немногих явлений литературы коснемся мы после Островского и после г. Писемского и эти немногие явления обозначим с возможною краткостью: некоторые из них более свидетельствуют о будущем таланта их авторов, другие, при многих прекрасных сторонах, представляют многие слабые, третьи достойны упоминания только по благородству задач.

И во-первых, мы остановим внимание наших читателей на молодом и еще недавно только выступившем на литературную арену авторе, которого талант обещает в будущем очень много; мы говорим о г. Потехине, которого «Забавы и удовольствия в городке», напечатанные в «Современнике», приветствовали мы с живейшим удовольствием, — которого отрывок из романа мы напечатали в двадцать втором номере «Москвитянина» и которого большую повесть представим в этом году. Талант г. Потехина возбудил уже в нас большую симпатию и тогда, когда мы прочли «Забавы и удовольствия в городке», — нам было очень приятно заметить в этой статейке совершенное отсутствие претензий и насмешливого тона, с которым обыкновенно смотрят наши современные писатели на русский провинциальный быт. Автор рассказа высказывает теплое сочувствие этому быту, смотрит без иронии на его увеселения, сам желает от души ему веселиться и приглашает читателей разделить с ним это желание. Рассказ его дышит веселостью и отличается отсутствием злых выходов; изредка только автор позволяет себе насмешку над некоторыми дурными чертами провинциального быта: но он смеется только над *истинно дурными* чертами, оставляя в покое мнимо дурные, каковы суть: бедность, русские перчатки, неловко сшитые фраки и вообще все то, над чем так беспощадно глумилась школа фальшивой образованности. Все таковые достоинства можно было заметить и в первой беспритязательной статье г. Потехина, которая, кроме всего этого, понравилась нам и беспритязательностью самой своей формы: гораздо большее явилось уже в его отрывке из романа, — явилась способность создания лиц, умение вести ловко и живо рассказ, объективность в языке и в изображениях, но особенно сильно выступает особенность таланта г. Потехина в его рассказах из крестьянского быта. Не говорим о надеждах, которые мы возлагаем на талант г. Потехина, не говорим также о недостатках, свойственных всякому еще не установившемуся таланту. Дело в том, что в лице г. Потехина литература приобретает нового талантливую, честного и плодovitого деятеля.

К этим же писателям — присоединим мы и г. Кокорева, давно уже известного своими очерками, а в прошедшем году явившегося с довольно большою повестью «Савушка». В «Савушке» есть места, которые можно смело назвать художественными: таковы — рассказ о жизни Савушки у немца-портного, сцена в полпивной, сцены Савушки с разными лицами, у которых он просит помощи для спасения своей названной дочки, — и не будь повесть испорчена некоторой сантиментальностью, сохрани в ней автор более ровности тона и колорита, не дай в ней места некоторым утрированным положениям — она принадлежала бы к числу замечательнейших явлений литературы 1852 года. Укажем также

---

<sup>10</sup> Полное собрание сочинений Писемского выйдет в феврале в трех томах, и иногородние могут отослаться в контору «Москвитянина», не прилагая ничего за пересылку, цена за три тома в 12-ю долю» три р<убля> с<еребром> (примеч. Погодина).

на превосходный физиологический очерк того же автора «Кухарка», помещенный в «Ведомостях московской городской полиции», и пожалеем о недостатке литературного вкуса в молодом писателе с такими сильными непосредственными данными, с такой меткой наблюдательностью и с таким правильным взглядом на действительность.

Кроме этих исчисленных нами надежд, есть еще дарование, ярко обозначившееся в литературе 1852 года, — г. Крестовский: три повести г. Крестовского, напечатанные в «Отечественных записках», представляют собою нечто целое, связанное одною мыслию, чрезвычайно благородною и внушающею полную симпатию. В отношении к г. Крестовскому мы должны повторить в общих чертах отзыв, сделанный о нем одним из критиков «Москвитянина», отзыв, совершенно нами разделяемый: «Читая повести г. Крестовского, постоянно чувствуешь невольную симпатию к личности автора; по всему видно, что это человек, у которого есть дорогие убеждения, который привык всматриваться в жизнь и душу глубже, нежели это делается, которого, может быть, много интересовал вопрос об истинных отношениях между людьми, одним словом, что это человек мыслящий, чувствующий и даровитый». Критик наш заметил, кроме того, что идея повести высказана довольно темно, что развитие целого несколько вяло и медленно.

Не знаем, тому же ли самому Крестовскому принадлежат сцены «Утренний визит», напечатанные в «Пантеоне» и носящие на себе признаки замечательного таланта; если тому же самому, то это показывает, что дарование г. Крестовского довольно разнообразно; если другому, то, значит, есть надежда на двух даровитых писателей того же имени.

Наконец, мы должны еще упомянуть об авторе «Ульяны Терентьевны» и «Истории моего приятеля», помещенных в «Современнике» и отличающихся благородством направления, хотя вместе с этим представляющих собою не рассказы, не повести, а какие-то психологические этюды, замечательные по обилию наблюдений автора над впечатлениями детства и вообще над миром собственной души. Художественного значения эти повести не имеют никакого.

Вот все, что представила новая литература 1852 года. О г. Григоровиче и г. Тургеневе, как писателях даровитых, но приступавших к изображению быта с заданною себе наперед темою, мы уже упомянули. О «Проселочных дорогах» г. Григоровича, романе, хотя и писанном, по всей видимости, наскоро, но принадлежащем к тому роду, в котором талантливый автор является гораздо более свободным художником, чем в изображениях крестьянского быта, мы говорили подробно в свое время. Г-н Тургенев напечатал в 1852 году в первом номере «Современника» рассказ «Три сестры», исполненный одних только претензий и далеко не похожий на другие его рассказы. Заметим еще «Мемуары» г. Вердеревского, сцены, прекрасною мыслию, лежащею в их основании, и психологическим анализом выдвигающиеся из рода обыкновенных драматических пословиц, которых общие признаки мы обозначили; и вот все, что стоит сколько-нибудь отметки в обозрении изящной словесности за весь год. Беллетристика не вошла в этот обзор, потому что даже хорошую беллетристику мы, как несколько раз уже высказывали, считаем только позволительною роскошью и не разделяем никак мнения критики бывалых (весьма недавних) времен, которая плакалась на то, что у нас есть художники и нет беллетристов; мы, напротив, готовы плакаться, что развелось теперь у нас слишком много и дурных, и сносных беллетристов, то есть поставщиков материала для праздного чтения.

## VII.

Теперь для представления полного, хотя и сжатого отчета о состоянии нашей изящной словесности и о ее, так сказать, наличных капиталах осталось нам сказать несколько слов о движении нашей лирической поэзии.

Была пора, и была еще весьма недавно, когда в журналах наших постоянно слышались одни и те же возгласы: «Лирическая поэзия умерла! стих в наше время — анахронизм» — и т. д., — когда критика с какой-то ядовитой злобою вооружалась на стихи и на стихотворцев. В настоящую минуту, когда горизонт литературных понятий вполне расчищается, смешно даже и спорить против такой критики, смешно доказывать ей весьма простую истину, что лиризм вечен — как вечно искусство, как вечен дух человеческий. Даже и с точки зрения исторической критики (а на нее, бедную, бог знает каких нелепостей не взваливали!) нельзя говорить об упадке и отсутствии лиризма в литературе, в которой немало замечательных лирических поэтов, как давно уже, так и недавно вступивших на поприще; в литературе, богатой силами до избытка, — имеющей дело с новыми, постоянно раскрывающимися задачами; смешно и нелепо, повторяем мы, говорить это там, где есть еще Хомяков, Майков, Огарев, где с недавнего времени действуют Фет, Щербина, Мей, лирики с своими особенными, самобытными сторонами, нужными для искусства и души человеческой, где есть такие переводчики поэтических произведений, как Берг, Мин, — где и остальные лирики, каковы г. Полонский, г-жа Жадовская и другие, не имеющие в таланте своем каких-либо особых художественных задач, дарили подчас литературу задушевными, производящими впечатление песнями и где, наконец, даже г. Некрасов, несмотря на всю антипоэтичность своего мирозерцания, обмолвился не один раз энергическим стихотворением.

Что у лирического поэта точно так же, как у всякого другого художника, должно быть свое мирозерцание и свой цвет лиризма, что высотой строя мирозерцания и большею или меньшею яркостью цвета лиризма определяется значение лирического поэта в литературе, — не подлежит никакому сомнению, равно как не подлежит сомнению и то, что в лирическом поэте в высокой степени важны художественная форма вообще, отделка и звучность стиха, определенность и образность выражения, — всего же важнее в лирическом поэте — искренность того чувства, с которым он лирически относится к мирозданию и человеку, — будет ли это чувство спокойное или негодующее, грустное или веселое — все равно. Степенью большей или меньшей искренности поэта обусловлена степень большей или меньшей нашей симпатии к нему; искренним же в поэте может быть, как в человеке, только такое чувство, которое нужно и важно для души человеческой. Если есть малейшая фальшь в чувстве, одушевляющем поэта, то или чувство это пройдет, как заблуждение, или, если оно обусловлено, как у Байрона, например, неблагоприятными обстоятельствами действительности, перейдет в могущественное отрицание, или, наконец, если поэт будет постоянно напрягать себя на строй этого чувства без глубоких, внутренних к тому побуждений, а единственно из желания продолжать в том же строе, в каком начал, — вдохновение под конец оставит его, истощенного бесплодными усилиями, —

И жрец отпрянет,  
Дрожащий страхом и стыдом.

Всякий истинный поэт выходит непременно из фальшивого или заимствованного строя в строй, соответственный его натуре и мирозерцанию. Так, победоноснее всех вышел из всякого фальшивого строя наш великий Пушкин, которого

последние стихотворения представляют недостижимый идеал красоты, чистоты, ясности мирозерцания — и того полного любви спокойствия, которое дается только великим, избранным натурам.

С этой точки зрения, то есть со стороны строя мирозерцания, особенности цвета лиризма и искренности чувства, одушевляющего лирическую способность, не забывая, разумеется, степени внешней отделки, проследим мы наличные капиталы нашей лирической поэзии — и потому не боимся встретиться с одним из членов нашего журнала, еще недавно изложившим свой взгляд на дело с своей точки зрения в 17 № «Москвитянина», в статье «Наблюдения Эраста Благодорова над русской литературой и журналистикой». Так, например, о Хомякове мы считаем даже за излишнее и говорить, разделяя в полной мере глубокое уважение и сочувствие Эраста Благодорова к этому лирику, — и не имея ничего прибавить от себя, кроме того что держаться в таком постоянно высоком строе лиризма, и притом держаться очевидно искренне, можно только с могучими душевными задатками и с такими же задатками лирического таланта. Также согласны мы с Эрастом Благодоровым в общих чертах взгляда его на Огарева, Майкова, хотя считаем обязанностью прибавить несколько слов, с своей стороны, об этих лириках.

Итак, во-первых, — *Огарев*, поэт действительно по преимуществу, в самом прямом смысле слова, с тою искренностью чувства, с тою глубиной мотивов, которые сообщаются всякому читающему его, поэт сердечной тоски, не той тоски à la Гейне, которая у некоторых звучит чем-то неприятно-фальшивым и приторно-принужденным, — не той тоски à la Лермонтов, которая так страшна у Лермонтова и так жалка у его подражателей, тоски, раздувающей собственные страдания, надменно выставляющей гной душевных ран —

на диво черни простодушной, —

тоски, которая подобна, по слову Баратынского,

...женщине бесстыдной

С чужим ребенком на руках...

нет! не такой тоски поэт — *Огарев*: его тоска — тоска сердца, бесконечно нежно, бесконечно способного любить и верить — и разбитого противоречиями действительности, сердца, которое даже не порешило дела так, что оно одно — право, а действительность во всем виновата. Вот в чем заключается неотразимое обаяние, постоянная сила этих как будто случайно брошенных в мир поэтом песен, часто даже с замечательным пренебрежением к форме, к стиху, к ясности выражения, — вот что делает их самыми искренними песнями эпохи... Вы сами тысячу раз повторите за поэтом:

Опять любви безумной сердце просит,

Любви горячей, вечной и святой... —

в вас самих, поколику вы дитя своего века, возникает постоянно мучительная жажда в виде неразрешимого или мучительной же, неудовлетворимой жаждой разрешающегося вопроса:

Чего хочу, чего? О! так желаний много,

Так к выходу их силе нужен путь,

Что, кажется порой, их внутренней тревогой

Сожжется мозг и разорвется грудь.

Чего хочу? Всего, со всею полнотою...

в нем обретаєте вы голос, слово, песню для этого вопроса; он — ваш поэт, ваш душевный поэт... Он, постоянно он, — вспомнится вам во всякую скорбную минуту

жизни, он пойдет с вами рука об руку в ваше прошедшее, в старый дом, где вы жили когда-то, он будет плакать с вами, будет ждать,

Знакомых мертвецов  
Не встанут ли вдруг кости,  
С портретных рам, из тьмы углов  
Не явятся ли в гости?..

он же откликнется вам весенней порой, когда ваше сердце болезненно тревожит воспоминание, — когда впечатлительней вы на все, даже на мечты, которым никогда не осуществиться:

Я птичку каждый год  
Встречаю, спрашиваю, где летала?  
Кто любовался ей? какой народ?  
Не в той ли стороне прекрасной побывала,  
Где небо ярко, вечная весна,  
Где море блещет, искрясь и синяя;  
Где лавров гордых тянется аллея,  
Далекая, волшебная страна!  
И жду я праздника... На ветке гибкой  
Лист задрожит, и будет шумен лес,  
Запахнет ландыш у корней деревьев,  
И будет утро с светлою улыбкой  
Вставать прохладно, будет жарок день,  
И ясен вечер, и ночная тень  
Когда наляжет — будет месяц томный  
Гулять спокойно по лазури темной,  
Над озером прозрачный пар взойдет  
И соловей до утра пропоет...

Понятно, что вы без внутреннего волнения, без слез невольных не можете читать этих безыскусственных и между тем пленительных стихов, — понятно, потому что, вслед за ними, вам, как поэту:

Наполнит душу сладкое томлень,  
И встанут вновь забытые виденья...

Поэт ваш повсюду с вами — на дороге, где вы встретили призрак, как будто вставший из туманной дали, призрак, увидавши который, вы станете тревожно повторять свою жизнь — сквозь тьму глядя на лик едва заметный...

И снова был я молод, и приветно  
Кругом с улыбкой божий мир взирал,  
И я любил так полно и глубоко...

Он же пояснит вам, разоблачит перед вами в тяжкую минуту состояние вашей души:

Пришла пора, прошли желанья,  
И в сердце стало холодно,  
*И на одно воспоминанье*  
Трепещет горестно оно...

Он даст вам пояснение того,

...что как-то чудно  
Живет в сердечной глубине

и в чем трудно, невозможно высказаться, — найдет в себе для вас слово для иных минут, в которые «растаять бы можно», в которые «легко умереть». Он последует за вами и на шумную оргию — но на самой оргии разразится стоном разбитого сердца, отнесется нежно и человечно к женщине:

Вино кипит, и жжет меня лобзанье...  
 Ты хороша... О! слишком хороша!  
 Зачем в груди проснулось страданье  
 И будто вздрогнула моя душа?  
 Зачем ты хороша? Забытое мной чувство,  
 Красавица, зачем волнуешь вновь?  
 Твоих томящих ласк томящее искусство  
 Ужель во мне встревожило любовь?..  
 Любовь, любовь!.. о нет, я только сожаленье,  
 Погибший ангел, чувствую к тебе...

Он, наконец, расскажет вам в простых словах простую историю сердца:

Она никогда его не любила,  
 А он ее втайне любил...

Он простыми же словами передаст самую простую, но самую обычную и тем не менее раздирающую сердце драму:

Я ему сказала:  
 Воротися, милый;  
 Дни прошли и годы,  
 Я не изменилась...  
 Все люблю, как прежде,  
 Так, как ты желаешь...  
 .....  
 .....  
 .....  
 Я его держала  
 За руки, за платье,  
 Целовала руки,  
 Ноги целовала,  
 Плакала от муки...  
 .....  
 .....  
 Но прошел он мимо,  
 Не сказав ни слова.

Что особенно дорого в стихотворениях Огарева, так это именно искренность всех мотивов и совершенно соответствующая этой искренности простота выражения, хотя иногда нельзя не заметить, что пренебрежение к форме простирается у нашего поэта до крайности; одно, из превосходных стихотворений, например:

Я помню робкое желанье,  
 Тоску, сжигающую кровь,  
 Я помню ласки и признание,  
 Я помню слезы и любовь...

испорчено в третьей строфе грамматической ошибкою:

Просило сердце впечатлений  
 И теплых слез просило вновь,  
 И новых ласк, и вдохновений,  
 Просило новую любовь.

Но подобная небрежность, довольно притом редкая, состоит в непосредственной связи с искренностью и задушевностью мотивов. Отсутствие отделки понятно у поэта, которому дороги преимущественно мотивы.

Заклучим наш взгляд на Огарева — желанием, чтобы собраны были им самим или его друзьями его рассеянные по разным периодическим изданиям песни. Это было бы для многих дорогим подарком. От Огарева — всего удобнее перейти к Фету, к таланту которого автор статьи считает обязанностью оговориться в некоторой, может быть, пристрастной симпатии, разделяемой, впрочем, весьма многими, как то автором замечательной по тонкости эстетического чувства статьи, напечатанной в III № «Современника» за 1850 год. Дарование Фета совершенно самобытное, особенное, до того особенное, что особенность переходит у него в причудливость, подчас в самую странную неясность или в такого рода утонченность, которая кажется изысканностью. В небольшой книжке, изданной поэтом в 1850 году, — подле стихотворений истинно прекрасных встречаете такие, которые просто плохи или даже непонятны, встретите по местам такого рода причудливость мотивов, что не можете верить их искренности, такого рода болезненность, которая как будто сама собою любит и наслаждается. Вот в чем главный недостаток Фета — недостаток, которого нельзя не видеть, даже и симпатизируя поэту, но который почти выкупается самобытностью достоинств. В таланте Фета явным образом различаются две стороны: как поэт антологический он не страдает указанными нами недостатками: в антологических его стихотворениях вы видите и яркость, и ясность выражения, — в переводах же од Горация, из которых некоторые назад тому лет восемь были напечатаны в «Москвитянине», — стих его достигает необыкновенной силы, ловкости и чистоты отделки; выражение идет почти рука об руку с Горациевым, и можно смело сказать, что такого перевода Горация нет ни в одной литературе.

Но Фет, кроме того, поэт субъективный, поэт одной из самых болезненных сторон сердца современного человека. Искренни ли мотивы этой болезненности — весьма трудно решить, особенно нам, понимающим даже и неясное во многих его стихотворениях.

О болезненной поэзии, которая еще недавно была у нас в таком ходу, нельзя нам говорить совершенно беспристрастно, но так как она, во всяком случае, — явление историческое, то мы считаем не неуместным поговорить о ней вообще и обозначить ее общие физиологические признаки. Для этого мы должны взять ее в чужеземных, немецких источниках, потому что признаки ее обозначатся там гораздо ярче, и вместе с тем удобнее будет говорить и об особенностях болезненной поэзии Фета, бесспорно, самого даровитого из наших русских деятелей на этом поприще и единственного, о котором можно говорить.

«Er liebte sie und sie liebte ihn nicht» (он ее любил, а она его не любила), поставил в виде эпиграфа один немецкий поэт над самым безалаберным произведением. «Kennen Sie das alte Stück, Madame, — обращается он, между прочим, к той, которая его не любила, — es ist ein auszerordentliches Stück, aber zu sehr melancholisch»<sup>11</sup>. Эти слова и этот эпиграф — эпиграф и тема почти всей болезненной поэзии, в которой — все *auszerordentliches Stück, aber zu sehr melancholisch* — и больше еще, чем *melancholisch*: все в ней причудливо до каприза, все тревожит, и дразнит, и мучит вас, — но много *нашего*, тесно связанного с жизнью сердца в этой поэзии, и нам еще не дано от нее отрешиться, хотя, конечно, смешно было бы целый век оставаться при ней одной и потерять сочувствие ко всему новому и свежему.

<sup>11</sup> Madame, знаете ли вы эту старую пьесу? Это совершенно необыкновенная пьеса, только слишком уж меланхолическая (нем.; пер. В. А. Зоргенфрея).



Дитя мое, — рассказывает эта поэзия, — мы были дети, двое маленьких детей, мы забирались в курятник и прятались в солому.

Кричали мы петухами, и проходил ли кто: кукареку! — так все и думали, что это кричат петухи.

Лари на дворе обвешивали мы всяким тряпьем и располагали в них на житье и обзаводились домом.

Старая кошка соседа часто ходила к нам в гости, мы ей, бывало, кланялись чинно, встречали ее комплиментом.

Мы об ее здоровье спрашивали заботливо и приветливо. Так беседовали мы потом со многими старыми кошками...

Сколько скрытой горечи в этих простодушных до дурачества воспоминаниях, сколько грустного в этом юморе, вечно верном самому себе. Поэт не утерпел, чтобы не зацепить стороною разных старых кошек... Но подождите немного, — еще больше горечи и злой насмешки прольется на эти воспоминания:

Часто сиживали мы, бывало, и говорили *разумно*, как старые люди, и сетовали, что в старину, в наше время, все было лучше.

Что любовь, и верность, и вера для мира исчезли совсем, что вздрожал необычайно кофе и деньги стали редки...

Нечего толковать, кажется, этих ядовитых строк, и понятно заключение песни:

Vorbei sind die Kinderspiele  
Und Alles rollt vorbei,  
Das Geld und die Welt und die Zeiten,  
Und Glauben und Lieb' und Treu'...

то есть «Исчезли и детские игры, и всё, и деньги, и счастливое время, и вера, и любовь, и верность!»

Бедные, бедные дети, которые так рано передразнивали дешевую мудрость больших, — бедные, свыкшиеся друг с другом дети, разрозненные потом судьбою.

Да полно, судьбою ли?.. Одна ли судьба виновата в этой безысходной грусти, оставшейся после первой лучшей и несбывшейся мечты, одна ли судьба и люди разрознили этих рано замечтавших о жизни вдвоем детей, как разрознили Ромео и Юлию, Лючию и Эдгара?.. Всмотритесь-ка в них попристальнее... Вот они большие перед вами:

Sie liebten sich beide, doch keiner  
Woll es dem andern gestehn<sup>12</sup>.

Или, если вы хотите, чтобы нагляднее, сильнее, трагичнее выразилось вам отношение, — вспомните то же самое, только пересозданное другим поэтом стихотворение:

Они любили друг друга так долго и нежно  
С тоскою глубокой и страстью безумно-мятежной,  
Но, как враги, избегали признанья и встречи,  
И были пусты и хладны их краткие речи.

Почему, как враги, избегали они признанья и встречи, хотя любили друг друга с тоскою глубокой и страстью мятежной, и почему тоска вкралась в их любовь, и почему мятежна была их страсть? Увы, если бы вы спросили их, бедных больных детей века, они и сами не знали бы, что вам ответить...

Sie wussten es selber kaum<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Они любили друг друга, но ни один / Не не хотел признаться в этом другому (нем.).

<sup>13</sup> Они сами едва знали это (нем.).

А славная жизнь была когда-то для них, и много мечтаний пережито вместе:

Mein Lieb, wir saßen beisammen  
 Traulich im leichten Kahn,  
 Die Nacht war still, und wir schwammen  
 Auf weiter Wasserbahn  
 Die Geisterinsel, die schöne,  
 Lag dämmrig im Morgenglanz  
 Dort klangen liebe Töne  
 Und wogte der Nebelglanz:  
 Dort klang es lieb und lieber  
 Und wogtes hin und her  
 Wir aber schwammen vorüber  
 Trostlos auf weitem Meer.

то есть «Дитя мое, мы сидели вместе в легком челноке. Безмолвна была ночь, и мы плыли по широкой водяной зыби.

Остров духов, прекрасный остров, — мерцал под месячным сияньем, там чудные слышались звуки и колыхался чудный свет.

Все слаще и слаще звучало, — все больше колебался свет, — мы же плыли все дальше, безутешно по широкому морю».

Но все-таки тоска, тоска безутешная вкралась в их мечты. Все кругом их дышало жизнью, звало к жизни... а они, бедные, рано созревшие дети, безутешно плыли по широкому морю...

И расставанье их было какое-то странное, какое-то мудреное — без слез, без вздохов...

Когда двое расстаются друг с другом, то дают друг руку и начинают плакать и вздыхать без конца: мы же не плакали, не ахали и не охали... *Слезы и вздохи пришли после.*

Что же это за странная любовь с такой странной разлукой?.. Что, спрашиваем опять, разлучило их?.. Есть какие-то темные, неясные, но злобные и грустные намеки:

Чувствовали мы что-то друг к другу, а впрочем, вели себя прекрасно — часто играли мы в мужа и в жену, однако не щипали друг друга и не дрались. Вместе мы веселились, и забавлялись, и целовались, и миловались (*geherzt*); наконец, ради ребяческой забавы, стали играть в гулячки в лесу и так ловко умели друг от друга спрятаться, что даже потом и не нашли друг друга.

Вот оно, настоящее слово разгадки; всякое другое — ложно; обвиняет, правда, поэт и людей:

Sie haben dir viel erzählt,  
 Und haben viel geklagt.  
 Doch was eine Seele gequälet  
 Das haben sie nicht gesagt...

то есть «Они много тебе рассказывали и много насплетничали, но не сказали они того, что мучит мою душу». Но это, собственно, вздор. Настоящая причина разлуки лежала в них самих, и оттого нигде так не зла ирония, как в изображении этой разлуки, сухая, горькая ирония, несмотря на свое внешнее шутовство.

Липа цвела, соловей пел, солнце смеялось дружески, весело ты поцеловала меня, и рука твоя обвила меня, и прижала ты меня к колыхавшейся груди.

Стали падать листья, ворона закаркала, — солнце стало глядеть капризно. Морозно, холодно сказали мы друг другу «прости», и ты сделала мне пречувствительнейший книксен.

Ирония поэта не остановилась на одной разлуке: нет! потом этой иронии любо стало отравлять и пересмеивать все воспоминания:

Пригрезился снова мне сон былой  
 Июльская ночь, в небе звезды зажглися,  
 Сидели мы снова под липой густой  
 И в верности вечной друг другу клялися;  
 То были клятвы и клятвы вновь,  
 То слезы, то смех, то лобзание было,  
 Чтобы лучше я клятвы запомнил, ты в кровь  
 Мне руку взяла — укусила.  
 О милочка, с ясной лазурью очей,  
 О друг мой — и злой, и прелестной,  
 Целоваться, конечно, в порядке вещей,  
 Кусаться — совсем неуместно.

Наступает катастрофа... Как она произошла, мы знаем так же темно, как и то, вследствие чего произошла разлука, повторилась ли тут *alte Geschichte*<sup>14</sup>, рассказываемая поэтом, другое ли что вмешалось тут, как бы то ни было, катастрофа развилась...

Das ist ein Flöten und Geigen,  
 Trompeten schmetterten drein;  
 Da tanzt den Hochzeitreigen  
 Die Herzallerliebste mein...<sup>15</sup>

Вслед за катастрофой, разъяснение причин которой мы на время оставляем, — начинаются стоны тоски и горя, — но с первого же раза в этих столах поражает вас, с одной стороны, отсутствие настоящей, искренней печали; с другой, какое-то, так сказать, самоулаживание. Эти стоны повторяются беспрестанно, эта мысль сделалась совершенною *idée fixe*<sup>16</sup>, преследующею поэта повсюду, — но проследите эти песни, вы увидите, что поэт сам питает свою тоску, находит удовольствие в том, чтобы беспрестанно растревать раны, и кончает тем, что смеется над ними. От этого конца, впрочем, опять поворот к началу, то есть к столам горя и муки. Прежде всего тоска выражается в болезненном шутовстве:

Die Erde war so lange geizig,  
 Es kam der Mai, und sie war spendabel;  
 Und alles jauscht und alles freut sich,  
 Ich finde alles miserabel!<sup>17</sup>

Горе тут есть, и горе болезненное, мучительное: но не искренняя форма его выражения. Стыдно как будто человеку века плакать: стыдно перед собою и перед другими. Много эгоистического в этом шутовстве; самые странные формы, в которые облеклась грусть, обусловлены враждою и ненавистью. Сколько можно догадываться, в число причин катастрофы, так страшно разбившей сердце поэта, входили филистерские понятия; *kleinstädtisches Wesen*<sup>18</sup> и филистерские воззрения преследует поэт своей ядовитой насмешкою.

Филистры в воскресных платьях гуляют по лесам и по полям, и радуются, и скачут, как козлы, приветствуют прекрасную природу.

Созерцают сияющими очами, как все романтически цветет, — внимают длинными ушами они песни воробья.

<sup>14</sup> Старая история (нем.).

<sup>15</sup> Слышны звуки флейт и скрипок, / Труб звучанье раздаётся, / Там подруга дорогая / В танце свадебном несётся (нем.; пер. П. И. Вейнберга).

<sup>16</sup> Навязчивая идея (франц.).

<sup>17</sup> Земля наша долго дары все скрывала, / Но стала щедра с наступлением мая — / И всё улыбалось, и всё ликовало, / <...> Всё жалким таким находил я, сучая (нем., пер. П. В. Быкова).

<sup>18</sup> Обывательская сущность (нем.).

Отчего это розы так бледны, о, скажи, любовь моя, скажи, отчего это в зеленой траве так молчаливы синие фиалки? Отчего это так жалобно поет жаворонок в вышине?.. Отчего это бальзамин издает запах трупа? Отчего это солнце смотрит на поле так холодно, капризно? Отчего это земля так сера и пустынна, как могила?

Отчего это сам я так мрачен и болен, — моя милая милочка, скажи? о, скажи, милочка моего сердца, за что ты меня покинула?..

Это, может быть, самый болезненный из всех стонов — и кто из нас когда-либо не повторил его? В нем нет даже задней мысли, нет желания выставиться поэффектнее перед другими и перед собою, нет, одним словом, парадной грусти...

Может быть, в такую же минуту безвыходной тоски вылилось и стихотворение, которое разъясняет катастрофу не совсем удовлетворительно для самолюбия пострадавшего от нее.

Любил юноша девушку, а она выбрала другого. Другой же любит другую и женится на ней. Девушка с досады выходит за первого встречного —

Der Jungling ist übel dran.  
Es ist eine alte Geschichte  
Doch bleibt sie immer neu  
Und wem sie just passiert  
Dem bricht das Herz entzwei...<sup>19</sup>

Понятно, в какой степени тяжело и оскорбительно для самолюбивого сына века такое разъяснение. Является другое — начинается другая история. Собственную свою тоску поэт приписывает предмету своей страсти и видит, может быть, во сне то, чего и не было:

Я не ропщу, и пусть разорвется сердце, — навек погибшая любовь, я не ропщу... Как ни сияешь ты в брильянтах, но ни луча не упадет во тьму твоего сердца.

Это знаю я давно. Я видел тебя во сне — и видел ночь в твоём сердце, и видел змею, которая сосет тебе сердце, и видел, любовь моя, как глубоко ты страдаешь.

Представляется вопрос: почему приятнее человеку века вообразить любимое существо несчастным и страдающим, нежели счастливым; почему слаще ему терзать себя представлениями этих чаще всего воображаемых несчастий, нежели разumno, как муж, и любовно, как истинный человек, пожелать любимому существу:

Все, даже счастье того, кто избран ей,  
Кто милой деве даст название супруги...

Долго должен перегорать и очищаться человеческий эгоизм для того, чтобы дойти до этой светлой мысли... Скорее готов был каждый из нас взывать, как его любимый поэт... «Ja! du bist elend, und ich grolle nicht...»<sup>20</sup>

Страдаешь ты, и молкнет ропот мой,  
Любовь моя, нам поровну страдать...  
Пока вся жизнь замрет в груди больной,  
Любовь моя, нам поровну страдать...

И тешиться этим чужим страданием, и торжествовать внутри себя злобным и демонским торжеством или, если нет этого торжества в действительности, создавать его в воображении... Нам известно, до чего дошел этот больной эгоизм в могущественной натуре, которая еще сильнее страдала язвами века:

<sup>19</sup> А бедного юноши сердце / Тоска до могилы гнетёт. // Старинная сказка! Но вечно / Останется ной она, / И лучше б на свет не родился / Тот, с кем она сбиться должна! (нем.; пер. А. Н. Плещеева).

<sup>20</sup> Да! ты несчастна, и я не гневаюсь (нем.).

Ты не должна любить другого,  
 Нет, не должна.  
 Ты мертвецу святыней слова  
 Обручена!

У других нет этого трагического колорита, или, лучше сказать, они не в силах его выдержать по ветрености своей натуры... И другой, конечно, вообразит себя мертвым и с ранами в голове и т. д.; и он, пожалуй, погрозит своей милой:

Как можешь ты спать покойно, зная, что я еще жив, старый гнев проснется, и свергну я свое иго. Ты знаешь ли старинную песню, как некогда мертвец в полночный час утащил с собой в гроб свою милую.

Верь мне, чудно прекрасное, чудно милое дитя, — я жив и сильнее всех мертвецов.

Но ведь другой грозитя, как Гамлет. — И ему, как Гамлету, любо и привольно в фантастическом мире призраков. Это просто — фантастическое настроение души, а не тот недуг *de la melancholie ardente*<sup>21</sup>, который терзает героев Байрона и Лермонтова, более или менее виновных в уголовных преступлениях.

Современному, болезненно настроенному человеку нравится самый процесс страдания: ему любо окружать себя мрачными и горестными представлениями.

Из слез моих много родится  
 Роскошных и пестрых цветов,  
 И вздохи мои обратятся  
 В полуночный хор соловьев...

Он сам очень хорошо это знает и иногда даже до цинизма разоблачает свое неверие в собственное страдание.

Habe auch, in jungen Jahren  
 Manches bittere Leid erfahren,  
 Von der Liebe Glut.  
 Denn das Holz ist gar zu teuer,  
 Und erlöschen will das Feuer,  
 Ma foi — und das ist gut...

То есть: «Я тоже в молодые годы испытал много горя от любовного огня, но теперь дрова дороже, и огонь гаснет. *Ma foi*<sup>22</sup> — тем лучше!».

Чем же объяснить все подобные противоречия? Нам кажется, что ключ к объяснению дан самим поэтом в одном стихотворении:

Не пора ль из души старый вымести сор  
 Давно прожитого наследия?  
 Я с тобою, мой друг, как искусный актер,  
 Разыгрывал долго комедию.

Романтический стиль отражался во всем  
 (Был романтик в любви и в искусстве я):  
 Паладинский мой плащ весь блистал серебром —  
 Изливал я сладчайшие чувства.

Но мне странно, что вот и теперь, как гожусь  
 Уж не в рыцари больше, в медведи я, —  
 Все какой-то безумной тоскою томлюсь,  
 Словно прежняя длится комедия.

<sup>21</sup> Страстной меланхолии (франц.).

<sup>22</sup> Клянусь! (франц.).

О мой боже, должно быть, и сам я не знал,  
 Что был не актер, а страдающий,  
 И что с смертной язвой в груди представлял  
 Я сцену: «Боец умирающий».

И поэт говорит это искренне; за искренность его исповеди, иронически грустной, поручится всякий, кто жил жизнью сердца... И верится опять его грусти, его мучительным воспоминаниям. Неотразимый призрак, *idée fixe*<sup>23</sup>, воплотившаяся в образе эфирного, болезненного, капризного существа, преследует его повсюду:

Лежу ль я на постели, прячась во тьму и в подушки, — передо мною носится милый, обаятельный образ.

Закроет ли сон мне очи, призрак тихо проскользнет в мое сновидение...

И с утренним сном он не рассеивается... Целый день потом ношу я его в сердце...

Часто болезненны эти сновидения, а сколько горечи в воспоминаниях:

Когда я по дороге случайно заехал в дом моей милой сестрицы, отец и мать встретили меня весело.

Они спрашивали меня о здоровье — и сказали тотчас же, что я мало переменялся, только лице у меня стало бледно.

Я расспрашивал о тетушках и дядюшках, о разных скучных особах, и даже о маленькой собачке, лаявшей так звонко.

И о вышедшей замуж милой спросил я между прочим — дружественно отвечали мне, что она недавно родила, и дружественно поздравил я, — и тихо сказал, чтобы от меня ей тысячу раз кланялись...

Сестричка вскричала вслед за тем, что маленькая и ласковая собачка выросла и сбесилась и что ее утопили в Рейне.

Малютка похожа на милую, особенно когда смеется. У нее те же самые глаза, которые сделали меня так несчастным...

Переводя почти буквально, мы не могли, конечно, передать всей грустной наивности и прелести этого стихотворения, от которого, когда читаешь его в оригинале, болезненно сжимается сердце...

И верится невольно, когда поэт говорит о вечности своей страсти:

Die Jahre kommen und gehen,  
 Geschlechter steigen ins Grab,  
 Doch nimmer vergeht die Liebe,  
 Die ich im Herzen hab:  
 Nur einmal noch möcht ich dich sehen,  
 Und fallen vor dir aufs Knie:  
 Und sterbend zu dir sprechen:  
 «Madame, ich liebe Sie»...<sup>24</sup>

И сильно действуют на вас его сновидения.

Мне снилось: печально месяц смотрел — и звезды печально смотрели. Был в город я перенесен, где милая живет, за несколько сот миль.

Подле дому ее я стоял — цаловал ступени лестницы, которых часто касались ее маленькая ножка и шлейф ее платья.

Долга была ночь, холодна была ночь — и звезды холодны были...

И сочувствуете вы той глубокой, почти даже не эгоистической нежности, с которой поэт зовет благословение небес на милую ему детскую головку.

<sup>23</sup> Навязчивая идея (франц.).

<sup>24</sup> Нисходят во гроб поколения, / Идут и проходят года, — / И только одна в моем сердце / Любовь не пройдет никогда. // Хоть раз бы еще на колени — / Упасть мне и встретить твой взор, / И только сказать, умирая: / Madame, je vous adore! <Мадам, я вас обожаю! — франц.> (нем., пер. А. А. Фета).

Как цвет, ты чиста и прекрасна,  
 Нежна, как цветок по весне.  
 Взгляну на тебя, и тревога  
 Прокрадется в сердце ко мне.

И кажется, будто б я руки  
 Тебе на чело возложил,  
 Молясь, чтобы Бог тебя чистой,  
 Прекрасной и нежной хранил.

О болезненная поэзия! кто из людей того поколения, к которому принадлежит автор этих заметок, не переживал с тобою твоих ощущений!

Во сне я милую видел, видел робкой, бедной женщиной, и цветущие некогда формы тела увяли и поблекли.

Ребенка несла она на руке, а другого вела за руку, и в походке, и во взгляде, и в одежде, — видны были бедность и горе. Она шла на рынок, и вот встречает меня, и смотрит на меня, и спокойно и горестно говорю я ей:

«Пойдем со мною ко мне, потому что ты бледна и больна, я трудами и работой достану тебе хлеба.

Я буду тоже ходить и за детьми твоими, а прежде всего ходить за тобою, мое бедное, несчастное дитя! Я никогда не буду рассказывать тебе о том, как я любил тебя, и когда умрешь ты, я буду плакать на твоей могиле.

В болезненно-грустном чувстве, которым дышит это стихотворение, нет даже эгоизма, этого вечного спутника всякого чувства в болезненной поэзии, хотя, конечно, все-таки остается в душе читателя вопрос, почему именно любо человеку мучить себя такими призраками, почему приятней ему вообразить предмет его страсти страдающим, нежели счастливым? Такое самоуслаждение доходит иногда до комизма: так, поэт часто воображает умершею свою милую и *воображает* также свои чувства по этому поводу, передавая их с энергиею страсти, которую человек, незнакомый с особенными свойствами его болезненного юмора, примет, пожалуй, за искренность.

Разбирая одну из современных повестей, именно «Идеалиста» г. Станкевича, мы заметили в герое ее такую же точно черту и выразившуюся почти точно так же, — доказательство ясное, как метко ударила болезненная поэзия в струны сердца современного человека. Комическое тут, впрочем, — только обратная сторона медали, и не должно забывать искреннего признания самой этой поэзии,

Ach Gott, im Scherz und umbewusst  
 Sprach ich, was ich gefühlet;  
 Ich hab' mit dem Tod in der eignen Brust  
 Den sterbenden Fechter gespielet<sup>25</sup>.

Не должно забывать того, что эти фантастические призраки, вызванные раздражительным и больным эгоизмом, стали карою для самого вызывавшего, что они следят за ним неотступно, что, как Манфред, не ведает он ни минуты покоя...

При рассматривании общих физиологических признаков болезненной поэзии невольно приходит в голову сближение этой поэзии, в общих чертах ее и в мирозерцании, с тем, что мы в повествовательном роде называем натуральною школою; некоторое сходство та и другая представляют даже и в самой форме: как манера натуральной школы состоит в описывании частных, случайных подробностей действительности, в придаче всему случайному значения необходимого, так же точно и манера болезненной поэзии отличается отсутствием типичности

<sup>25</sup> Не пора ль из души старый вымести сор / Давно прожитого наследия? / Я с тобою, мой друг, как искусный актер, / Разыгрывал долго комедию (нем. пер. А. А. Грибова).

и преобладанием особенности и случайности в выражении, особенности и случайности, доходящих как у немецких стихотворцев, так и у наших до неясности и причудливого уродства; как в натуральной школе, так и в болезненной поэзии все такие качества происходят от непомерного развития субъективности. Различие заключается в том только, что в лиризме такое мирозерцание и такая манера имеют некоторое оправдание, даже, пожалуй, свою прелесть; в совершенно же объективном роде творчества — они неуместны и оскорбительны.

Представителем, и притом единственным оригинальным представителем этого рода поэзии в нашей литературе назвали мы Фета. Чтобы соблюсти совершенную справедливость в оценке таланта этого поэта, мы сказали, что в этом таланте две стороны, что Фет, переводчик Горация, автор многих прекрасных антологических стихотворений, вовсе не то, что Фет, являющийся в «Песнях к Офелии», в «Мелодиях» и проч. В Фете как поэте антологическом являются и яркость образов, и определенность выражения, и типичность чувства; что, например, ярче по выражению и колориту его «Вакханки»?..

Под тенью сладостной полуденного сада  
В широколиственном венке из винограда  
И влаги Вакховой томительной полна,  
Чтоб дух перевести, замедлилась она...

Или трудно себе что-либо представить античнее по мирозерцанию, по чувству и по выражению элегии «Многим богам в тишине я фимиам воскуряю...», послания «К красавцу» и т. д.; приведем также в образец совершенной типичности и ясности чувства и отсутствия всякой причудливой особенности элегию:

О, долго буду я в молчанье ночи тайной  
Коварный лепет твой, улыбку, взор случайный,  
Перстам послушную волос златую прядь  
Из мыслей изгонять и снова призывать,  
Дыша порывисто, один, никем не зримый,  
Досады и стыда румянами палимый,  
*Искать хотя одной загадочной черты*  
*В словах, которые произносила ты,*  
*Шептать и поправлять былые выраженья*  
*Речей моих с тобой, исполненных смущенья,*  
*И в опьянении, наперекор уму,*  
*Заветным именем будить ночную тьму.*

Напомним также другую элегию, отличающуюся необыкновенною искренностью и простотою чувства:

Странное чувство какое-то в несколько дней овладело  
Телом моим и душой, целым моим существом.

Напомним «Вечера и ночи», которые дышат совершенно объективным спокойствием созерцания, — вот одна сторона таланта Фета. Кроме того, по условиям, вероятно, лежащим в натуре лирика и в исторических данных эпохи, развилась в этом таланте другая сторона, развилась со всеми причудами и крайностями, но, вместе с тем, чрезвычайно самобытно. В различных психологических данных, собранных нами в немецких источниках, мы следили такое чудовищное развитие больного эгоизма, в котором есть нечто горестное и трагическое для мыслящего человека, видели какую-то, так сказать, наглуую похвальбу человека своим моральным увечьем, видели, одним словом, малопривлекательный тип человека, который, сознавши, что ходит на ходулях, продолжает тем не менее из самолюбивого



упрямства ходить на них, смеясь цинически над собою и над почтеннейшею публикою. Фет не таков: самобытность его заключается в нежной поэтической натуре, сообщающей что-то мягкое самым причудам больного эгоизма. Автор глубокой по чувству статьи, напечатанной о нем в «Современнике», очень удачно сравнил его мелодии с причудливыми и, так сказать, нежно-эгоистическими мазурками Шопена и превосходно обозначил основное качество его дарования: «В нем бьется, — говорит он между прочим, — живое, горячее сердце, оно не утерпит и отзовется на всякий звук в природе, откликнется на всякий призыв ее, принесет ли его теплая летняя ночь или свежее весеннее утро, зимний, снегом белеющий вечер или зноем дышащий воздух жаркого летнего дня». Дело в том только, что вследствие какого-то странного, болезненного, совершенно субъективного настроения души, — поэт отзовется на это таким особенным, странным звуком, который иногда, даже часто, не всякому уху доступен, не всякому сердцу понятен, что, конечно, вредит впечатлению. Из болезненной поэзии Фет развил собственно одну ее сторону, сторону неопределенных, недосказанных, смутных чувств, того, что называют французы *le vague*...<sup>26</sup> Чувство в некоторых его стихотворениях как будто не созревает до совершенной полноты и ясности — и явно поэт сам не хотел довести его до такого определенного, общедоступного состояния, что он предпочитает услаждаться, так сказать, грезой чувства. В этом, как хотите, есть своего рода прелесть, прелесть грезы, с одной стороны, полуудовлетворения, с другой, прелесть того состояния, когда человек

Впивает последнюю,  
Сладкую влагу  
Сна на заре...

И оттого никому не удается подмечать так хорошо задатки зарождающихся чувств, — тревоги получувств и, наконец, подымающиеся подчас в душе человека отпрыски прошедших чувств и старых впечатлений, бывших стремлений, которые «далёки, как выстрел вечерний», памяти былого, которая

Крадется в сердце тревожно...

В таких случаях даже особенность, причудливость выражения становится доступною читателю, и не странно ему, что

Исполнена тайны жестокой  
Душа замирающих скрипок.

Ибо в дальнейшем, например, развитии смутного впечатления — ясно, что хотел поэт сказать:

Средь шума толпы неизвестной  
Те звуки понятней мне вдвое,  
Напомнили силой чудесной  
Они мне все сердцу родное.  
Ожившая память несется  
К прошедшей тоске и веселью,  
То сердце замрет, то проснется  
За каждой безумною трелью...

Вообще в таких случаях читатель, увлеченный чувством поэта, не спросит от него строгой логической последовательности, не подвергнет его ответственности за быстрые скачки и переходы мысли, как, например, в стихотворении:

<sup>26</sup> Неясность, неопределенность (франц.).

Младенческой ласки доступен мне лепет...

Не спросит тут, почему вдруг поэта что-то кинуло обратиться вдруг, совсем нежданно-негаданно, к какой-то звезде, «что так ярко сияет», и сказать ей:

Давно не видались мы в небе широком...

Читатель, понимая лиризм мотива, порыва поэта, не захочет с математической точностью разлагать, с целью поверять отчетливость фигур и тропов такого, например, стихотворения:

О, не зови! страстей твоих так звонок  
Родной язык...  
Ему внимать и плакать, как ребенок...  
Я так привык...

ему и некогда поверять тут постройки, когда целое явным образом вырвалось из души разом в ответ на воззвания страстей и блаженств,

Которым нет названья  
И меры нет...

читатель не спросит также — пояснения некоторых странностей, подробностей, очевидно, частных, местных — в стихотворениях, например, носящих общее название — «Хандра», хотя, конечно, было бы лучше, если б не бросал лирик многого без пояснения, если б везде доводил он причудливые мечты фантазии до их возможной ясности, как удалось ему это в стихотворении:

Мы одни; из сада в стекла окон,

в котором наглядно совершается греза

В царстве тихой, светлой ночи майской, —

когда звезды, дрожа лучами, как будто все ближе и ближе нисходят к нам, и

На суку извилистом и чудном  
Пестрых сказок пышная жилица,  
Вся в огне, в сиянье изумрудном  
Над водой качается жар-птица, —

когда, наконец:

Листья полны светлых насекомых,  
Все растет и рвется вон из меры,  
Много снов проносится знакомых  
И на сердце много сладкой веры...

Хорошо было бы, с другой стороны, если бы самые тонкие душевные впечатления поэт возводил везде так удачно в объективные представления, как в своих «Вечерах и ночах», или — если бы везде у него недосказанность была так полна и обдавала бы читателя таким фантастическим впечатлением, как в следующей мелодии:

Давно ль под волшебные звуки  
Носились по зале мы с ней...  
Теплы были нежные руки,  
Теплы были звезды очей...  
Вчера пели песнь погребенья,  
Без крыши гробница была:  
Закрывши глаза, без движенья,

Она под парчю спала...  
 Я спал... Над постелью моею  
 Стояла луна мертвецом...  
 Под чудные звуки мы с нею  
 Носились по зале вдвоем.

### VIII.

Мы не без причин начали обозрение деятельности наших лирических поэтов с Огарева и Фета. Грустные мотивы одного так общедоступны, и, с другой стороны, так явны причины причудливости чувств, выражаемых другим, и так тесно связаны с судьбами болезненной поэзии весьма недавней эпохи, что нам ни разу не придет в голову мысль о неискренности миросозерцания поэтов. Гораздо труднее в наше время поверить в искренность миросозерцания объективного-лирического поэта. Факт весьма объяснимый из исторических данных.

И вот почему в особенности, вместе с другим из наших критиков, Эрастом Благонаравовым, ставим мы так высоко г. Аполлона Майкова — поэта с явным преобладанием объективности в творчестве, но в деятельности которого нельзя подметить неприятно действующей на читателя фальши равнодушия или столько же неприятно действующей форсированной пластичности. Трудно представить себе в наше время поэта, которого бы сердце билось всегда ровно и не билось бы в иные минуты тревожнее обыкновенного, — с другой стороны, трудно представить в наше время и такого поэта, который бы от души взывал:

Da ihr noch die schöne Welt regieret,  
 Schöne Wesen aus dem Fabelland,  
 Selige Geschlechter noch geführet  
 An der Freude leichtem Gängelband...<sup>27</sup>

В самом Гете, хотя он поистине и представляет собою почти недостижимый идеал объективного лирического поэта, в самом Гете иногда поражает некоторою фальшью — утонченная пластичность, и не знаем, как на кого, а на нас крайне неприятно действует известное место в «Римских элегиях», где поэт выбивает стопы стихов на спине своей любезной — ибо мы видим здесь не римлянина, и тем менее грека, а нового человека, да еще вдобавок немца, методически и с рефлексией *призавявшего* наслаждением. С другой стороны, понимая все обаяние пластической красоты, завещанной нам вечною Грециею, понимая, как поражают свою красоту и своим величием даже нового человека эти

Kolossale Götterbilder  
 Aus leuchtendem Marmor...<sup>28</sup>

Мы, однако же, знаем, что не со всех сторон удовлетворят они *душу* нового человека. Способность понимать красоту в античном смысле ее, конечно, служит *шибболетом* для проверки чутья изящного в человеке и объективности в таланте поэта, но исключительное поклонение этой красоте со всеми последствиями поклонения в миросозерцании невольно представляется нам всегда в поэте болезненным душевным состоянием или намеренным напряжением, насиланием себя. Этим определяется наш взгляд на г. Майкова, с одной стороны, и на г. Щербину, с другой, хотя, тем не менее, и талант последнего мы ценим и ставим высоко.

<sup>27</sup> Как еще вы правили вселенной / И, забав на легких помочах, / Свой народ водили вожденный, / Чада сказок в творческих ночах (нем.; пер. А. А. Фета).

<sup>28</sup> ...богов колоссальные лики / Из сияющего мрамора (нем.; пер. М. Л. Михайлова).

Г. Майков никогда не насилует себя на античное воззрение, хотя, как истинный художник, по натуре горячо сочувствует античной красоте, тонко понимает ее и сознает, что удобнее было быть художником во времена непосредственности, неразорванности созерцания. Он сам высказал чрезвычайно искренне и верно свое отношение к искусству, как поэта нового:

Был глуп когда-то человек,  
 Младенцем жил и умер грек,  
 И в простоте первоначальной  
 Что слышал в сердце молодом,  
 Творил доверчиво резцом  
 Он в красоте монументальной.  
 Творил, как песнь свою поет  
 Рыбак у лоны синих вод,  
 Как дева в грусти иль в веселье,  
 В глуши альпийского ущелья...  
 И вкруг священных алтарей  
 Народы чтили человека  
 В созданных девственного грека...  
 А ты, художник наших дней,  
 Ты, аналитик и психолог,  
 Что в нашем духе отыскал?  
 С чего снимать блестящий сколок  
 Ты мрамору и бронзе дал?..  
 Ты прежних сил в нем не находишь  
*И, мучась тяжелой пустотой,  
 Богов Олимпа к нам низводишь,  
 Забыв, что было в них душой.*  
 Как лик Гамлета колоссальной,  
 Актер коверкает шальной  
 Пред публикой провинциальной...

И, не имея ни малейшей нужды, как поэт новый, хотя с жарким и тонким чувством пластической красоты, прибегать к неистовому ей поклонению, — а с другой стороны, не мучась душевной пустотой, чтобы низводить к нам богов Олимпа, он художническими, часто литыми чертами выражает то, что поражает его как художника и мыслителя, — не обходя никаких вопросов современности, если они действительно возбуждают в нем живое, художническое сочувствие. С другой стороны, г. Майков чужд и противоположной напряженности, напряженности субъективной, к которой он так же искренне и с такою же энергиею высказал свое отношение в апострофе к поэтам «гордого страданья»:

А ты, когда-то жизни жадный,  
 Разочарованный и хладный  
 Теперь и к миру, и к мечтам,  
 Поэт, в плаксивом завыванье  
 Про «гордое свое страданье»  
 Взывающий к векам...

Ему чужда всякая фальшь и форсировка, но из этого не надобно заключать, чтобы г. Майков склонен был впадать в крайности объективности, в тупое равнодушие или чтобы даже лиризм его отличался особенным спокойствием; ничуть не бывало — страстнее многих стихотворений Майкова, иногда даже тревожнее их — вы немного найдете, но всегда в них типично и чувство, и выражение. Вспомните в «Очерках Рима» чудное стихотворение «Скажи мне, ты любил на родине

своей?...», взгляните, как поэт равно объективен в изображении непосредственности страсти, готовой в глаза всем открыто, не страшась,

объявить, что ты ее владенье,  
Жизнь, кровь, душа ее... —

и в изображении другой страсти, угнетенной, так сказать, рефлексией, в рассказе о которой слышно явно, что все рассказываемое глубоко прочувствовано поэтом, хотя опять так совершенно искренне, совершенно соответственно своему художническому, объективному миросозерцанию, поэт, рассказавши об этой странной, грустной, подавленной рефлексией любви, которая должна была замолчать, — заключает стихотворение порывом, криком непосредственности:

Любить! молчать! и вы любили?! Боже, боже!..

Вспомните эти негою юга дышащие стихи:

На дальнем севере моем,  
Я этот вечер не забуду...

разрешающиеся, однако, чувством, свойственным и понятным только новому человеку:

При этом солнце огнем,  
При шуме водного паденья  
Ты мне сказала в упоенье:  
«Здесь можно умереть вдвоем...»

Вспомните в особенности:

Думал я, что небо  
Ясное полудня,  
Сень олив и миртов,  
Музыкальный голос,  
Жаркие лобзанья  
Жен высокогрудых  
Исцелят недуги  
Страждущего сердца...

и тем дороже в поэте, который в такой степени новый человек, как г. Майков, покажется вам объективность созерцания, тем больше поверите вы искренности тех страстных отзывов, которые в лиризме его обретает непосредственность, как, например, в упомянутом нами выше стихотворении или еще в следующем, столько же превосходном:

Ах! люби меня без размышлений,  
Без тоски, без думы роковой,  
Без упреков, без пустых сомнений,  
Что тут думать? Я твоя, ты мой!  
Что тебе отчизна, сестры, братья?  
Что нам в том, что скажет умный свет?  
Или холодны мои объятья?  
Иль в очах блаженства страсти нет?  
Я любви не число и не мерю,  
Нет, любовь есть вся моя душа.  
Я люблю, смеюсь, клянусь и верю...  
Чувствую, как тут я хороша...  
Верь в любви, что счастьем не умчаться,  
Верь, как я, о гордый человек,

Что нам век с тобой не расставаться  
И не кончить поцелуя век.

Насколько мирозерцание Майкова, при всей объективности, далеко от тупого спокойствия, всего очевиднее в его поэмах, которые, впрочем, до сих пор представляли только неудачные попытки поэта выйти из лиризма и в которых, как в «Двух судьбах», в «Маше», являлись не лица, а произвольные фигуры с ярлыками или вывесками тех или других современных вопросов и интересов. В последнее время, сколько мы знаем, — вопросы и интересы, глубоко принимаемые впечатлительной натурой нашего поэта, обрели и в этом роде надлежащие, стройные и вместе строгие художественские формы. Г. Майкову в этом роде, как нам кажется, тесны рамки обычной действительности, нужны грандиозные размеры и характеры древнего или по крайней мере средневекового мира: таково уже свойство его таланта, что у него не выйдет лица из героя «Двух судеб» Владимира, но зато выйдет живой образ из эпикурейца, например, Люция, который в последний час хочет упиться —

Дыханьем трав и морем спящим,  
И солнцем, в волны заходящим  
И Лиды ясной красотой...

что, одним словом, он останется всегда лириком, хотя и в высокой степени объективным.

Совершенно иное явление — яркий талант г. Щербины; разделяя опять с Эрастом Благонравовым и любовь, и уважение к этому таланту, мы не можем не упрекнуть его в напряженности мирозерцания, в которой нельзя долго продержаться в наше время, которая может обратиться уже в неискренность. Успех г. Щербины был блистательный, как успех всякого сильного таланта, тронувшего струну, покинутую или еще не тронутую; самые пародии на его стихотворения доказывали этот успех, — но мы сильно боимся за ту струну, которую тронул г. Щербина, по причинам, выше нами объясненным. Нельзя же вечно «пожирать глазами»

Неприкрытые белые плечи;

вечно восхищаться самому и заставлять других восхищаться

Дорической колонны  
Красотой и простотой

нельзя, при всем таланте автора, при всей увлекающей читателя страстности его, относиться в наше время к жизни с одним чувством красоты и т. д.

Впрочем, талант г. Щербины так силен, что найдет, вероятно, другие струны. Сила таланта доказывается, между прочим, и тем самым, что поэт так долго и с таким удивительным искусством играет на струне, отчасти фальшивой, кроме того, что красоту формы довел он в некоторых своих произведениях до замечательной степени совершенства, особенно в «Ифигении», довольно неучтиво встреченной одним из наших *современных* журналов.

Остается теперь поговорить о г. Мее и о г. Берге и потом сделать несколько общих замечаний насчет наших третьестепенных лириков.

Г. Мей — один из таких поэтов, во внешних качествах таланта которых нет ни малейшей возможности иметь хоть какое-либо сомнение. В самом деле, редко

можно встретить в поэте такое богатство фантазии, такую силу, красоту выражения, такое полное владенье словом и образами. На страницах нашего журнала читатели встретили в нынешнем году великолепное в полном смысле стихотворение «Картины древнего мира» и согласятся с нами, что оно все дышит силой фантазии, что форма его постоянно соответствует содержанию, — не забыли также, вероятно, превосходного стихотворения «Хозяин» и оценили по достоинству удивительный язык «Царской невесты», но вот все, что в настоящую минуту можно сказать о несомненном таланте молодого поэта. Этого всего, конечно, много, если взять безотносительно, — но относительно к таланту, в такой степени богатому силами, внешними средствами, русским словом, следует пожелать, чтобы точнее, яснее, определеннее выразилось то, что составляет душу в поэзии, что говорит в ней душе, — мирозерцание, и притом достойное, конечно, таких сил. Вероятно, многие вместе с нами готовы сказать г. Мею то, что один немецкий поэт говорил Фрейлиграту:

O wählt ein Banner, und ich bin zufrieden  
Ob's auch ein andres, als das meine, sei<sup>29</sup>.

Что касается до г. Берга, то во взгляде на его лирическую деятельность мы несколько разойдемся с Эрастом Благодравовым. Нам кажется, что, имея преимущественно в виду г. Берга как переводчика и совершенно справедливо оценивши заслуги его как такового, наш критик не был достаточно справедлив к оригинальным стихотворениям г. Берга. Во-первых, г. Берг является часто и в них таким же мастером стиха, как в переводах; во-вторых, лирик по преимуществу, лирик с добросовестнейшим убеждением в мотивах своего лиризма, мотивах, прибавить надобно, всегда благородных, он только не умеет иногда соблюсти надлежащую меру в их развитии, отдается впечатлениям слишком субъективно; к частным — поражающим ли, трогаящим ли, восхищающим ли его — явлениям относится со всем лирическим запасом своих общих впечатлений, и вследствие этого выходит иногда, что лиризм его несоразмерен с тем частным случаем, который послужил для него основой. Попадись, например, такие строфы, как следующие, в другом стихотворении, нежели то, из которого мы их выписываем, — они бы, наверно, оценены были по достоинству; в нем, в этом стихотворении на случай, порожденном самыми благородными мотивами, но все-таки носящем случайный характер, они пропали, несмотря на чудный стих, на поэтичность и меткость выражения:

Вот опять летят букеты,  
И гирлянды, и цветы,  
Загremели кастаньеты,  
Засверкали пируэты...  
Эсмeральда, это ты,

И мученье и отрада!  
О, оставь, оставь меня!  
Мне не надо, мне не надо  
Твоего запатеадо,  
И любви твоей огня...

Вот она помчалась в хоте...  
Сколько музыки немой  
В каждом взмахе, повороте,  
В каждом молнийном полете...

<sup>29</sup> О, выбери знамя, и я буду доволен, / Пусть даже это будет другое знамя, чем мое (нем.).

А сколько таких совершенно лирических, блестящих строф разбросано г. Бергом с каким-то небрежным добродушием в «Стихотворениях», писанных и печатанных наскоро, в порывах увлечений, — сколько, вследствие этого, целых прелестных стихотворений («Кармелитке», «К ребенку») или стихотворений, замечательных по смыслу и значению, превосходных по языку, как «Синеусов курган», проходили в разных изданиях, не замеченные публикой и намеренно не замечаемые критикою, которая с жалким цинизмом отнеслась даже к важному и благородному труду, совершаемому г. Бергом с постоянным усердием и с мастерским искусством, к «Собранию песен разных народов», которого часть готовится теперь автором к печати и в котором выступают очень ярко блестящие стороны этого дарования; конечно, г. Берг иногда сам подавал повод *современной* критике к бесцеремонности обхождения, но такими поводами могла пользоваться только разве *современная* критика.

У г. Полонского есть стихотворения чрезвычайно задушевные и мелодические, но в таланте его недостает как-то определенности, самобытности, прочности, того, что кляло бы известную печать на его деятельность, и, помимо того, небрежность формы, простительная в поэте только при условии огаревской глубины чувства, простирается у него иногда до крайности. У г-жи Жадовской найдется также несколько стихотворений, замечательных по искренности и нежности чувства. О других поэтах, чьих таланты уже окончательно уяснились и оценены по достоинству, мы считаем излишним говорить, например, о гр. Ростопчиной, о г-же Павловой, хотя о том и о другом из этих замечательных и совершенно различных женских дарований сочли бы истинным удовольствием побеседовать с читателями. По той же причине мы не говорили о стихотворениях князя Вяземского, Дмитриева, Глинки.



---

---

**Т. И. Филиппов**

## **Летопись московского театра. «Не в свои сани не садись»**

Давно не было для московской сцены такой счастливой зимы, как нынешняя: возобновление старых замечательных пьес и появление нескольких новых, одна за другой, изгнали почти вовсе со сцены водевилей, воодушевили наших благородных артистов и сообщили представлениям такую занимательность, что публика постоянно наполняет театр. Явление в высшей степени утешительное в том смысле, что оно снимает с нашей публики, по крайней мере, половину тех упреков, которыми ее так охотно осыпают. Вкус массы вообще не может быть самостоятельным, это не в природе вещей, следовательно, за его направление отвечает не столько сама публика, сколько те, в чьей власти и в чьих средствах находится его образование. Если литература, например, не дает ничего, кроме каких-нибудь пошлых копий с действительной жизни, можно ли на массу читателей свалить ответственность за то, что она получает охоту к этому роду произведений и теряет понятие об истинном значении литературы? — Конечно, нет. Уж если люди, печатающие и почитаемые, в некоторой степени, за представителей литературы, так могли уронить свои понятия, что же могут сделать те, которые от них принимают наставления? — Так и на сцене: пока драматическая литература наша производила одни водевили и поговорки, до тех пор публика удовлетворялась ими, хлопала какому-нибудь фарсу и привыкла к нему до того, что не думала и подозревать его незаконности. Только представление образцов истинного искусства может оградить вкус публики от дальнейшего искажения; одинокая критика без помощи художественных произведений в этом отношении бессильна и убедительна только для тех, которые и без нее понимают дело. И потому нельзя достаточно возблагодарить дирекцию за ту попечительность об успехе сцены, а вместе с тем и общественного курса, которую она обнаружила нынешней зимой. И посмотрите, какими последствиями вознаграждена она за это: почти каждое представление театр полон, достойные пьесы принимаются с всеобщим восторгом, разговор о сцене сделался главной темой общественных разговоров. Никогда не должно уступать вкусу массы из опасения, что она не оценит серьезных представлений; это несправедливо. Нужна только некоторая твердость в понятиях и уверенность в том, что вкус публики находится в зависимости от сцены, а не наоборот.

Но замечательнейшим из всех блистательных представлений нынешней зимы должно признать бенефис г-жи Никулиной-Косицкой: она давала новую комедию г. Островского «Не в свои сани не садись», которую читатели «Москвитянина» прочли на его страницах. Г. Островский занимает в кругу наших современных писателей совершенно особое место: он один имеет право на название писателя самостоятельного. Нужды нет, что он последовал направлению, данному нашей литературе Гоголем; можно идти за писателем, заимствовать от него известные

приемы, но в то же время содержать в душе своей самобытное понятие о вещах и *свою* способность изображения. Эти-то задатки и выведут непременно писателя на его собственную дорогу; мало-помалу развивая их, он необходимо дойдет до полного освобождения от чужих влияний. Так, г. Островский в своих «Сценах из замоскворецкой жизни», которыми он начал свое поприще, даже в знаменитой комедии своей, которая сразу приобрела ему почетное место в литературе, не может назваться вполне самостоятельным писателем, несмотря на поразительную яркость дотоле невиданных в литературе образов и неподражаемый, ему одному принадлежащий язык. Там, в изображении избранной им действительности, он исходил из некоторой условной и односторонней точки зрения на предмет, не им самим установленной, а взятой из понятий, бывших на время в ходу. Ослепительная живость изображения и необыкновенный язык, про который мы уже говорили, новость изображаемой сферы не дали опомниться критике и проникнуть через эту преграду в тайну миросозерцания автора. Впрочем, и мудрено, и странно было бы, получивши так много нового и необыкновенного от произведения, преждевременно обратиться к слабым его сторонам, чтобы с гордостью сделать какую-нибудь заметку. Если мы говорим об этом, хотя и прежде, чем г. Островский успел получить от критики принадлежащую ему честь, то говорим потому, что на это вызывает нас наблюдение над постепенным развитием его дарования. Многим, может быть, покажется, что талант г. Островского со времени появления в свет его первой комедии не только не сделал никакого успеха, но даже потерпел и упал. Мы не можем строго осудить такого мнения (хотя и не разделяем его), потому что оно имеет опору в необыкновенных, единственных достоинствах его первой комедии, об которых мы упоминали. Там язык, например, точно литой: почти каждая фраза — литературное достояние; комедии самого Гоголя не могут похвалиться таким языком. Притом это язык, хотя искаженный, но все-таки такой язык, который носит на себе печать нашей народности, что возвышает крайне его ценность. Но, соглашаясь с тем, что в последующих пьесах у г. Островского мы не находим такого языка, что даже характеры первой комедии были определеннее и яснее, мы все-таки полагаем, что дарование г. Островского идет вперед в другом, столь же важном отношении.

Чтобы объяснить нашу мысль, мы попросим читателя вернуться несколько назад и припомнить, что при обсуждении дарования любого писателя мы считаем нужным рассматривать не только его способность задумать пьесу, обстроить мысль ее живыми образами, соблюсти все условия внешней отделки, но в равной мере считаем важным его взгляд на вещи вообще, который необходимо выразится и в отношении его к изображаемой им сфере жизни. Причем должно заметить, что чем условнее и ограниченнее понятия о жизни, тем легче дается ему ее изображение, по несложности представлений об ней; с другой стороны, условность взгляда сообщает известным частям особенную выпуклость, через что как будто бы и самые образы приобретают яркость. Не прилагаясь в точности к данному случаю, наше положение имеет, однако, к нему отношение. Г. Островский показал в своей первой комедии необыкновенную силу в изображении характеров, мельчайших оттенков в разговоре действующих лиц; в отношении к этим достоинствам она остается, по нашему мнению, лучшей. Но если взять дело с другой стороны и сравнить ее с последней, то есть «Не в свои сани не садись», относительно задачи, относительно *полноты* изображения, которая приобретается только расширением понятий о предмете, то новая комедия предстанет для нас в весьма выгодном свете. Некоторые погрешности в частности, которые скорее бросаются в глаза, чем в первой его комедии, где их почти нет, некоторая бедность (разумеется, сравнительная) языка, — все это вознаграждается с избытком раскрытием драгоценных

сторон нашего купеческого быта, правильной и с любовью совершенной их рисовкой, богатством и разнообразием ощущений, которые испытывает читатель, а еще более зритель. Мы не будем рассказывать содержание комедии, с которой наши читатели знакомы лично; скажем только об ее первом представлении, которое делает 14 января текущего года днем памятным в летописях московского театра, которое достойно вознаградило г. Островского за его труд, а московскую труппу покрыло новой славой, обнаружив в ней огромные средства, доселе не приведенные в известность.

Это представление мы не можем сравнить ни с каким другим. Оно было во все не похоже на обыкновенное представление: что-то, как будто в действительности происходившее, пронеслось оно перед нами, оставив нас в полном очаровании. Не думаем, чтоб мы преувеличивали что-либо, говоря это: это мнение весьма многих. — Многократные и одушевленные вызовы автора очевидно подтверждают его. Артистов не вызывали порознь, но постоянно и единодушно кричали: «Всех! Всех!» И в самом деле, можно было в минуты такого всеобщего восторга разбирать, насколько один играл лучше другого? Даже теперь, по прошествии нескольких недель, мы затруднились бы дать подробный отчет об игре артистов: так все наши впечатления слились в одно чувство довольства и наслаждения. И потому мы ограничимся только теми замечаниями, которые считаем решительно необходимыми, причем просим гг. артистов, которых коснутся эти замечания, припомнить, что мы кричали «всех!» ничуть не тише других. Переберем все роли по порядку, сперва мужские, а потом женские:

Г. Садовский в роли Максима Федотовича (старика-отца) был так хорош, как мы и ожидали, зная его особенное мастерство в представлении народных наших ролей. В этом, как и во многом другом, он на здешней сцене не имеет соперников. Самое поразительное место в его исполнении, на наш взгляд, было то, когда в последнем акте, воротившись домой после тщетных поисков дочери, он садится на стул в изнеможении и говорит Бородину: «Ну, Иванушко, — сирота я теперь», и т. д. Изумительно была ведена сцена с Вихоревым, когда тот приезжал свататься, и следующая затем сцена, когда он запрещает дочери и думать о нем. Но всего не перечтешь, что было хорошего в его исполнении. Во второе представление г. Садовский сыграл свою роль с окончательным совершенством. Костюм его и вообще убор придавал его фигуре необыкновенную величавость.

Г. Васильев (молодой купец Бородин) еще до представления пьесы возбуждал во многих любителях сцены живые ощущения то страха, то надежды. Мы всегда отдавали честь дарованию этого артиста, но, вероятно, он сам вместе с нами и надеялся, и опасался, как и всякий честный артист, которому предстоит небывалое и важное испытание. И нужно сказать, что он вышел из этого испытания с полным торжеством: он превзошел все надежды, возлагаемые на него искренними друзьями его таланта. С первого его появления на сцену вместе с Маломальским, после первых слов, сказанных им, мы увидели, что он попал в тон роли, что, следовательно, он ее живо понял, и наши опасения совершенно исчезли, оставив место полной радости за роль и за самого артиста. Мы желали бы любому драматическому артисту произнести так, как произнес г. Васильев на вопрос Максима Федотовича, отчего он невесел, ответ: «Так, взгрустнулось маленько». Сцена с Дуней, когда она объясняет ему, что не может идти за него, потому что любит другого; его упреки, грустные и чуждые оскорбления, поцелуй в голову Дуни и восклицание: «Помни, Дуня, как любил тебя Ваня Бородин!» — обнаружили в г. Васильеве *серьезное* дарование. Последняя сцена, когда он заступает за Дуню перед Максимом Федотовичем и настаивает, чтоб он отдал ее за него, как обещал, сыграна бесподобно. Одним словом, после представления этой комедии г. Васильев мгновенно вырос

в нашем, надеемся, — что и в общем, — мнении. Ясным доказательством тому был прием, который ему сделала публика, когда он после комедии явился в водевиле кн. Шаховского. Успех г. Васильева есть общая радость, которую мы разделяем всей душой.

Г. Степанов (купец Маломальский), без всякого сомнения, одной своей костюмировкой вызвал бы громкие рукоплескания, если б даже не сказал ни слова. Его голова была поистине художественное произведение; его улыбка, мины, его скороговорка до того были поразительны, что мы ничего, кроме благодарности, не можем сказать ему от себя. Думаем, что и автор им совершенно доволен, хотя в чтении г. Островский, как мы помним, давал этому лицу иную дикцию и вообще делал его суровее. Самое лучшее место в этой роли, конечно, то, когда Маломальский приходит к Максиму Федотовичу объявить о похищении Дуни, для чего и отзывает его к стороне посредством необыкновенно выразительного жеста; ее лучше всего исполнил и исполнил г. Степанов. Не можем оставить без внимания тех движений лица и глаз, с которыми Маломальский слушает слово Максима Федотовича: «Эхма, сват, состарился я, а все еще глуп», и так далее. В этих минах выражаются отношения гуляки Маломальского к почтенному Максиму Федотовичу, которого он уважает, и потому, слушая его, принимает на себя насильно важный и глубоко-мысленный вид.

Г. Шумский (Вихорев) наружным видом своим и костюмом не отвечал тому представлению, которое выносит из пьесы читатель. Приемы Вихорева должны быть солиднее и несколько медленнее, в дикции более важности и уверенности в своем достоинстве. Сцену в доме Максима Федотовича, когда он приезжает свататься за Дуню, г. Шумский повел сразу не так, вбежав какой-то поспешной походкой, играя своей шапочкой, вместо того чтобы войти с достоинством и держать себя вообще так, чтоб зритель не задавал себе вопроса, что в нем могло понравиться Дуне. Разговаривая с отцом невесты, г. Шумский не сообщил своему тону той искусственности, которой должна была быть пропитана его речь. Зато последняя сцена с Дуней на постоялом дворе, когда он обнаруживает перед ней свои цели, исполнена была превосходно. Мы высказали свои замечания г. Шумскому в надежде на его внимательность к себе; вероятно, он не захочет видеть в них ничего, кроме желанья с нашей стороны быть ему полезным, насколько позволяют нам средства нашего вкуса. Не думаем, чтоб роль Вихорева могла долго сопротивляться стремлению г. Шумского овладеть ею.

Гг. Колосов, Матвеев и Кремнев играли в незначительных ролях. Последнему мы заметили бы, что напрасно он тянет слова и так громко говорит. Особенно, где встречаются пословицы, там надо говорить поживее. Между тем г. Кремнев в других пьесах превосходно играет слуг; например, полового в «Ревизоре» нельзя лучше его представить.

Г-жа Никулина-Косицкая (Дуня) обладает талантом такого рода, какие редко встречаются на нашей сцене: вся сила ее таланта заключается в способности живо чувствовать при отсутствии других внешних даров. И эта живость чувства делает ее в наших глазах совершенно особенной артисткой из всех нам известных, потому что в ней одной мы заметили это свойство. Она одна в состоянии сыграть патетическую сцену, не заставляя зрителя мучиться за себя, как делают другие даровитые, но холодные душою артистки, которые отроду не испытывали нежных чувств и в представлении стремятся заменить их жеманством и притворной страстью. В роли Дуни, которая не требует ни кокетливых движений, ни светских манер, которые иногда тоже принимаются за талант, г-жа Никулина-Косицкая была превосходна, несмотря на то, что мы собираемся ей заметить. Главным недостатком в ее игре была излишняя слезливость, которая сообщала ее дикции однообразие, вредное

для роли. — Положим, что расположение духа Дуни постоянно беспокойное, но оно не одними слезами должно выражаться; кроме слез, есть много примет для обозначения тревоги девического сердца: дрожь в голосе, перемена в лице и т. д. Плачет русская скромная девушка больше наедине, никому не навязывая своего горя, перенося его на себе; перед людьми она старается сдерживать порывы своего сердца, что приводит ее еще в большее волнение. Только в самых патетических местах, где страдание превышает меру сил, оно разрешается слезами и рыданием. Так, мы считаем высоко драматическими местами в роли г-жи Никулиной, когда она обращается с воплем к Бородину: «Да не пой ты, не терзай ты мое сердце», и в особенности несколько мгновений из последней сцены: во-первых, когда, воротившись из побега, она спрашивает про отца и, узнавши, что он поехал ее отыскивать, произнесла: «Тягинька! Голубчик!»; во-вторых, когда она бросается к нему на шею, получивши прощение. Такие роли, как эта, могли бы воскресить талант г-жи Никулиной, который, к искреннему нашему прискорбию, не делает успехов. Привычка к ложным, искусственным положениям повредила ему значительно. С радостью мы заметили, что во второе представление г-жа Никулина сделала значительный шаг вперед в исполнении своей роли; она умерила заметно слезливость тона, заменив ее другими признаками душевного волнения, оттенила многие места и вообще была превосходна. Сцена на постоялом дворе, когда для нее объясняется цель Вихорева, особенно слова: «Да отсохни у меня язык, если я попрошу у него хоть копейку», и т. д. и заключительная фраза: «Я... я к тятеньке пойду», — сказаны были необыкновенно.

*Г-жа Акимова* (тетушка Дуни) — создана для этой роли: мы ничего не можем ей заметить, лишь бы она играла впредь так, как до сих пор играет. Ее улыбка, голос, манера шептаться — все необыкновенно. Одно только: «черный цвет» не надо петь так выразительно; это смешно, но неправильно. Тут можно бы, нам кажется выдумать такую манеру... *особенную*. Если мы так мало говорим об игре г-жи Акимовой, то решительно потому, что избегаем восклицаний и голословных похвал. Вообще мы за г-жой Акимовой признаём прекрасное дарование.

*Г-жа Сабурова 1-я* (жена Маломальского) играла небольшую роль, имеющую мало участия в ходе всей комедии. Знаменитое слово «амур!» произносит она хоть и смешно, но не так, нам кажется, как дано в пьесе. В ее движениях много торопливости.

В заключение хотелось бы крикнуть: «Всех! Всех!» Но приличным считаем, воздав самую чистосердечную хвалу автору и артистам, выразить от лица всей публики благодарность дирекции, которая образцовой постановкой пьесы доставила минуты счастья автору, минуты торжества московским артистам и минуты высокого наслаждения нам, зрителям.

---

---

**П. Н. Кудрявцев**

**«Не в свои сани не садись»,  
комедия Островского**

Замечательнейшим произведением литературы прошлого месяца была: «*Не в свои сани не садись*», комедия в трех действиях, соч. А. Н. Островского, напечатанная в 5-м № «Москвитянина». Ею и займемся мы теперь преимущественно.

В репертуаре оригинальных русских пьес последнего времени новой комедии г. Островского, бесспорно, принадлежит первое место. На русской сцене обеих столиц она имела решительный успех. Разве немногие пьесы старого репертуара поспорят с нею в подобной удачливости. Для оценки сценических достоинств пьесы какое лучшее средство, как не самая сцена? Пьеса идет с полным успехом, выдерживает кряду несколько представлений, делает впечатление и заставляет говорить о себе — какое нужно еще более наглядное речательство, что театр сделал в ней действительное приобретение? Случается, что посредственная и даже плохая пьеса держится удачною игрою артистов; но в таком случае говорят об артистах, о выполнении ролей, а о пьесе большей частью умалчивают. Случается еще и то, что пьеса дурно сложенная имеет успех, потому что довольно верно попадает на некоторые положения в обществе; но тогда опять говорят не о пьесе, а о той мысли, которой она обязана своим происхождением и которая делает ее занимательною. Новая комедия г. Островского несомненно выше и того, и другого разряда пьес, пользующихся успехом на сцене. Мы имеем тому очевидное доказательство — в ней самой. Теперь, когда она «предана публичности», то есть появилась в печати, мы можем говорить о ней не только как о произведении сценическом, но и литературном и, поверив в чтении первые впечатления, полученные нами на сцене, смело утверждаем, что она имеет свои положительные достоинства, не зависящие ни от игры актеров, ни от других более или менее случайных обстоятельств.

Но только с появления пьесы в печати наступает для нее пора настоящей критической оценки. Новая комедия г. Островского находится теперь на этой дороге. Ее ожидает в литературе — мы почти не сомневаемся — прием едва ли менее благосклонный, чем на сцене, но во всяком случае более отчетливый. Мы также считаем себя обязанными сказать о ней наше мнение как о литературном произведении, не дожидаясь, пока она выйдет отдельною книгою, что, вероятно, не замедлит.

Комедия г. Островского... Отчего, однако, автору непременно хочется называть свою новую пьесу комедией? Предлагаемый нами вопрос не есть вопрос простого любопытства, но находится в тесной связи с самым содержанием пьесы и прямо выходит из него. Подробно пересказывать это содержание было бы излишне, когда с полною вероятностью можно предполагать, что оно уж известно большинству читателей, если не из чтения, то из представления на сцене. Комический элемент есть в пьесе — в том нет спора, но он далеко не составляет в ней господствующего интереса: не им она связана, не им держится, да не им и развязывается. Много

комического во внешней постановке действующих лиц, в их приемах, в складе их речей, нередко в самых понятиях; но за эту смешную внешностью проходит в прямом смысле драматическое движение чувств. Чисто комическим остается только второстепенное лицо «свата», прекрасно задуманное. Первостепенные же лица настроены таким образом, что смех, веселый смех держится лишь при первом их появлении и скоро потом уступает место другому, совершенно противоположному настроению духа. В этом, конечно, состоит особенное искусство автора, но оно еще не оправдывает названия комедии. Завязка комедии еще меньше располагает зрителя к веселости. Когда видишь перед собою человека, который замышляет воспользоваться легковерием неопытной молоденькой девушки, чтоб поправить свои делишки, хотя б насчет ее доброго имени, — становится вовсе не смешно. И когда, потом, другой человек великодушно подает ей руку, чтоб спасти ее от отцовского гнева, — опять не чувствуешь никакого расположения смеяться. Тут затронуты совсем другие душевные струны, тут воочию видишь совершающееся торжество благородных движений неиспорченной природы над расчетом, над эгоизмом и отвечаешь на них полным сердечным сочувствием. Когда перед глазами проходят сменяющиеся одно другим драматические положения, кому придет в голову, что смотришь комедию? Одним только можно бы еще несколько оправдать ее название: пьеса оканчивается без всякой печальной катастрофы; под конец все примирены, все счастливы, и даже главный виновник всей суматохи, задержанный содержанием трактира за долги, опять отпущен на свободу.

Впрочем, главное дело не в названии, а в самой вещи. Уступим автору, если угодно, комедию и возьмем себе драму. В этом последнем смысле пьеса умно задумана и, за немногими исключениями, ведена с большим искусством в продолжении почти всего замышленного действия. Не во гнев будет сказано некоторым критикам, ухитрившимся видеть недостаток драматического произведения в самой простоте его содержания: нам нравится она именно этим «недостатком». Что может быть проще сюжета — представить молодую девушку из простого быта, без всякого искусственного образования и, следовательно, без развития, увлеченную на минуту человеком приятной наружности, но без всяких правил, потом брошенную на первой же станции и принужденную снова возвратиться в покинутую семью, где она должна искать себе примирения? Если это не сама действительность, то многое в подобном вымысле так близко к ней и так походит на нее, что нередко передается в анекдотическом рассказе как действительное происшествие. По-видимому, от автора не требовалось даже особенной изобретательности: ему стоило только прислушаться к народной молве и обработать данное ею содержание. Эта кажущаяся легкость поэтической производительности способна, впрочем, обмануть лишь самую неопытную мысль. Мысль «Ревизора» взята из такого же источника, а между тем основанная на ней пьеса остается поразительнейшим памятником творческой способности своего автора. Новое драматическое произведение г. Островского также отличается необыкновенною простотою поэтической основы. Искусство автора состояло не в том, чтоб прикрасить данный простой материал и придать ему мнимое разнообразие выдумками своего изобретения, но в том, чтоб облечь его в художественную форму, то есть обставить его живыми лицами, мотивировать действие самую природою созданных характеров и провести его, согласно с поэтической истиною, через все положения, требуемые драматическим развитием, и мы находим, что где только автор был верен чисто художественным требованиям, там везде почти он достиг своей цели. Сверх того, он умел привить к этой простой основе так много человеческого, затронул в душе человека такие чувствительные струны и нашел для некоторых душевных движений такие верные и естественные тоны, что потрясенное им чувство зрителя способно отказаться, по крайней мере на первое

время, от всех других художественных требований. Немногие еще в такой степени, как автор новой пьесы, владеют редким искусством изобретать простые, но истинно драматические положения, в которых человеческое чувство действующего лица как бы невольным движением поднимается с самого дна души и сказывается зрителю или читателю в своей безыскусственной форме, как неподдельный голос самой природы, как что-то оторвавшееся прямо от сердца.

Подойдем ближе к действующим лицам и всмотримся пристальнее в их физиономии. Максим Федотыч *Русаков*, «богатый купец», как определяет его сам автор, стоит на первом плане. Лицо во всех почти отношениях весьма почтенное; талантливый автор, как видно по всему, поработал над ним с большим усердием и, можно даже сказать, с особенною любовью. Русаков отличается не тем только, что честно ведет или вел свои коммерческие дела: он честен и прям во всем и со всеми. Долгая жизнь не наложила на него никакого клейма и не оставила на его совести ни одного темного пятна. Ему не о чем вспомнить с укором для самого себя. Просто, бесхитростно смотрит он на жизнь и ничего не требует себе от других, кроме должного. Прямынюю и откровенностью проникнуто все его обращение, но в нем нет ничего, что поражало бы грубостью или резкостью. Он человек строгих правил, и хотя несколько суров по виду, но в нем много душевной доброты и теплой любви, что придает обращению его с людьми близкими даже значительный оттенок нежности. Примерный семьянин, он с любовью вспоминает о своей покойной жене, с которою в мире и согласии прожил многие годы, и со всею нежностью доброго отца любит свою единственную дочь, ее живое изображение и лучшую отраду своей старости. Твердый нрав его и житейская опытность, впрочем, противятся тем слабостям, которыми сопровождается природная мягкость сердца или излишняя родительская важность. Несмотря на всю свою любовь к дочери, он не простил бы ей женской слабости и никогда не позволил бы свободного выбора; но, при виде ее слез и следующего затем бесчувственного состояния, он смягчается, уступает своему чувству и меняет свое непреклонное решение. Гневный там, где оказывается нарушение долга или замечается зловредная необузданность нрава, он, впрочем, легко уступает влечению своего великодушного сердца и, в порыве радости, первый подает руку на примирение с теми, кого оскорбил в минуту своего справедливого негодования, и даже готов просить у них прощения. Словом, откуда ни подойди к Русакову, отовсюду виден «человек». В упрек ему, как характеру, можно сказать разве одно, что он слишком идеален, что он скорее принадлежит к числу искомым характеров, нежели тех, с какими обыкновенно приходится встречаться в жизни. Что ж! Идеальное направление вовсе не лишнее в литературе, когда в ней так часто встречаешь списывание грязных сторон действительной жизни. Идеальное направление облагораживает литературу; оно лучшее противодействие распространяющемуся в ней циническому элементу изображений. Г. Островский имел полное право поставить на первом плане своей драмы один из таких характеров.

*Бородкин* также стоит того, чтоб в него всмотреться попристальнее. Это совершенно новый тип в нашей драматической литературе. Автор отмечает его «молодым купцом, имеющим мелочную лавочку и погребок». С первого взгляда ожидаешь узнать в нем если не родного брата известному Лазарю, знакомому нам по другой пьесе того же самого автора, то довольно близкого его родственника. По первым приемам и в самом деле можно подумать, что есть между ними что-то родственное. Бородкин хоть и молод, а знает сметку не хуже другого; это, что называется, малой не промах, хоть и немного жил на свете, а своих выгод не пропустит и в обиду себя не даст; человек он, как кажется, довольно ловкий в своих делах и практический и в нужде или при какой оказии не пойдет просить другого, чтоб замолвить за себя доброе словечко. Таково, по крайней мере, впечатление, которое



Бородкин производит на зрителя при первом своем появлении на сцене, то есть в разговоре с содержателем трактира. Но мы не можем отказать себе в удовольствии привести в подлиннике хоть часть этой сцены, чтоб читатели могли видеть, до какой степени мастерства доведено автором искусство заставляя говорить действующие лица свойственным им языком:

*Бородкин и Маломальский входят.*

Б о р о д к и н. Теперича которые я вина получил, Селиверст Потапыч, так останетесь довольны, первейшего сорта.

М а л о м а л ь с к и й. Молодцы! соберите чайку... поскорей... лучшего... (*садится за стол*).

Б о р о д к и н. Если вы теперича попробуете, так вы всегда будете предпочитать брать у меня. А я вам, Селиверст Потапыч, всегда этим делом могу услужить. (*Половой приносит чай и ставит на стол, Бородкин начинает мыть чашки и разливать.*) Позвольте вас поподчивать бутылочку лисабончику.

М а л о м а л ь с к и й. Я, брат, ничего... Я выпью.

Б о р о д к и н. Мальчик! Паренек! (*входит мальчик*). Сбегай в лавку, скажи приказчику, чтоб отпустил бутылку лисабону лучшего. (*Мальчик уходит, Бородкин разливает чай.*) А ему, Селиверст Потапыч, нет, врет, не удастся ему замарать меня!

М а л о м а л ь с к и й. Теперича, если ты ведешь свои дела правильно и значит аккуратно... ну, и никто тебя не может замарать.

Б о р о д к и н. Я истинно, Селиверст Потапыч, благодарю Бога, как остался я после родителя семнадцати лет, всякое притеснение терпел от родных, и теперича, который капитал от тятеньки остался, я даже мог решиться всего капиталу. Все это я перенес равнодушно, и когда я пришел в возраст как должно, не токмо чтобы я промотал или там как прожил; а сами знаете, может быть, вдвое-с, живу сам по себе, своим умом, и никому уважать не намерен.

М а л о м а л ь с к и й. Это ты в правиле... действуешь.

Б о р о д к и н (*стучит крышечкой чайника*). Кипяточку! (*Половой подходит и берет чайник*.)

М а л о м а л ь с к и й. Ты... имеешь свою... правилу...

Б о р о д к и н. Опять, Селиверст Потапыч, за что он меня обижает?

М а л о м а л ь с к и й. Он не должен этого...

Б о р о д к и н. Теперича он пушает слух, яко бы, то есть, я занимаюсь этим малодушеством — пить. Так это он врет; кто меня видел пьяным?.. Опять хоша б я доподлинно пил, все-таки, стало быть, на свои; что ли я на его счет буду пить. А все это главная причина — одна зависть. (*Половой приносит воды. Бородкин разливает.*) А может, он того не знает, что я плевать хотел на все это.

М а л о м а л ь с к и й. Слушай ты! Оставь втуне... пренебреги! Как ты свой круг имеешь дела, и действуешь ты примерно в этом круге... так ты и должен действовать, и тебе ничего не может препятствовать никто.

Б о р о д к и н. Все-таки обидно. Говорится пословица; добрая слава лежит, а худая бежит. Зачем я теперь скажу про человека худо? лучше я должен сказать про человека хорошо.

М а л о м а л ь с к и й. Это правильно говоришь.

Б о р о д к и н. Всякий по чужим словам судит. А почему он знает, может, он мне этим вред делает. Я жениться хочу, так кому же это нужно, когда про человека такая слава идет.

М а л о м а л ь с к и й. Слушай! Коли ты женишься... Кто же может ему поверить... потому как он есть пустой человек и, с позволения сказать, ничтожный его весь разговор... Никому вреда... окромя себя.

Б о р о д к и н. Конечно, Селиверст Потапыч, всякой знает, что все это наносные слова; да к чему же это-с? Что я ему сделал? я об нем и думать-то забыл, потому как он невежа и ругатель.

П о л о в о й (*приносит бутылку*). Прикажете откупорить?

Б о р о д к и н. Откупори да бокальчиков дай!

П о л о в о й. Сейчас (*откупоривает, подает на подносе два бокала и наливает*).

Б о р о д к и н. Пожалуйте-с (*берут бокалы и пьют*). Как на ваш вкус?

М а л о м а л ь с к и й. Ничего... живет... Эй ты! Прибирай чай.

Б о р о д к и н. Я вам это самое по полтинничку поставлю. (*Молчание. Пьют*.) А я вам вот... перед истинным... то есть не то чтобы пьянство или там что другое, а больше того стараюсь, чтобы люди про меня хорошее говорили! Как живу я при матушке теперича пятый год, сами знаете, честно и благородно... Пожалуйте еще... выкушайте (*наливает*). Никого я не трогаю, значит, никому до меня дела нет (стр. 9).

Автор так вслушался в этот язык, так верно воспроизводит его во всех подробностях, что не забывает передавать в верной копии и самые допускаемые в нем не-правильности. Строгая критика, может быть, осудит это слишком раболепное воспроизведение более или менее случайных форм языка как не совсем достойное искусства, но тем не менее должно сознаться, что оно немало способствует впечатлению, усиливая акустический обман.

Нисколько не поражает далее в Бородине, когда из продолжения его разговора с Маломальским узнаем, что он ищет руки дочери Русакова и просит своего собеседника быть сватом, замечая притом, что это есть «его желание и маменькино». Отчего же и не так? Единственная дочь Русакова — невеста не только пригожая, но и очень выгодная. Нет ничего странного и в том, что, как видно из разговора Бородинки с самою невестою (действие 2-е, явление 4-е), она действительно пришла к нему по сердцу и что было время, и очень недавно еще, когда она тоже отвечала на любовь его. Все это в порядке вещей. Но вдруг этот самый Бородин, с которым вы только что успели познакомиться в двух-трех сценах, вырастает в целого героя или, что почти то же, возвышается в своей любви до истинно героического чувства: он не только спокоен, тверд при вести о похищении или бегстве своей невесты из родительского дома — он нисколько не теряет душевной ясности даже и по возвращении опозоренной беглянки с первых же слов открыто берет ее сторону против глубоко оскорбленного отца; он, недавно еще отвергнутый, презренный ею ради какого-то смазливого проходимца, становится в самую критическую минуту щитом и опорой ее против отцовского гнева; мало того — одним разом, одним словом снимает весь позор девушки, объявляя себя женихом ее и верным заступником против всякого. Движение истинно благородное, чувство прекрасное, в высокой степени человеческое; жаль только, что манера несколько сказочная. Откуда взялось оно и чем подготовлено? Считать ли его за внезапное вдохновение доброй природы, любви или чего-нибудь другого? От автора как драматического писателя, никогда не говорящего прямо от себя, не добьемся ничего определенного на этот счет, да и от самого Бородинки многого не выпытаешь. Вообще поэтическим созданиям г. Островского недостает этой удивительной прозрачности в характерах, к которой приучены мы Гоголем и сквозь которую как будто видишь всего человека, все его прошлое — воспитание, привычки, наклонности; или, пожалуй, создания г. Островского и прозрачны настолько, что за ними нередко видится, чувствуется движущая ими рука самого автора и временем даже управляющая их действиями. Относительно Бородинки тоже, кажется нам, не надобно далеко ходить, чтоб понять нечаянное проявление в нем героизма. Автор сам, очевидно, находился в идеальном настроении духа; оно сообщило свой колорит одному действующему лицу, облагородив все нравственное существо его; отчего же было ему в той или другой степени не отразиться и на другом?.. Сохрани вас бог ставить в упрек автору идеализацию второго характера: если она нисколько не мешает в Русакове, то нет никакой причины быть ей неуместною в Бородине. Но мы бы хотели, чтоб героизм последнего был более мотивирован, чтоб он был в полной гармонии со всею его нравственною природою и всеми предшествующими данными, а не выходил бы как *deus ex machina*<sup>1</sup>, чтоб своим присутствием помочь распутать слишком затянувшийся узел драмы. Бородин вдруг вырастает в ваших глазах, прежде чем вы успели отличить в нем правое от левого, светлое от темного, так что вы не знаете, какой это рост — натуральный или искусственный. Сценически, впрочем, это неожиданное движение выполнено прекрасно и производит сильный эффект на зрителей.

<sup>1</sup> Бог из машины (лат.).

Между женскими характерами первое место по важности роли принадлежит *Дуне*, дочери Русакова. Сколько мы могли заметить до сего времени, женские типы г. Островского делятся на два рода: отрицательные и положительные. Весьма удачный тип первого рода мы видели в Липочке. «Бедная невеста» начала собою второй ряд, и *Дуня*, по-видимому, назначена продолжать в своем лице ту же самую серию женских характеров. Прежде мы имели уж случай заметить, что положительные женские типы менее удаются автору, чем отрицательные: новая пьеса и новый женский характер почти не разубедили нас в этом мнении. Не то чтоб *Дуня* походила на *Марью Андреевну* (в «Бедной невесте»): у каждой из них есть своя обстановка и между ними самими выходит большая разница. *Марья Андреевна* получила что-то похожее на образование, около нее есть кое-какой свет, в ней самой мелькает нечто похожее на развитие, она, к несчастью, не лишена даже и некоторой склонности к резонерству... В *Дуне* ничего этого нет. *Дуня* в некотором смысле дитя природы, naturwüchsig<sup>2</sup>, как говорят немцы. Она выросла в глуши уездного города, воспиталась как бог велел в четырех стенах родительского дома, сберегаемая бдительным отцовским глазом; свет и образование не коснулись ее, да едва ли знакомы ей и по имени. Есть подле нее одна тетка, старая дева, которая жила несколько лет «в Таганке», слыхала, что есть какая-то образованность, и от всей души уверена, что это заморское растение уживается со всем, только не с бороною: по понятиям *Арины Федотовны*, что борода, то и невежество, что не мужик, то и образованность. Таковы уж понятия *Арины Федотовны* об образованности, которой она и в глаза не видала. Само собой разумеется, что *Дуне* нечем было позаимствоваться от такой тетушки: она и осталась тем же, чем была прежде, пока еще та проживала в Таганке, — без всякого развития; без понятий, с одним только естественным чувством. Очевидно, что тут нет места никакому резонерству: *Дуня* живет только непосредственными ощущениями. Нельзя даже сказать, чтоб в ней глубоко были укоренены эти самые патриархальные понятия и обычаи, среди которых она выросла, или может быть, глупая тетушка порасшатала их в племяннице, полагая, что все это невежество, и набивая ей голову разными бреднями, которые для ней самой заменяли образованность: как бы то ни было, *Дуня* легко отдается своему чувству и, не задумываясь, переходит вместе с ним от одного предмета к другому, хотя бы это и не совсем сообразовалось с понятиями о долге и с положением ее в семействе. В голове у ней немножко ходит ветер, а воли у нее нет никакой, чтоб устоять против его течения. К глубокой страсти *Дуня* тоже неспособна: она может полюбить человека; но приглянулся ей красивый мужчина, или хоть и некрасивый, а так себе, недурной наружности, она уж и растаяла, она уж, пожалуй, готова и бежать с ним из отеческого дома. Есть у нее одна постоянная привязанность, есть непритворная любовь к отцу, который не налюбуется ею; но и это чувство не настолько сильно, чтоб заменить ей недостаток благоразумия. Подобной природе, лишенной всякой внутренней опоры, могло бы помочь разве одно — настоящее образование, то, которое не ссорится ни с бороною, ни с другими особенностями внешнего вида и заботится гораздо больше о содержании, нежели о форме. Но, к сожалению, *Дуне* внушено было только ложное понятие о так называемой образованности; а образованию она осталась столько же чужда, как и ее почтенная тетушка. Без сильной воли и без той нравственной опоры, которую дает образование, — как и могла она быть лучше того, чем вышла на самом деле?.. Все это, впрочем, в порядке вещей. *Дуне* можно отказать во многом, только не в естественности; такие лица, такие характеры встречаются в известном быту во множестве. В этом отношении *Дуня* имеет большое преимущество перед *Марьей Андреевною*. Она даже особенно нравится тем, что так

<sup>2</sup> Самобытное (нем.).

верно выражает природу некоторых женщин. Она, как пташка, не говорит, а как будто поет на какой-то знакомый лад: «Хоть бы уж поскорее он приехал; по крайней мере я бы уж знала; а то как тень какая хожу, ног под собою не слышу». — «Ну, идет! И без него-то уж мне тошнехонько, не глядели бы глаза ни на что». «На грех я его увидела! Так вот с тех пор из ума не идет, и во сне все его вижу. Слово я к нему привороженная какая. И нет мне никакой радости! Прежде я веселилась, девка, как птичка порхала, а теперь сижу вот, как к смерти приговоренная, не веселит меня ничто, не глядела б я ни на кого. Уж и что я, бедная, в эти дни слез пролила!» («Моск<витянин>», стр. 33.) Не тот ли же это тоскливый тон, который знаком вам из русской народной песни? Не та ли же это тоскующая женщина? Не повторяется ли еще раз и в этих тонах старый, столько веков прошедший плач Ярославны? Все это прекрасно, не лишено даже некоторой поэзии; но как заметно, что автор поспешил здесь на идеализацию, что он не прибавил почти ни единой черты к тому, что нашел в самой действительности! На то он был, конечно, волен: никто не подумает оспаривать у него этого права. Но почему же там, где один характер весь запечатлен идеальным направлением, где другой сбивается на ту же самую статью, третий остался бы только верною копией действительности?

Между лицами, необходимыми для завязки драмы, есть еще одно — *Вихорев*; но с ним мы спускаемся еще ниже. Автор характеризует его словом «проезжий», а по понятиям Арины Федотовны, он выходит «образованный кавалер». Этот «образованный кавалер» — человек без всяких правил. Дела, то есть определенного занятия, у него нет; имение, какое у него было, он давно промотал, и что осталось, то разорено: так чтоб не пропасть совсем от долгов, он и придумал аферу — ездит по городам и сманивает богатых купеческих дочек в надежде притянуть себе чрез них порядочный капитал. Он не хлопчет ни об уме, ни о красоте: ему были бы только деньги. Глупая скорее влюбится «сдуру». Чего не удастся хитростью, он не прочь взять силою — похитить, увезти и потом хладнокровно бросить на первой станции, если окажется, что нет никакого расчета на деньги. Хоть бы какие-нибудь формы были у человека, хоть бы искры совести: у Вихорева ровно ничего нет! Пусть читатели судят сами:

А в д о т ь я М а к с и м о в н а. Я, Виктор Аркадьич, так рассудила, что лучше жить в бедности, да с милым человеком, чем в богатстве, да с постылым.

В и х о р е в. С милым! А как с милым-то жить нечем будет?

А в д о т ь я М а к с и м о в н а. Да видь у вас есть деревня своя.

В и х о р е в. Деревня? Какая деревня!.. Все это вздор!.. Ты вот что скажи, только говори откровенно: даст он денег или нет?

А в д о т ь я М а к с и м о в н а. Не даст!

В и х о р е в. Так что ж ты со мной делаешь?

А в д о т ь я М а к с и м о в н а. Да разве я виновата, Виктор Аркадьич?

В и х о р е в (*ходя по комнате*). Вам только влюбляться да как бы замуж выйти за благородного, чтобы барыней быть!

А в д о т ь я М а к с и м о в н а. Что вы говорите, Виктор Аркадьич?

В и х о р е в. Кому нужно даром-то вас брать! Можно было, я думаю, догадаться — не маленькая! Любовь да нежности всё на уме!.. Ведь глупость-то какая! Вот вы думаете, что вас за красоту берут, так с ума и сходят!

А в д о т ь я М а к с и м о в н а (*закрывая лицо руками*). Бедная я, горемычная! Для чего это я только на свет рождена!..

В и х о р е в. Видимое дело, что человеку деньги нужны, коли он на купчихе хочет жениться! Влюбиться-то бы я и в Москве нашел в двадцать раз лучше; а то всякая дура думает, что в нее влюблены без памяти.

С т е п а н (*входит*). Лошади готовы-с.

В и х о р е в. Пошел вон, дурак! (*Степан уходит.*)

Авдотья Максимовна. Что вы со мной сделали?.. Куда я теперь денусь?.. Как я домой покажусь?

Вихорев. А мне-то какое дело?.. Зачем ехала?..

Авдотья Максимовна. Ведь вы меня насильно посадили.

Вихорев. Выпроси у отца 100 тысяч, так я, пожалуй, женюсь на тебе. Будешь барыня! («Москв<итянин>». Стр. 54–55).

Какой беспощадный цинизм и дел, и слов! Какое безобразное извращение нравственных инстинктов человеческой природы! Какая закоснелость в невежестве! Разве только самая крайняя степень неразвития могла не распознать в нем его пошлости и низости душевной и почувствовать к нему влечение, даже что-то вроде любви. Зато перед этим пошлым типом как вырастают Русаков и Бородин! Они кажутся истинными великанами перед этим пигмеем нравственного чувства. Не знаем, имел ли при этом автор в виду какой-нибудь расчет, — видим только, что он не занялся им наравне с другими действующими лицами, не поработал над ним, как бы следовало. Тип вышел общий — прошлеца, в котором стерлись последние следы человеческого стыда и который живет одним надувательством; но в нем почти нет ничего личного, индивидуального. Изображения Вихоревых, более или менее удачные, нередко попадают в литературу; но не видно, чем бы Вихорев новой пьесы отличался от других подобных ему или что внесено с ним в литературу нового. Положим далее, что *такого* лица требовал общий план пьесы и что ее иначе, как наделив его именно *такими* свойствами, можно было прийти к известной развязке; но, по нашему мнению, никакое частное требование не освобождает художника от неперемнной обязанности давать под каждым человеческим именем живое лицо, обрисованное индивидуальными чертами. Иначе чем же бы отличалось художественное от нехудожественного? В Хлестакове тоже не бог знает как велик нравственный фонд; Хлестаков, именно Хлестаков также необходимо нужен для завязки и развязки известной комедии: но кто же не отличит тотчас Хлестакова от других однородных ему типов в литературе? Кроме общего, у него есть свой собственный, ему только принадлежавший нрав, свои наклонности и привычки, даже свои мечты... Впрочем, может быть, мы не совсем впраде, требуя того, чего нет; может быть, это лежит частью в самых свойствах таланта автора; итак, будем довольствоваться данным.

О самом действии, которое составляет содержание новой комедии, мы заметили уж выше, что оно умно сложено и ведено большею частью очень искусно. Особенно заметен большой успех в построении сравнительно с предпоследнею пьесою того же автора. Нет этого множества вводных сцен, которые в «Бедной невесте» так долго задерживают читателя у самого входа в действие, и похожи на огромный фронтон у небольшого здания. Здесь, напротив, зритель очень быстро входит в действие и почти не задерживается потом до конца его развития. Это показывает в авторе большую сосредоточенность и происходящее отсюда большее обладание своим предметом. Мы могли бы даже заметить, что автор пожертвовал кое-чем для того, чтоб, сколько возможно, ускорить ход действия: у него как будто на совесть лежало слишком длинное подготование к нему в предшествующей пьесе. В первом же действии, в каких-нибудь шести или семи сценах, зритель знакомится почти со всеми действующими лицами, и тут же, на его глазах завязывается главный узел драмы: начинается действие разговором сначала слуги Вихорева с трактирным служителем, потом Бородинки с Маломальским и Маломальского с Русаковым, а оканчивается свиданием Дуни с Вихоревым, который тут же уговаривает ее бежать с ним. Все это происходит даже без перемены декораций. В том же самом трактире, в той же комнате, где Степан ест свою селедку, где Бородин с Маломальским распивают лисабончик, где Русаков выпивает свою рюмку ерофеичу, где,

наконец, Вихорев с Баранчевским (лицо почти лишнее) пьют шампанское, тут же происходит и свидание Вихорева с Дуней; и чтоб придать этой сцене больше вероподобия, половой (надобно, чтоб он был один) выгоняется вон из комнаты и на страже ставится сама жена содержателя трактира. Эта Анна Антоновна для того только и выдумана, чтоб постоять на карауле во время свидания да сказать Вихореву «амур!» Ну, как хотите, а это уж слишком по-аристотелевски, и наша новая драма могла бы быть немного посвободнее в своих движениях...

Второй акт весь происходит в доме Русакова. Зритель еще не увлечен особенно самым действием, но внимание его постоянно занято быстрою переменою сцен и их интересными подробностями. Не увлечен же он действием потому, что оно пока занимает его *больше* внешнею стороною, нежели внутреннею. Конечно, Дуня борется тут между своею любовью к отцу и тем, что она называет любовью к «этакому красавцу», то есть Вихореву. Но эта борьба вовсе не из тех, которые захватывают дух у зрителя. Он уже отчасти знает цену Вихореву и как-то плохо верит в глубокую привязанность к нему девушки. Симпатическому чувству тут, право, не бог знает как много пищи. Относительно же Бородкина Дуня сама много охлаждает стороннее участие, говоря, что любила его когда-то, да теперь уж больше не любит; а в возможность глубокой страсти с его стороны зрителю пока нет еще особенной причины верить. Даже и то, что Дуня, при решительном слове отца «говорю тебе, Авдотья, иди за Бородкина; не пойдешь — не будет тебе моего благословения», падает в обморок, как-то не совсем ладится... и с степенью любви ее к Вихореву, и с чувствами ее в отношении к Бородкину, к которому она вовсе не питает отвращения, и, скажем более, с самым ее воспитанием. Разве объяснить это сильное потрясение, которое произошло в ней, одним страхом отцовского гнева и его негодования? Как бы то ни было, а это обстоятельство имеет решительное влияние на ход всего действия. Старик размягчается и согласен выдать дочь за Вихорева, с одним только условием, если окажется, что Вихорев точно любит Дуню любовью, а не ищет руки ее из-за денег. Зритель знает уже, чего можно ждать от проезжего красавца, нисколько не верит в бескорыстную любовь с его стороны и ждет скорой развязки. Но автор придумывает новый оборот...

Самая занимательная сцена в третьем акте — это разговор Русакова с Вихоревым, когда он приезжает (в чужом экипаже) просить руки его дочери и рисует перед ним с своим мнимым благородством и образованностью в том смысле, в каком понимает ее Арина Федотовна. Интересен особенно Русаков: он удивительно хорошо выдержан в том смысле, как задуман. Верность в каждом слове и в каждом почти тоне. Перед его простым, но здравым смыслом как еще ничтожнее и пустее кажется этот наглый Вихорев с своими напрокат взятыми фразами! Мы возьмем из одной этой прекрасной сцены два отрывка, для образца:

В и х о р е в. Скажите, сделайте одолжение, Максим Федотыч, бывали вы в столицах?

Р у с а к о в. Как, батюшка, не бывать, в Москву по делам ездил.

В и х о р е в. Не правда ли, там жизнь совсем другая, больше образованности, больше развлечения? Я думаю, посмотревши на столичную жизнь, довольно скучно жить в уездном городе.

Р у с а к о в. Не всем же жить в столицах, надобно кому-нибудь жить и в уездном городе...

В и х о р е в. Я с вами согласен, но, впрочем, Максим Федотыч, вы ведь не такой купец, как прочие уездные купцы; вы составляете некоторым образом исключение! Но что ж я говорю! Вы сами это очень хорошо знаете. Я думаю, вы с вашим капиталом были бы и в Москве одним из первых.

Р у с а к о в. Как знать чужой капитал! Нет, мне и здесь хорошо.

В и х о р е в. Я понимаю, что вам здесь хорошо; вы здесь родились, привыкли, вам весь город знаком, — конечно, привычка много значит; но у вас есть дочь.

Р у с а к о в. Так что ж, что дочь?

В и х о р е в. Вы, вероятно, как чадолюбивый отец, захотите ей дать некоторое образование, показать ей людей... наконец найти хорошую партию. А где вы это здесь найдете?

Р у с а к о в. Да что ж, разве здесь звери живут? Чай, тоже люди.

В и х о р е в. Да разве здесь вас могут оценить, Максим Федотыч, разве могут? Что вы говорите!

Р у с а к о в. Да что нас ценить-то! Нам этого не нужно. Ну их совсем и с оценкой-то. Был бы сам по себе хорош, а то про меня что хошь говори («Москвит<янин>», стр. 38–39).

Вот и другой отрывок из той же самой сцены:

В и х о р е в. Я надеюсь, что вы на меня не обидитесь?

Р у с а к о в. Что вам, батюшка, угодно?

В и х о р е в. Ох, Максим Федотыч, страшно... Но во всяком случае, так ли, не так ли, я надеюсь, что мы останемся друзьями (*подает ему руку, тот кланяется, Вихорев подвигается к нему*). Влюблен, Максим Федотыч, влюблен; в Авдотью Максимовну влюблен. Я бы свозил ее в Москву, показал бы ей общество, у меня есть имение не очень далеко отсюда. Я думаю, что, выйдя за меня, она нисколько себя не уронит. А главное, мне хочется породниться с вами, Максим Федотыч... Ну и чин у меня...

Р у с а к о в. Полноте, ваше благородие, мы люди простые, едим пряники не писанные, где нам! Ведь нас только за карман и уважают.

В и х о р е в. Полноте, Максим Федотыч! Что за идея!

Р у с а к о в. Право, так. А то за что нас любить-то?

В и х о р е в. За добрую душу.

Р у с а к о в. Так ли полно?

В и х о р е в. Я не понимаю, Максим Федотыч, у нас какой-то странный разговор происходит.

Р у с а к о в. Не дело вы говорите. Вы люди благородные, ищите себе барышень... воспитанных, а уж наших-то дур оставьте нам; мы своим-то найдем женихов каких-нибудь дешевеньких.

В и х о р е в. Однако неужели же вы своей дочери не желаете добра, что не хотите отдать ее за человека благородного, и притом такого, который ее любит?

Р у с а к о в. Оттого-то и не отдам, что желаю добра. А вы как думаете, я худа, что ль, ей желаю? Ну какая она барыня, посудите, отец: жила здесь в четырех стенах, свету не видала. А купцу-то она будет жена хорошая, будет хозяйничать да детей нянчить.

В и х о р е в. Но, Максим Федотыч, я ее люблю.

Р у с а к о в. Эх! (*махнув рукой, отворачивается*).

В и х о р е в. Я вас уверяю, что я люблю Авдотью Максимовну до безумия.

Р у с а к о в. Не поверю я вам.

В и х о р е в. Как не поверите?

Р у с а к о в. Так, не поверю, да и все тут.

В и х о р е в. Да как же вы не поверите, когда я вам даю честное слово благородного человека?

Р у с а к о в. Не за что вам ее любить! Она девушка простая, невоспитанная и совсем вам не пара. У вас есть родные, знакомые, все будут смеяться над ней, как над дурой, да и вам-то она опротивет хуже горькой полыни... так отдам я свою дочь на такую каторгу! Да накажи меня Бог!

В и х о р е в. Я вам говорю, что со мной она будет счастлива, я за это ручаюсь.

Р у с а к о в. Нечего нам об этом разговаривать — это дело несбыточное. Поищите себе другую, я свою не отдам («Москвит<янин>», стр. 40–42).

По своей выдержанности эта сцена, бесспорно, одна из самых удачных в целой пьесе. Если она не прибавляет собственно драматического интереса, то дает много для характеристики. Русаков, выступающий здесь с непоколебимым чувством своего достоинства, получает в глазах зрителя новое право на участие.

Вся сила драматического действия сосредоточена в третьем акте. Странно, впрочем: чтоб перейти к той части драмы, где чисто драматический интерес господствует над другими, надобно перескочить через одну довольно заметно выдающуюся несообразность. Еще страннее подумать, что не будь одного случайного недоразумения, вполне зависевшего от произвола автора, третий акт мог бы не существовать вовсе, по крайней мере, в том виде, в каком он явился на сцене и в литературе. Посмотрите, чем держится связь его с предыдущими. Мы знаем, что после обморока Дуни отец переменял свое решение и согласился отдать ее

за Вихорева — под одним известным условием. Стало быть, главное затруднение уладилось, и мысль Вихорева увезти Дуню не имеет более основания. Ему оставалось бы только увидеться с Дунею, чтоб, узнав условие, или принять его, или вовсе отказаться от своих планов на девушку. Всякому заранее ясно, что Вихорев скорее наденет на себя петлю, чем польстится на невесту без приданого; но никак не видно, чтоб в таком случае нужно еще было похищение: оно уж делается совсем лишним. Что же находим в третьем акте? Он открывается сценою между Вихоревым и Дунею на постоялом дворе. Итак, похищение уж состоялось. Зачем же это и с какою целью? Отец ли, одумавшись, взял назад свое слово, или Вихорев хотел сильнее убедить его в своей страсти, или, наконец, он захватил Дуню врасплох и они не успели еще объясниться между собою? Ни то, ни другое, ни даже третье. Русаков не мог изменить своему слову, не изменив своему характеру; Вихорев хорошо знал, что ему больше не поверят; объяснение у него с Дунею было, потому что нельзя же было им ехать вместе до самой «Ямской слободы» и не переговорить между собою, и, однако, он увез ее и хотел везти еще далее, потому что у него был свой расчет: старики-де упрямы — нынче он согласен, а завтра, пожалуй, заупрямится, как лошадь («Москвитянин», стр. 51). Дуня, видите ли, успела сказать ему о согласии отца, но *не успела еще* передать его неперемennого условия и тем ввела своего жениха в большое заблуждение. Странно, лучше сказать — хитро, но неискусно! Автору, очевидно, нужно было похищение для его драматических целей, и он решился удержать его, хотя бы даже во вред поэтической истине. Жаль: подобные несообразности в пьесе походят на прорехи в платье; они неприятно останавливают и развлекают внимание зрителя и вообще много вредят единству и силе впечатления. Но только что мы выбрались кое-как из одной несообразности, как уж попадаем в другую. Надобно Дуне *окончить* свое объяснение; оно и происходит в первой сцене на постоялом дворе, в самом начале третьего акта: Вихорев наконец узнает, на каком условии Русаков согласился выдать за него дочь свою. Но он, по-видимому, остается непоколебимым: «да это он врет, он и денег даст», говорит он с уверенностью о своем будущем тесте. Кто же, вы думаете, убивает в нем эту уверенность и заставляет его одним разом отказаться от всех надежд и бросить все планы, которые он уже начал приводить в исполнение? Дуня, почти только одно слово Дуня...

А в д о т ь я М а к с и м о в н а. Ну, нет, не знаю: он у нас что сказал, то и свято. Опять же он на меня теперь в сердцах, что я его не послушала. Он ни за что не даст.

В и х о р е в. Гм! Дело-то скверно! (*берет себя за голову*). А-ах! («Москвитянин», стр. 54).

И уж у него больше нет никаких сомнений, что Русаков точно не даст денег, и уж он принимается всячески честить Дуню, зачем она потащилась за ним, зачем, дура этакая, влюбилась в него.

В и х о р е в. Ты вот что скажи, только говори откровенно: даст он денег или нет?

А в д о т ь я М а к с и м о в н а. Не даст!

В и х о р е в. Так что же ты со мной делаешь?

А в д о т ь я М а к с и м о в н а. Да разве я виновата, Виктор Аркадьич?

В и х о р е в (*ходя по комнате*). Вам только влюбляться, да как бы замуж выйти за благородного, чтобы барыней быть!

А в д о т ь я М а к с и м о в н а. Что вы говорите, Виктор Аркадьич?

В и х о р е в. Кому нужно даром-то вас брать! Можно было, я думаю, догадаться — не маленькая! Любовь да нежности всё на уме!.. Ведь глупость-то какая! Все вы думаете, что вас за красоту берут, так с ума и сходят!

А в д о т ь я М а к с и м о в н а (*закрывая лицо руками*). Бедная я, горемычная! Для чего это я только на свет рождена!..



Вихорев. Видимое дело, что человеку деньги нужны, коли он на купчихе хочет жениться! Влюбиться-то бы я и в Москве нашел в двадцать раз лучше; а то всякая дура думает, что в нее влюблены без памяти (там же).

Что Вихорев начинает так скоро и вместе так нагло издеваться над бедной девушкой, им же обманутой, это понятно, это входило в расчет автора, чтоб тем сильнее оттолкнуть Дуню от похитителя и заставить ее тем с большею горячностью обратиться к прежнему быту и к прежним, забытым его привязанностям. Но какая же вероятность в том, что Вихорев, который, очевидно, рассчитал все свое предприятие на твердой уверенности, что старик даст денег, и уже сделал самый решительный шаг к своей цели, вдруг так круто повернул совсем в противоположную сторону от нескольких слов неопытной девушки? Ведь не поверил же он ей, когда она просто-напросто передала ему волю отца. Отчего ее собственное уверение было для него так решительно? Ну хоть бы он попытал счастья, когда уж самое важное было сделано. Но автору, по-видимому, не хотелось долго задерживаться: он спешил перейти к развязке и пожертвовал быстротой действия внутреннею его вероятностью.

Зато последняя перемена декорации по силе и сосредоточенности драматического действия не оставляет ничего желать более. Прослушайте все эти сцены в театре, при представлении пьесы, пересмотрите их вновь во внимательном чтении — вы получите впечатление весьма полное, вы переживете в них много разнообразных ощущений, много истинно человеческих движений души, пока все действие не разрешится общим чувством светлой радости по случаю восстановления семейного мира и согласия. Автор весьма умно воспользовался здесь средствами драматического искусства, чтоб, постепенно приводя в движение различные его пружины, затронуть зрителя с самых чувствительных сторон и мало-помалу овладеть всем его участием. Действие опять происходит в доме Русакова. Хорош этот честный и прямодушный старик, когда, возвратясь вечером домой и еще не подозревая никакой беды, он мирно беседует с Бородкиным и передает ему свои житейские наблюдения, которые утвердились в нем многолетним опытом. Речь его обыкновенно сбивается на сентенцию, самый тон ее постоянно отзывается нравоучением: нечего же и ждать от старика, так много видевшего в жизни хорошего и дурного, в разговоре с молодым человеком, который только еще учится жить. Еще лучше он, когда болтливый и пустоголовый сват приходит известить его о похищении дочери. Тут раздается этот глубокий, задушевный вопль, в котором слышится голос, весь проникнутый чувством оскорбленного достоинства отца и человека.

Русаков. Пойди ты. Что же, она с ним села да и поехала?

Арина Федотовна. Нет, братец, он ее насильно посадил.

Русаков. Насильно!.. (Встает) Что ж это, отцы мои! увезли девушку насильно... Помогите! Дочь мою, голубушку мою, последнюю мою радость. Ведь это разбой!.. Побежимте!..

Бородкин. Я хоть сию минуту-с.

Маломальский. Поедем... у меня, сват, лошадь здесь...

Русаков (хватаясь за голову). Пойдите! Откуда он ее увез?

Арина Федотовна. За валом, братец, от мосту.

Русаков. А зачем она там была? Вы ведь в церковь пошли?

Арина Федотовна. Мы, братец, гуляли.

Русаков (хватая ее за руку). Врешь, у вас уговор был. Говори, был уговор? говори.

Арина Федотовна. Был.

Русаков (садится со слезами). Так зачем же мы поедем? Она своей волей уехала, она своей волей бросила отца, на смех людям, бросила старика одного горе мыкать! Дочка! Не век тебе будут радости. Вспомнишь ты и обо мне. Кто тебя так любить будет, как я тебя любил!.. Пожив в чужих людях, узнаешь, что такое отец!.. Диви бы я с ней строг был или жалел для нее что. Я ль ее не любил, я ли ее не голубил!..

Давая полную свободу чувству оскорбленного и вместе глубоко огорченного отца, автор, впрочем, умел ни в чем не нарушить господствующего тона и довольствовался для своей цели простыми, безыскусственными выражениями того самого быта, из которого заимствовано все действие. Оттого каждое слово и каждый оттенок чувства, им выраженный, кажутся тем истиннее, тем неподдельнее. Сочувствие зрителя возбуждено в высшей степени; но ему готовится еще впереди не одно новое потрясение. Трогательна встреча убитой, опозоренной Дуни с отцом, который еще полон чувством своей оскорбленной чести и спрашивает ее с горькой иронией: «А любовник где?» Еще трогательнее, когда он, как будто подавая дочери последнюю милостыню, позволяет ей остаться в своем доме, не гонит ее вон... «Ну, что же! известно, не гнать же мне тебя?» — говорит он, все больше и больше отдаваясь своему горькому, чувству, и при этих словах «притворно смеется». — Что сказать о последней сцене, где неожиданно великодушное движение Бородкина, как светлый луч, одним разом пробивает эту удушливую атмосферу со всех сторон накопившихся горьких ощущений и в короткое время торжествует над ними решительную победу, соединяя всех снова в одном гармоническом чувстве? Мы сказали уже прежде наше мнение об этой неожиданной черте в характере Бородкина; впрочем, однажды приведенная в действие и поставленная рядом с таким душевным состоянием, в котором человек теряет всякое внутреннее равновесие, она в своем проявлении, как всякий героизм, производит весьма отрадное впечатление на зрителя и невольно увлекает его за собою. Вся сцена ведена мастерски. Дуня тут почти устраняется. На сцене, в глазах зрителя, борется только героическое чувство Бородкина с неуступчивым нравом старика, которого горячее сердце еще не остыло от непривычного чувства своего семейного стыда и позора и, в справедливом негодовании на легкомыслие дочери, упорно отвергает предлагаемое ей, но незаслуженное ею тихое супружеское счастье.

М а л о м а л ь с к и й. Это к тому, что теперича... Слух этот пойдет... так и так — и примерно, разойдется по городу... Кто ее возьмет?

Р у с а к о в. Что ж делать-то! Согрешили. На себя пеняй.

Б о р о д к и н (*выступая вперед*). Я возьму-с...

М а л о м а л ь с к и й. Гм!.. (*мигает глазом*). Не бери!

Б о р о д к и н. Будет вам врать-то-с. Это наше дело.

Р у с а к о в. Нет, Иванушко, погоди, тебе эта невеста не годится, я тебе найду другую.

Б о р о д к и н. Мне другой не надобно-с.

Р у с а к о в. Тебе надобно девушку честную, чтоб про нее худой славы не было.

Б о р о д к и н. Что это значит худая слава! Коли я люблю Авдотью Максимовну, так это для меня все одно.

Р у с а к о в. Да она тебя не стоит. Ей теперь нечего об замужестве думать.

Б о р о д к и н. Вы давича сами обещали. Я вот от своего слова не пячусь, а вы пятитесь. А уж это не порядок, Максим Федотыч!.. Положим, хоша она ваша дочь, а за что же ее обижать? Авдотья Максимовна и так обижена кругом, должен кто-нибудь за нее заступиться. Ее же обидели, да ее же и бранить! По крайней мере, она у нас будет ласку видеть от меня и от маменьки. Что ж такое, со всяким грех бывает. Не нам судить!

Р у с а к о в. Да ты что шумишь-то?

Б о р о д к и н. Да мне что шуметь-то!.. Вы мне обещали Авдотью Максимовну, и отдайте!..

Р у с а к о в (*подумавши*). Да возьми, пожалуй. Эка невидаль.

Б о р о д к и н (*подходя к Авдотье Максимовне*). Авдотья Максимовна! Не плачьте, перестаньте-с. Теперь вас никто обидеть не смеет-с. Никому не позволю... самому Максиму Федотычу, провалиться на этом месте!..

А в д о т ь я М а к с и м о в н а. Иван Петрович! любите вы меня: меня никто не любит. Весь свет на меня!

Б о р о д к и н. Помилуйте, Авдотья Максимовна, есть же во мне какое-нибудь чувство; я ведь не зверь, и во мне есть искра Божья!

Авдотья Максимовна. Иван Петрович! Я за вас буду вечно Бога молить. Вы заступились за бедную девушку. Уж коли тятинька говорит вам, что вам нужно девушку честную, чего же мне ждать от других-то?.. Этакую муку терпеть!.. Меня б на неделю не стало!.. Как бы кто видел мою душу!.. Каково мне теперь!.. Я честная девушка, Иван Петрович. Я вас обманывать не стану. Скажите это всем и тятеньке.

Русаков (пораженный). Эх-ма, сват, состарился я, а все еще глуп. За что я ее обидел? Во гневе скажешь слово, а его уж не воротить... Слово-то, как стрела. Ведь иногда словом-то обидишь-то больше, чем делом. Так ли, сват?.. А это грех!.. Дунюшка! словечко-то у меня давеча в сердцах вырвалось, маленько оно обидно, так ты его к сердцу не принимай. Самому было горько; ну и сказал лишнее («Москвитянин», стр. 71–72).

Не портит драмы и последний выход Маломальского, который уже готов подгулять на радостях, а только завершает ее очень удачную комическую чертою:

Маломальский. Ну, уж теперь, сват, я загулял... уж теперь вплоть до свадьбы... Там хозяйка как хочет, а я, примерно, гуляю!..

Ознакомясь с фабулою, которая послужила основой произведению, и проследив все ее художественное развитие в драматических сценах, мы вправе теперь обратиться к самой идее новой комедии и, еще раз обняв одним взглядом все ее содержание, посмотреть на него с другой точки. Не одним только художественным требованиям должно удовлетворить поэтическое произведение, потому что переработанное в нем фантазией содержание взято ни откуда, как из жизни, и к ней же опять обращено. Без приложения к действительности, без ближайшего отношения к ней самая поэтическая и художественно развитая фабула всегда останется на одном уровне с обыкновенною сказкою, которая знает лишь одно назначение — приятно занять досужее воображение. От комедии преимущественно вправе мы требовать идеи более положительной. Нельзя пожаловаться, чтоб ее не было в новой комедии г. Островского. Она, напротив, выступает очень ясно из всего содержания пьесы и из некоторых сцен в особенности: это идея нравственного превосходства необразованного быта над... над образованным? Странно сказать, но по комедии выходит так. В ней от начала до конца проходит весьма резкое разделение всех действующих лиц на два главные разряда: Русаков, Бородкин, Дуня, разумеется, и Маломальский — это люди чуждые образования; Арина Федотовна то и дело тычет в глаза Бородкину его «необразованностью» и «невежеством»; да и на брата своего смотрит почти такими же глазами; Анна Антоновна прямо называет своего мужа «необразованность ты моя»; Вихорев говорит о себе не иначе, как «мы люди образованные и со вкусом». Русаков называет свою дочь девушкой «простою, невоспитанною»; наконец, даже половой в трактире замечает о Русакове и подобных ему, что у них «по необразованию все делается». Другой разряд людей составляют: Вихорев, Арина Федотовна и, пожалуй, Анна Антоновна, если уж непременно нужно считать и ее. Они не родня между собою и не то чтоб были большие приятели, а между тем их что-то тянет друг к другу, есть нечто общее между ними. В комедии они представители «образованности»: это связывает их между собою, этим они величаются и отличают себя от прочих лиц, которым постоянно колют глаза их невежеством. Самым названием своей комедии автор очевидно хотел указать на то же капитальное различие между своими персонажами и притчею, или пословицею, довольно ясно выразил ту же самую идею, которая вытекает для нас из целого хода его пьесы. Действительно, «образованные люди» комедии оказываются в продолжение ее развития людьми без всяких правил, а «невоспитанные» — честными и прямодушными. Конечно, образованный читатель никак не подумает, что в лице Вихоревых и подобных ему автор преследует настоящее образование, именно потому, что между ним и подобными лицами ровно нет ничего общего:

Вихорев и истинное образование — два понятия между собою несовместные, исключающие одно другое. Образованный читатель может даже поблагодарить благонамеренного писателя, который так неумолимо раскрывает внутреннее безобразие, часто скрывающееся под мнимой образованностью, маскирующееся чужим именем. Но что скажет, выходя из театра, простой, необразованный зритель? Какими глазами посмотрит он на образование после комедии, которая так резко проводит перед ним различие между образованностью и необразованностью и представляет ему первую *только* в лице Вихорева и Арины Федотовны? Пойдет ли он потом искать на стороне настоящего понятия об образованности или сумеет отыскать его в своей собственной голове и отличить от ложного? Более нежели сомневаемся...

Мы, конечно, не поставим в вину самому автору ложных толков, которые может возбудить его пьеса в одной части публики; но не думаем, чтоб он хотел быть русским Аристофаном (в некотором смысле), и вовсе не считаем за лишнее обратить его внимание на это обстоятельство. Хотя бы и против воли автора, но повод к ложному пониманию частью дан уж в целом строе комедии и, так сказать, в самой закладке ее. В ней самым странным образом соединились два направления, которые до сих пор мы привыкли встречать порознь в литературе. Тогда как одни действующие лица явно носят на себе отпечаток идеального, другие отражают в себе самую темную сторону действительности. Пусть так; в сущности, мы не имеем ничего сказать ни против того, ни против другого направления, из которых каждое, оставаясь в известных пределах, может иметь свое значение и даже принести свою долю пользы, смотря по потребностям читающей публики. Не считаем также совершенно невозможным и более или менее удачного соединения их в одном литературном произведении. Но как распределены роли в данном случае?.. Почти диаметрально противоположно тому, как распределяла их старая русская комедия, которая тоже любила иногда мешать идеальное с действительным. В ней, в нашей новой комедии, все идеальное, как нарочно, досталось на долю необразованного класса, а на долю прочих лиц, которые назначены в комедии представлять собою другую часть общества, выразить в ней понятие об образованности, оставлены лишь грубые, часто даже грязные краски! (Одна только Дуня, по-видимому, не подходит под это разделение; но если б Дуня была представлена в более идеальном свете, любовь ее к такому человеку, как Вихорев, сделалась бы невозможною, и драма не могла бы состояться вовсе, вот откуда в этом лице недостаток идеальности). В одном и том же произведении употреблены два приема искусства, два различные рода освещения — яркое и темное, и притом так, что все выгоды первого послужили в пользу одного разряда лиц, а все невыгоды второго пали на другой — где же тут художническое беспристрастие? Не все ли это равно, если б в одной и той же картине художник изобразил одну серию предметов светлыми красками, а другую — исключительно темными, желая тем обозначить их относительное достоинство? Из двух общественных положений, которые сводятся в новой комедии под весьма определенными терминами, как два различные понятия, каждое имеет свои хорошие и свои слабые стороны: отчего же бы непременно нужно было выводить одно — *только* его хорошею стороною, а другое — *только* худую? Необходимости, разумеется, не было никакой; стало быть, выбор состоялся по доброй воле самого писателя...

Но, заговорившись о комедии г. Островского, мы уж поздно заметили, что все назначенное для обзора журналов место заняли разбором только одного произведения, действительно замечательного. Итак, обозрение других журнальных статей, появившихся в течение марта, отлагаем до следующего месяца.

---

---

*И. И. Панаев*

## **Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики. Март 1853**

*Отрывок*

**П**оприще бедного доброго малого окончено в столице. Он принужден бежать в провинцию, и ему остается одно, заглушив в себе свою снобскую гордость, как Вихореву в комедии г. Островского, шнырять по уездным городам в надежде открыть какую-нибудь невесту из купеческого сословия, чтобы снова, посредством такого благоразумного брака, подняться в общественном мнении, то есть завести по-прежнему рысаков, светло-бирюзовые кучерские шапки, пить всякий день шампанское и жить, что называется, в собственное удовольствие.

Вихорев в комедии г. Островского: «Не в свои сани не садись» — лицо верное действительности и чрезвычайно удачно поставленное. Это Сноб по происхождению и добрый малый, вроде очеркнутого мною выше, взятый в трагическую, роковую для него минуту. И сколько на свете таких Снобсов!

Комедия г. Островского имела блистательный и вполне заслуженный успех на двух сценах: петербургской и московской — и потом появилась в 5 № «Москвитянина». В «Современнике» (3 №, Письма П. Ч.) уже было обращено на нее внимание; но мы не можем лишить себя удовольствия, чтобы не поговорить о ней и о ее авторе несколько подробнее.

Г. Островский, бесспорно, владеет замечательным талантом. Первое произведение его обратило на него всеобщее внимание; автор вдруг возбудил, не без основания, самые преувеличенные надежды, и мы, в числе других, пораженные чтением этого произведения, были почти уверены, что русская литература приобрела себе в лице г. Островского такой же высокий, художественный талант, каким владел тот, кто так недавно и безвременно сошел в могилу...

В самом деле, первая драма г. Островского резко выходила из ряда обыкновенных талантливых произведений, современных нам. Лица этой драмы — типы, поставленные твердой и опытной рукой художника, действие ее живо и последовательно, а язык отличается тою силою и верностью, тою полнотою и меткостью, каким отличается язык в «Горе от ума» и в «Ревизоре», обратившийся в пословицы... Словом, русская литература приобрела в драме г. Островского художественное произведение, и этим самым автор ее с первого шага своего поставлен был в отношении к критике в положение совершенно исключительное. Удовлетворить возбужденным им ожиданиям было, конечно, не так легко. А между тем, чересчур услужливая критика, не имеющая ни в чем умеренности: ни в похвалах, ни в осуждениях, — критика, не говорящая слова спроста, а все с ужимками и с пафосом, восклицала по поводу г. Островского, напыщенным слогом: «Вот грядет... и проч.» и такого рода восторженными возгласами невольно возбуждала к нему еще большую требовательность. С другой стороны, если хотите, положение г. Островского было довольно выгодно. Люди, озадаченные и запутанные, так сказать, и талантом автора, и возгласами

насчет его, готовы были видеть в каждом, даже посредственном его произведении, имеющем явиться вслед за первым, произведение необыкновенное и гениальное.

В таких обстоятельствах явилась «Бедная невеста» и встречена была различно петербургскими журналами. Некоторые журналы отозвались о ней с большою похвалою («Современник» и «Библиотека для чтения»). В «Современнике» даже двум довольно незначительным лицам этой комедии: *Милашину* и *Меричу* — приписано какое-то особенное значение. Вообще в статье этой, хотя и написанной одним из талантливейших представителей современной литературы, есть что-то неопределенное и недосказанное. Автор ее усиливался придать произведению г. Островского большее достоинство, чем оно имеет, и как бы сам в то же время чувствовал это. «Отечественные записки», напротив, отозвались о «Бедной невесте» уже слишком неблагоприятно и строго... В сущности (по крайней мере, нам так кажется), «Бедная невеста» есть произведение таланта замечательного, но произведение неудавшееся, прекрасное в частностях, но невыдержанное художественно в целом. Доказывать это теперь мы не считаем удобным, потому что намерены говорить о новом произведении г. Островского, талант которого мы вполне ценим и уважаем.

Мысль новой его комедии выступает ярко и рельефно. В ней люди грубые простые, необразованные, но с душой и с прямым здравым смыслом поставлены рядом с людьми полуобразованными, с людьми, находящимися в переходном состоянии, утратившими совершенно первобытную чистоту и простоту нравов и принявшими или желающими принять образованную внешность, то есть одну пустоту и тщету, и вследствие этого походящие на ворону в павлиньих перьях. Автор очень ловко воспользовался этим контрастом. Простые и грубые люди — этот Русаков и Бородин — являются у него чуть не гомерическими героями в сравнении с образованным г. Вихоревым. Как прекрасны эти мужики в своей простоте и как жалок этот Снобс, этот промотавшийся добрый малый, в своей наглости и в своих претензиях! Послушайте разговор его с его приятелем г. Баранчевским.

*Вихорев.* Дело в том, Баранчевский, что мне нужны деньги. Состояние, которое у меня было когда-то, давно прожито, имение расстроено. Мой друг! мне жить нечем, мне не с чем в Москву приехать, а я там много должен. Мне нужно жениться на богатой во что бы то ни стало; это единственное средство.

*Баранчевский.* Женись на Русаковой. Чего ж тебе лучше? К тому же она в тебя влюблена.

*Вихорев.* Влюблена-то она влюблена, да что скажет отец. А что, Баранчевский, много у него денег?..

*Баранчевский.* Полмиллиона, наверно.

*Вихорев.* Нет, ты не шутишь?

*Баранчевский.* Что за шутки! Непременно есть полмиллиона, если не больше. (*Смотрит на часы.*) Торопиться-то мне некуда; давай выпьем маленькую.

*Вихорев.* Изволь.

*Баранчевский (половому).* Бутылку шампанского! (*Садятся.*)

*Вихорев.* Нет, послушай, Баранчевский, неужели в самом деле у Максима Федотыча полмиллиона?

*Баранчевский.* Что ж тут мудреного! У нас много богатых купцов. Я сам взял за женой полтора тысяча.

*Вихорев.* Ты?.. Нет, уж это, брат, шутки!.. Я этому не поверю.

*Баранчевский.* Не верь, пожалуй; а я вот имение купил, премиленькое, верстах в семи от города, душ 200, дом отделал великолепным образом.

*Вихорев.* Баранчевский! Да ты великий человек! Счастливчик просто! А мне так вот нет счастья. Я было в Москве тоже присватался за одну — куш порядочный; влюбилась, сдуру, ужас как, просто средств нет никаких, да не отдадут ни за какие благополучия. Я так, сяк, увезти хотел, да с ней-то не столкнешь — дура ужаснейшая! Дура à la lettre, mon cher<sup>1</sup>, такое несчастье!

<sup>1</sup> Буквально, дорогой (*франц.*)

Баранчевский. Одно, брат, неприятно, уж сейчас заметно, что из купчих.

Вихорев. Что за важность! Стоит об этом разговаривать! Послушай, Баранчевский, будь друг, ты мне помоги!

Баранчевский. Еще бы не помочь!

Вихорев. Ведь этот народ не понимает самой простой истины... Что такое деньги?.. Ни больше ни меньше как средство жить порядочно, в свое удовольствие. А они стараются как можно больше копить и как можно меньше проживать; а уж доказано всеми науками, что это вредно... для торговли... и для целого общества.

Баранчевский. Так, так, душа моя, так!

Вихорев. Вот видишь, если бы у тебя не было денег, ты бы не спросил бутылки шампанского, а этим поддерживается торговля.

*Баранчевский утвердительно кивает головой.*

Следовательно, если мы, люди образованные и со вкусом, но без средств, женимся на богатых и таким образом даем, знаешь, некоторое движение... можно ли нас за это упрекнуть?

Баранчевский. Никоим образом!

Вихорев. А ведь есть такие философы, которые осуждают это!..

Баранчевский. Осуждай, пожалуй!..

Автор с первой сцены знакомит с своим героем — с этим образованным господином, на котором движется вся комедия. Вот эта сцена:

*Степан сидит за столом и ест селедку на синей сахарной бумаге.*

*Половой стоит подле него с полотенцем на плече.*

Степан. Что ты, братец, смотришь? Незавидное кушанье! Тонкое житье! Третий день вот селедками пробавляюсь, а что в них проку-то, только пьешь да в животе бурчит.

Половой. Что ваш барин-то, служащий?

Степан. Да, служили мы с барином-то без году неделю.

Половой. Что ж так мало-с?

Степан. Гм! где ему служить! Не то у него на уме, и притом же горд... (*Глохнет с трудом.*) Кто я, да что я! Да другие провинности да шалухи водились, так все к одному пригнали, да и машир на хаус.

Половой. А имение-то есть у вас?

Степан. Было большое село, да от жару в кучу свело. Все-то разорено, все-то промотано! То есть поверишь ли ты, друг мой, приехали мы это в деревню — ни кола, ни двора; а хлеб-то на поле, так не глядели б глаза мои: колос от колоса — не слышать девичьего голоса.

Половой. А много ль душ-то?

Степан. У тятеньки-то было полтора, а у нас только одиннадцать, да я двенадцатый — дворовый. Вот и все.

Половой. Зачем же ваш барин сюда приехал?

Степан. Жениться хочет, из себя очень красив... Как женюсь, говорит, на богатой, все дела поправлю.

Голос за сценой: «Степан!»

*Иду-с. (Завертывает селедку в бумагу и кладет в карман. Уходит. Половой стирает со стола полотенцем.)*

Разговор Русакова с этим из себя очень красивым господином, последняя сцена из себя очень красивого господина с Авдотьей Максимовной и его восклицание:

— Опять несчастье! Ах, черт возьми! Куда я теперь денусь? Домотался! Хоть в маркеры ступай! Поеду еще куда-нибудь... Говорят, в *Короваеве* есть богатые купцы, и недалеко: всего верст 50...

Все это превосходно и в высшей степени верно действительности... Русаков и Бородкин вовсе не подняты на ходули, вовсе не преувеличены, как думают некоторые. Это живые лица, взятые из жизни, без всяких прикрас, — в особенности Бородкин. Они кажутся только героями в столкновения с таким лицом, каков г. Вихорев.

Авдотья Максимовна (дочь купца) отлично выдержана автором, а лица второстепенные (Анна Федотовна и Анна Антоновна), покровительницы людей образованных вообще и г. Вихорева в особенности, очерчены мастерски. Такие Арины Федотовны и Анны Антоновны встречаются у нас на каждом шагу. Ничего не может быть забавнее разговоров Арины Федотовны с Бородкиным, оканчивающихся одним и тем же: «Какой ты кавалер! и с бородой и *необразованный!*», восклицания Анны Антоновны при виде пьяного мужа: «*Необразованность* ты моя! что ты шумишь-та? мужик! мужик!» — и ее восторга при виде Вихорева, которого она называет *Амуром*.

Действие в новой комедии г. Островского очень живо; никакие лишние и ненужные эпизоды и подробности (каких много в «Бедной невесте») не охлаждают и не затрудняют действия, — в ней автор обнаружил чувство сценического такта и меры; но, несмотря на это, все-таки в художественном отношении эта комедия не может быть поставлена наряду с первой его комедией. Язык действующих лиц в этой новой комедии очень верен, но это не тот типический язык, обращающийся в поговорки, который мы слышали в «Ревизоре» и в «Своих людях — сочтемся!». Мы не можем не заметить, однако, превосходный ответ полового Вихореву, который на вопрос Бородкина: «А что, он образованный?» отвечает: «Как есть, из русских-с». Вообще «Не в свои сани не садись» произведение замечательное, умно задуманное и выполненное, но не выходящее из ряда обыкновенных талантливых произведений. В нем мы не находим еще обещанного *нового слова*...

Мы слышали много толков по поводу этой комедии.

Снобсы обижены, что их собрат явился в непривлекательном свете. Они говорят: «Помилуйте! что это такое? на что это похоже? Автор всех мужиков выставляет добродетельными, а нас, Снобсов, унижает... перед кем же! перед мужиками! Je vous demande bien!<sup>2</sup>».

Иные, люди очень, впрочем, неглупые и вовсе не Снобсы, замечают, что автор в своей комедии обнаружил уже слишком большое сочувствие к людям, подобным Русакову и Бородкину, и, пожалуй, иной его читатель или зритель может вывести такое странное заключение, что автор считает их идеалами людей... и проч. и проч.

Но на это, как нам кажется, дает достаточный ответ его первое произведение. Всех толков нельзя передать. Да и к чему?

Довольно того, что комедия на всех произвела сильное впечатление и возбудила толки.

Это — несомненное доказательство ее достоинства. Мы же, с своей стороны, радуемся за новое прекрасное приобретение, сделанное русской литературой, и находим, что впечатление, производимое комедией г. Островского, совершенно нравственное. Что ни говорите, мм. гг., простой, грубый, необразованный русский человек в его первобытной простоте все-таки выше всякого *полу*-образованного Снобса вроде г. Вихорева или такого *доброто* *малого*, на которого мы намекнули в начале.

---

<sup>2</sup> Я вас умоляю! (франц.)



**1854**



---

---

А. А. Григорьев

## Искусство и правда. Элегия — ода — сатира

О, как мне хочется смутить веселье их  
И дерзко бросить им в лицо железный стих,  
Облитый горечью и злостью!

*Лермонтов*

### I.

Была пора: театра зала  
То замирала, то стонала,  
И незнакомый мне сосед  
Сжимал мне судорожно руку,  
И сам я жал ему в ответ,  
В душе испытывая муку,  
Которой и названья нет.  
Толпа, как зверь голодный, выла,  
То проклинала, то любила...  
Всесильно властвовал над ней  
Могучий, грозный чародей.

Я помню бледный лик Гамлета,  
Тот лик, измученный тоской,  
С печатью тайны роковой,  
Тяжелой думы без ответа.  
Я помню, как пред мертвецом  
С окаменившимся лицом,  
С бессмысленным и страшным взглядом,  
Насквозь проникнут смертным хладом,  
Стоял немой он... и потом  
Разлился всем душевным ядом,  
И слышал я, как он язвил,  
В тоске больной и безотрадной,  
Своей иронией нещадной  
Все, что когда-то он любил...  
А он любил, я верю свято,  
*Офелию побольше брата!*  
Ему мы верили; одним  
С ним жили чувством, дети века,  
И было нам — за человека,  
*За человека страшно с ним!*

И помню я лицо иное,  
Иные чувства прожил я:  
Еще донныне предо мною  
Тиран — гиена и змея,  
С своей язвительной улыбкой,  
С челом бесстыдным, с речью гибкой,  
И безобразный, и хромой  
Ричард, коварный, мрачный, злой.  
Его я вижу с леди Анной,  
Когда, как рая древний змей,  
Он тихо в слух вливает ей  
Яд обаятельных речей  
И сам над сей удачей странной  
Хохочет долго смехом злым,  
Идя поговорить с портным...  
Я помню сон и пробужденье,  
Блуждающий и дикий взгляд,  
Пот на челе, в чертах мученье,  
Какое знает только ад.  
И помню, как в испуге диком  
Он леденил всего меня  
Отчаянья последним криком:  
«Коня, полцарства за коня!»

Его у трупа Дездемоны  
В нездешних муках я видал,  
Ромео плач и Лира стоны  
Волшебник нам передавал...  
Любви ли страстной нежный шепот,  
Иль корчи ревности слепой,  
Восторг иль грусть, мольбу иль ропот, —  
Все заставлял делить с собой...  
В нескладных драмах Полевого,  
Бывало, за него сидишь,  
С благоговением молчишь  
И ждешь: вот скажет два-три слова, —  
И их навеки сохранишь...  
Мы Веронику с ним любили,  
За честь сестры мы с Гюгом мстили,  
И — человек уж был таков —  
Мы терпеливо выносили,  
Как в драме хвастал Ляпунов.

Угас вулкан, окаменела лава...  
Он мало жил, но много нам сказал,  
Искусство с ним нам не была забава;  
Страданием его повита слава...  
Как Промифей, он пламень похищал,  
Как Промифей, он был терзаем враном...  
Действительность с сценическим обманом  
Сливались так в душе его больной,

Что жил вполне он жизнью чужой  
И верил сердца вымышленным ранам.  
Он трагик был с людьми, с собой один,  
Трагизма жертва, жрец и властелин.

Угас вулкан, но были изверженья  
Так страшны, что поддельные волненья  
Не потресут, не растревожат нас.  
Мы *правду* в нашем трагике любили,  
Трагизма *правду* с ним мы хоронили;  
Застыла лава, лишь вулкан погас.  
Искусственные взрывы сердцу чужды,  
И сердцу в них нет ни малейшей нужды,  
Покойся ж в мире, старый властелин...  
Ты был один, останешься один!

## II.

И вот пришла пора другая...  
Опять в театре стон стоит;  
Полусмеясь, полурыдая,  
На сцену вновь толпа глядит,  
И с нею истина иная  
Со сцены снова говорит,

Но эта правда не похожа  
На правду прежнюю ничуть;  
Она простее, но дороже,  
Здоровей действует на грудь...  
Дай ей самой здоровье, Боже,  
Пошли и впредь счастливый путь.

Поэт, глашатай правды новой,  
Нас миром новым окружил,  
И новое сказал он слово,  
Хоть правде старой послужил.  
Жила та правда между нами,  
Таясь в душевной глубине;  
Быть может, мы ее и сами  
Подозревали не вполне.  
То в нашей песне благородной,  
Живой, размашистой, свободной,  
Святой, как наша старина,  
Порой нам слышалась она,  
То в полных доблестей сказаньях  
О жизни дедов и отцов,  
В святых обычаях, преданьях  
И хартиях былых веков,  
То в небалованности здравой,  
В ума и чувства чистоте,  
Да в чуждой хитрости лукавой  
Связей и нравов простоте.

Поэта образы живые  
 Высокий комик в плоть облек...  
 Вот отчего теперь впервые  
 По всем бежит единый ток,  
 Вот отчего театра зала,  
 От верху до низу, одним  
 Душевым, искренним, родным  
 Восторгом вся затрепетала.  
 Любим Торцов пред ней живой  
 Стоит с поднятой головой,  
*Бурнус* напялив обветшалый,  
 С расстрепанною бородой,  
 Несчастный, пьяный, исхудалый,  
 Но с русской, чистою душой.

Комедия ль в нем плачет перед нами,  
 Трагедия ль хохочет вместе с ним,  
 Не знаем мы и ведать не хотим!  
 Скорей в театр! Там ломаются толпами,  
 Там по душе теперь гуляет быт родной,  
 Там песня русская свободно, звонко льется,  
 Там человек теперь и плачет, и смеется,  
 Там — целый мир, мир полный и живой...  
 И нам, простым, смиренным чадам века,  
 Не страшно — *весело теперь за человека!*  
 На сердце так тепло, так вольно дышит грудь,  
 Любим Торцов душе так прямо кажется путь!  
 Великорусская на сцене жизнь пирует,  
 Великорусское начало торжествует,  
 Великорусской речи склад  
 И в присказке лихой, и в песне игреливой,  
 Великорусский ум, великорусский взгляд, —  
 Как Волга-матушка, широкий и гульливый!  
 Тепло, привольно, любо нам,  
 Уставшим жить болезненным обманом...

### III.

Театра зала вновь полна,  
 Партер и ложи блещут светом,  
 И речь французская слышна  
 Привыкших шарить по паркетам.  
 Французский п произносить  
 Тут есть охотников не мало  
 (Кому же обезьяной быть  
 Ума и сметки не ставало?)  
 Но не одни *бонтоны* тут:  
 Видна мужей ученых стая;  
 Похвальной ревностью пылая,  
 Они безмездно взяли труд  
 По всем эстетикам немецким  
 Втолковывать героям светским:

Что есть трагизм, и то, и се,  
Корнель и *эдакое все...*  
Из образованных пришли  
Тут два-три купчика в немецком...  
(Они во вкусе самом светском  
Себе бинокли завели).

Но бросим шутки тон... Печально, не смешно —  
Что слишком мало в нас достоинства, сознания,  
Что на эффекты нас поддеть не мудрено,  
Что в нас не вывелся бичеванный давно  
*Дух рабского, слепого подражания!*  
Пускай она талант, пусть гений! — дай бог ей!  
Да нам *не ко двору* пришло ее искусство...  
В нас слишком девственно, свежо и просто чувство,  
Чтобы выкидывать колена *почудней*.

Пусть будет фальшь мила Европе старой  
Или Америке беззубо-молодой,  
Собачьей старостью больной...  
Но наша Русь крепка. В ней много силы, жара;  
И правду любит Русь, и правду понимать  
Дана ей Господом святая благодать;  
И в ней одной теперь приют себе находит  
Все то, что человека благородит.

Пусть дети старые, чтоб праздный ум занять,  
Хлам старых классиков *для штуки* воскрешают...  
Но нам за ними лезть какая будет стать,  
Когда иное нас живет и занимает?  
Пускай боролися в недавни времена  
И Лессинг там, и Шиллер благородный  
С ходульностью — (увы — как видится, бесплодно!)  
Но по натуре нам ходульность та смешна.

Я видел, как Рислей детей наверх бросает...  
И больно видеть то, и тяжело было мне!  
Я знаю, как Рашель по часу умирает,  
И для меня вопрос о ней решен вполне!  
Лишь в сердце истина: где нет живого чувства,  
Там правды нет и жизни нет...  
Там фальшь — не вечное искусство!  
И пусть в восторге целый свет,  
Но наши неуместны восхищенья.  
У нас иная жизнь, у нас иная цель!  
Америке с Европой — мы Рашель,  
Столодвижение, иные ухищренья  
(Игрушки, сродные их старческим летам)  
Оставим... Пусть они оставят *правду* нам!

---

---

**П. В. Анненков**

## **По поводу романов и рассказов из простонародного быта**

*«Рыбаки», роман г. Григоровича, в трех частях. — «Тит Софронов Козонок», рассказ из простонародного быта, г. Потехина. — «Крестьянка», роман в двух частях, г. Потехина. — «Питерцик», рассказ г. Писемского. — «Леший», рассказ его же. — «Саввушка», повесть г. Кокорева. — «Рыбак», рассказ г. Мартынова. — «Огненный змей», рассказ г. Авдеева.*

### **Статья первая**

«**Р**ыбаки», роман г. Григоровича, явившийся в конце прошлого года отдельной книжкой, невольно возбуждает потребность отдать отчет о ряде литературных произведений с тем же направлением, каким он отличается. Создания, в основании которых лежат жизнь и обычаи простого народа, заметно расплодилось у нас во всех формах и уже начали составлять яркую и, скажем, утешительную черту современной литературы. Много новых элементов для романа, повести и комедии открыли даровитые писатели на этом поприще; много оригинальных лиц и физиономий, принадлежащих исключительно русскому миру, ввели они в дело и на многие доселе еще неведомые источники патетического, страстного и комического успели они указать нам. Бодрость и сила, отличающие всегда плоды свежей, нетронутой почвы, сообщаются и этим народным произведениям и чувствуются даже тогда, когда, отстранив мысленно и с усилием, разумеется, родовую привязанность к лицам, выводимым ими, вы стараетесь взглянуть на них, как чужой на чужого. Слышно биение оригинальной мысли, и вы ясно видите, что ухом и глазом автора завладел мир, которому он отдался со страстию открытеля или по крайней мере первого изыскателя. Исключительная привязанность к предмету описания выдает предмет полно, с жаром, без рассуждений, без сличения с другими явлениями жизни, без проверки чем-либо посторонним. Он является перед вами наголо, в оригинальной особенности, и сила привлекательности, заключенная в нем, особенно доказывается тем, что, и вырванный из общего течения жизни, он сосредоточивает на себе все ваше внимание, все участие ваше. Правда, причина этого столько же заключается в близости к нам самого предмета и в народной симпатии, какую вы к нему чувствуете, сколько и в талантах авторов, но мы уже не имеем права разделять то, что разом вышло из обеих поименованных причин. Яркая самостоятельность, сообщаемая представлениям из одного отдела русской жизни, тут нисколько не насильственна и не противна чувству: это не снисходительная идиллия, за которой отдыхает автор после ощущения и подвигов другого рода, это также не *tour de force*<sup>1</sup> писателя,

---

<sup>1</sup> Трюк, уловка (франц.).



которому надоели обыкновенные приемы и условия литературной деятельности. В произведениях авторов наших видно, как уже сказано, изучение предмета, любовь к нему, живая потребность высказать его полнее и прямее. Отсюда также и недостатки, о которых после, но отсюда также и смелость кисти, которая уже не ищет и не хочет искать красок вне избранного предмета. Таким образом, на новых произведениях наших лежит тот своеобразный, энергический характер, который составляет их отличие от рассказов и романов, перемешанных с разнородными кругами общества, скатывающихся по многим ступеням жизни, если смею выразиться так. Они сжатее и сосредоточеннее, потому и действуют сильнее; они не имеют причин заниматься анализом тонких душевных ощущений и потому кажутся здоровее на вид; они, наконец, проще в изобретении завязки, которая не может быть сложна по существу самого дела, и потому кажутся особенно величавыми на первый взгляд.

Отдав полную справедливость качествам, отличающим новое направление в литературе, и всей душой желая еще большего его развития, мы, однако ж, должны предостеречь публику от недоразумения, которое легко может возникнуть по поводу его. Многие, и в том числе, вероятно, некоторые из писателей этого рода, думают, что простонародная жизнь может быть введена собственно в литературу во всей своей подробности, без малейшего ущерба для истины, цвета и значения своего. По нашему крайнему разумению, это весьма важная ошибка, способная породить (и порождающая) бесплодные стремления к такой цели, которая вряд ли может быть достигнута. Литературная передача всякого явления имеет свои неизбывные правила, приемы, ухватки, которым должен подчиниться материал самый непокорный, и которые налагают клеймо свое на самый гордый и самостоятельный предмет. Что бы ни делал автор для тщательного сохранения истины и оригинальности в своих лицах, он принужден наложить краску искусственности на них, как только принялся за литературное описание. Желание сохранить рядом, друг подле друга, требования искусства с настоящим, жестким ходом жизни, произвести эстетический эффект и вместе целиком выставить быт, мало подчиняющийся вообще эффекту, — желание это кажется нам неисполнимым. Еще хуже бывает, когда коснется дело до выражения нравственного достоинства, присущного так многим лицам простонародья. Здесь является опять литературное понимание его, почасту расходящееся с простым, менее требовательным пониманием самого круга.

Часто ускользает выводимый характер из-под пера автора, и последний должен бежать за ним стремглав, чтобы возвратить его окольными путями опять к своей должности достойного лица. Есть, наконец, множество строгих представлений в литературе, бесспорно принимаемых всеми как фундамент, на котором легко, прилично и удачно могут быть построены завязка и интерес рассказа. В известной степени представления эти не чужды никакому классу; но они никак не составляют тяжелой ноши для здоровых плеч, и автор принужден иногда гнуть постороннее лицо к земле только силою своего произвола. К этому прибавить надо добрую часть книжных истин, вмешивающуюся, разумеется, невольно от самого автора, в его суждение и сообщающую завязке совсем другой свет, чем тот, под которым является она невооруженному глазу человека. В этом перечете разных литературных условий нельзя забыть и того, что в арсенале беллетристического произведения есть всегда множество пояснений, развязок и окончательных соображений, готовых к услугам писателя, который должен только владеть талантом правильного выбора; но они, случается иногда, не составляют ни малейшего пояснения, никакой развязки делу в глазах человека, знакомого с ним настоящим образом. Так истина жизни и литературная истина в смешении своем отнимают друг от друга целые, иногда весьма характерные части. Этим даже можно объяснить отчасти явление, уже замеченное многими. Грамотный, но еще не развитый простолюдин,

читая грубые изображения самого себя, не читает пояснений своей жизни, делаемых поэзией и литературой. Действительно, они должны много скрыть в его глазах: так очертания крыльца и забора итальянской избы пропадают в гуще плюща и винограда, обвивающих их со всех сторон.

Мы весьма далеки от мысли обвинять всех наших рассказчиков в тех погрешностях, которые перечислены нами теперь; напротив, мы видим во всех тщательное старание обойти их. Но это самое и доказывает, что они действительно существуют и что не всегда могут быть обойдены. Простонародную так называемую литературу никак нельзя сравнивать с теми группами рассказов, какие еще существовали у нас: ни с рассказами об идеальных художниках, томлящихся в действительности, ни с светскими повестями, где калейдоскопически противопоставлено внешнее изящество благородству простого, робкого чувства и проч. Те брали преимущественно свои типы из воображения, распаленного ночной работой; простонародные рассказы берут свои типы из жизни и, как мы сказали, часто дают им выражение, глубоко и сильно затрагивающее чувство читателя. Со всем тем, общий характер рассказов последнего рода заключается именно в том столкновении искусства с выбранным предметом, о котором сейчас говорено было. Почти в каждом рассказе видите вы тяжелую борьбу между литературной манерой и бытом, который подчиняется ей не совсем охотно. Есть напряжение со стороны писателя и добрая цепь изворотов, которые не укрываются от глаз читателя. Борьба писателя переходит и на чтеца его, и какое-то необъяснимое сомнение идет об руку с невольным увлечением от рассказа. По окончании чтения вы побеждены автором благодаря многим превосходным частностям, столь изобилующим в новых произведениях, благодаря мастерским описаниям, ярким освещениям картин, что составляет неотъемлемую принадлежность этой школы, благодаря, наконец, чертам, глубоко и верно подмеченным в жизни; но, когда возвращаетесь вы к основной мысли произведения, суждение ваше опять двоятся. В душе вашей рождается смутное и неопределенное чувство. Вы знаете, что рассказ превосходен; но вы спрашиваете, много ли в нем истины самой по себе и так ли сказывается она в известное время и в известном месте?

Довольно замечательно, что сличением разных произведений одного и того же рода вопрос, заданный вами себе самому, не разрешается, а напротив — еще более запутывается. Кто не знает из русских читателей, что в небольших рассказах, где дело собственно в подметке внешней физиономии простолюдина, в описании обычая, привычек его, в изложении *формальных* его отношений к другим людям и, наконец, в уловлении характеристических частных его быта и природы, где он движется, школа произвела несколько образцовых вещей. Таковы некоторые рассказы г. Тургенева, Писемского, Кокорева и многие эпизоды самого г. Григоровича и проч. То же самое можно сказать и о вводных лицах у других писателей, не занимавшихся преимущественно тем отделом, о котором говорим. Верность подлинному типу и истина самого представления бросаются везде в глаза читателя. Наслаждение это еще увеличивается от разнообразия средств, какие употребляются писателями для выражения типов, встреченных ими. Род таланта, свойственный каждому из авторов, его художнические способы, освещение, какое преимущественно любит он давать своим представлениям, наконец угол зрения, под которым он наблюдает их, — все это, вместе с живостью изображаемого предмета, оставляет в вас вполне цельное впечатление. Совсем другое бывает, когда писатель переходит к идеализации быта, другими словами, к открытию мысли, движущей его, к скрытым душевным ощущениям и к поводам, определяющим его убеждения, привязанности, отвращения. Здесь писатель становится в противоречие почти с каждым из своих читателей, имеющим о том же предмете свои мысли, а также почти и с каждым собратом своим по ремеслу. На этой общей почве писатели, представляющие такое множество точек

соприкосновения, уже не сходятся... То, что одному кажется естественным выводом из всей жизни человека, то другому кажется искусственной прибавкой со стороны биографа; где один видит органическую потребность, там другой открывает только случайность, и т. д. Метода приложения чувств и мыслей, имеющих уже право гражданства в образованном мире, к жизни на всех концах общества имеет и защитников, и противников, сражающихся доводами одинаково сильными, то есть произведениями, в которых искусно развито то или другое убеждение. Из разногласия этого отделяется, однако же, для наблюдательного глаза одна непреложная истина. Смущенный читатель начинает догадываться, что настоящее существо дела, слово разгадки, которое должно примирить всех, как древняя река Алфей, бежит под землю, а что вместо дела наружу бросается только *литературное понимание* его, как свежая растительность, доказывающая несомненное существование источника. Но литературное понимание уже не имеет достаточной очевидности, чтоб подчинить себе мысли, убеждения читателя. Будучи делом личного произвола, оно тем же личным произволом и может быть отстранено. Это не капитал, имеющий одну установленную ценность, а фонд, упдающий и возвышающийся, смотря по развитию и состоянию мысли в обществе и по ее направлению. Таким образом литературное произведение является нам как дерево висячих садов, поднятое на огромную высоту, выращенное на почве, тщательно собранной там, и, при всей пышности своей, не имеющее того залога настоящей растительной жизни, какая свойственна дереву, самобытно поднавившемуся на родной земле и глубоко пустившему в нее корни свои.

Г-н Григорович создал роман в трех частях из истории одного рыбацкого семейства. Легко видеть, какая тяжелая задача предстояла автору: развить в форме художественного романа жизнь до того несложную, что первое слово каждого лица включает в себе все остальные его речи и первая мысль его отражает уже целый ряд мыслей, какие будут проходить к нему во все существование его. Однако же автор исполнил свое дело с замечательным искусством и твердой рукой. Ни разу не отрывается вы от романа с усталостью или недоброжелательным чувством благодаря мастерским очеркам, посредством которых ярко представлены глазам вашим типические лица, вроде ленивого старика Акима, испорченного и кичливого чада сельских фабрик Захара, вялого, но коварного целовальника Герасима и проч. Эти ловкие очерки, весьма похожие на эскизы художников, еще обставлены подробностями, которые доканчивают поражающую истинность и оригинальность их. Дочка Акима, которыми любит он забавлять детей, притон Герасима, табачный кисет и фабричное общество Захара, где он играет роль дэнди, — все это исполнено жизни и природы. Редкая из современных наших *tableau de genre*<sup>2</sup> содержит столько характерных подробностей, сколько их собрано вокруг каждого лица в романе. Автор даже не забыл мелочей, уже действительно принадлежащих больше живописи, чем собственно описанию, — как, например, некоторые подробности в фигуре молодой Дуни, моющей белье на ручейке и проч. С инстинктом рисовальщика останавливается он также на эффектах, какие имеют при известном освещении дня или ночи плетень, угол избы, рука, отбрасывающая тень на лицо и проч. и проч.; да тот же инстинкт рисовальщика преобладает и в его описаниях местности и природы. Тут гораздо более живописи, то есть старания подметить краски и формы предметов, чем поэтического созерцания и передачи прямых впечатлений. В таком духе представлены, впрочем, с несомненным искусством, картины весны, бури на Оке и всего театра действия, а в описании ярмарки села Комарева, ночлега гуртовщиков под открытым небом и во многих других описаниях автор достиг широты изложения и кисти, не часто встречающихся в литературе нашей. Со всем

<sup>2</sup> Бытовая картина (франц.).

тем, узел романического интереса составляют не эти превосходные частности и не эти вводные лица, а борьба старого поколения простолюдинов, представителями которого являются всегда суровый рыбак Глеб Савинов и всегда кроткий дедушка Кондратий, с молодым поколением, изображенным в лицах приемыша и детей Глеба. Тут развивается настоящая драма от столкновения двух противоположных настроений, драма, в которой новое поколение, за исключением только молодого Вани, обрисованного, впрочем, довольно слабо, пожертвовано в нравственном отношении типам старого времени. Автор на стороне прошлого и *бывалых людей*. Они у него даже упорны, беспечны, гневны с достоинством, между тем как страсти и склонности потомков их поставлены на низшую ступень и по инстинкту, и по выражению, и по цели своей. Так ли это в самом деле, мы не знаем, да, вероятно, и сам автор, спрошенный добросовестно, не мог бы отвечать на вопрос с полным убеждением. Для нас ясно, что это только *литературная мысль*, имеющая мало общего с настоящим бытом, но без которой уже не мог бы существовать роман. Что эта мысль счастливая — бесспорно, что на ней движется весь механизм романа, со всеми своими колесами и поршнями, — тоже бесспорно; но что она обязана существованием только литературной необходимости, бросается в глаза с первого раза. Это не существенная черта самой жизни, а только пружина автора, без которой нельзя было бы поднять и самую жизнь. Так, впрочем, всегда случается, лишь только вводится в литературу и искусство простонародный быт. Он требует помощи извне, мысли, взятой со стороны, для оживления своего. Это совсем не то, когда он сам сочиняет про себя, как известно. С минуты появления своего в словесности простонародный быт требует уже драгомана, а драгоман делается при этом столь же значителен, как сам доверитель, и весьма часто важнее своего доверителя.

Чем ближе вглядываешься в роман г. Григоровича, тем яснее видишь, что *литературная выдумка* просачивается сквозь все слои и толщи и проникает почти во все его представления наравне с чертами из действительного быта. Известно всякому, что роман требует строгой последовательности и правильного развития характеров. Для успеха романа надобно, чтоб каждое его лицо в каждую минуту было верно самому себе. Так создавались все хорошие романы в Европе, и г. Григорович не мог изменить, разумеется, существенных условий этого рода произведений. Глеб Савинов на каждой странице романа сохраняет у него постоянно свою суровую, дельную, взыскательную физиономию. Ни разу не расправляются добродушием черты его лица, и ни разу он не забывается. Даже в минуту смерти набегают те же самые морщины на лоб его, какие мы видели при первом с ним знакомстве, хотя, надо сказать, описание смерти Глеба Савинова и какого-то вдохновенного усиленного труда перед нею принадлежат к лучшим страницам талантливого рассказчика. То же самое видим мы и в отношении добродушного, покорного судьбе Кондратия: он кроток во всякую минуту своей жизни, всегда говорит одни мягкие, успокаивающие речи и ни одной ноты не взял он во все свое существование ни выше, ни ниже надлежащего. Та же система однообразного повторения родовых признаков лица, так сильно действующая на воображение читателя, прилагается и к второстепенным лицам романа. Между двумя сыновьями Глеба, Петром и Василием, установились особые отношения, в которых Петр играет главную роль, а Василий находится под нравственным влиянием старшего брата. Когда возвращаются они через несколько лет опять в отцовский дом и на сцену романа, Петр снова играет роль руководителя, Василий снова находится под глетворным господством его. И мы нисколько не намерены ставить в вину автору этого *тверждения задов*, если смеем так выразиться: оно принадлежит к известным потребностям, без которых автор романа обойтись не может, как мастер — без своего инструмента, и которые способствуют ему для выражения характера

выпукло и для произведения особенного впечатления на память читателя. Мы только спрашиваем: в каком отношении необходимость эта находится к жизни и к истине? Положительного ответа мы опять дать не можем, но можем заключить а priori, что лицо из простого быта чаще всякого другого должно срываться с голоса и чаще переходить на другую сторону, потому что оно лишено тех искусственных подпорок, которые удерживают человека весь век на одном месте и в одном чувстве. Нет достаточных причин, чтоб он подпал действию морального столбняка, из которого составляются романистами типы наиболее яркие и наиболее живущие в воспоминании читателя. Он человек впечатления, а не принятой заранее мысли, которая, наконец, врастает в плоть и кости; он не наблюдает за собой со строгостью школьного учителя и не ведет счета ошибкам или поступкам своим. Как живое лицо, он, разумеется, имеет определенные черты и наклонности; но состояние общественного мнения в его круте не так сурово, чтоб держать его постоянно в одной позе и не позволяет частых отлучек по сторонам. Признаемся, все это кажется нам очевидным, и роман г. Григоровича еще более укрепляет в нас мнение, что от передачи в искусстве хода простонародной жизни можно ожидать много наслаждения, много картин, оригинальных лиц, превосходных описаний, но вряд ли настоящего познания его как предмета для обсуждения и заключения. А между тем, многие из писателей и весьма большое число читателей имеют в виду именно эту последнюю цель; но это все равно, что по высоте египетской пирамиды судить о росте людей, построивших ее.

С благодарностию к автору оставляем мы его роман, доставивший нам много прекрасных минут, и не упоминаем даже о некоторой искусственности языка, которая замечается в речах его действующих лиц всякий раз, как они начинают рассуждать. По наруже это язык простонародья, со всеми приемами своими, и однако ж вы чувствуете, что это язык не подслушанный, а сочиненный. Изредка проглядывают в нем фразы, видимо придуманные автором для выражения какой-либо отвлеченной мысли, влагаемой в уста простолюдина. Фраза тогда по конструкции и виду совершенно простонародна; но в ней слышится рука автора и даже процесс ее составления, а в отношении самого говорящего лица она кажется скорее затверженною на память, чем такой, которая без ведома сорвалась с его языка. При попытке передать отвлеченные мысли простонародья, и притом в самом ходу действия, подобные фразы должны являться, и разбором их мы могли бы еще раз подтвердить все теперь сказанное о неизбежном вмешательстве самого сочинителя в повесть, рассказываемую им, о неизбежных прорывах, где автор должен иногда говорить за свои лица, как скрытый под полотном комедиант — за свои куклы. Общее превосходное впечатление целого романа г. Григоровича, конечно, скрывает эти недостатки; но они существуют и в менее обдуманных, менее художественных рассказах являются грубо и ярко. Вместе с публикой мы ждем от г. Григоровича новых произведений в том же роде, и ждем с живым участием. Кроме прямого удовольствия, каждое из них возбуждает еще много вопросов и мыслей по поводу своего содержания — свидетельство почти несомненное, что содержание взято из недр жизни и привязано к нам тонкими, неразрывными нитями. Переходим к другому роману, появившемуся в прошлом году, — к «Крестьянке» г. Потехина. Роман этот, конечно, менее важен в эстетическом отношении «Рыбаков» г. Григоровича, но не менее их может подать повод к соображениям, подтверждающим основную мысль наших заметок.

В одном из первых своих произведений — в рассказе «Тит Софронов Козонок» — г. Потехин уже отличается особенной манерой, которая еще сильнее обнаруживается в романе «Крестьянка». Он собственно не развивает характеров художнически, как г. Григорович, а скорее описывает их со стороны, как делает, например, составитель каталога в картинной галерее или размышляющий библиограф при

реестре книжных драгоценностей. Тон повести г. Потехина идет под пару с манерой: он не родился у автора сам собой из сущности повествования и не составляет естественного колорита повествования, — напротив, тон этот заимствован у стихотворных идиллий или у поэм с сказочными замашками, какие еще не так давно писались у нас. Читатель поймет нас, если мы приведем только начало повести г. Потехина: «Года два тому назад старика Онуфрия Кузьмича посетило тяжкое горе: умер его единственный сын Григорий. Славный был этот мужик Григорий: умный, смысленый, зажиточный, хорошо вел свои дела, отлично торговал. Главный промысел его было пчеловодство, и уж ни у кого нельзя было достать такого чудесного меда-самотека, и прозрачного, как янтарь, и обсахаренного, как крепкое мороженое. Какой хотите — спросите: цветочный ли, липовый или хлебный — ни один из них не уступит другому. Делал он и воск превосходный: не то что красный или желтый — нет! такой чистый, такой белый, как слоновая кость...» и проч. Подобные же приемы мы еще помним у Гоголя в «Вечерах близ Диканьки»; но там они соответствовали и настроению духа в авторе, и фантастическому, легендарному содержанию многих рассказов и, наконец, молодому, теплому созерцанию малороссийской природы и малороссийского быта. Не то у г. Потехина. Приемы эти не имеют корней в самом рассказе его, а являются случайно, только как способ, как заем, как чужая нота, по которой автор настраивает свой собственный голос. Они не оправдываются также и особенным одушевлением к предмету описания, потому что повесть г. Потехина, напротив, составлена как-то сухо и походит на изложение голого факта. Тит Софронов, сделавшийся из наглого мальчика дворецким лихого и ограниченного барина, стечением обстоятельств обращается опять в крестьянский быт. Тут воспоминание о прежнем житье, горе от злой жены, которую он сам навязал себе, беспокойство униженного самолюбия тушат всякую искру нравственности в нем: он делается нищим, пьяницей и наконец, совершенно невзначай, убийцей. Небогатое содержание повести передано еще в духе строгого изложения, боящегося пояснений и разработки, ради верности и истины повествования, как должно полагать; но верность и истина тут слишком дешево куплены. Глаз и ум ищут красок, подробностей, сочетаний теней и оттенков в литературном произведении, и рассказ, ни на шаг не отступающий только от завязки, не может приковать их к себе. На лица и характеры свои г. Потехин смотрит, как уже сказано, со стороны. Он заставляет, например, лица свои говорить много и долго от самих себя, но не живет вместе с ними и не чувствует их глубоких, тонких, душевных особенностей. Все они показаны только снаружи, и ни одно не продумано и не проникнуто вполне. Таким образом мы встречаемся здесь с противоречием, которое часто поражает при анализе и сличении произведений из простонародного быта. Тщательная психическая и художественная разработка, с одной стороны, дает иногда больше того, что в самих характерах заключается, или, по крайней мере, не совсем то, что они должны бы заключать; одно прямое и верное описание не дает уж ничего или по крайней мере дает то, что почти не стоит приобретения.

Со всем тем, в первой повести г. Потехина легко усматриваются признаки настоящего и не совсем обыкновенного таланта. Особенно ярко выступают они, когда автор отдается своему добродушному, совершенно свободному и непринужденному юмору. Тогда являются у него и обилие заметок, и искусство распределения их, и подробная разработка, которой он так чуждается в других случаях. Разговор баб о причинах смерти Григория, история его лечения домашними способами, глубокомысленный владетель деревни Пупино и его переписка с сыном, наконец отписка самого Тита из Москвы к барину и к родителям, — все это весело, свежо и оригинально.

Переходим к роману г. Потехина.

Роман «Крестьянка», в двух частях, поражает прежде всего сложностью своей развязки, и притом это единственный роман, где простонародная жизнь выведена рядом со многими другими кругами и находится с ними в близких отношениях. Мысль показать, как два разнородные отдела жизни взаимно действуют друг на друга и какими сторонами при случае становятся друг к другу, с первого раза кажется счастливой мыслью. При ближайшем рассмотрении, однако ж, и при несколько тщательном переборе книжных воспоминаний, оказывается, что все насильственное, искусственное и неверное в литературе порождено, большею частью, этой счастливой мыслью. Действительно, для осуществления ее в литературном произведении надо прежде всего свести два противоположные круга на одну общую почву, а выбор такой почвы и есть камень преткновения. С ним открывается самое обширное поприще для литературного произвола, переталкиваний и выдумок, в которых действительная жизнь перестанавливается из стороны в сторону или вдавливается в раму, заготовленную прежде, но не совсем по ее росту. Впечатление, оставляемое таким самоуправством литературного произведения, делается еще тяжелее, когда вы видите, что автор обращается к одному из пациентов своих, менее значительному, с учтивостию, даже с любовью, но вместе с тем старается перехватить всякое возражение с его стороны и не допустить громкой жалобы. То и другое предоставляется уже читателю, если он догадлив. Выбор общей почвы для двух разнообразных кругов породил много ложных произведений. Он есть настоящий источник сантиментальных рассказов, где автор замазывал разнообразное и своеобразное течение жизни одной белой краской, как тупой и завистливый маляр покрывает мелом старую стенную живопись; он же должен считаться и отцом некоторых мелодраматических рассказов, где автор ищет живости и эффекта в грубом противопоставлении двух резких красок, исключаящих себя взаимно. То и другое одинаково ложно; но есть третий способ быть ложным, не столь очевидный, как первые два. Автор отнимает сперва все выходящие углы у противоположных сторон, сглаживает оконечности и края их, по которым не могут они плотно сойтись, и потом сводит их к удивлению читателя, не ожидавшего подобного результата. Так старый лев с подрезанными жилами поднимается в клетке по одному приказанию хозяина. Тут, однако ж, со стороны автора все дело в том, чтобы *заговорить* читателя, вынудить у него согласие на предлагаемую сделку так или иначе. Он разыгрывает с ним нечто вроде заискивающей и хитрой Церлины из «Дон-Жуана», когда та старается смягчить и успокоить ревнивого своего любовника. Он отводит ему глаза и особенными литературными изворотами и ухищрениями, хорошо известными, впрочем, составителям простонародных рассказов, приводит исподволь к своей цели. Литературный обман большею частью удастся; но случается также, что чем более хлопочет автор, тем более расходится с ним читатель опытный и прозорливый. Мы, конечно, не прилагаем целиком всего теперь сказанного к роману г. Потехина, но много из того, что сказано, в нем действительно находится. При этой системе искусственного примирения и насильственных уступок, предписанных автором двум сторонам, случается, что он прибегает к способу, который значительно облегчает его задачу. Он выбирает именно посредствующее лицо между двумя проявлениями общественной жизни, но такое, которое бы принадлежало обоим какой-либо частию своего существования, одному рождением, например, другому воспитанием, или наоборот. Вокруг этого лица, составляющего электрический проводник между крайними точками, собирает автор все остальные лица и развивает самое происшествие. Но так как это подставное лицо есть лицо воображаемое, сочиненное, не имеющее образца в жизни, потому что в жизни только одна дорога для человека и нельзя вообразить, чтоб человек мог идти одинаковым шагом по двум дорогам вместе, то лицо и носит все признаки чистой

литературной выдумки. Оно бесцветно и не имеет признаков, по которым можно было бы сказать, что родилось как органическое существо с плотью и кровью; оно составлено из противоположных ощущений, между которыми шатается из стороны в сторону, как известная кукла, наделенная одной только половиной туловища; оно, наконец, не способно возбуждать ни участия, ни сострадания, ни гнева, ни презрения в читателе, потому что всего этого нельзя почувствовать к литературному призраку, который ничего не выражает. К сожалению, и особенно имея в виду многие прекрасные части романа г. Потехина, свидетельствующие о таланте автора, мы должны сказать, что, с некоторыми ограничениями, такова именно героиня его, крестьянка Аннушка.

Трудно и вообразить, сколько хитрости и сноровки употреблено автором, чтобы накинуть на голову читателя своего *литературную сеть*, под защитой которой романист мог бы вывести исподволь на свет происшествие, невозможное само по себе или, по крайней мере, в высшей степени особенное и исключительное. В простонародных рассказах, более чем в каком-либо другом роде, требуется, чтоб происшествие было старым знакомым для всех, а не походило на анекдот, родившийся где-то в углу провинции и оставшийся под страшным секретом до дня появления своего в печати. В романе г. Потехина мы видим крестьянскую девочку, взятую на воспитание управляющим, добрым немцем Кнабе, его сангиментальной супругой и дочкой, в которой сильное романтическое направление разрешается, наконец, чахоткой. Девочка воспитывается по-немецкому, посреди завистливой дворни, которая ее ненавидит, и под недоверчивым наблюдением своего настоящего отца и настоящей матери; но она в одно время и прекрасно развивается как барышня, и прекрасно чувствует обязанности свои как крестьянка. После смерти юной Кнабе она делается совершенно членом немецкого семейства и вместе грациозным существом с благородными привычками и понятиями, типом деревенской барышни. При этом она ни на миг не забывает своего двойственного положения, но чем более выказывает благородства сердца, решимости и подчиненности особым условиям, в которых находится, тем невозможнее становятся в глазах читателя, тем более спутываются черты ее, тем все *книжнее*, смею выразиться, делается она. Пропускаем ее безграничную и несчастную страсть к молодому петербургскому франту, заехавшему в те стороны, и скажем, что по кончине своей благодетельницы, старой Кнабе, она, измученная клеветой, подавленная обманом любовника, возвращается в избу отца с намерением сделаться крестьянкой и рассуждая, что семейство Кнабе ошиблось, взяв ее на воспитание. В этой части своего романа автор, видимо, рассчитывал на интерес положения, в каком будет находиться его героиня; но вместо интереса начинается тот оптический обман, то литературное *наваждение*, о котором мы сейчас говорили. Лица поставлены друг против друга, но они так скромно действуют, как будто стыдятся своего положения. От них отобрано оружие, и только мотаются крючья и портупей, на которых оно висело. Иначе и быть не могло; но это уже не поэтическое изображение лиц, в котором пропадает все резкое действительности, а только простая мера предосторожности, полицейское распоряжение автора. Особенность, натянутость и странность положения их привели романиста к уставу и регламенту, придуманным на один только этот случай. Нельзя было показать действий и поступков героев напрямик по законам искусства, и по тем же законам искусства нельзя было возвести резкий случай до поэтической картины. Оставалось стесать неровности и механически приложить две разные части друг к другу: так и сделал автор. Образованная и уже изнеженная Аннушка, с кипой отвлеченных понятий в голове, помещается добровольно в светелке, между добрыми, конечно, но грубыми людьми, оскорбляющими ее каждую минуту и с намерением, и без намерения, что вряд ли еще не хуже. Однако



же, для соблюдения простого литературного приличия, люди эти оскорбляют ее в романе с некоторою уклончивостью, а Аннушка, для соблюдения того же самого приличия, страдает с некоторою умеренностью. На конце всего этого — смутное и тяжелое впечатление, потому что нет жизненной истины, а есть только литературная фантазия. Когда, наконец, автор, сжалившись над героиней своею, столь же внезапно и произвольно доставляет ей место гувернантки, как внезапно и произвольно поместил ее в избе, читатель на этот раз радуется от души литературному извороту. Он освобождает его от странного нравственного состояния и производит чувство удовольствия, какое испытывает человек благополучно проехавший через ветхий и опасный мост какого-нибудь проселка.

Замечательно, что, несмотря на разнообразие мотивов, введенных в дело автором, обработка романа столь же поверхностна, как и в рассказе «Тит Софронов». Роман походит скорее на программу, чем на обдуманное литературное произведение. Так же мало, как и прежде, всматривается писатель в лица и характеры свои, заставляя их почасту отступать без всякой причины в решительные минуты действия (примером тому может служить беспрестанная вспыльчивость и беспрестанная уступчивость отца Аннушки, Ивана Прохорыча) и весьма часто замещая психическую обработку лирическими местами, которые иногда звенят довольно пусто. Выставка лиц с одной внешней стороны замечается и в романе. Вообще нам кажется, что он написан чрезвычайно поспешно: нет меры и стройности в частях его и переходы от предмета к предмету определяются большей или меньшей степенью усталости или каприза в авторе. Быстрота исполнения бывает иногда признаком гениальности, но тогда она и не чувствуется никем; та же быстрота исполнения служит иногда признаком мысли и отвращения к труду. В последнем случае талант, даже не совсем обыкновенный, легко приходит к поверхностному пониманию собственной своей сферы, самых предметов описания и жизни, его окружающей. Горизонт суживается в его глазах, все более иссыхают каналы, по которым должна бежать животворная мысль литературного произведения, — и тут уже не помогут ни яркие вспышки, ни богатое собрание происшествий, завязок, случаев... Талант изнеживается и привыкает к легкому, сибаритическому добыванию образов и картин; а такие образы и картины ровно столько же и стоят, сколько на них потрачено. Сохрани бог, чтоб мы применили все сказанное к г. Потехину! Дарование его, нам кажется, напротив, чрезвычайно замечательно по природным средствам своим; но мы обращаем внимание автора на необходимость его серьезной обработки. В самом пылу своего безостановочного повествовательного следования, где нет почти никакой оглядки на пройденный путь и где мелькают фигуры и люди с резкими, но не поясненными чертами, г. Потехин еще оставляет абрисы характеров чрезвычайно замечательные. Таков характер молодого практического человека Дмитрия Петровича, который практичен только по бедности и ничтожеству своей натуры. Он с первого свидания, несмотря на свои заносчивые претензии, влюбляется в Аннушку страстно; но любовь его тотчас же охладевает, как только встречается с препятствием и требованиями, выходящими из обыкновенного круга. Она делается с этой минуты настоящей практической любовью, то есть переходит в сухое, эгоистичное волокитство. Еще более, может быть, показал дарования г. Потехин в характере крестьянина Захара, брата Аннушки, которого все считают глупым мужиком, который почасту зашибается хмелем ни с того ни с другого, и потом с детской покорностью переносит брань и побои. Автор представил в нем человека, несправедливо униженного с самого начала, оскорбленного в чувстве своем, и показал нравственные и умственные качества, проснувшиеся в нем, когда оживил их первый упавший луч сочувствия и дружбы. Не скажем, чтоб оба характера были вполне выдержаны или вполне исчерпаны автором. Этому мешало особенно

отсутствие наблюдения за самим собой, довольство собственным делом, насколько сделалось, — две отличительные черты произведений г. Потехина; но оба очерка — лучшие свидетели, что в его распоряжении есть многое, что заставляет ожидать в будущем писателя замечательного, а в настоящем — говорить с уважением, но откровенно, как мы сделали.

Покидая критический разбор романа г. Потехина, не можем умолчать о получении, которое само собою отделяется от него и принадлежит к существенным причинам, почему мы так долго остановились на нем. «Крестьянка» г. Потехина открывает нам именно, что богатство фантазии в простонародных рассказах есть богатство по большей части не действительное, а только кажущееся. Это — алмаз поддельный, и самая легкая проба обнаруживает его малую ценность, в какой бы, впрочем, великолепной оправе он ни находился. Если внимательно посмотреть, на чем основывается обыкновенно запутанная и многосложная интрига простонародного рассказа, то в глаза прежде всего бросается одна очень простая вещь: игра автора в яркие противоположности. Игра эта чрезвычайно заманчива для молодых писателей, как показывает нам ежедневный опыт; но вести ее долго невозможно без расстройств самого таланта. Простой, естественный быт только тогда доступен искусству, когда берется в обыкновенном своем состоянии и сам стоит на первом плане безраздельно. С той минуты, когда примешаны к нему посторонние элементы, физиономия его тускнеет и на ней выступают черты более или менее произвольные, источника которых уже должно искать в нуждах автора, в особенной цели его, в любимых его мыслях. Простонародный быт становится просто или служителем чужих намерений, ему не известных, или инструментом, на котором писатель показывает беглость своей руки, не заботясь о настоящих свойствах его. В обоих случаях насилие, делаемое предмету, и униженная роль, которую заставляют его разыгрывать без всякого права, отзываются непременно на самом произведении: оно получает фальшивый оттенок, поддельный голос и кокетливую походку, которые ясно обнаруживают первородный грех его. Нельзя даже сказать, чтоб в великолепных выдумках, которыми возмущают ровное, глубокое течение простонародной жизни, была большая доля изобретательности. Есть бесчисленное множество готовых соображений и, так сказать, ходячих образцов в образованном мире, которые могут быть употреблены на это дело с успехом и без особенного труда выбора. Стоит только протянуть руку, и богатая развязка является к услугам писателя. Возьмите гениального человека, родившегося в кругу, не имеющем понятия ни о чем, кроме ближайших нужд своих, и заставьте такого человека испытать муку нравственных требований, не обретающих удовлетворения; это будет богатая завязка, и на ней уже пробовали свои силы многие из наших писателей. Возьмите умного простолюдина, поставленного между людьми других обычаев и мнений, или, наоборот, образованного человека, низведенного в чуждый ему круг: богатая завязка опять в руках ваших, — и таких тысячи. Кто же не видит, однако ж, что от этих образов или фигур, взятых целиком из магазина книжных представлений, никогда не взволнуется море простонародной жизни, хотя бы их бросила в него самая сильная рука. Море просто расступится и поглотит их без малейшего волнения, потому что оно движется, волнуется, играет только в силу собственных своих законов, а не в силу толчка извне, придуманного на досуге. Одно из самых печальных зрелищ представляют усилия автора расшевелить ту сферу, в которой поместил он свое представление, чуждое или враждебное ей. Он напрягает все силы свои, старается раздуть каждую искру в пожар, поясняет читателю причины, отчего не состоялся опыт, или в совершенном отчаянии прибегает к последнему средству — к *ultima ratio*<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Последнему доводу (*лат.*).

неудачного замысла; к обмену истинной сферы на другую — подложную. Из всех его усилий остается в результате только одно: резкий контраст, который иногда нравится еще неопытным читателям своей грубой игрой света, дня и ночи и проч. Читатель более опытный знает, однако ж, хорошо, что существует непреложный эстетический закон на самые противоположности, или контрасты. Действительно, они могут быть допущены в литературном произведении, но с условием, чтоб в сущности их не заключалось упорной и непримиримой вражды. Только тогда могут они сделаться достоянием искусства и подлежать его ведению, когда между ними есть возможность примирения, хотя бы случайного, мгновенного и непредвиденного. Напротив, голое противопоставление несоединимых вещей, как добра и зла, черного с белым, развитой образованности и грубого отрицания ее и проч., искусству не принадлежит, отпадая в область наукообразного наблюдения, с которой оно ничего общего не имеет. Притом же в самых противоположностях, доступных искусству, живет еще закон математической пропорции. По этому закону глаз, развитый наглядкой художественных произведений, никогда не вытерпит соединения слишком великого с необычайно малым, ослепительно-великолепного с уродливо-простым, хотя бы они родились на одинаковой почве, родственной обеим крайностям. Есть требования меры постепенности, есть простое чувство гармонических отношений, которые воспретят опытному писателю сводить подобные противоположности. Так, мы знаем, что Аполлон был пастухом у Адмета, но не можем представить его в роли слуги или паразита. Все сказанное нами, конечно, не ново для всякого, кто несколько размышлял о сущности изящных произведений, но особенно кстати теперь, когда дело идет о предостережении молодых писателей от искания по сторонам богатого содержания для основы простонародных рассказов. Старание произвести драматическое положение с помощью сближения и выпуска разных направлений друг на друга, как выпускаются на бой задорные птицы в некоторых охотах, не может разрешиться чем-либо действительно замечательным. Никогда не произведет оно драмы в особенности: будет ошибка в романе или повести, но драмы не будет. Приглядитесь, наоборот, к ходу простой жизни, вникните добросовестно, насколько позволят силы, в ее особенности и в ее *вседневный* характер: драматическое положение явится в романе или повести само собою, как награда за труд и серьезное понимание своей задачи.

Мы разобрали два романа, между которыми никакого сравнения быть не может: один (г. Григоровича) — с признаками верного художественного соображения, с замечательною соразмерностию всех частей, с талантом правильной, мастерской постройки; другой (г. Потехина) — отличающийся какой-то распушенностью и особенно стремлением к разнообразию и сложности подробностей. Мы старались показать отношения обоих авторов к самому предмету описания, к жизни, взятой ими за основание рассказов. В следующей статье остается разобрать третий отдел простонародных повестей, представителем которого служит писатель, разделяющий, по справедливости, с гг. Тургеневым и Григоровичем, славу искусного рассказчика, г. Писемский. Явления прошлого года и тут представляют достаточный материал для определения его характера и значения.

## Статья вторая и последняя

Два рассказа г. Писемского: «Питерщик» и «Леший» — мы можем назвать двумя семейными драмами из простого быта. Оставляя роману оптический обман перспективы, так необходимый ему, эпизоды и пристройки, составляющие важную часть оболочения, которое он производит на глаз читателя, г. Писемский ограничился простыми очерками, как он называет свои рассказы, скромной, одночленной

постройкой. По нашему мнению, он показал этим верность эстетического чувства своего, потому что народная драма действительно должна сосредоточиваться в полусвете простого жилища, доступного не всякому глазу. Если она пышно выносятся на свет, перед всеми, если роскошно зацветает на удивление каждому зрителю, то уже можно почти наверное сказать, что для нежного растения этого употреблены искусственные средства, как, говорят, употребляется электричество, чтоб возбудить рост и производительность некоторых фруктовых деревьев. Вспомним, что всякое глубокое чувство в народе неговорливо и стремится скорее внутрь, в темную глубь души, чем наверх, к свету, к похвальбе самим собою или к заявлению самого себя. В недрах человеческого сердца и должно его отыскивать. Отсюда необходимость для народной драмы самой простой обстановки, чтоб дать возможность писателю собрать все свое внимание на одном, много — на двух лицах. Это ему особенно необходимо, если вспомним, как легко опознаться и принять собственные свои предположения за действительные чувства выводимых лиц. Простота создания в рассказах г. Писемского доказывает, что он, как опытный писатель и как художник, знающий предмет свой, понял все эти требования. Оттого и рассказы г. Писемского имеют *задушевный* характер, смеем так выразиться, отличающий их от других произведений из народного быта. Драма лежит в естественных своих границах, и оттого чувство, одушевляющее ее героев, кажется вернее и истиннее. Рассказы г. Писемского исполнены жизненной теплоты, и он блистательно опроверг ими упрек в холодной наблюдательности, в равнодушии к своим лицам, или лучше, в неприличном благоволении ко всем им безразлично, какой часто делали ему за другие, более молодые его произведения.

Чрезвычайно любопытно после всего этого ближе узнать состав драмы и присмотреться, на чем именно она основана. Мы не почитаем за нужное подробно излагать содержание рассказа г. Писемского «Питерщик», будучи уверены, что всякому человеку, принимающему участие в отечественной литературе, он хорошо известен. Автор встречает в одном промышленном уезде Костромской губернии разоренного, скучающего самим собой крестьянина, который прежде вел большой торг в Питере. Исподволь Клементий Матвеевич рассказывает нежданному гостю свою питерскую историю, которая проста. В один разгульный час (после смерти любимой его жены) завезли его к двум барышням, из которых вторая, большая мастерица на гитаре, застенчивая и печальная с виду, с первого раза отняла у Клементия рассудок. Как только узнала об этом барышня Пелагея Ивановна через старую торговку-сплетницу, у ней появилась какая-то тетушка, сама она оказалась офицерской дочерью, а Клементий, уже слепой сначала, пропустил слух о себе, чтоб не отставать от приятельниц, будто он купец. Отсюда начинается выжимание сока у названного купца барышней Пелагеей Ивановной и ее тетушкой. Клементий, из ложного стыда, из непонятной страсти, поддается всем требованиям их до тех пор, пока, отняв последний рубль, тетушка указывает ему двери и притом еще с упреками. Но борьба чувства чести, не совсем погибшего в Пелагее Ивановне, с несчастным своим положением прошла для нее не даром. При расставании она выбрасывает одно за другим все платья и наряды, подаренные ей Клементием, закашливается и харкает кровью. Клементий возвращается в деревню свою, разоренный, униженный, с дурной славой и, что всего хуже, с надорванным и обманутым сердцем. Через несколько времени автор встречает его опять в Питере и опять богато; но он сух, мало говорлив и сильно смахивает на кулака. Из этого беглого изложения читатель легко увидит, что основная мысль рассказа чрезвычайно счастливо придумана. Другими словами, ее можно выразить так: автор старался показать, что огненная, слепая страсть, приходящая без ведома человека и наперекор его рассудку, так же способна завладеть и простолюдином, как человеком высшего развития,

и что, в сущности, она производит явления одинаковые в обоих, за исключением, разумеется, только внешней формы. Он создает на этой мысли рассказ, от которого с трудом можно оторваться.

Но здесь мы должны остановиться, понуждаемые к тому весьма важным вопросом. Действительно, всякая страсть, всякое чувство есть общее достояние человечества, и во многих случаях еще более достояние свежей, неиспорченной натуры, какова натура Клементия, чем изнеженной и пресыщенной какого-либо льва. Со всем тем, ослепление страсти не может выразиться в обоих одинаково, как бы страсть ни казалась однородна с первого взгляда: праздный, изнеженный господин всегда будет находиться под гнетом ее долее, доведет ее скорее до крайней, мучительной степени выражения, чем простолюдин, хотя чувство последнего, может, и глубже, и сильнее, и в первые минуты порывистее обнаруживается во вред себе и другим. Есть много отрезвляющих влияний на простолюдина, и наоборот, есть много причин у любого образованного человека, поддерживающих чувство его даже и тогда, когда оно начинает пропадать. Когда страсть упорна и выходит из глубоких недр сердца, продолжительность ее и степень самого развития определяются положением в обществе человека, испытывающего ее. Для одного — обязанности и условия жизни слагаются так, чтоб скорее возратить его к долгу, бодрости и настоящему делу; у другого — они идут рядом с его личным настроением духа и не мешают ему передаваться всему, что питает страсть, начиная с возможности анализировать ее в подробности до живительных обольщений искусства. Таким образом, мы можем полагать, что одно лицо, именно первое из двух, скорее будет приведено к ошибке, к самозабвению, даже к пороку или преступлению, чем другое; но зато искушение его короче и не так долго определено оно лежать в сетях без возможности движения. Если роли иногда переменяются, то это ничего не доказывает. Подобные изменения существенных условий жизни принадлежат к анекдотам и случаям, не имеющим никакого значения для искусства. Только в бесцветные эпохи его позволительно автору брать их предметами рассказов и описаний, как мы видели и у себя в то молодое время, когда эпитет «истинное происшествие» избавлял повествователя не только от художнических требований, но от необходимости соблюдать какое-либо правдоподобие, смысл и меру в фантазии. Все это говорим мы из необходимости показать, что смешение двух сфер, определяющих действия лиц, легко прокрадывается даже в весьма замечательные литературные произведения из простонародного быта. Так, мы отчасти находим подобное смешение в превосходном рассказе г. Писемского. Клементий его, нам кажется, именно слишком долго обманывается, слишком долго позволяет себя держать на привязи и в потемках.

Он нанимает для барышни с ее тетушкой дом, отделяет его своими мастеровыми и сам живет *полтора года* на одном дворе с ними. В эти полтора года Клементий постоянно старается играть роль купца, и не видно, чтоб хоть раз вышел из себя, когда Пелагея Ивановна и тетушка ее, грабя покровителя своего без милости, сияются держать его постоянно под ногами своими, прикидываясь благородными. Что в первую минуту страсти понятно без объяснений, то уже теряет ясность и правдоподобие, когда страсть раскидывается на время, не вполне правильно рассчитанное. Надо много посторонних причин, тонкого, неусыпного кокетства с одной стороны, самообольщения и игры мелких микроскопических ощущений, чтоб два лица через полтора года очутились на тех же самых местах, где были сначала. Предполагать существование подобных условий в низшем быту и на них созидать происшествие значит выводить следствия из того, что надо доказать еще и что вряд ли может быть доказано. Как мастерски ни вывертывается автор из сомнительного положения (а надо сказать, мастерство г. Писемского при этом

случае действительно изумит всякого, способного видеть его), но читатель все остается с своим подозрением насчет истинной родословной Клементия. Если он простолюдин в самом деле, то должен поспешить развязкой, а продолжительная игра и баловство своими ощущениями отнимают у него, в глазах наших, все права состояния и лишают его чести принадлежать кругу, в который записался. Кто не знает, что в увлечении истинной страсти простой человек добивается тотчас же, без дальних околичностей, последнего слова, которое ему нужно, чтоб определить свое собственное положение, потому что никто не имеет такого полного отвращения к неопределенности, как простолюдин. Это уже давно и справедливо замечено. Кто не знает также, что если простой человек покупает внимание и ласки, то он требует прямой выдачи своей покупки, как всякого другого товара, потому что, в сильной степени обладая деликатностью сердца, понятия не имеет о ложной изысканной деликатности, которая искусственно покрывает неблагоприятный предмет для большей удобства торгующихся? Стоять и смотреть полтора года на собственную свою муку, на собственное свое нравственное разложение не в натуре и не в духе его. Страннее становится еще для мысли положение Клементия, когда мы замечаем, что автор не дал своему герою даже и минуты на объяснение с Пелагеей Ивановной, которая тоже страдает, как известно, от ложного положения своего. И тот, и другая томятся в сетях и разыгрывают роли свои, ведущие в пропасть, усиленно и инстинктивно, точно так, как, говорят, птица стремится в отверстую пасть змеи. Полтора года живут они на одном дворе, обманывают друг друга каждодневно и только при разрыве обнаруживают себя и настоящие свои мысли. Автор может сказать в оправдание свое: «Тетушка мешала», — но тут является новое затруднение. Герои его — оба несчастливы глубоко, и боль сердца, едкая горечь чувства, неизбежность гибели не дают им столько энергии, чтоб миновать названную тетушку, обойти ее и положить конец продолжительной игре, в которой обе стороны проигрываются. Тетушка тут препятствие слишком малое. Это соломинка, которая не должна считаться при скачке с препятствиями, и странно было бы видеть ездока, перепрыгивавшего овраги и стены, в раздумье и в нерешимости перед нею. Гораздо проще может быть объяснено все дело. В рассказе г. Писемского мы видим ту же самую литературную выдумку, которая мелькает во всех произведениях из простонародного быта. Ею всегда разрешается то невольное и почти неизбежное участие собственной мысли автора, воспитанной и образованной на другого рода представлениях, в мыслях и чувствах героев, о котором мы говорили. Правда, литературная выдумка скрыта у г. Писемского весьма глубоко в недрах самого произведения и отыскать ее не совсем-то легко, но присутствие ее чувствуется уже невольно. Так по одному запаху догадываетесь вы в чаще леса о присутствии растения, которого глаз ваш открыть не может. Однако же самое благоухание его и особенное свойство душистости приводят, наконец, человека к цветку, притаившемуся в гуще обыкновенной зелени и избегающему общего внимания.

Не скроем от читателя, мы были обрадованы, увидев в самом авторе рассказа подтверждение нашей мысли. От зоркого испытанного глаза г. Писемского, разумеется, не могло укрыться некоторое родство Клементия с романтическими типами совершенно другого рода, и вот какие слова влагает он своему герою: «Даже по сей день, сударь, я самому себе удивляюсь: кажись, этакими пустыми словами, как рассуждать со стороны, так малого ребенка провести нельзя, а тут всему веру давал. У господ справедливая поговорка есть, что любовь слепа: коли она овладела человеком, так он ничего не видит и не понимает, как следует, а может быть и то — вы, конечно, этому не поверите, — а может быть, они и привороту какого-нибудь мне дали — прах их знает». Если отнять последнюю прибавку, составляющую красную нитку или узорчатую бахрому ткани, пришиваемую обыкновенно для красоты, то

речь Клементия обнаруживает нам довольно ясно, что *господская поговорка* чуть ли не была первой причиной всех испытанных им бедствий. Господская поговорка дала и необыкновенные размеры его страсти, и долгое колебание воли, и ту степень праздной тупости, которые так эффектно развиваются повествованием г. Писемского. Многого бы не случилось с Клементием без господской поговорки; да если правду сказать, то подобные господские поговорки известны почти всем героям простонародных рассказов, — только они не высказывают их так откровенно, как Клементий.

При всем том драма, выведенная г. Писемским, еще производит на читателя сильное впечатление даже и тогда, когда он знает, что для спаяния частей ее в одно целое употреблены посторонние вещества. Рубец едва замечается: так много искусства употреблено автором для скрытия его. Действительно, кто умеет любоваться приемами художника и наслаждаться ими, помимо даже самого существа дела («для них самих», как сказал бы ученый теоретик), тот найдет обильную пищу эстетическому наблюдению в рассказе г. Писемского. История его знакомства с Клементием, способ, каким он догадывается о характере и обстоятельствах его по некоторым внешним, весьма тонким признакам, наконец, постепенность интереса, растущего вместе с развитием события, — все это свидетельствует о руке, уже навыкшей держать руль повествования и направлять его по своему усмотрению, верно, правильно и прямо к цели. Человеку, который в современном произведении ищет прежде всего современной истины, надо остерегаться г. Писемского больше, чем кого-либо. Ни один писатель, сколько нам известно, так не умеет закрыть сомнительный товар и пропустить его под нашими глазами, как он; ни один не увлекает вас так точностию и естественностию простонародного языка, как он, и не сумеет под благовидным предлогом дать ход образу и представлению, для которых нужно особенное снисхождение читателя. В самом еще искусстве расположения рассказов и воспроизведения мысли своей таится у него часто замысел на ввод многих частных, которые, будучи взяты отдельно, уже не выдерживают проверки. И часто также случается, что при рассказах г. Писемского вы наслаждаетесь собственно не сущностию жизни, о которой идет дело, а мастерским способом автора говорить о ней, извлекаете поучение и вывод не касательно быта, который описывается, а касательно искусства, с каким подступает к нему автор и им овладевает. Искусство здесь — обман, как нередко случается в отношении народных повествований, и читателю должно беречься от опасной ошибки: принять авторские силы, изменяющие и подчиняющие себе предмет, за настоящий вид, за настоящую фигуру предмета. Осторожность нужна более всего при втором рассказе г. Писемского. Обольщение, какое производит «Леший» г. Писемского, должно быть строго проверено читателем, если он не хочет получить о весьма важном предмете понятие автора, увлекательное и теплое, разумеется, но, по нашему мнению, тоже не совсем согласное с истиной.

«Леший» показывает нам именно заблуждение страсти и преступное увлечение в женском сердце. Это наоборот с «Питерщиком». Девушка Марфа живет с умной, по-крестьянски, и строгой матерью Устиньей в страшном захолустье Кокинского уезда. Соблазнитель ее — плутоватый, старый и безобразный управитель имения из дворовых. Строгость матери, общее состояние нравов, еще не растленных в диком уголку провинции, наконец, неспящий надзор исправника заставляют любовников прибегнуть к хитрости. Управитель похищает девушку и распускает слух, что ее леший таскал. Никто и не сомневается в справедливости слуха, который поддерживает и сама девушка после того, как решилась возвратиться к матери. Однако ж стыд и раскаяние разрешаются в ней истерической болезнью: она делается кликушей. Между тем, внимание исправника обращено уже на все происшествие,

и тогда управитель под собственными его глазами, с криком, гамом, вихрем, как настоящий леший, похищает опять девушку и скрывает ее в лесу. Мука стыда снова возвращает Марфу в родимый дом, проделки управителя открываются, и девушка, снедаемая горестью, раскаянием и упреками совести, с согласия начальства, посвящает себя богомольческой жизни, странствованию и наконец поселяется жить при пустыньке.

Столько-то народных мотивов собрано в этом небольшом рассказе! Не будем говорить о приступе к повествованию, который превосходит в «Лешем» не менее того, каким открывается «Питерщик», о твердой постановке рассказа и прекрасной, почти поэтической раме, в которой он движется, о правильном, органическом возрастании его, о лице управителя Егора Парменыча, этом соединении плутовства и трусости, о лице исправника Ивана Семеныча — лице идеальном, но в которое так ловко введены жизненные черты, рожденные долгой опытностью, умом, смышленностью и вместе простосердечной добротой, что он получает ясный и привлекательный облик: все это не ниже таланта г. Писемского и стоит наравне с другими его рассказами, заслужившими почетную известность. Заметим только, что Иван Семеныч, изустно передающий автору весь рассказ, принужден сделать оговорку, которая на минуту затемняет его физиономию. «Я уж нарочно, — говорит он в одном месте, — представляю вам все в лицах, как они (то есть крестьяне), знаете, по-своему говорят». Эта маленькая гримаса, вынужденная положением рассказчика, отзывается несколько неловко на читателе; да не в том дело. Как в «Питерщике» главное действующее лицо — Клементий, так в «Лешем» главное действующее лицо — Марфуша. Вглядимся же в нее попристальнее.

Марфуша не насильно увлечена старым и злым приказчиком, а влюбляется в него на работах. Она только оскорблена и опорочена насильно, да и тут, впрочем, принимает свое положение, хотя и с сопротивлением, но не имеющим несколько характера отчаянной решимости. Верный историк ее любви, Иван Семеныч объясняет себе дело так (при сознании Марфуши, что чувствовала пристрастку к жирному и сальному приказчику): «Я только, знаете, пожал плечами, — впрочем, тут же вспомнил Пушкина... вероятно, и вы знаете... "Полтава" — прекрасное сочинение: там тоже молодая девушка влюбилась в старика Мазепу. Когда я еще читал это, так думал: правда ли это, не фантазия ли одна и бывает ли на белом свете? а тут и сам на практике вижу». Не во гнев Ивану Семенычу, объяснение это, как и объяснение Клементия, приведенное выше, нельзя принять в уважение. Мазепа имел за себя величие сана, таинственность своих замыслов, волнение суровых мыслей, отражавшееся на внешнем его существе, что все и объяснено *сочинением* Пушкина, а здесь действует прижимистый и не совсем симпатичный общине приказчик. «Полтавой» никак нельзя объяснить Марфушу. Она решительно становится в противоречие с духом даже всей настоящей народной литературы, где, если не ошибаемся, нет ни одной песни, прославляющей любовь молодой красавицы к старику, и где, наоборот, есть множество песен, в которых участь девушки, связанной со стариком какими-либо узами, уподобляется горькому и самому худшему из всех несчастий. В простом здоровом понимании вещей так, кажется, и должно быть. Еще в большее противоречие становится Марфуша со своей общиной, которая, при тихом и замечательном нравственном характере своем, не может быть настроена очень дружелюбно к своеобразному и распущенному приказчику. Чтоб иметь к нему *пристрастку*, Марфуша должна уже быть отчасти выродком. Ей следует отделиться от своей семьи, переработать свое воспитание, выкинуть из головы обычные свои понятия, победить боязнь и инстинктивное отвращение к предмету, то есть отобрать с дороги вещи, которые не так-то легко и скоро передвигаются. «*Все может страсть истинная*», скажут нам; да уже не говоря о том, что страсть имеет границы



действия, как порох, и электричество, и все, что вам угодно на свете, но сама страсть кажется в рассказе невозможностию. Суеверные защитники *страсти*, порожденные у нас, впрочем, чуждым, иностранным влиянием, полагают, кажется, что страсть есть феномен, которому нет причин, нет конца, нет повода и никакого человеческого объяснения. Особенно сживаются у нас с таким ложным представлением *страсти* стихотворцы и романисты; но подобные заблуждения всегда бывают у людей, привыкших петь и говорить с чужого голоса. Не входя в дальнейшее развитие этой мысли, которая бы далеко завлекла нас, ограничимся заметкой. Если бы и действительно явился на свете факт страстного увлечения, помимо всех нравственных и жизненных препятствий (чего, признаться сказать, мы и вообразить не можем), то, конечно, для такого любопытного феномена нужно было бы написать особенный рассказ, ему одному и посвященный.

Марфуша после первого возвращения в родительский дом прикидывается немой, потом, мучимая раскаянием, подпадает истерическим припадкам. Иван Семеныч объясняет существование кликуш тем расстройством нервов, которое кончается истерикой. Не опровергая физиологического объяснения его, скажем только, что история порч, суеверия и проч. имеет корень еще более в воображении, чем в душевных болезнях. Воображение, настроенное на один лад, может производить действительных кликуш и без всяких сантиментальных поводов, так что романтическое объяснение Ивана Семеныча касается только Марфуши и сделано им в виде сообщения ей некоторого рода интересности. Впрочем, важнее этого для нас другое обстоятельство. После вторичного похищения своего Марфуша, в полном цвете лет и жизни, увидев, наконец, всю великость своего падения, предается страннической жизни и поселяется при пустыни. На этом обстоятельстве мы и остановимся.

С первого взгляда чувство, побуждающее Марфушу на такой подвиг, кажется чувством общечеловеческим, которое может испытать точно так же герцогиня де-ла-Вальер, как и простая крестьянка. Со всем тем, общечеловеческие чувства подчиняются, во-первых, условиям развития, а во-вторых, условиям народности. То, что у пышной дамы, воспитанной на понятиях о высоком значении собственного лица, об ответственности за оскорбление и унижение его, кажется естественной и трогательной развязкой жизни, то, навязчивое скромному быту, имеющему совсем другие нравственные основания, кажется уже развязкой насильственной, произвольной и потому холодной. Сознание своей вины, упреки сердца и совести чувствуются всеми одинаково, да на разную деятельность вызывают они людей. Так, при странничестве и затем при духовном успокоении Марфуши мог быть только один повод — благочестие, и никакой другой. Тысячи других сложных, тонких, метафизических поводов, которыми так обильны светские романы, не существуют в понятиях народного быта, как нам кажется. Аскетическое направление вызывается у него только одной ближайшей причиной — потребностью духовной пищи. Затем обратить это направление в способ развязки своих страстей, в новую игру чувств и мыслей, в продолжение жизненных тревожений, только на другой почве, в поправку своих ошибок, в тонкую беседу с самим собою, — все это значит перенести понятия из чуждой сферы в такую, которая обращает всегда внимание только на одну существенную сторону всякого дела. Когда автор отсылает к уединению простонародного героя после цепи бедствий и падений в виде отдыха, он только отделяется от него на скорую руку, а совсем не доканчивает его истории. Герою или героине подсказываются тогда мысли и понятия, которых они приобрести не могли и которые лишают их последнего достоинства — своей собственной самостоятельной физиономии. Отсылка Марфуши к уединенной жизни принадлежит к этому роду литературного самоуправства. Она произошла от приспособления романических, всем известных представлений к быту, которому они

совсем чужды или который их понимает, с одной стороны, гораздо легче, а с другой стороны, гораздо строже. Немногих слов, сказанных нами, кажется, достаточно, чтоб оправдать в некоторой степени такое заключение. На лице Марфуши, как и на лице Клементия, играет тень литературной выдумки, существования которой даже и не подозревает талантливо и справедливо уверенный в своих силах автор обоих превосходных очерков.

Так мы видим, что в народную русскую драму вплетаются незаметно красивые цветки чуждой флоры, и это еще тогда, как ею занимается талант многообразный, знакомый, по всему видимому, с своим предметом настолько, сколько это было возможно ему, и владеющий средствами выше обыкновенных. Спрашивается: к каким заимствованиям должен прибегнуть простой, менее наделенный рассказчик и сколько экзотических или тепличных растений вплетет он в простонародную драму, если вздумает заниматься ею? Действительно, еще тяжело создать вполне удовлетворительную картину душевных мыслей деревни, понять те малые вещи, которые горько ложатся на сердце простолюдина, и исключить из списка драматических двигателей и рычагов многие высокие чувства, носящие эти титла между нами. Даже и в то время, когда автор попадает на мотив, действительно принадлежащий выбранному им миру, сколько труда стоит ему, чтоб провести его до конца в надлежащей чистоте. Как часто, видим мы, дрожит его рука, спутывается мысль и накладываются узлы за узлами на веревку, которую он начал плести еще недавно так чисто и, казалось, так ловко. Замечание наше также относится к повествовательной драме, как и к настоящим драматическим произведениям из простонародного быта. Причина их относительной слабости одна. Тип, который мелькает перед глазами автора, не выдается сам добровольно вперед и не выдвинут другими на первый план посредством многостороннего изучения. Объяснение его началось, можно сказать, на наших глазах, и, если принять в соображение необыкновенное разнообразие подробностей и жизненных черт, которые входят в него, своеобразность его понятий, обманывающую все предположения и заготовленные выводы, труд объяснения должен продолжаться еще долго. До тех пор каждый из писателей довольствуется большей или меньшей степенью собственной *наглядки*, которая, однако ж, никогда не может обнять предмета вполне. Само собой разумеется, что тут являются пробелы и восстают неожиданно вопросы, приводящие в замешательство самого опытного мастера в литературном деле. Наполнение первых и разрешение вторых составляет ту великолепную литературную игру, которую старались мы уловить. На нее уже потрачено много сил и еще более потрачено будет, вероятно, впоследствии. И сохрани бог, чтоб мы мешали этому направлению творческих способностей или считали его бесплодным! Мы знаем, что многим обязаны ему, что, например, оно осветило некоторые стороны русской жизни, остававшиеся доселе в темноте или даже в обидном подозрении насчет возможности их представления и пояснения. Еще более ожидает от него образованная публика в будущем, потому что именно в среде такой игры нападает иногда автор на характерную частность, а иногда на животворную мысль, которые составляют драгоценное приобретение в общем деле *уяснения самих себя*, что мы полагаем лучшим, высоким призванием литературы вообще. Обязанность наша ограничивается скромным указанием, что игру эту не всегда должно принимать за дело и что если она неизбежна покамест по состоянию исследований наших о темном предмете, находящемся теперь *на очереди* литературного воспроизведения, то ей должно предаваться по крайней мере с большою осторожностью и без излишнего, самодовольного увлечения...

Один из видов этой игры, рожденной не совсем ясным представлением мира, на который обращено внимание писателя, есть *идиллия*. Со времени падения

псевдореальной школы, то есть в течение последних четырех лет, сельская идиллия сделалась господствующим направлением в нашей словесности, и редкий из писателей не прибегал к ней, да присутствие ее слышится еще и теперь во многих новейших произведениях. Преобладание идиллического тона объясняется многими весьма важными причинами, которые долго было бы разбирать здесь. Между прочим, развитию ее сильно способствовало недоумение, в котором очутились писатели после явной несостоятельности предшествующего направления. Не каждый из них мог обречь себя на спасительное молчание, в котором тихо копились бы зрелые литературные идеи, а идиллия представляла готовый выход для деятельности. Никто не будет, полагаем, отвергать пользы, принесенной ею тогда. По милости идиллии научились и публика, и сами писатели уважать лица и характеры, мимо которых проходили они прежде или с пустой гордостью, или с напрасным соболезнованием, понимать, что движения сердца, душевное горе, нравственное веселие и даже мысль ни у кого не отобраны и никому не даны в исключительное владение, видеть наконец, что природная обстановка, в которой живут тысячи людей, отлично выдерживает описание не хуже мебельных, бронзовых и других принадлежностей комфорта. Со всем тем, идиллия не есть изображение всякого предмета с его поэтической стороны, а наоборот — есть усилие достичь поэзии без действительного предмета в основании. Это труженик, производящий все земные работы на мимолетном облаке, если только можно допустить подобное сравнение. Ближайшее знакомство с делом и развитие творческих сил вытесняют мало-помалу идиллию, замещая ее бесплодную фантазию, летающую в пространстве без возможности спуститься вниз и остановиться на чем-либо, той поэтической идеализацией, которая не выдумывает предметов, а только обнаруживает их настоящий смысл, их настоящее значение. Идеализация, правильно понятая и художественно выполненная, совпадает таким образом с реализмом, потому что тайный смысл, скрытое значение вещей и составляют сущность их; но она ничего не имеет общего с псевдореализмом, который занимается одной внешней стороной предметов и минует все, что только не подпадает прямо глазу. Идиллия, однако же, не исчезает даже и с появлением художественной идеализации. Всякий раз, как встречаются у автора пробел, сомнение, темный вопрос, показывается идиллия и вступает опять во все права свои. Она служит готовым балластом для наполнения тех пустых мест, которые остаются от недостаточности положительных сведений, от невозможности отыскать истинную причину события и истинные последствия его, а наконец от стремления к поэтическому освещению предмета, когда не найдено ему внешнего освещения под рукой. В последнем случае выдумки идиллии, все ее опыты увеселительной физики, разноцветные огни и фосфорические сияния пригодны как нельзя более. Все хорошо, что только несколько освещает потемки. И мы видим, что в самых замечательных произведениях из простонародного быта еще не обходится без идиллии и что она присутствует там как ясное свидетельство неполного знания дела и неполного обладания предметом.

Есть, однако ж, идиллист по преимуществу, к которому невольно стремятся симпатии читателя. Мы говорим о г. Кокореве, так рано похищенном смертью у русской литературы. Рассказ его «Саввушка», появившийся еще в 1852 году, выражает вполне этого замечательного писателя, не успевшего сделать всего, что он мог сделать. В рассказе есть места, показывающие такое близкое знакомство с русской жизнью, какое не часто встречается. Всего замечательнее, что подобные места у г. Кокорева являются уже почти без примеси искусства, без ученой, систематической постановки, без преднамеренного литературного расчета, чем писатель этот и отличается от всех своих собратьев. Места эти выдались сами по себе, развитие получили от собственных сил, насколько достало их, из себя почерпнули весь свой

эффект, и не видно, чтоб автор заботился о том, как бы ловчее показать их людям. Из многих таких мест упомянем об одном, но, может быть, лучшем из всех: о сценах в заведении «Старая изба», распивочной близ Сухаревой башни, на Самотеке. Пусть читатель проверит наши слова, пробежав эту оживленную картину, которая может служить даже отчасти историческим материалом впоследствии. Из нее, например, будущий описатель нравов заметит, что в известную эпоху городские романсы и цыганские песни начали спускаться в народ, отпетые и забытые в других крутах. Он увидит также, каким образом они начинают мешаться с чисто национальными произведениями в столицах, а оттуда, вероятно, идти и еще далее; да и многое другое может он еще заметить как в этом месте, так и в других. Если в каждом из лучших современных наших писателей есть любопытные этнографические данные, на которые не мешаешь иногда взглянуть и строгой науке, то, конечно, ни у кого покамест их нет более г. Кокорева. К несчастью, писатель этот совершенно подавлен идиллией. Саввушка его, сперва разгульный ученик портного, потом не совсем счастливый муж, а потом еще менее счастливый портной, служит провидением для одного бедного семейства, где пьяный муж сводит жену в могилу и сам пропадает. От них остается дочка Саша, порученная ему, Саввушке, которую он пристраивает к какой-то тетушке; но девушка сманена шарманщиком и скрывается. Саввушка ноет и горюет до тех пор, пока в «Старой избе», о которой упоминали, встречает Сашу в костюме мальчишки, пляшущую и распевальную для гостей «Избы». Тут поднимается Саввушка, выхлопывает у разных людей деньги — на заплату долгов Саши, преодолевает ее собственные дурные наклонности, заманив ее раз на могилу матери и там усювестив ее, потом берет ее на воспитание, воспитывает тщательно, добивается своей любимице шереметьевской премии для бедных невест и наконец выдает ее замуж за молодого прекрасного часовщика Петра Васильевича... Все это течение рассказа в ярком, радужном и однообразном колорите, конечно, утомляет глаз читателя, который весьма рад, когда от времени до времени прорывается эта чересчур светлая, неестественная атмосфера, и показывает вдали клочок земли с настоящими людьми и с настоящей природой: но у г. Кокорева есть неоцененное качество, спасающее его даже и тогда, как он плывет в водах идиллии, мимо фантастических берегов, к которым пристать нельзя. Идиллия у него не щегольство, не манерный показ своих авторских приемов и даже не способ вывернуться из трудного обстоятельства, что так часто бывает. Идиллия у него есть дело сердца, и он сам верит в нее. Вы ясно видите, что автор вместе с героем своим Саввушкой бежит по чужим домам, отыскивая способ выручить Сашу из порочной атмосферы, вы видите, что он вместе с ним плачет над неудачей и переживает с ним каждую его радость и каждую его печаль. Когда приводит он Саввушку и его питомицу к пристанищу, или лучше в какой-то сказочный Храм Славы, он весьма далек от мысли устроить им эффектное помещение на удивление другим. В нем живет только глубокая потребность видеть их безмерно счастливыми, выразить собственное свое чувство любви к ним и найти успокоение сильно взволнованному сердцу. В этом семейном торжестве автора едва-едва заметно участие искусства: так сильно поглощены все другие требования одним главным, которое всегда и стоит на первом плане. Конечно, идиллия остается по-прежнему идиллией и не переходит от этого в поэтическую идеализацию происшествия, но за ней все-таки светится жизненная истина, выражаемая душевным настроением автора, и теплота чувства, разлитая по ней из этого источника, сообщает ей силу впечатления, которой она без этого никогда бы не имела.

Совсем иные поводы бывают у некоторых других идиллий. Вот перед нами сельская идиллия г. Авдеева «Огненный змей». Мы называем рассказ г. Авдеева идиллией потому, что он рисует именно явления фата-моргана авторского воображения,

хотя в нем есть и *сильные страсти*, и *душевные бури*, и заметная претензия на *драму*. «Огненный змей» любопытен во многих отношениях, особенно как свидетельство, чем может сделаться простонародная литература, когда переходит в достояние записного рассказчика, который не остановится за словом, лишь бы мысль была заготовлена прежде и обнаружилось требование на нее в публике. В идиллиях г. Кокорева первый повод есть симпатия автора к предмету; у г. Авдеева первый повод к идиллии есть пресыщение от удовольствий петербургской жизни и от работы в фельетонах, как он объясняет на первой странице своей повести. Несмотря на странность побуждения, а может статья, и по причине странности побуждения, он в восторге от глухой деревни, в которую нечаянно заехал; но восторг — плохой руководитель. Деревня г. Авдеева уже так глуха, как гвианский лес: в ней не знают ни дней, ни месяцев, ни годов, и кажется даже, по некоторым намекам, что в ней и не ведают, обретается ли она в губернии, воеводстве или в наместничестве. Это значит уже простирать *вольность* описания до крайних границ; автор позабыл нам сказать только: есть ли в этой деревне какой-нибудь приказчик или какая-нибудь контора управления? Впрочем, легко догадаться, что излишняя густота красок произошла от намерения автора показать собственные свои сведения в деревенском календаре, в народных приметах, в тайной науке простолюдина, которая будто бы позволяет ему обходиться без всяких гражданских и вообще образованных делений и указаний. Действительно, автор, как записной рассказчик и настоящий сын своего века, знает всю мудрость деревни, всю подноготную ее науки. Ему известно, что на Варвару зима мосты намостила, а на Савву гвозди заострила, а на Васильев вечер день прибыл на куриный нос, так же точно, как он хорошо ознакомлен с Петром-полукормом, Тимофеем-полужимником и проч. Все эти сведения, однако же, и многие другие почти ни к чему не служат у него: как только высчитал их автор или закрасил случайно речь простолюдина, так все и кончилось. Они не дают никому никакого значения. Это все равно, что встретить в обществе образованного и веселого господина, который, бог знает с чего, верит в домового и рассказывает о нем анекдоты. В голову вашу непременно приходит мысль, что господин тут сам по себе, а домовый — сам по себе. Странно, что при этом повторяется всегда одно и то же явление. Чем дальше рассказчик стоит от своей темы, чем недоступнее она ему с каждым шагом вперед, тем все изысканнее, наряднее, эффектнее старается он ее сделать. Он изукрашает быт простонародья наподобие того, как разбогатевший спекулянт покрывает золотом всю домашнюю утварь свою. Каждое лицо рассказа в таком случае поет лучшую поэтическую песню из всего сборника русских песен; в каждом угле избы слышится замечательное поверье или трогательное предание, за каждым плетнем рассказывается легенда, а уж о самих лицах, быте их и о природе, их окружающей, говорить нечего. Тут смешиваются все тоны, все тени и все цвета, начиная от ярко-солнечного до прозрачно-туманного и т. д. Во всем этом богатстве недостает только одного — живой мысли, близкого родства с предметом и верного колорита, который дается настоящим пониманием первого. Взгляните на основную мысль «Огненного змея» и на весь состав его. Какая картина в разных вкусах, или лучше, какая турнировская скачка на пяти лошадях в одно время! В уединенной избушке, изукрашенной по стенам пучками сухих трав, живет старая ворожея-знахарка с молодой внучкой своей Васеной. Косо смотрит на них вся деревня, но еще принимает в свой круг внучку за красоту и молодость ее. Это продолжается до тех пор, пока раз весь мир, возвращаясь с работы, видит огненного змея, который летит через всю деревню и рассыпается над избушкой ворожеи, где тогда была одна внучка ее — Васена. С этой минуты вся деревня отстраняется от Васены, а гордая Васена, с своей стороны, разрывает не только обычные дружеские связи молодости, но и отталкивает Федюшу, своего испытанного любовника. Она

уходит в самое себя, начинает бледнеть и сохнуть, а огненный змей чаще и чаще посещает ее, но уже в образе управительского сынка, живущего неподалеку. Не совсем же глуха была деревня Ознобиха, как хотели нас уверить. Федюша решается подстеречь с помощью чар нечистого, который водится с его возлюбленной, и на третью ночь видит его. Несчастный любовник с тех пор заматывается, идет в солдаты, управительский сынок тоже, как водится, отъезжает, и рассказ кончается сценой, в которой Васена, под руководством своей бабушки-ворожеи, выходит ночью на улицу, проникается вдохновением и напускает на изменника страшный приворот и заклятие... Последствия того и другого неизвестны. Таков этот пестрый рассказ, и в кратком очерке, который мы представили, читатель еще найдет, если захочет, сбор фантастических мотивов, выдуманный для прикрытия бедности настоящего содержания, и содержание, с трудом добытое для ввода обветшалых фантастических подробностей. Действительно, все как-то идет врозь у автора, и каждая отдельная часть еще не по своей дороге. Самые интересные лица рассказа — героиня Васена, подруга ее Дуня и проч. — говорят грубым языком, формы которого не смягчены внутренней грацией мысли или чувствами, что так умеют делать гг. Григорович, Писемский и Тургенев. Напротив, наш автор как будто с намерением останавливается на внешней жесткости крестьянского языка и пишет: «ра-е», «те-я», «матри», вместо «разве», «тебя», «смотри», — точно боится, как бы не проговорились его лица по-книжному. Взамен, когда переходит он к описанию нарядов их, то уж является изысканность и щегольство, напоминающие скорее искусного маскарадного или театрального костюмера, чем деревенское кокетство, а в изображении их физиономий вводятся в дело такие тонкие заметки, какие не всякому дилетанту в живописи придут в голову и тогда, как он смотрит (выписываем слова автора) на портреты *«новой итальянской живописи, освещенные и согретые так, что на них, несмотря на неподвижность линий и непрозрачность кожи, можно по какому-то переливу теней ясно читать внутреннее настроение»*. Этими словами автор рисует особенности Васениной физиономии. И пусть не подумает читатель, что рассказ «Огненный змей» не имеет занимательности. Мы уверены, наоборот, что он многими прочтен с наслаждением, и особенно за эффектное смешение воображаемого и действительного мира, убаюкивающее всякую мысль и всякое взыскание. Это и заставило нас остановиться на нем. Цель наша была — указать, каким путем идет обыкновенно писатель, взявшийся за простонародный быт от скуки, от пресыщения, от нечего делать или от уверенности в мастерстве своем. Тяжело делается смотреть тогда на обоих: на автора, выбравшего предмет, который вызывает добросовестный труд, а не прихотливую шалость, на самый предмет, который дичится и уходит из рук человека, приступившего к нему без уважения и серьезной мысли. Если простонародному быту суждено перейти у нас в область вседневной литературы или, сказать иначе, в область той болтовни, которая составляет насущный хлеб всякой современности (по некоторым признакам видно, что ему не миновать судьбы этой), то безобразие отношений между автором и предметом обнаружится при этом случае яснее для всех глаз. Мы указываем теперь на первые, еще легкие проблески его, и желание отстранить одно известное имя в литературе нашей от явления, малоутешительного по себе самому, вынудило нас сказать всю правду. Пусть г. Авдеев держится того полусветского круга, в котором почерпнул он свои лучшие повести. На этой почве он всегда останется умным, приятным, а иногда проницательным рассказчиком.

Говорить ли о рассказе г. Александра Мартынова «Рыбак», который состоит из нескольких страничек, наполненных необычайными странностями. Рассказ этот нам кажется пародией на простонародные повести с мужицким языком и с сентиментальным направлением, и в таком случае это одна из самых забавных шуток

последних годов, которые так обильны были шутками. Автор видит в реке В-ни купающегося парня, который дал более 150 поросенков, то есть более 150 нырков, не переводя духа, и поражен от этой удали *благоговением*. Прямо от парня переходит он к старому рыбаку, который небывалым языком, состоящим из смешения деревенской грубости и городской пошловатости, рассказывает, как была у него дочка Наташенька, да молодой барин подметил ее на базаре, пришел уху есть и (нового рода Алеко!) поселился между рыбаками в шалаше, затем: «*ишь ты, — прибавляет рыбак, — воздуха здесь хороши — спится ловко*». Открыл, однако же, старик проделки своей дочери, напустился на нее, побил шибко, да и отправился в слободу, куда уехал волокита, чтоб опять его, *пагубника, привести к девоньке, родного детища жалючи*. В слободе он его уже не отыскал, как легко догадаться, и возвратился назад с пустыми руками. Дочка, услышав это, бросилась в воду, а потом *в разуме помутилась*, а старик отвез ее в больницу, где *их пользуют*, и с тех пор сделался несчастным на весь век. Уморительная простота рассказа, слезливость старика и комизм всех положений, наконец, необычайный язык его, невольно вызывающий смех у читателя, и драматическое содержание, которое призван он выражать, составляют особенности этой пародии. Мы знаем, что многие совсем не считают преднамеренной шуткой рассказ г. Мартынова, а повестью, написанной весьма серьезно; но тогда явление делается совершенно необъяснимым, и мы, для чести автора, хотим лучше принимать его за пародию. Вот на выдержку одно место из повествования старого рыбака:

«Прошло эдак с добрых неделю. Сидим мы с Наташей повечеру у котелка; поспать собрались, прежде чем ей-ту на сон идти, а мне к удам; хороши по вечеру клевы живут. Солнышко садилось; вечер был важный такой, и рыбе надо бы ходко идти. Ну, и сидим мы-то: ложке, чай, по первой не успели во рту помарать, — глядь... отколе ни возьмись, позапрошлой. Меня индо морозом по спине дернуло (знать, чуяло сердчишко); а Наташа — где *неть!*.. Как держала у рта ложку, так и не смигнет, словно-те *бахмур* какой нашел. “Хлеб-соль, — молвил, — добрые люди?”. “Хлеба-соли кушать”, — молвил и я в тапоры... Да кто его знал; в душу людскую не влезешь ведь!.. “Пустите, — байт, — меня с вами ухи похлебать: голод уморил, а я за все про все заплачу”. “Уж и стал ли, — говорю, — вам с нами из одного корыта снадать... Бude вашей милости в угоду — мы тебе другую ущицу доспеем, уж такую, что в рот, то спасибо! Рыбки не занимать-стать — и *седни* Бог не обидел. Волишь: *утренничка* сварганю — стерлядок там, али *молимое* (налимов), аль иной прочей — всякой вволюшку”. “Ладно, — говорит, — старик — сваргань, а тебе обиды не будет”. “Какая, мол, обида! обидишь меня — тебя Господь обидит...” “Но переждай, — байт, — вашей проотведать, умаялся добре!..” Силком, почитай, отнял ложку у Наташи моей, — ну, и *швыркнул* раз, другой... Что ему загорелось больно — бог его ведает! аль и вправду *петит* пронял». Неужели это не пародия, неужели рассказ г. Александра Мартынова должен служить примером и доказательством того, что простонародные повести, спускаясь все более в низшие слои литературной деятельности и в руки бездарных писателей, могут переродиться в чудовищный сброд нелепостей, оскорбляющих вкус и все понятия об искусстве?..

Просмотрев все наиболее замечательные произведения, явившиеся в прошлом году по особому отделу нашей литературы, спешим к заключению. Ясно делается, по крайней мере, для нас, что в настоящую минуту предмет описания — простонародный быт — стоит еще враждебно к самому способу описания его в романах и рассказах. В манере представления его, словно от примеси какого-то ядовитого вещества, есть краски, поедающие характерные черты его облика или, в крайнем случае, значительно ослабляющие их. Истина жизни и искусство редко бывают примирены, а большею частью находятся в обратной арифметической пропорции

друг к другу, и закон правильного соотношения между ними еще не найден. Простонародный быт гораздо лучше подчиняется кисти, когда он составляет содержание миниатюры, абриса, эскиза, когда он умален и введен в скромную раму, которую уже надо определять дюймами и линиями. Тут одна яркая особенность его, одна отдельная черта, подмеченная верно и выработанная со тщанием, вообще свойственным живописи малых размеров, удовлетворяет читателя, знающего, чего требовать от картины. Где не было претензии на пояснения всех сторон предмета, там не может быть и запроса на него. Совсем другое дело, когда предмет выведен из скромного угла и поставлен в той самостоятельности, в той особенности, которая представляет права на честь строгой и многосторонней оценки. Тогда происходит явление, уже замеченное нами. Несмотря на силу средств, на богатую долю таланта и наблюдения, даже на обилие мыслей, писатель не в состоянии показать все необходимые нравственные стороны предмета, как обещался и как хотел. Прежде всего, мешает этому неполное знание его, а потом противоречащие подробности, которыми так обилен всякий характер из простого быта. Примирить их в художественном образе, разумеется, можно, но представляет значительные трудности, даже по обилию неразработанных материалов. «Поэтическое прозрение» тут ничего не может сделать, потому что и оно должно иметь какую-нибудь уже добытую частицу кости, чтоб построить весь остов неведомого организма. Без этой существенной частицы и «поэтическое прозрение» будет точно такая же литературная игра, как идиллия или другие литературные ремесла. При таком состоянии дела писателю остается выбор из противоречащих подробностей, очистка их и уже потом создание характера на основании кристаллов, очутившихся в реторте после этого процесса. Мы уже видели, что на подобную работу употребляются все творческие силы писателей и что она производится иногда и искусством, заслуживающим внимание и полную признательность нашу. К несчастью, ни одна черта в родном облике, знакомом по инстинкту и наглядке каждому, не может быть выпущена и не может пропасть. Если она отстранена автором по какой-либо причине, то тотчас же воскресает у которого-нибудь из читателей его, но уже в виде возражения, сомнения, противоречия. Как ни мала, как ни ничтожна пренебреженная или ошущенная черта, но в руках читателя она уже составляет орудие весьма разрушительного свойства. Ею он подкапывает основание рассказа, снимает с него краски, разлагает его в частях и в целом. Ни один еще рассказ, сколько нам известно, не сосредоточил на себе единогласного убеждения в непогрешительности всех своих данных и всех своих выводов, а напротив — каждый из них порождает и порождает столкновение личных и совершенно противоположных мнений, взаимно исключающих себя. Ясно, что как автор, так и читатели его имеют различные понятия о предмете, еще не сведенные опытом, наукой, трудом в одно общее и полное представление его. Есть ли возможность при таком положении дела окончательного и полного проявления его в искусстве? Сомнение тут, кажется нам, позволительно, особенно если вспомним, что самые лучшие, самые верные приемы современного искусства скорее запутывают понимание быта, чем объясняют его. Значит, кроме всех других препятствий, есть даже помеха для представления его в надлежащей ясности и со стороны обыкновенных условий искусства. Ограничимся при этом одним замечанием: естественный быт вряд ли может быть воспроизведен чисто, верно и с поэзией, ему присущей, в установленных формах нынешнего искусства, выработанных с другой целью и при других поводах. Первые, основные правила изящного здесь не находят приложения целостного, а только допускается приложение их урывками, по кускам и случайное; хитрые подготовки, обычные иллюзии искусства, принятые всеми по общему соглашению и не возбуждающие при других случаях ни малейшего возражения, здесь становятся ложью, обманом, иногда



чудовищностию. Была попытка выйти из этого враждебного отношения искусства к предмету в драматической литературе нашей, но это одна успешная попытка, где драматическая форма подчинилась требованиям нового рода, осталась уединенной попыткой и феноменом без ясной причины и без видимых последствий. Какой вид будет иметь свежая, оригинальная форма простонародного рассказа, мы не знаем. Это уже настоящее дело и тайна тех самых даровитых писателей, которые возбудили своими произведениями вопрос этот в публике и на которых лежит сильная обязанность если не разрешить его, то, по крайней мере, указать дорогу к его разрешению. Статься может, что вместе с новой формой появится и содержание, которое не станет нуждаться в пояснениях со стороны, потому что все пояснения уже будут находиться в нем самом, которое разовьется наперекор обычному, ходячему между нами пониманию идей и предметов и в яркой особенности, свидетельствующей о законности его происхождения, обманет догадки, правила и кодексы как записного цеха читателей, так и вообще публики, привыкнувшей к известному и однообразному изложению в литературных произведениях...

---

---

*Козьма Прутков <Вл. М. Жемчужников>*

**Безвыходное положение  
(письмо к моему приятелю  
Апполинию в Москву)**

Толпой огромною стеснились в мой ум  
Разнообразные, удачные сюжеты,  
С завязкой сложною, с анализом души  
И с патетичною, загадочной развязкой.  
Я думал в мировой поэме их развить,  
В большом, посредственном иль в маленьком масштабе,  
И уж составил план и, к мирозерцанию  
Высокому свой ум стараясь приучить,  
Без задней мысли, я к простому пониманию  
Обыденных основ стремлюся всей душой.  
Но, верный новому в словесности учению,  
Другим следуя, я навсегда отверг:  
И личности протест, и разочарованье,  
Теперь дешевое, и модный наш дэндизм,  
И без основ борьбу, страданья без исхода,  
И антипатии болезненной причуды, —  
А чтоб не впасть в абсурд, изгнал экстравагантность...  
Очистив главную творения идею  
От ей несвойственных и пошлых положений,  
Уж разменявшихся на мелочь в наше время,  
Я отстранил и фальшь, и даже форсировку  
И долго изучал, — без усталости, с упорством, —  
Свое в изгибах разных внутреннее я.  
Затем, в канву избравши фабулу простую,  
Я взгляд установил, чтоб мертвой копировкой  
Явлений жизненных действительности грустной  
Наносный не внести в поэму элемент.  
И технике пустой не слишком предаваясь,  
Я тщился разьяснить творения процесс  
И слово новое сказать в своем созданье.

С задатком опытной практичности житейской,  
С запасом творческих и правильных начал,  
С избытком сил души и выстраданных чувств,  
На данные свои взирая объективно,  
Задумал типы я и идеал создал,  
Изгнал все частное и индивидуальность,

И очертил свой путь, и лица обобщил;  
И прямо, кажется, к предмету я отнесся,  
И, поэтичнее его развить хотел,  
Характеры свои заранее обусловил,  
Но... разложенья вдруг нечаянный момент  
Постиг мой славный план... и я вотще стараюсь  
Хоть точку в сей беде исходную найти!..

---

---

*Е. Н. Эдельсон*

**«Бедность не порок», комедия в трех действиях. Сочинение А. Н. Островского. Москва. В типографии В. Готье. 100 стр<аниц> в 8 д<олю> л<иста>**

Критике нашей редко достается удовольствие говорить о литературных явлениях, далеко выходящих из ряда обыкновенных. Поэтому читатель, конечно, поймет то удовольствие, с каким мы приступаем к разбору новой комедии А. Н. Островского, вносящего каждым произведением своим ценный и долговечный вклад в сокровищницу русской литературы. По поводу новой комедии даровитого автора нам очень хотелось бы поговорить о его прежних комедиях и вообще о всей литературной деятельности его, еще не обсужденной и не взвешенной нашей критикой с достаточной полнотой; но, имея в виду еще воротиться к этому предмету со временем и не желая говорить о нем лишь мимоходом, ограничимся в настоящем случае лишь тем, что ближайшим образом относится к его последней комедии.

Содержание пьесы «Бедность не порок» взято из того быта, в изображении которого г. Островский действительно великий мастер, но которым иные критики напрасно хотели бы ограничить всю его литературную деятельность. Мы видели в его пьесах не одно живое и типическое лицо из других слоев общества; никто также не скажет, чтобы «Бедная невеста», взятая вся не из купеческого быта, не была произведением истинно замечательным; но понятно, почему г. Островский так любит обращаться за материалом для своих комедий к быту купеческому. Мы видим этому две главные причины. Первая заключается в направлении автора, в задачах, им на себя возлагаемых; вторая — в оригинальной, ему только одному свойственной, манере драматической.

Г. Островский — наш народный писатель. Это значит, между прочим, что главная задача его литературной деятельности состоит в изображении таких явлений и таких типов, которых происхождение вытекает из коренных и самостоятельных свойств русской природы. Поэтому, изображает ли он вам русского человека, дошедшего до бесстыдства в своей испорченности, каков, например, Подхалюзин в комедии «Свои люди — сочтемся!», или выводит вам привлекательные в своей безыскусственности и нравственной чистоте лица, вы видите ясно, что все эти лица русские и что ни таких личностей, ни таких событий в другой земле не встретишь. Купеческое сословие наше, издавна составляя чрезвычайно обширный и сильно деятельный класс общества, находится, по самому роду своих занятий, в беспрестанных и самых близких столкновениях со всеми прочими слоями общественными; в нем, кроме того, по различию состояния и по различию главнейших и обычных сношений, встречаются все формы жизни и обычаев, выработавшихся в нашем отечестве. Между торгующим крестьянином, мало чем отличающимся от крестьянина-земледельца, и столичным купцом, ведущим свой дом на иностранную ногу и мало чем отличающимся от иностранного негоцианта, встретишь еще целую

лестницу переходных типов. И древняя доблесть русская, переживающая целые века, несокрушимая никакими чуждыми влияниями и в торжественные минуты являющаяся на свет, чтобы тихо и без шума исполнить свое святое дело, и легкость, фанфаронство — почти французские, и крепкая привязанность к старым, исконным обычаям до малейшей их подробности, и полное увлечение европейским комфортом жизни — все встречается в нашем купеческом сословии. Понятно, что при таком разнообразии в нем преимущественно как бы откладываются и выявляются наружу все коренные народные черты, подверженные ли влияниям разносторонней цивилизации или сохранившиеся в своей нетронутой простоте.

Вторая причина, почему г. Островский любит особенно обращаться за матерьялами для своей комедии к купеческому быту, заключается, как мы сказали выше, в особенной манере и языке этого писателя. С тех пор как появилась его первая комедия, создалось и новое требование для наших драматических писателей. Никогда и никем еще яркость языка, оригинальный колорит речи каждого лица не были доведены до такой степени. Характеры лиц в этой и последующих комедиях г. Островского выражались и напечатлывались в читателе не одною уже верностью себе в действиях и мнениях, но и самым складом языка, искусно подчерпнутым из богатого всеми формами языка народного и верно приспособленного каждому лицу по его внутренним свойствам и общественному положению. Сколько мы понимаем, такая именно верность и меткость языка есть исключительное достояние комедий Островского и ни в ком из русских, а тем менее иностранных писателей не встречается. Не пускаясь теперь в рассуждения о том, какую именно эстетическую ценность имеет такая яркость языка в комедиях, мы попросим только каждого из читателей припомнить о том особом и живом наслаждении, какое доставляла ему эта характерная черта комедий г. Островского, и он, конечно, убедится, что она составляет одно из существенных достоинств драматических произведений. По причинам, изложенным выше, язык нашего купеческого сословия представляет все богатство и разнообразие нашего народного языка, обильного эпическими оборотами, множеством поговорок и негибнущих речений, приспособленных ко всевозможным житейским положениям, и ту отчасти комическую вольность, с какою народ наш укладывает в речь слова и выражения, взятые из отвлеченной сферы понятий или чуждых языков и не совсем еще приспособленные им к употреблению. Все, конечно, знают, как искусно пользуется г. Островский указанными свойствами языка нашего купеческого сословия для некоторого смягчения и разнообразия драматических впечатлений, так часто встречаемых в его комедиях. Для этой особенной манеры автора управлять душою читателя купеческий быт представляет хотя, конечно, не единственный, но весьма богатый материал.

Сказанным до сих пор мы не думаем открыть читателям что-либо новое для них об особенностях и направлении таланта г. Островского; но все-таки считаем эти объяснения необходимыми по причине странных отношений нашей критики к этому писателю. Напишет ли г. Островский комедию из купеческого быта, с тем особенно ярким и метким языком, который поражает решительно всякого, критика наша коварно спрашивает: нужен ли такой язык для долговечного существования в литературе и на сцене драматических сочинений? Возьмет ли г. Островский для своей комедии другой быт, уже по самому характеру своему не допускающий особенной яркости и типичности языка, критика тотчас же начинает сожалеть об этом недостатке и указывает в пример автору его другие пьесы, как будто забывая, что оригинальные и особые достоинства какого-либо рода сочинений писателя не уменьшают нисколько цены других существенных его достоинств, разделяемых им отчасти с другими писателями.

Но пора обратиться от этих общих соображений к настоящему предмету нашей статьи и ввести читателя в круг впечатлений, выносимых из новой комедии А. Н. Островского — «Бедность не порок». Действие в уездном городе во время Святков. Автор переносит вас в скромную комнатку приказчика Мити, живущего у богатого купца Гордея Карпыча Торцова. Без всяких особых сценических уловок, благодаря простоте изображаемой жизни, автор успевает познакомить вас на этой маленькой арене почти со всеми лицами, участвующими в комедии; обозначить более или менее каждое из них, дать вам заметить относительное положение их друг к другу, догадаться об участии, которое суждено принять каждому из них в дальнейшем течении комедии, наконец, завязать всю комедию. Расскажем по-подробнее, как все это им сделано. Мы уже обозначили место действия, перечислим теперь и лица, по мере их появления.

При открытии занавеса на сцене два лица: приказчик Митя и мальчик Егорушко, дальний родственник Торцова, обыкновенно употребляемый в наших купеческих домах для разных поручений и домашних услуг. Егорушко читает сказку о Бове Королевиче. Митя дома, потому что и не к кому ему отправиться провести время весело, да и нет, кажется, особой охоты. В голове у него две безотвязные мысли: одна — одиночество и незащищенность его положения, другая — дерзкая и безнадёжная любовь к хозяйской дочери — Любовь Гордеевне. И та, и другая весьма удобно выражаются в несколько песенном складе его одиноких дум, и этот склад сохраняется отчасти за Митей во все продолжение комедии. Но вот воротилась с катанья хозяйка с дочерью, и первая заходит по дороге к Мите в комнату. Выписываем весь этот разговор, потому что он тотчас же познакомит читателя с характером дома Торцовых, с относительным положением в нем трех действующих лиц и, наконец, с тою язвой, которая, вошед в дом Торцовых, смутила его обычный порядок.

*Митя и Пелагея Егоровна — входит, одетая по-зимнему и останавливается в дверях.*

Пелагея Егоровна. Митя, Митенька!

Митя. Что вам угодно?

Пелагея Егоровна. Зайди ужо вечерком к нам, голубчик. Поиграете с девушками, песеноч попоете.

Митя. Премного благодарен. Первым долгом сочту-с.

Пелагея Егоровна. Что тебе в конторе все сидеть одному! Не велико веселье! Зайдешь, что ли? Гордея-то Карпыча дома не будет.

Митя. Хорошо-с, зайду беспременно.

Пелагея Егоровна. Уедет ведь опять... да, уедет туда к этому, к своему-то... как его?..

Митя. К Африкану Савичу-с?

Пелагея Егоровна. Да, да! Вот навязался, прости господи!

Митя (*подавая стул*). Присядьте, Пелагея Егоровна.

Пелагея Егоровна. Ох, некогда. Ну да уж присяду немножко (*садится*). Так вот поди ж ты... такая напасть! Право!.. Подружились ведь так, что на поди. Да! Вот какое дело! А зачем? К чему пристало? Скажи ты на милость! Человек-то он буйный да пьяный, Африкан-то Савич... да!

Митя. Может, дела какие есть у Гордея Карпыча с Африканом Савичем.

Пелагея Егоровна. Какие дела! Никаких делов нет. Ведь он-то, Африкан-то Савич, с агличаном все пьют. Там у него агличин на фабрике дилехтор — и пьют... да! А нашему-то не след с ними. Да разве с ним сговоришь! Гордость-то его одна чего стоит! Мне, говорит, здесь не с кем компанию водить, все, говорит, сволочь. Все, видишь ты, мужики, и живут-то по-мужицки. А тот-то, видишь ты, московский, больше все в Москве... и богатый. И что это с ним сделалось? Да ведь вдруг, любезненький, вдруг! То все-таки рассудок имел. Ну жили мы, конечно, не роскошно, а все-таки так, что дай бог всякому, а вот в прошлом году в отъезд ездил да перенял у кого-то. Перенял, перенял, уж мне сказывали... все эти штуки-то перенял. Теперь все ему наше русское не мило; ладит одно — хочу жить по-нынешнему, модами заниматься. Да, да!.. Надень, говорит, чепчик!.. Ведь что выдумает-то!..

Прельщать, что ли, мне кого на старости, говорю, разные прелести делать! Тьфу! Ну вот поди ж ты с ним! Да! Не пил ведь прежде... право... никогда; а теперь с этим с Африканом пьют! Спяну-то, должно быть, у него (*показывая на голову*) и помутилось (*молчание*). Уж я так думаю, что это враг его смущает! Как-таки рассудку не имеет!.. Ну еще кабы молоденький: молоденькому это и нарядиться, и все это лестно; а то ведь под шестьдесят, миленький, под шестьдесят! Право! Модное-то ваше да нынешнее, я говорю ему, каждый день меняется, а русской-то наш обычай испокон веку живет! Старики-то не глупей нас были. Да разве с ним сговоришь, при его же, голубчик, крутом-то характере.

М и т я. Что говорить! Строгий человек-с.

П е л а г е я Е г о р о в н а. Любочка теперь в настоящей поре, надобно ее пристроить, а он одно ладит: нет ей ровни... нет да нет!.. Ан вот есть!.. А у него все нет... А каково же это материнскому-то сердцу!

М и т я. Может быть, Гордей Карпыч хотят в Москву ехать.

П е л а г е я Е г о р о в н а. Кто его знает, что у него на уме. Смотрит зверем; ни словечка не скажет, точно я и не мать... да, право... ничего я ему сказать не смею; разве с кем поговоришь с посторонним про свое горе, поплачешь, душу отведешь, только и всего (*встает*). Заходи, Митенька.

М и т я. Приду-с.

Вслед за уходом Пелагеи Егоровны, являются к Мите: Яша Гуслин, племянник Торцова, тихий и скромный, хотя не без твердости малый, — одно из тех лиц, которые не любят болтать пустяков, ни выставляться очень резко на вид, но которых все любят и которым как-то охотнее открываются в горести. Одно из отличительных качеств таких характеров в среднем купеческом быту — это их склонность к музыке и пению. И это обстоятельство делает их всегда в небольших приятельских собраниях такими лицами, которые сглаживают и умеряют разные выходки других позадорнее, сосредоточивая главный интерес компании на пении. Митя жалуется Гуслину на свое горькое положение и наконец открывается ему в своей дерзкой любви к хозяйской дочери. Яша, конечно, не обнадеживает его в счастливой развязке этого дела, но уже одним своим участием несколько облегчает положение Мити. — Между тем является еще гость — Разлюляев, сын богатого торговца, но одевающийся еще совершенно по-русски, он даже с гармонией. Этот, очевидно, гуляет и потому, что праздники, и потому, что такого характера. Трое составляют они довольно полный хор, и потому естественно тотчас же принимаются за русскую песню. — Но только что распелись было они, входит в комнату сам хозяин и, как уже читатель, конечно, догадается из известного ему о Торцове, строго запрещает в своем доме такое безобразие.

Что распелись! горланят точно мужичье! — говорит он. — (*Мите*.) И ты туда ж! кажется, не в таком доме живешь, не у мужиков; что за полпивная! Чтобы у меня этого не было вперед.

Вслед за тем он уже кстати распекает Митю и за стихотворения Кольцова, найденные у него на столе, и за изорванный сертук, несмотря на возражения этого последнего, что у него старуха мать, которой он должен уделять значительную часть своего небольшого жалованья.

Уж коли не умеешь над собою приличия наблюдать, так и сиди в своей конуре; коли гол кругом, так нечего о себе мечтать! Стихи пишет, образоваться хочет, а сам как фабричный ходит! Разве в этом образование-то состоит, что дурацкие песни петь.

Митя остается, разумеется, очень грустный после этого разговора; но сцена вновь оживляется. Входят, под предводительством молодой вдовы Анны Ивановны, хозяйская дочь и две подруги ее — Маша и Лиза. Пользуясь отсутствием Гордея Карпыча и сном матери, они, соскучившись наверху, зашли на минуту поболтать в приказчицкой комнате. Весь последующий разговор чрезвычайно оживлен и полон меткого знания изображаемого автором быта, но, к сожалению, нужно бы было переписать всю сцену для убеждения в этом читателя. Поэтому мы

упомянем лишь о том, что собственно составляет главную интригу комедии. Яша Гуслин, находящийся с Анной Ивановной на самой дружеской ноге, тотчас же сообщает ей о любви Мити к хозяйской дочери. Анна Ивановна немедленно принимается за устройство этого дела. Из некоторых намеков она убеждается во взаимности их и, чтобы вызвать скорее и без проволочек объяснение между ними, когда все уходит, запирает, шутя, Любовь Гордеевну наедине с Митей. Первая, конечно, считает долгом несколько жеманиться, Митя, разумеется, робеет, однако решается прочесть своей возлюбленной стихи, нарочно для нее им написанные. Стихи от любимого человека и не в таком быту производят сильное впечатление, а простую девушку они, разумеется, приводят в восхищение. Все еще полускрывая, однако, свою радость, Любовь Гордеевна решается сама написать ответ Мите, но запрещает читать его до своего ухода. В дверях она сталкивается с дядей Любимом Карпычем Торцовым, промотавшимся и спившимся купцом, и теперь уже значительно хмельным. Но здесь мы останавливаемся в изложении содержания и просим у читателя позволения сказать от себя несколько слов об этом широко схваченном типе.

Кто истинно любит и знает Россию, кто гордится и всеми дорогими свойствами своего народа и сердечно соболезнует о неизбежных во всяком общественном организме болезнях, кто, одним словом, живет с своим народом одною жизнью, а не уединяется в какой-нибудь узкий нравственный кодекс, откуда все ему представляется лишь с своей внешней, подчас грязенькой стороны, для того художественно изображенное лицо Любима Торцова есть и источник многих эстетических наслаждений, и предмет нравственного сочувствия. Перед вами человек, богато одаренный и умом, и сердцем, с не совсем обыкновенными потребностями широты и полноты жизни; но худо направленный смолоду, увлеченный многочисленными примерами на торную уже дорогу разгула, он не умеет, как какой-нибудь Африкан Савич, мешать вместе два дела: то есть предаваться разгульной жизни по временам, а в остальное время собирать по крохам и выжимать из других разом промотанные деньги и потому, отдавшись разгулу всей душой, не замедляет перейти из типа гуляки-купца в тип *метеора* (по меткому народному названию), то есть человека, не имеющего пристанища и перелетающего из одного увеселительного заведения в другое. Среди пьяной и беспутной жизни, среди хлама дурных привычек, среди постоянно трагического тона, которого он насмотрелся в трагедиях и которым потом тешил богатых купцов, в этом человеке сохранилось еще много дорогих человеческих свойств, которые не допустили его дойти до преступления и по временам, в торжественных случаях, вспыхивают такую свежестью и яркостью, что способны дать урок иному, весь век безукоризненному человеку. Не радуется ли сердце за русскую природу?

Не говорим о высокой художественной отделке этого типа. Она, без сомнения, будет оценена всеми критиками. Оригинальной фигуры Любима Торцова, с его особенным языком, с трагическими выходками, не забудет никто, читавший комедию, и тем более видевший ее на московской сцене. Но не можем не обратить внимания на важное, по нашему мнению, общественное значение этого типа. Хоть и с горестью, но должно признаться, что такие личности, как Любим Торцов, не редкость в нашем отечестве. Вино ли наше очень забористо и не позволяет безнаказанно злоупотреблять его, как иностранные вина и пива, или ж очень размашиста русская натура и не может приучаться к умеренному и своевременному пьянству, каким, например, тешит себя каждое после обеда Англия; только каждому из нас, верно, не однажды в жизни случалось встречаться с людьми, подобными Любиму, в разных степенях общественного положения, на различной степени падения и с различными оттенками характеров. Этому так распространенному



типу комедия показывает яркими чертами счастливый исход и хотя для падших уже не послужит к исправлению, но установит во всех прочих живой образ лучшего из подобных, со всеми его темными сторонами и с ободряющим указанием тех нравственных начал, которые никогда не оставляют совершенно человека ни на какой степени падения.

Но воротимся к содержанию комедии. Уходя от Мити, Любовь Гордеевна, как мы сказали, встретила с дядей, уже значительно выпившим. Выкинув пред племянницей одну из тех штук, какие привык делать, шатаясь без приюта по Москве и увеселяя богатых купцов, Любим обращается к Мите с просьбой принять и отогреть его и жалуется на брата, который выгнал его из дому в такое холодное время. Разговор, разумеется, заходит на главную вину всех бедствий Любима, и он рассказывает Мите своим полускоморошным тоном историю своего падения.

Остался я после отца, видишь ты, мал-малехонек, с коломенскую версту, лет двадцати несмышленочек. В голове-то, как в пустом чердаке, ветер так и ходит! Разделились мы с братом: себе он взял заведение, а мне дал деньгами, да билетами, да векселями. Ну, уж как он там разделил — не наше дело, Бог ему судья. Вот я и поехал в Москву по билетам деньги получать. Нельзя не ехать! Надо людей посмотреть, себя показать, высокого тону набраться. Опять же я такой прекрасный молодой человек, а еще свету не видывал, в частном доме не ночевывал. Надобно до всего дойти! Первое дело, оделся франтом, знай, дескать, наших! То есть такого-то дурака разыгрывал, что на редкость! Сейчас, разумеется, по трактирам... Шпилен зи полька, дайте еще бутылочку похолоднее. Приятелей, друзей завелось, хоть пруд пруди! По театрам ездил...

Дальнейшая история подобной жизни, конечно, угадается каждым читателем. Нам очень хотелось бы рассказать ее словами самого Любима Торцова, но, опасаясь обременить статью нашу выписками, мы ограничимся заключением рассказа о раскаянии его и неудавшейся попытке исправления.

Простудился я в городе — зима-то стояла холодная, а я вот в этом пальтишке щеголял, в кулаки подувал, с ноги на ногу перепрыгивал. Свезли меня добрые люди в больницу. Как стал я выздоравливать да в рассудок приходить, хмелю-то нет в голове — страх на меня напал, ужась на меня нашла!.. Как я жил? Что я за дела делал? Стал я тосковать, да так тосковать, что, кажется, умереть лучше. Так уж решился, как совсем выздоровею, так сходить Богу помолиться да идти к брату, пусть возьмет хоть в дворники. Так и сделал. Бух ему в ноги!.. Будь, говорю, вместо отца! Жил так и так, теперь хочю за ум взяться. А ты знаешь, как брат меня принял! Ему, видишь, стыдно, что у него брат такой. А ты поддержи меня, говорю ему, — оправь, обласкай, я человек буду. Так нет, говорит, — куда я тебя дену. Ко мне гости хорошие ездят: купцы богатые, дворяне; ты, говорит, с меня голову снимешь. По моим чувствам и понятиям мне бы совсем, говорит, не в этом роду родиться. Я, видишь, говорит, как живу: кто может заметить, что у нас тятенька мужик был? С меня, говорит, и этого стыда довольно, а то еще тебя на шею навязать. Сразил он меня, как громом! С этих-то слов я опять стал зашибаться немало. Ну да, я думаю, бог с ним, у него вот эта кость очень толста (*показывает на лоб*). Ему, дураку, наука нужна. Нам, дуракам, не впрок богатство, оно нас портит. С деньгами нужно обращаться умючи (*дремлет*). Митя, я полежу у тебя, мне соснуть хочется.

Скоро Любим засыпает, и Митя, оставшись один, развертывает ответ Любовь Гордеевны, который заключается в следующих коротких словах: «*И я тебя люблю. Любовь Торцова*».

Второе действие происходит в тот же вечер наверху, в хозяйских комнатах. Не забудем, что на дворе святки и потому будут гости. Пока на сцене темно. Анна Ивановна, принявшая уже сильное участие в любящихся, отправляется за Митей, чтобы доставить ему на свободе свидание с Любовью Гордеевной. Объяснение между ними, начавшееся шуткой со стороны Любовью Гордеевны и кончившееся обнаружением всей силы ее любви к Мите, полно нежности и драматизма. Мало-помалу сцена освещается и оживляется. Входит сама хозяйка с двумя сверстницами

и молодежь. Так как представителя новейшей моды, то есть хозяина, нет дома, то вечер, естественно, принимает характер старинных русских святочных вечеров.

Я, матушка, люблю по-старому, по-старому... — говорит Пелагея Егоровна, — да, по-нашему, по-русскому. Вот муж у меня не любит, что делать, характером такой вышел. А я люблю, я веселая... да... чтоб поподчивать, да чтоб мне песни пели... да, в родню свою: у нас весь род веселый... песельники.

И действительно, все идет по-старому. Вот раздается хором русская песня, к которой невольно пристаёт все общество, даже и две барышни, подруги Любовь Гордеевны, отчасти уже зараженные манерностью. Вот являются ряженые, разумеется, свои, домашние, а потому и запросто. Известные медведь в вывороченном тулупе с жожаком, мастером на песни и прибаутки, неизбежная коза и мальчик с патокой. Кое-кто позадорнее не вытерпел уже и пустился в пляс. А между тем широкая русская песня все льется и льется, вливая отраду и успокоение в душу. Старая русская жизнь с своими родными увеселениями начинает воскресать пред вами и напоминать вам целую вереницу других, взлелеявших ваше детство, игр и забавь. Вдруг раздается стук в двери. Приехал сам хозяин. Все в тревоге.

«Это что за сволочь!.. Вон!» Таков первый привет хозяина. Он не один, с ним Африкан Савич, тот самый московский фабрикант, который, по словам Пелагеи Егоровны, пьет с агличаном на фабрике и сбил с пути Гордея Карпыча. Хозяин встревожен. Он все боится, чтобы Африкан Савич не счел его за человека, не знающего приличий, и не подумал о нем с дурной стороны. Но Африкан Савич ловчее его, он не допускает его выгнать собранных для песен девушек, даже попросил их повеличать себя и, разумеется, наградил по обычаю. После нескольких любезностей Любовь Гордеевне он просит, наконец, хозяина сказать о цели своего приезда. Гордей Карпыч объявляет, что помолвил дочь за Африкана Савича. Никто не ожидал этого. Мать, женщина добрая, но слабая, совершенно теряется от этой неожиданности, чувствуя всю нескладность такого брака. Еще более поражена Любовь Гордеевна после недавних горячих объяснений, после не остывших еще ласк Мити.

«Тятенька! — говорит она. — Я из твоей воли не выйду. Пожалей ты меня бедную, не губи мою молодость».

И потом, на твердо выраженную волю отца, продолжает:

Я приказу твоего не смею ослушаться. Тятенька! *(кланяется в ноги)*. Не захоти ты моего несчастья на всю мою жизнь!.. Передумай, тятенька!.. Что хочешь меня заставь, только не принуждай ты меня против сердца замуж идти за немилым!..

Г о р д е й К а р п ы ч. Я своего слова назад не беру *(встает)*.

Л ю б о в ь Г о р д е е в н а. Твоя воля, батюшка! *(кланяется и отходит к матери)*.

Коршунов считает дело конченным и просить девушек спеть свадебную песнь. Девушки запевают:

«Поблекнут все цветики во саду» и т. д.

Этого уже не в силах перенести Любовь Гордеевна. Пока все неожиданное дело, так поразившее ее, оставалось для нее еще как бы в отвлеченном виде, она смогла пересилить себя. Но когда раздались звуки обрядной песни, так знакомой ей и так живо представившей ей действительность совершившегося, она в каком-то отчаянии восклицает: «Не ту, не ту, спойте другую».

Хор запекает новую:

Ты родимая моя матушка!  
В день денна моя печальница,  
В ночь ночная богомольница,  
Векова моя сухотница!  
Пригляди ты очи ясные,

На свою на дочку гляючи,  
На свою на дочь любимую,  
Во последний раз, в останешний!

«В останешний!» — повторяет Любовь Гордеевна. Занавес опускается.

В третьем действии мы в комнате хозяйки. В соседней комнате обед. Нянька смотрит в дверь и причитает по своей питомице, выходящей за немилото. Но вот обед кончился, входит хозяйка усталая и, попросив Анну Ивановну распорядиться хозяйством, остается одна. В дверях показывается Митя встревоженный. Видя разрушенными все свои надежды, он решил покинуть дом Гордея Карпыча и пришел проститься с Пелагеей Егоровной, от которой почти одной видел постоянную ласку. Сначала он хотел умолчать об истинной причине своего отъезда, но потом не вытерпел и открыл все хозяйке. Та и не прочь бы от такого жениха, да не ее воля в доме, и ей остается только горевать вместе с Митей о случившемся несчастье. Пришла проститься с Митей и Любовь Гордеевна. Горько и тяжело ей, но, когда Митя, в отчаянии и молодецкой удали, просит позволения увезти Любу в ту же ночь и обвенчаться с согласия матери, она твердо и решительно отказывается от побега.

«За что ж ты меня обманывала? Надо мной издевалась?» — говорит обиженный Митя.

Любовь Гордеевна. Полно ты, Митя. Что мне тебя обманывать? Зачем? Я тебя полюбила, так сама же тебе сказала. А теперь из воли родительской мне выходить не должно. На то есть воля батюшкина, чтоб я шла замуж. Должна я ему покориться, такая наша доля девичья. Так, знать, тому и быть должно, так уж оно заведено исстари. Не хочу я супротив отца идти, чтоб про меня люди не говорили да в пример не ставили. Хоть я, может быть, сердце свое надорвала через это, да по крайности я знаю, что я по закону живу, никто мне в глаза насмеяться не смеет. Прощай! (*целуются*).

Едва оканчивается эта тяжелая сцена, является Коршунов, повсюду отыскивающий свою красавицу невесту. Увидав слезы на глазах Любови Гордеевны, он смутно догадывается, что это слезы по ком-нибудь милее его. И он начинает прельщать Любовь Гордеевну исчислением неудобств иметь молодого мужа и рисует ей картину неизменной любви старика. Вся эта сцена, и в особенности ответ Коршунова на вопрос Любови Гордеевны — любила ли его прежняя жена? — ведены автором с отличным искусством и исполнены живого драматизма. Но вот и сам Гордей Карпыч, уже значительно подгулявший. Он рад, что успел показать себя пред зятюшкой богато устроенным пиром, и уже начинает рассказывать ему свои виды в будущем и о том, как он «будет всякую моду подражать». Неожиданное событие смущает весь порядок пира. Любим Торцов успел, наконец, исполнить свою штуку, задуманную еще в 1-м действии, в комнате Мити. Напившись для храбрости, он ворвался в парадные комнаты, распугал гостей и наконец является на сцену. Резким тоном, с трагическими выходками и прибаутками нападает он на Коршунова, спойвшего и ограбившего его в прежнее время. Коршунов сначала отшучивается, но потом, когда дело доходит до прямых обвинений его в подлости, смерти прежней жены и проч., выходит из себя и с гневом уходит.

Так этакой-то у тебя порядок в доме! — говорит он, принужденно хохоча, Гордею Карпычу. — Эдакие ты моды завел; у тебя пьяные гостей обижают! Хе, хе, хе. Я, говорит, в Москву поеду, меня здесь не понимают. В Москве-то уж такие дураки повывелись, там смеются над ними. Зятюшко, зятюшко! Хе, хе, хе! Любезный тещюшко! Нет, шалишь, я даром себя обидеть не позволю. Нет, ты теперь приди-ко ко мне да поклоняйся, чтоб я дочь-то твою взял.

Гордей Карпыч. Я к тебе пойду кланяться?

К о р ш у н о в. Пойдешь, я тебя знаю. Тебе нужно свадьбу сделать, хоть в петлю лезть, да только б весь город удивить, а женихов-то нет. Вот несчастье-то твое. Хе, хе, хе...

Г о р д е й К а р п ы ч. Опосля этого, когда ты такие слова говоришь, я сам тебя знать не хочу! Я отродясь никому не кланялся. Я, коли на то пошло, за кого вздумается, за того и отдам. С деньгами, что я за ней дам, всякий человек будет...

В это время входит на шум Митя. «Вот за Митьку отдам!» — продолжает Гордей Карпыч. Все удивлены. Гордей Карпыч сказал это сгоряча, и потому что не было никого другого под руками. Но это решение как нельзя более согласно с общим желанием. «Я, тятенька, вашей воле не перечила, — говорит Любовь Гордеевна. — Коли хотите вы моего счастья — отдайте меня за Митю». Сама слабая Пелагея Егоровна, наконец, вступает за дочь и упрекает мужа, что «дочь ему словно на мытарство досталась». Гордей Карпыч все еще колеблется. Но сильное слово Любима решает дело.

Человек ты или зверь? — говорит он брату. — Пожалей ты и Любима Торцова! *(становится на колени)* Брат, отдай Любушку за Митю — он мне угол даст. Назябся уж я, наголодался. Лета мои прошли, тяжело уж мне паясничать на морозе-то из-за куска хлеба; хоть под старость-то да честно пожить. Ведь я народ обманывал: просил милостыню, а сам пропивал. Мне работишку дадут; у меня будет свой горшок щей. Тогда-то я Бога возблагодарю. Брат! и моя слеза до неба дойдет! Что он беден-то! — Эх, кабы я беден был, я бы человек был. Бедность не порок.

Гордей Карпыч тронут искренно. Все прошлое представляется ему каким-то сном или, как он выражается, «гнилой фантазией». На радостях он разрешает даже и Гуслину жениться на Анне Ивановне. — Звонко, дружно и на этот раз радостно раздается опять свадебная песнь и заключает комедию.

Рассказав с достаточною подробностью содержание новой комедии А. Н. Островского, перейдем к ее критической оценке. Но для этого, прежде всего, нам нужно войти хорошенько в идею автора. Избрав пока, по причинам изложенным выше, содержанием для своих комедий преимущественно купеческий быт, сквозь который постоянно проглядывают для него и особенно интересуют его коренные черты истинно русского быта, А. Н. Островский, как писатель народный и общественный, должен был обратить свое внимание на существенно важные черты этого быта. Так, в своей первой комедии он резко и беспощадно выставляет на вид общественное зло, проистекающее от исключительной страсти к приобретению, ради которой можно забыть все священное и которая весьма удобно может развиваться в человеке, всю жизнь свою посвятившем денежным спекуляциям и не охраняемом ничем от заразных окружающих его примеров нетрудного обогащения и обеспечения себя от случайностей торговли. Но там он был чистым сатириком. Ничто противудействующее не было выставлено им наряду с показанным злом. В настоящей комедии видно, что его поразило другое зло, нередко встречаемое в том же быту. Это фальшивая цивилизация, подражание внешним формам и привычкам образованного класса, в свою очередь, заимствованным, разорившее и погубившее уже немало людей. Зло это, к сожалению, распространяется все более и более и требует сильного противудействия. Происходит оно преимущественно от свойственной более или менее всем людям склонности казаться выше своего состояния и общественного положения и производить хоть чем-нибудь впечатление на себе подобных; распространяется от заподозренной доверенности к правоте и достоинству старых обычаев, от заманчивого лоску и блеску жизни и привычек образованного класса и от многих других причин, которых перечислить всех здесь нет необходимости.

Изображение такого рода зла в купеческом быту составляет предмет новой комедии г. Островского. Но в ней он является уже не одним сатириком. В противоположной стороне видится ему в том же быту благодущная, простая, крепко связанная

с родными преданиями и обычаями жизнь, и все сочувствие его при столкновении таких двух враждебных начал, естественно, склоняется на сторону последнего. Поэтому вся задача новой комедии состоит в сопоставлении этих двух начал и в торжестве одного из них. Но, избрав для разрешения своей задачи драматическую форму, автор тем самым принял на себя обязанность удовлетворить всем требованиям этой формы, то есть прежде всего произвести впечатление на читателя или зрителя драматическою коллизией и движением и этим путем напечатлеть в нем основную идею комедии. В этом отношении мы не можем остаться совершенно довольными новою пьесою г. Островского. Не то чтобы в комедии «Бедность не порок» не было совсем драматического движения, местами оно даже очень сильно; но оно не развивается в пьесе последовательно и непрерывно и вы часто заняты в ней простыми картинками той или другой стороны быта, которые, конечно, также объясняют вам идею автора, но уже посредством другого, не совсем драматического приема. Чтобы более пояснить нашу мысль, обратимся за примером к самой комедии. Интрига, посредством которой сталкиваются в пьесе два противоположные начала, есть любовь Мити и хозяйской дочери. Узнавши об этой любви из первого акта и уже познакомившись отчасти с основною мыслью комедии, мы имеем полное право ожидать дальнейшего развития ее посредством главной интриги. Так, действительно, и происходит в конце второго и во всем третьем акте, но в начале второго автор прибегает к другому способу: в довольно длинной картине он воссоздает пред нами образчик старой святочной русской жизни и, возбуждив к ней наше сочувствие, вдруг выдвигает в комическом свете противоположный элемент в лице Гордея Карпыча и Африкана Савича. Эффект, если хотите, ловкий и служит хорошо главной мысли комедии, но интерес возникшей уже интриги задерживается и несколько охлаживается этим простым сопоставлением двух враждебных начал. На сцене даже жаль бы было не видеть прекрасной, хотя и несколько длинной картины святочного вечера и характеристических разговоров разных действующих на нем лиц; но в чтении такие вводные картины положительно вредят силе и непрерывности драматического впечатления.

Мы сказали выше, что главная задача комедии «Бедность не порок» состоит в столкновении двух враждебных начал. Интрига же комедии, в том смысле, как обыкновенно понимается это слово, не слита органически с идеею пьесы и является ей как бы несколько посторонней. Собственно говоря, любовь Мити и Любовь Гордеевны принадлежит к тому же плану задачи, на котором выставлена русская песня, простота и веселость старых обычаев, некоторые утешительные типы и т. д. и которому противоположным планом служат Гордей Карпыч с своим искусителем Африканом Савичем. От этой некрепкой связи между основною мыслию и интригою, введенною в пьесу, происходит то, что полное развитие этой последней становится ненужным в конце пьесы, и она разрешается почти случайным образом, что составляет, без сомнения, важный недостаток новой комедии.

Так как вопрос зашел уже о недостатках, то выскажем все их разом. От некоторой поспешности в работе, заметной и в общем плане, вышло, что язык автора, вообще, конечно, прекрасный, местами не так отделан и не достиг той окончательной меткости, по которой в начавшемся разговоре фраза одного лица как бы подсказывает другую, ответную.

Наконец, нельзя не попрекнуть автора за лицо Гордея Карпыча, на котором, по-настоящему, должна бы держаться вся пьеса, но который представляет довольно бесцветный образ и, хотя служит усердно основной мысли пьесы, но не представляет тех оригинальных и типических черт, по которым созданные раз лица никогда не забываются даже и помимо содержания пьесы. Вообще мы думаем, что полная отделка лица Гордея Карпыча повела бы автора к некоторым изменениям

во всем плане пьесы и тогда для достижения своих художественных целей он, может быть, не имел бы надобности прибегать к приемам не совсем драматическим или по крайней мере употребил бы их умереннее.

Главное художественное достоинство новой пьесы г. Островского состоит, по нашему мнению, в обилии типов, которые он успел вызвать из купеческого быта и которыми прекрасно обставил светлую сторону своей комедии. Начиная с незабываемого типа Любима Торцова, пред нами проходит целый ряд лиц, совершенно верных действительности. Дивишься, как в столь, по-видимому, исчерпанном им быту он умеет находить все новые и новые лица. Певец Гуслин, разбитной малый Разлюляев, веселая и бойкая вдовушка Анна Ивановна, две жеманные девушки, — все это люди, с которыми вы не раз сходились в действительности, и между тем это совсем не те люди, с которыми вы познакомились в прежних комедиях того же автора. Все это, конечно, типы, замешанные в главную интригу лишь мимоходом и не успевшие раскрыть вполне своих характеров, но в общих картинах они удивительно рисуют все подробности быта.

Другое существенное достоинство комедии состоит в ее двойном общественном значении: первое основано на самой идее комедии, второе — на вырванном из действительности и возведенном в художественную форму лице Любима Торцова. Одно создание такого типа могло бы заставить забыть все, даже большие, недостатки комедии. Упомянув о некоторых истинно драматических сценах, какова, например, в начале 2-го действия сцена объяснения Мити с Любовью Гордеевной, потом Любовь Гордеевны с отцом, Африкана Савича с невестой, прощание Мити с Пелагеей Егоровной и Любовь Гордеевной, наконец, о сцене заключительной, мы, кажется, скажем все, что думаем о новой пьесе г. Островского, возбудившей наше полное сочувствие.

Об обычных достоинствах всех его произведений, встречаемых и в этой комедии, мы не считаем нужным распространяться.

Пожелаем же на прощание новой встречи с его произведением, пусть и не слишком скорой, но, если можно, еще более радостной.

---

---

С. С. Дудышкин

## Журналистика

### Отрывок

В последнее время в русской литературе и критике многие произведения затронули щекотливый литературный вопрос о том, до какой степени может быть допущено идеальное направление в наших повестях, романах и драмах. К решению этого вопроса усерднее стремятся сами писатели, нежели критики. Во многих рецензиях заметно желание обходить этот вопрос, но большая часть новых произведений наших даровитых писателей вновь наводят критику на тот же самый пункт. Большого единодушия в решении этого вопроса мы не замечали между критиками, хотя точно так же не находили и уважительных причин почему бы общими силами не решить его. Кто обращал внимание на разборы лучших явлений русской литературы последнего времени, тот согласится, что мы правы, произнося эти слова. Многие лица, характеры в литературных произведениях осуждаются или хвалятся без достаточных причин, по крайней мере, причины эти не приводятся. Так, например, большая часть лиц, выведенных г-ном Островским в первой комедии «Свои люди — сочтемся!», получила почти единодушное одобрение; но при появлении третьей комедии того же автора — «Не в свои сани не садись» — началось уж и разногласие. Одни говорили, что Бородин и Русаков не могут выдержать ни малейшего сравнения ни с Подхалюзиным, ни с Большовым; другие, напротив, говорили, что г. Островский, рисуя Подхалюзина и Большова, был верен старинной манере писать подобные лица, но, создав Бородину и Русакова, открыл новое поприще, усвоил себе новый взгляд на предмет, и оттого лица эти выше лиц первой комедии. Два противоположные мнения, не ведя за собою никаких новых убеждений, в следующих статьях критиков остались двумя мнениями, из которых каждое владычествует в своем кружке, в своем приходе. Выиграла ли от этого что-нибудь критика? Нисколько. Она в этом случае близко коснулась того вопроса об отношении идеального к действительному, вопроса, о котором мы сказали выше, и отступила перед ним, как будто говоря, что решение его ей не по силам в настоящее время. Г. Григорович написал роман «Рыбаки», в котором старый рыбак Глеб Савинов, бездомный Аким и дедушка Кондрат поставлены были сплошною стеною против фаланги других лиц: сыновей Глеба и фабричных села Комарева. По выходе романа начались толки о Глебе Савинове, о дедушке Кондрате — толки такие разноречивые, как и в первом случае, при отзывах о комедиях г-на Островского. Замечательно в этом случае было только, что те же критики, которые находили Русакова лицом нисколько не идеальным, нашли идеализм в Глебе Савинове и дедушке Кондрате. Но это было лишь недоразумение. Дело осталось все-таки в прежнем положении, хотя критика и продолжала судить и рядить вкривь и вкось. Мы бы еще могли здесь перечислить много других литературных явлений, в отношении к которым критика наших журналов и газет разделялась так резко, если б перед

нами не было в настоящем случае еще одного произведения, по отношению к которому явилось прежнее разногласие. Мы говорим о новой комедии г. Островского: «Бедность не порок». В Москве уж написаны стихи в честь этой комедии, стихи, в которых Расин и Корнель объявлены писателями не «нашего прихода», а г. Островский — единственным нашим комиком новейшего времени. В Петербурге комедия эта, по-видимому, совсем не будет пользоваться тем успехом, который она приобрела в Москве. И в этом случае, вероятно, противники останутся в полном убеждении, что каждый из них сказал совершенную истину при своей оценке этой комедии, — и на этом останутся.

Но вот в «Москвитянине» (№ 3 и 4) напечатана новая драма г. Потехина «Брат и сестра», достойная внимания по отношению к тому же вопросу, который так уклончиво обегает наша критика. Мы уважаем эту драму за ее прекрасную, широкую, достойную человека образованного мысль, хотя не находим в ней ни одного лица, которое можно было бы назвать вполне выдержанным. Да и говорим мы в настоящем случае о драме «Брат и сестра» потому только, что находим в ней новое идеальное лицо — Радугина. В браке Радугина с Анною Ивановною видна та идеальная мысль, которую не можем не похвалить с отвлеченной точки зрения. Но критики, строго придерживавшиеся действительности, при этом случае непременно зададут подобный прежним вопрос: возможен ли этот брак? не есть ли он призрак? не есть ли он одна идея г. Потехина, без всякого приложения к тому уездному городку, где действие происходит? Задав этот вопрос, критика вновь споткнется на том же отношении идеального к действительному, который и прежде она не умела разрешить. Нечто подобное Радугину (только без всякого сравнения по отделке) мы видели, читая предпоследнее произведение г. Тургенева, «Два приятеля», в лице Вязовнина. Подобные лица являются часто в нашей литературе; только карьере свою они совершают различным образом, под влиянием того образа мыслей, какой преобладает у писателя. У г. Тургенева Вязовнин бежал от скучного соседства своей деревеньки; у г. Потехина это лицо делается драматическим под влиянием образа мыслей г. Потехина. У г. Тургенева лицо это было, нам кажется, вернее по отношению к действительности; у г-на Потехина оно сохранило или, лучше сказать, поддержало свой идеальный характер посредством брака на Анне Ивановне. Прибавьте, что у г. Потехина Радугин поставлен в такое щекотливое положение, в котором никогда не находился Вязовнин. Следовательно, идеальность Радугина возвысилась через это обстоятельство еще больше.

С другой стороны, Радугин совсем не то, что Бородин или Любим Торцов — идеалы г-на Островского. Радугин образованный, вполне просвещенный и благородный человек; это наш современник. Но брак с Анною Ивановною, вероятно, для всех покажется чем-то идеальным, может быть, даже несбыточным. В этом случае, как уже сказали, мы приходим опять к тому же вопросу: насколько же мы можем допускать идеального в наших произведениях? Неужели все прекрасное, светлое мы должны изгонять? Нет; в драме г. Потехина мы представляем брак Радугина с Анною Ивановною как совершенную возможность, потому что в нем есть все условия разумности: в нем мы видим выход из той апатии, в которую уже начал погружаться Радугин, живя то в уездном городке, то в деревне, но и здесь, и там предаваясь полнейшей бездеятельности и непростительной лени. Брак этот, может быть, единственное и лучшее проявление всего прекрасного, что может быть в душе таких людей, как Радугин. Нет ничего легче в наше время, как осуждение подобных идеальных движений в характере лиц, выводимых нашими писателями. «Этого не может быть», «это не соответствует действительности» — вот те ужасные слова, которые заставляют литераторов наших так осторожно обходиться со всем, что в литературном произведении может назваться драматическою



деятельностью. Но для теории литературы, мы полагаем, этих слов мало. Теория литературы никогда не довольствовалась одним художественным воспроизведением действительности. Без идеалов, без идеального представления не может жить литература, как человек не может существовать в нашем мире без каких-нибудь убеждений, без понятий, до которых он дошел или опытом, или учением. Кто составил ту статистику, которая скажет нам, что вот это лицо верно действительности, а это не верно? где те средние выводы из разнородных характеров, лиц и идей, которые мы можем допускать как нечто имеющее право жить и отвергать все крайности? Все наши суждения о том, что верно действительности и что не верно, основываются на художественности, такте критиков, на их литературном чувстве, вкусе, выработавшемся от долговременного знакомства с хорошими произведениями. Поэтому такой вкус и такт есть дело условное для каждого критика. Отсюда происходит то ужасное разнообразие в мнениях критиков о том, что верно действительности и что неверно.

Но мысль, идея подвергаются ли обсуждению того же такта, неуловимого и капризного? Неужели в оценке мысли мы будем прибегать к суждениям прихотливого вкуса? Нам кажется, только мысль в состоянии оценить мысль, только образованный ум может быть судьей в этом деле. Если мысль заключает в себе то, что называется истинным, ей необходимо отдавать справедливость, если бы даже произведение было слабо в отношении к исполнению. Так необходимо поступать, чтобы дать жизнь всему идеальному в литературе и не сбросить ее до мелкой и ничтожной наблюдательности над явлениями, ничтожными в жизни общественной. Поэтому мы находим, что мысль, положенная в основание драмы г. Потехина, прекрасна, хоть ее и назовут идеальной...

*Идеальный!* У нас это слово получило совершенно превратный смысл в последнее время. Сказать о чем-нибудь «идеальный» значит то же, что сказать *несбыточный*. В этом виновато направление литературы, дагерротипически верное мелким случаям жизни, без всякой мысли. Поэзия или, лучше сказать, стихи низвели понятие об идеальном еще ниже. Когда критика говорит о каком-нибудь поэте: «он воспевае идеалы», значит этот стихотворец поет... совестно повторять избитые фразы... поет про «луну», «деву неземную»... или про что-нибудь в этом роде. Виновата ли идеальность, что мы потеряли высокий смысл ее? А между тем от потери истинного смысла этой важнейшей стороны литературных произведений — положительной, — от привычки рутинно произносить слова «действительность», «объективность» и тому подобные мы ставим себя в странное положение, когда встречаемся лицом к лицу с замечательными литературными произведениями. Первое, что мы отыскиваем: как-нибудь заподозрить писателя в идеальности. А уж заподозрив, по нашему мнению, в этом главном недостатке, мы без оглядки преследуем его по истоптанному поприщу идеальности... так что бедный автор часто не знает, за что сыплются на него такие напасти. Все это, говорим мы, происходит от того мелкого понятия об идеальном, которое усвоили себе лучшие наши писатели, а за ними и критики; например: г. Гончаров написал целый прекрасный роман на основании этого узкого понятия и преследовал его в двух частях! Изгнание всего идеального способствовало к появлению произведений, лишенных всякой внутренней мысли, содержания. Положительную идею литературного произведения необходимо выразить в каком-нибудь характере или лице... Но оттого лицо выйдет идеальным, и потому, говорят, лучше обойтись без всякой мысли и довольствоваться рядом картин, верно списанных с общества или природы.

В то время когда романисты, повествователи, драматурги и критики ходят около этого щекотливого вопроса — отношения идеального к действительному в нашей литературе; в то время когда одни критики совершенно не допускают идеального,

а другие допускают его; в то время когда одни писатели на придуманную прежде задачу, на понравившуюся им тему сочиняют романы, повести и драмы, в которых иногда мысль отстает от драмы, как приклеенная сверху накладка; когда другие писатели, инстинктивно боясь идеального, как чего-то ложного, бросили в сторону всякую заботу о мысли и идее; в это время, говорим мы, внимательный читатель может заметить некоторый просвет во тьме этого запутанного вопроса. Помогают этому несколько произведений, более удачно соединивших два противоположные направления: «Леший» г. Писемского, некоторые рассказы г. Тургенева, некоторые лица комедии г. Островского «Не в свои сани не садись», некоторые характеры в произведениях г. Григоровича. В этих произведениях авторы употребляют большие усилия совладеть с трудным вопросом, о котором мы говорили. Чем обширнее идея какого-нибудь произведения, тем труднее делается вопрос; чем менее обширна идея, тем автору легче удержать в равновесии две половины произведения: мысль и художественную обработку. Г. Потехин в своей драме «Брат и сестра» совершенно пал под тяжестью ноши, которую принял на свои плечи. Идея драмы осталась у него широко придуманною рамою, а лица вышли неудачными. Особенно Зосима и Радугин: они, кажется, говорят по книге — так хорошо говорят они. Анна Ивановна вышла ни хуже, ни лучше того, чем была и в романе «Крестьянка». Нужно заметить, что целый этот роман был написан как подготовка к драме «Брат и сестра». И в нем, как мы уже имели случай говорить, мысль совершенно покоряла собственно литературную, художественную часть; в «Тите Софронове» мысль чувствовалась меньше, но все-таки почти на каждом шагу. Вообще мы должны сказать, что г. Потехин постоянно придумывает умное содержание для своих произведений, но постоянно плохо может справиться с задуманною мыслью. Весь недостаток его трех произведений: повести, романа и драмы, состоит в том, что они напоминают диссертации, написанные на прекрасные темы. Поэтому наш совет г. Потехину: как можно больше обратить внимание на художественную сторону своих произведений, если он хочет остаться в небольшом числе наших лучших писателей. Вся оценка литературная произведения г. Потехина должна состоять собственно в оценке мысли. А все мысли его нам очень нравятся, как уже мы несколько раз повторяли — и повторяли именно с целью. У нас при оценке произведений мало обращают внимания на эту сторону и, следовательно, иногда не отдают достойной справедливости таланту, который всегда получает выгодное освещение от хорошо задуманной мысли. Иначе когда-нибудь критика впадет в такое безразличие в своих отзывах, что, наконец, сама не будет понимать, какие пружины двигают его. Погрязнув в подробностях, она будет лишним литературным балластом и выражением личных ощущений.

В старину говаривали, что томительные сомнения писателя, преданного искусству, похожи на сомнения влюбленного, когда он в первый раз решается писать к предмету своей страсти: то ему кажется, что он написал слишком много, то пропустил именно ту мысль, которая могла бы покорить ему предмет его пламенных желаний. Но так думали в старину, когда писатели любили тщательно обрабатывать свои произведения; наши молодые писатели любят наскоро работать. Г. Потехину, который так небрежно бросает свои произведения, мы укажем на маленький рассказ г. Тургенева «Муму» («Современник» № 3) как на образец прекрасной отделки задуманной мысли. Сюжет рассказа, по-видимому, очень незначителен, но отчего ж он производит такое сильное, потрясающее впечатление? Вот доказательство того, как важна обработка задуманной мысли. Никогда Зосима не заставит полюбить себя столько, сколько глухой дворник, любивший, казалось, одну свою собачонку «Муму». А между тем, чего-чего не говорит Зосима: и о своей любви к сестре, и о чувстве долга, и о чувстве справедливости! Вдова,

у которой живет Анна Ивановна, обращается с гувернанткой так, как никогда барыня не обращалась с Герасимом; а между тем, София Павловна не возбудит в вас к себе таких чувств, которые порождает барыня Герасима. Вот в этом-то умении писать и состоит искусство и сила писателя. По мастерству, с которым написан рассказ «Муму», мы можем сравнить его с «Лешим» г. Писемского; по впечатлению же, производимому им, он равняется только с некоторыми из лучших «Рассказов охотника».

Главное действующее лицо в рассказе «Муму» читатели узнают из следующего небольшого отрывка, который мы позволим себе привести здесь. В нем стоит полюбоваться умением г. Тургенева описывать лица коротко и рельефно.

...Дворник Герасим, мужчина двенадцати вершков роста, сложенный богатырем и глухонемой от рождения. Барыня взяла его из деревни, где он жил один в небольшой избушке, отдельно от братьев, и считался едва ли не самым исправным тягловым мужиком. Одаренный необычайной силой, он работал за четверых — дело спорилось в его руках, и весело было смотреть на него, когда он либо пахал и, налегая огромными ладонями на соху, казалось, один, без помощи лошаденки, взрезывал упругую грудь земли, либо о Петров день так сокрушительно действовал косой, что хоть бы молодой березовый лесок смахивать с корней долой, либо проворно и безостановочно молотил трехаршинным цепом, и, как рычаг, опускались и поднимались продолговатые и твердые мышцы его плечей. Постоянное безмолвие придавало торжественную важность его неистомной работе. Славный он был мужик, и не будь его несчастье, всякая девка охотно пошла бы за него замуж... Но вот Герасима привезли в Москву, купили ему сапоги, сшили кафтан на лето, на зиму тулуп, дали ему в руки метлу и лопату и определили его дворником.

Крепко не полюбилось ему сначала его новое житье. С детства привык он к полевым работам, к деревенскому быту. Отчужденный несчастьем своим от сообщества людей, он вырос немой и могучий, как дерево растет на плодородной земле... Переселенный в город, он не понимал, что с ним такое дается, — скучал и недоумевал, как недоумевает молодой, здоровый бык, которого только что взяли с нивы, где сочная трава росла ему по брюхо, — взяли, поставили на вагон железной дороги — и вот, отдавая его тучное тело то дымом с искрами, то волнистым паром, мчат его теперь, мчат со стуком и визгом, а куда мчат — бог весть! Занятия Герасима по новой его должности казались ему шуткой после тяжелых крестьянских работ; в полчаса все у него было готово, и он опять то останавливался посреди двора и глядел, разинув рот, на всех проходящих, как бы желая добиться от них решения загадочного своего положения, то вдруг уходил куда-нибудь в уголок, и, далеко швырнув метлу и лопату, бросался на землю лицом, и целые часы лежал на груди неподвижно, как пойманный зверь. Но ко всему привыкает человек, и Герасим привык наконец к городскому житью. Дела у него было немного; вся обязанность его состояла в том, чтобы двор содержать в чистоте, два раза в день привезти бочку с водой, натаскать и наколоть дров для кухни и дома, да чужих не пускать и по ночам караулить. И надо сказать, усердно исполнял он свою обязанность: на дворе у него никогда ни щепок не валялось, ни сору; застрянет ли в грязную пору где-нибудь с бочкой отданная под его начальство разбитая кляча-водовозка, он только двинет плечом — и не только телегу, самое лошадь спихнет с места; дрова ли примется он колоть, топор так и звенит у него, как стекло, и летят во все стороны осколки и поленья; а что насчет чужих, так после того, как он однажды ночью, поймав двух воров, стукнул их друг о дружку лбами, да так стукнул, что хоть в полицию их потом не води, все в околотке очень стали уважать его; даже днем проходившие, вовсе уже не мошенники, а просто незнакомые люди при виде грозного дворника отмахивались и кричали на него, как будто он мог слышать их крики. Со всей остальной челядью Герасим находился в отношениях не то чтобы приятельских — они его побаивались, — а коротких: он считал их за своих. Они с ним объяснялись знаками, и он их понимал, в точности исполнял все приказания, но права свои тоже знал, и уже никто не смел садиться на его место в застолье. Вообще Герасим был нрава строгого и серьезного, любил во всем порядок; даже петухи при нем не смели драться, — а то беда! Увидит, тотчас схватит за ноги, повертит раз десять на воздухе колесом и бросит врозь. На дворе у барыни водились тоже гуси; но гусь, известно, птица важная и рассудительная; Герасим чувствовал к ним уважение, ходил за ними и кормил их; он сам смахивал на степенного гусака. Ему отвели над кухней каморку; он устроил ее себе сам, по своему вкусу, соорудил в ней кровать из дубовых досок на четырех чурбанах, — истинно богатырскую кровать; сто пудов можно было положить на нее — не погнулась бы; под кроватью находился дюжий сундук; в уголок стоял столик такого же крепкого свойства, а возле столика — стул на трех ножках, да такой прочный

и приземистый, что сам Герасим, бывало, поднимет его, уронит и ухмыльнется. Каморка запиралась на замок, напоминавший своим видом калач, только черный; ключ от этого замка Герасим всегда носил с собой на пояске. Он не любил, чтобы к нему ходили.

Башмачник Капитон так объясняет дворецкому нрав глухого дворника (дворнику нравилась прачка, которую хотели выдать за Капитона).

— Да помилуйте, Гаврила Андреич! ведь он меня убьет, ей-богу, убьет, как муху какую-нибудь, прихлопнет; ведь у него рука, ведь вы изволите сами посмотреть, что у него за рука; ведь у него просто Минина и Пожарского рука. Ведь он глухой, бьет и не слышит, как бьет! Словно во сне кулачищами-то махает. И унять его нет никакой возможности; почему? потому, вы сами знаете, Гаврила Андреич, он глух и, вдобавку, глуп, как пятка. Ведь это какой-то зверь, идол, Гаврила Андреич, — хуже идола... осина какая-то...

Статья г. А-ва «По поводу романов и рассказов из простонародного быта» («Современник» №№ 2 и 3) приводит нас опять к тому вопросу нашей литературы, о котором мы только что говорили. Посреди разных заметок о частностях, г. Анненков дошел все-таки до того вопроса, которой неизбежно представлялся и другим критикам. Он говорит:

Ближайшее знакомство с делом и развитие творческих сил вытесняют мало-помалу идиллию, замещающую ее бесплодную фантазию, летающую в пространстве без возможности спуститься вниз и остановиться на чем-либо, той поэтической идеализацией, которая не выдумывает предметов, а только обнаруживает их настоящий смысл, их настоящее значение. Идеализация, правильно понятая и художественно выполненная, совпадает таким образом с реализмом, потому что тайный смысл, скрытое значение вещей и составляют сущность их; но она ничего не имеет общего с псевдорелизмом, который занимается одной внешней стороной предметов и минует все, что только не подпадает прямо глазу.

Это совершенно справедливо; но вы говорите об одной идеализации *предметов*, как вы выражаетесь. А разве не может быть некоторой идеализации в самом построении драмы, повести, романа? Разве расположение частей, их сцепление, завязка, развязка не подготавливают читателя к такой мысли, которую вы должны будете назвать идеальной, хотя все лица, действовавшие в драме, в повести, и верны сами себе, художественны в том отношении, как вы их понимаете. Возьмем пример из другой области: разве в комедиях г-на Островского (мы берем на этот раз комедию «Не в свои сани не садись») большая часть лиц не прекрасно обрисованы? И однако ж г. Островского упрекают в том, что называется идеализацией. Очевидно, что в этом случае все идеальное зависит не от лиц, а от тех обстоятельств, в которые автор поставил эти лица, в результате их борьбы, в смысле их действия. Перенесемся в тот быт, о котором вы говорите в вашей статье, и также для примера возьмем драму г. Потехина. Предположим, что лица, выведенные автором, обнаруживают «тот смысл, то значение, которое в них выражается», как вы говорите (чего нет). Разве уж в ходе драмы и ее результате, браке Радугина с Анною Ивановною, нет идеализации? Но в этом-то и состоит наш вопрос: до какой степени это идеальное направление в самом построении пьес должно быть допустимо? Неужели мы должны обходиться без него? Не будет ли это значить то же, что упреки писателям за мысль, за то, что в их произведении есть идея? И насколько может идея дать фальшивое освещение лицам?

Вы допускаете ту поэтическую идеализацию, которая не выдумывает предметов, а только обнаруживает их настоящий смысл, их настоящее значение. Но как трудно это сделать, доказывают ваши же слова, что изучить быт народа до такой степени в настоящее время невозможно. Такого изучения нет; а тогда каким же образом мы будем требовать от писателей невозможного и на каком основании?

Несмотря на силу средств, на богатую долю таланта и наблюдения, даже на обилие мыслей, *писатель не в состоянии показать все необходимые нравственные стороны предмета, как обещался и как хотел* (Не о каждом ли быте мы можем это сказать?) Прежде всего, мешает этому неполное знание его, а потом противоречащие подробности, которыми так обилён всякий характер из простого быта. (По нашему мнению, то же самое мы замечаем и в высшем, и в низшем быту.) Примирить их в художественном образе, разумеется, можно, но представляет значительные трудности, даже по обилию неразработанных материалов. «Поэтическое прозрение» тут ничего не может сделать, потому что и оно должно иметь какую-нибудь уже добытую частицу кости, чтоб построить весь остов неведомого организма. Без этой существенной частицы и «поэтическое прозрение» будет точно такая же литературная игра, как идиллия или другие литературные ремесла.

Справедливо; но нам кажется, что критика при таком положении и взгляде будет еще в худшем положении, нежели писатели. Быт, положим, мало известен; характеры, взятые из него, противоречивы. Писателю с талантом поневоле остается «поэтическое прозрение», как вы называете ту способность, которая творит... Что же остается критику? Чем он будет руководствоваться в своих суждениях? Знанием быта? Но этого знания нет. Критик беспрестанно при таком положении будет задавать себе вопрос: возможно ли такое лицо, возможен ли такой характер? И не найдет никакого ответа, кроме *своего личного убеждения*. Однако ж мы не видим никогда и нигде такой ожесточенной и суровой критики, как та, которая задумает уверять, что она понимает отношение художественного лица к обществу, к живым лицам. Она ко всему непременно придерется и во всем найдет недостатки. Ее никогда не останавливают ни умная мысль автора, ни его доброе намерение. Например: с этой же точки мы можем, разбирая две страницы, приведенные из рассказа г. Тургенева, поднять шум из-за того, зачем он дворника Герасима заставил быть пугалом даже для посторонних людей?

Даже днем проходившие, вовсе уж не мошенники, а просто незнакомые люди при виде грозного дворника отмахивались и кричали на него, как будто он мог слышать их крики!

Мы сейчас же можем объявить эту черту лишнею и неестественною и начать из-за этого длинное рассуждение, в котором, может быть, даже выскажем некоторое остроумие. Красноречивый разговор башмачника Капитона можем также заподозрить в натуральности, а погибель собаки Муму объявить трагическим эффектом. Но что из этого всего выйдет? Выйдет рассуждение в роде философической диссертации одного московского критика об историческом значении: *скачка Подколесина*. Мы нисколько не ослабим этим прекрасного произведения г. Тургенева, а слова наши докажут только одно, что русская критика сама себя стеснила тем, что она называет действительностью, и не может уже позволить авторской фантазии сделать ни одного свободного шага. На чем же все это основано? На полужнании быта, на хвастливом изучении действительности, как будто прелесть поэтических созданий доказывается статистическими выводами!

Продолжаем дельную заметку г. А-ва:

При таком состоянии дела писателю остается выбор из противоречащих подробностей, очистка их и уже потом создание характера на основании кристаллов, очутившихся в реторте после этого процесса.

Мы уже видели, что на подобную работу употребляются все творческие силы писателей и что она производится иногда и искусством, заслуживающим внимание и полную признательность нашу. К несчастью, ни одна черта в родном облике, знакомом по инстинкту и наглядке каждому, не может быть выпущена и не может пропасть. Если она отстранена автором по какой-либо причине, то тотчас же воскресает у которого-нибудь из читателей его, но уже в виде возражения, сомнения, противоречия. Как ни мала, как ни ничтожна пренебреженная или ошущенная черта, но в руках читателя она уже составляет орудие весьма разрушительного свойства. Ею он подкапывает основание рассказа,

снимает с него краски, разлагает его в частях и в целом. Ни один еще рассказ, сколько нам известно, не сосредоточил на себе единогласного убеждения в непогрешительности всех своих данных и всех своих выводов, а напротив — каждый из них порождает и порождает столкновение личных и совершенно противоположных мнений, взаимно исключающих себя. Ясно, что как автор, так и читатели его имеют различные понятия о предмете, еще не сведенные опытом, наукой, трудом в одно общее и полное представление его. Есть ли возможность при таком положении дела окончательного и полного проявления его в искусстве?

Есть ли возможность — спросим от себя — при таком положении дела окончательной, полной и строгой оценки разнородных характеров? Есть ли возможность критики, прибавим, выйти из хаоса толков о том или другом характере? Очевидно, что пока критика будет опираться на понятия о предмете, не сведенные опытом, наукой и трудом, она будет так же недостаточна и противоречива, как взгляды писателей: а если критика будет дожидаться окончательных выводов, то, может быть, ее никогда не будет. Пока критика будет дожидаться выводов из настоящего быта, быт этот очень естественно уйдет дальше, как все живущее, а не мертвое, и тогда выводы критики останутся вновь неприложимыми. Жизнь будет всегда впереди этих опытов и выводов из них.

Вот таким образом, мы, критики, находимся опять в весьма странном положении. Мы должны судить литературные произведения и не знаем, на каком основании судить. Сказанное г. А. о простонародном быте, мы полагаем, в равной мере относится и ко всякому другому быту. Как же мы будем давать отчет себе и другим в той «идеализации, правильно понятой и художественно выполненной, которая не выдумывает предметов, а только обнаруживает их настоящий смысл, настоящее значение»?

Читатель понимает теперь то затруднительное положение критики, на которое старались мы указать и которого она сама, по большей части, не хочет сознать. Она смело и резко из-за какой-нибудь спорной черты готова осудить умного рассказчика, благомыслящего писателя, нисколько не обращая внимания на мысль произведения и не задавая даже себе вопроса: не лучше ли иногда допустить некоторую идеализацию мысли даже преувеличенную, нежели ограничить все достоинство произведения в скопировании предмета? Критика никогда не задает себе серьезно вопроса: сама-то она откуда взяла свой прочный фундамент и не настолько ли он ложен и не прочен, что заставляет невольно шататься самого критика? Не должна ли она быть крайне снисходительною к произведениям, в которых найдет умную мысль, доброе намерение? Не будет ли доказывать эта уступка — ее собственного ума? Понятие о так называемом реализме, о соответствии идеи и формы, о том, что идея писателя должна жить художественно в лицах и их действии, перенесено в эстетику из философии, и как абстракт, грозный и неприступный, принят всеми критиками. Но рассмотрите ближе этот абстракт, и вы найдете в нем много беспощадного, неестественного. Сколько мыслей, сколько чувств приносится ему в жертву; сколько писателей терпят от критики за то, что они умны и голова их хорошо работает... но не по правилам художественной эстетики... Зачем же критики наши, которые так разноречивы в своих приговорах, не подумают спросить один у другого о причинах этого разноречия? Или они боятся открыть свою слабую сторону? Зачем же они так грозно художественны тогда?

Но перейдем от серьезного к забавному. В 3-м или 4-м № «Москвитянина» (не знаем, как сказать, потому — что третий номер есть в то же время и четвертый, в обиду арифметике) напечатана элегия-сатира-ода «Искусство и правда». Это стихотворение трикратно многозначительно. Оно — элегия по поводу утраты для сцены актера Мочалова, восторгавшего московскую публику в трагедиях Шекспира;

оно — сатира на игру Рашель и на Корнеля и Расина и ода в честь Любима Торцова. — Кто такой Любим Торцов, — спросите вы. Современник Шекспира, соперник Корнеля или какой-нибудь неизвестный первоклассный драматург? Нет, Любим Торцов есть одно из лиц новой комедии г. Островского: «Бедность — не порок». Стихотворение это принадлежит г. А. Григорьеву, одному из сотрудников «Москвитянина» и, несмотря на стихотворный размер, имеет преимущественно критический характер. В нем преследуются поклонники Рашели, Корнеля и Расина:

Театра зала вновь полна,  
 Партер и ложи блещут светом,  
 И речь французская слышна  
 Привыкших шаркать по паркетам.  
 Французский и произносить  
 Тут есть охотников не мало;  
 (Кому же обезьяной быть,  
 Ума и сметки не ставало?)  
 Но не одни *бонтоны* тут:  
 Видна мужей ученых *стая* (!);  
 Похвальной ревностью пылая,  
 Они безмездно взяли труд,  
 По всем эстетикам немецким  
 Втолковывать героям светским,  
 Что есть трагизм и то и се,  
 Корнель и *эдакое все*...

Но бросим шутки тон... Печально, не смешно —  
 Что слишком мало в нас достоинства, сознания,  
 Что на эффекты нас поддеть не мудрено,  
 Что в нас не вывелся бичеванный давно,  
*Дух рабского, слепого подражания!*  
 Пускай она талант, пусть гений — дай бог ей!  
 Да нам *не ко двору* пришло ее искусство...  
 В нас слишком девственно, свежо и просто чувство,  
 Чтобы выкидывать колена почудней...

Невольно скажешь: «печально, не смешно», когда вспомнишь, что г. А. Григорьев — один из критиков «Москвитянина». Мы не встретили еще ни одного человека, который бы в состоянии был прочесть эту элегию без смеха, и, следовательно, о ней говорить нечего. Но как же г. Григорьев не подумает о том, что если и Корнель, и Расин *не ко двору нам*, то, конечно, и Шекспир также не ко двору. Или вы дадите другое значение словам «не ко двору»? Вы восстаете против немецких эстетиков, а не они ли вас заставляют в одно и то же время восторгаться Гете и Альфредом Мюссе, восторгаться бесконечно, как будто Альфред Мюссе, Гете, Шекспир, Любим Торцов и «Три письма», напечатанные в прошлом году в «Библиотеке для чтения», одно и то же? Для нас интересно было бы знать: на чем должно основываться такое критическое суждение? Печально оно для нас тем, что, расхваливая какое-нибудь произведение, вы делаете смешным в глазах читателя то, что читатель должен был бы уважать. Что будет теперь с Любимом Торцовым, которого одного вы пустили к вам *ко двору* в сопровождении г. Садовского?

Любим Торцов душе так прямо кажется путь!

Мы не понимаем, как «Москвитянин» дает место на своих страницах таким стихам, которые ничего, кроме вреда, не могут принести таланту г. Островского, искренно уважаемому публикою. О, критика!

---

---

А. А. Григорьев

## Взгляд на «Библиотеку для чтения» в прошлом году

Едва ли найдется где-либо на свете журнал, который бы поставлял читателя *ex officio*<sup>1</sup>, то есть рецензента, в такое затруднительное положение, в какоеставляет его «Библиотека для чтения», с гордостью выставляющая на заглавном листе двадцать первый год своего существования и ежегодно обновляющая свою обертку. Странное дело! о целом годе этого журнала не знаешь, что сказать: нельзя уяснить себе, для чего он был издаваем, каких литературных мнений держался, какого направления был представителем: в журнале, одним словом, не было ничего собственно журнального, а с другой стороны, было весьма мало и такого, что имело бы право на место в беспечном сборнике: начал было, правда, раздаваться голос с самостоятельным мнением, с которым всегда было приятно поспорить — и весьма часто нельзя было не согласиться — голос «Иногородного Подписчика», — но, к сожалению, присутствие его в журнале было какое-то мимолетное, случайное и характера журналу не сообщило, и вместе с тем, даже и в тех книжках, в которых участвовал этот весьма даровитый, образованный и замечательный литератор, все остальное содержание так резко отделялось от его живых и умных статей, так явно выказывало в журнале отсутствие какого-нибудь уважения к себе и к публике или было так бесцветно, что лишало тут же рецензента всякой надежды когда-нибудь увидеть в журнале основы взгляда, вкус в выборе материалов и т. п., — увидеть, одним словом, то, что зовется направлением. И когда подумаешь, что так, то есть без направления, без характера, без цвета — журнал прожил благополучно двадцать лет, — то поневоле изумишься терпению его читателей, благодаря которому он и впредь будет себе жить да жить точно так же. Двадцать лет журнал все шутил да шутил — и восставал грозно только против *сих* и *оных*, в течение двадцати лет безнаказанно помещал на своих страницах ругательства на Гоголя или *похвалявал* его с улыбочкой, вопиал против юной словесности французской (теперь уже престарелой) и угощал своих читателей произведениями гораздо погрязней и позеобразней ее произведений, — смеялся сегодня над тем, перед чем стоял вчера на коленях, производил в гении разных борзописцев и только к истинно гениальным талантам, составляющим украшение русской литературы, относился с постоянною, хотя несколько затаенною враждою, смело выставлял «битье по карманам» своим литературным сигналом... потом утратил свою бойкость, несколько лет потчевал подписчиков произведениями разных только что начинающих пописывать и притом совершенно бездарных господ — а в прошлом году, понадеясь, вероятно, на то, что найдутся охотники верить всему печатному, — стал выставлять свои *заслуги* русской литературе, соединяя их вычисление с иеремиадою

---

<sup>1</sup> По обязанности (*лат.*).



о литературе тридцатых годов. В свое время мы воздали подобающую дань и его заслугам, и его литературе — «Библиотека для чтения» в «гордом молчании» выслушала наше нецеремонное обличение и продолжала свое дело, то есть ежемесячно поставляла публике разный печатный хлам, никому не нужный, ни для кого не интересный, хлам оригинальный и хлам переводный: который был бесполезнее — решить трудно. Исключение из общего вывода можно сделать только для статей, случайно попадавших в журнал: из них некоторые в отделе наук и сельского хозяйства — были очень замечательны; в отделе же словесности — в целый год появилась одна только живая статья: она началась под названием «Трех писем» и прервалась на первом же письме.

Печальная судьба постигла эту небольшую живую статью, достойную, без всякого сомнения, лучшей участи, — статью поэтическую, искреннюю, видимо-задушевную. Непризванные ценители и судьи озлились, в полном смысле, на ее молодость, на некоторую вычурность ее языка или на то, что им показалось вычурностью, а между тем статейка, действительно совсем юная — и потому страстная, заставила нас не без некоторого основания задуматься о том вопросе или, лучше сказать, о том чувстве, которым она проникнута, который или которое составляют ее душу, ее мелодию, ее благоухание, задуматься по поводу этого вопроса или этого чувства о весьма многом: выводы наших размышлений мы и намерены предложить теперь читателям. Но прежде мы должны сказать несколько слов о вычурности формы, за которую рецензенты «Отечественных записок» и «Пантеона» накинулись с яростью на «Три письма» неизвестного автора.

У писателей, которые одарены от природы особенным чутьем в отношении ко всему пластическому и притом развили в себе это чутье наглядкою, изучением искусств пластических, — равномерно, как и у художников, которые, оставляя резец или кисть, берутся иногда за перо, — явно заметны бывают в сочинении литературном следы их любимых занятий или любимого изучения. Наглядевшись на картины и статуи, сжившись, так сказать, с осязаемыми проявлениями идеи красоты, истривши свой взгляд наблюдением над разными тонкими чертами, — они готовы иногда приемы резца или кисти переносить в произведения слова, лишь бы только передать подмеченные ими дорогие им черты; так как, напротив, писатели, одаренные чутьем музыкальным, или пишущие музыканты многого не договаривают, как не договаривается порою чувство в звуках. Первые от излишнего желания представить все в образах — впадают в не свойственную слову пластичность, часто темную, громоздкую, многоречивую; другие, напротив, — в неопределенность и причудливую исключительность выражения. В произведениях слова — и то, и другое, конечно, недостаток: но оба недостатка являются часто у талантов первостепенных. На Гоголя не без основания, пожалуй, нападали за его «Рим»: в самом деле, стремясь все черты передать словом, как будто бы кистью, он громоздит черту на черту, ослепляет яркостью красок, вынужден для того, чтобы передать тот или другой оттенок изображаемых им предметов, прибегать к выражениям ярким, но малоупотребительным, вынужден для того, чтобы передать целостность впечатления, укладывать мысль в нескончаемо-длинный период, напротив, музыкант в душе, Гофман впадает подчас в такие странные причудливости, которые понятны только натурам, одинаково с ним настроенным к пониманию звуков. Еще резче эти недостатки проглядывают — в литературных произведениях художников пластических или музыкантов: за примерами ходить недалеко — г. Рамазанов, владеющий пером так же легко, как и резцом, — совершенно ваятель и живописец в том, что он пишет литературно, и многое, что кажется критикам, мало знакомым с делом, излишнею смелостью или вычурностью в его выражении, — есть прямое последствие стремления к пластичности в слове. Но вычурностью такого стремления ни в писателях,

ни в художниках назвать нельзя: неизмеримая бездна лежит между этим стремлением — хотя и действительно не совсем законным — и тем, что по справедливости называется вычурностью в литературе, примеры которой можно видеть в Бенедиктове, Марлинском и других. Можно заметить, что такое стремление незаконно, но нельзя же накидываться на него с яростью, — а именно за это-то свойство выражения и напали на автора «Трех писем». Впрочем, не за одно это: чистота и поэтичность чувства, которым «Письмо» проникнуто, простота при всей тонкости, идеальная основа при яркости представления, серьезность и правильность взгляда на отношение к женщине при всей глубокой нежности этого отношения, благородство чувства любви и вера в это чувство, — вот что оскорбило в «Письме» наших рецензентов, привыкших встречать в обыденной литературе совершенно иного рода обращение с этим чувством... Но именно такое необыденное отношение автора к одному из серьезнейших, без сомнения, вопросов души человеческой заставило нас выдвинуть и маленькое лирическое произведение его из ряда обыкновенных, несмотря на все недостатки, на все незаконности в форме, на всю его очевидную молодость, несмотря на то, наконец, что оно в языке и вообще во всем том, что можно назвать внешним выражением, — представляет собою отражение гоголевского «Рима». Самое желание подражать такому образцу (ибо «Рим» считаем мы одним из совершеннейших произведений нашего великого поэта) показалось нам в авторе залогом натуры истинно поэтической, тем более что подражание это — не мертвая копия: оно родилось под тем же синим итальянским небом, под влиянием той же художественной обстановки, тех же обаятельных впечатлений, под какими писан «Рим», — стало быть, возникло из внутренности души, — и вследствие этого, как покажем мы при разборе, явилось чем-то самостоятельными. Только с грубостью вкуса, воспитавшегося у наших рецензентов на современной *беллетристике*, можно было увидеть одну вычурность, не говорим уже в основном чувстве, даже в манере «Письма». Но манера автора, положим, и незаконная: отношение же его к чувству, повторяем мы, — правильно при всей нежности, просто и искренно при всей тонкости, а это такая заслуга, которая должна быть ценима всегда и которая особенно ценна получает в современной нашей литературе.

Вот уже лет двадцать обыденная литература или *беллетристика* — оставим ей это ею же самою введенное вандалское прозвище — занимается тем, что ломает, коверкает и путает естественные отношения человека к его внутреннему миру, к ближним, к обществу, к женщине — во имя усовершенствования или прогресса: каких-каких безобразий *не доказывалось* в течение этого периода в разных литературных произведениях, чего-чего мы не наслушались, чего-чего многие из нас не разделяли с *беллетристикой*, представительницей *прогресса*? Период брожения кончается, многие из разделявших его заблуждения очувствовались — но многие еще верят *беллетристике* на слово по старым преданиям, — и для них-то, а равно и для поучения самой *беллетристики*, следует приниматься за дело расчистки. В этом деле — представить общую картину искажений было бы трудно, а вместе и недостаточно: по частям и постепенно надобно преследовать многоразличные искажения — и вот теперь «Письмо» неизвестного автора послужит для нас поводом к начатию дела.

«Письмо» касается, как мы уже сказали, отношения к женщине, одного из отношений наиболее развиваемых во всякой литературе. Письмо ничего не доказывает, даже не рассуждает: все оно есть чувство, все оно — скажем мы, не боясь упрека в вычурности выражения, — есть не что иное, как мелодия, музыкальный мотив; особенно нового в этой мелодии мало для тех, которые не слушали двадцатилетней литературной пискотни и трескотни, но свежим и новым впечатлением повеет от него на человека, которого *беллетристика*, при всех своих стараниях, еще не оглушила. Как для того, чтобы начать выше упомянутое нами дело, так и для

того, чтобы пояснить читателям произведенное на нас и, может быть, на них этим «Письмом» впечатление, мы должны повести их по тем окольным, кривым и ломаным путям, по которым бродило и бродит еще в обыденной литературе отношение к чувству, составляющему основу рассматриваемого нами произведения.

Литературное брожение вообще начинается у нас со смерти истинного главы литературы и истинного представителя русско-европейского миросозерцания, благородного, великого, вечнопамятного Пушкина. В Пушкине, который рос беспрестанно духовно и вырос, наконец, совершенно до роста русского человека, как в поэтическом фокусе отражались со всею полнотою, ясностью и правильностью все общественные и внутренние человеческие вопросы, отражались не в каком-либо особом цвете, но со всею яркостью и разнообразием красок. В последние годы деятельности — созревший и могучий, он имел полное, святое право сказать:

И долго буду тем народу я любезен,  
Что чувства добрые я лирой возбуждал  
Что прелестью живой стихов я был полезен...

В самом деле — творец Татьяны, «Бориса Годунова», «Капитанской дочки», «Русалки», великий лирик, у которого в благоухающей изящной форме и всегда в меру являются все *правильные* человеческие чувства, у которого все претворяется в красоту и гармонию, — стоял еще, кроме того, на страже коренных народных начал: прошло уже для него то время, когда в поэтическом упоении гнал он от себя, «мирного поэта», слепую и пустую чернь, и веровал, что поэты рождены только для вдохновений,

Для звуков сладких и молитв...

— «шестикрылый серафим» явился ему на перепутье — и поэт сознал всю широту своей задачи и явился всем, чем было нужно для литературы и общества: поэтом, историком, критиком — наконец, даже редактором журнала, везде верный служению музам, которое «не терпит суеты». Как поэт, он достиг до такой простоты и ясности в «Капитанской дочке», в «Русалке», во множестве последних лирических стихотворений, которые кажутся теперь чем-то недостижимым; как историк, он с тацитовскою энергиею и с простотою наших родных летописцев изобразил, «не мудрствуя лукаво», пугачевское время и взялся, как живой человек, за самый живой вопрос, за дело Петра — и бог ведает как разрешил бы этот вопрос величайший из мыслящих русских людей; как критик — он оборонял нас от вторжения к нам неправильного, чудовищного вкуса, от всего ложного, чужеземного, храня как святыню то, что приобретено «трусами и потом» отцов, гением древней Руси и гением новой Руси, «трусами и потом» Ломоносова и Карамзина... Величавый монумент восставил он и древней Руси, и ее Ливию в своем «Борисе», монумент величавый, который тверже металлов и выше пирамид... Да! в Пушкине литература лишилась своей путеводной звезды, своего мудрого кормчего, и Пушкин, созревший в борьбе, Пушкин, в полном развитии мужеских сил, перешагнувший уже грань, разделяющую в нем поэта по призванию, поэта непосредственного от поэта народного: вот кто должен быть для нас поверкою *прогресса* нашей литературы во всем, стало быть, и прогресса ее в отношении к тому чувству, которое взяли мы рассматривать. Non erat hic locus<sup>2</sup> — скажут, может быть, нам, не место было тревожить священную тень в статье о произведении, положим, и доброкачественном, но все-таки несоразмерно малом в сравнении с тем, о чем теперь говорилось, — и такое возражение было бы правильно, если бы мы писали статью

<sup>2</sup> Здесь было не место (лат.).

собственно о «Письме» неизвестного автора, — но дело в том, что статья нами пишется по поводу этого письма, об одном из существеннейших вопросов души человеческой: не по поводу же повестей г. Авдеева, г-жи Тур и иных или стихотворений г. Некрасова прикажете подымать этот вопрос? Дело в том, что и в отношении к этому вопросу, как в отношении ко многим другим, ко всем почти общественным и внутренним душевным вопросам, Пушкин завещал нам, тому «младому, незнакомому племени», которое он приветствовал, огромный запас *добрых* чувств в самой правильной изящной форме, и наше дело было воспользоваться этим богатым запасом, а мы только разве теперь очнулись и начинаем им пользоваться. По неисповедимым судьбам историческим — в непреложность которых мы глубоко веруем — уклонения, вероятно, были нужны, но пора же, наконец, смотреть на окольные пути как на окольные, а не считать их прямыми.

Осмелимся же коснуться нравственно-эстетического запаса, оставленного Пушкиным, по вопросу, который встретился нам случайно, но весьма кстати, в самом начале нашего пути, в самом начале выполнения задачи, избранной нами не без основания, и разрешение которой мы считаем полезным в настоящую минуту. Этот запас приравниваем мы к *прогрессу*, хотя и с некоторым неприятным чувством: ибо, если бы кто на наших глазах стал его точно *приравнивать* к явлениям прогресса, мы осердились бы — и разве только из некоторого приличия удержались бы от энергической выходки фонвизинского бригадира (действие III, явление 1), когда Иванушка *приравнивает* его к чему не следует.

Говорить об отношении пушкинской поэзии к чувству любви и к женщине — значит то же, что говорить о самом правильном, нежном, тонком и высоком отношении человека к этому существенному вопросу, отношении столь же чуждом ложного идеализма, выдаваемого за высокое, как и грубого материализма, принимающего различные обольстительные виды. Чтобы тотчас же, ярче, нагляднее понять, насколько Пушкин чужд первого, стоит только приравнять дух его поэзии к духу поэзии Шиллера, которого, между нами будь сказано, нет уже в наше время возможности читать как поэта эротического без весьма странного чувства, граничащего со смехом: там, где Шиллер нежен, — он впадает в невыносимую сентиментальность и приторность, так что правильно-чувствующий человек постыдится как-то прочесть его стихи женщине, которую он любит, — там, где Шиллер страстен, он впадает в неистовство идеализма, близкое к грубейшему матерьялизму. Пусть попробует читатель вслед за стихотворением Пушкина «Для берегов отчизны дальней...» прочесть, например, «Der Jungling am Bache»<sup>3</sup> — или после, например, письма Онегина и письма Татьяны — «Das Geheimniß der Reminiscenz»<sup>4</sup>... самое неистовое из неистовых стихотворений Шиллера. Но Шиллер уже далек от нас — нечего скрывать от себя этой правды; Шиллер велик и остается велик, но только там, где он, истинный маркиз Поза, мечтатель, говорит как адвокат человечества. Попробуйте сравнить поэзию Пушкина с идеализмом французских, и притом небездарных, поэтов, с идеализмом Гюго, например, поэта, без сомнения, даровитого, с идеализмом Ламартина, который значительно выше шиллеровского идеализма в отношении к любви, у которого найдете вы строфы, полные правды и чистоты чувств, хотя совсем потонувшие в море воды... С Байроном сравнивать Пушкина нельзя: оба равно велики как поэты, оба лучше, если хотите; но общего между ними одна только сила гения, и Пушкин потому единственно подпал под внешнее влияние Байрона, что был моложе его. Обратимся в другую сторону. Пушкин столь же мало матерьялист, как и идеалист: в его взгляде на любовь нет ничего похожего

<sup>3</sup> «Юноша у ручья» (нем.).

<sup>4</sup> «Тайна воспоминаний» (нем.).

на взгляд величайшего и тончайшего матерьялиста Гете, и общего между ними, опять-таки, только сила гения, равно спокойное парение орла, сознающего силу своих крыльев, хоть иногда германский орел слишком долго любил засиживаться на утесах и зевать под шум похвал своего непрехотливого и наклонного к языческому поклонению отечества, которому, что б ни давал он, все было хорошо. Попробуйте сравнить по тому же вопросу пушкинскую поэзию с современным хитрым и ловким матерьялизмом одного из германских же поэтов, прикрывающимся маскою болезненного страдания, — и Пушкин один по отношению к этому чувству окажется полным, цельным, неразорванным человеком.

Я не чувствую себя в силах начертать, так сказать, физиологию пушкинской любви, обозначить все ее признаки, подметить все ее тонкие черты — всю глубину и нежность у поэта этого чувства — одно стихотворение «Я вас любил...» — эта тема, на которую потом написано столько вариаций, и дурных, и, нередко, хороших, и болезненных, и, изредка, правильных, — уже целая поэма, на которую можно сочинять комментарии:

Я вас любил безмолвно, безнадежно,  
То робостью, то ревностью томим,  
Я вас любил так пламенно, так нежно,  
Как дай вам Бог любимой быть другим.

Последний стих несравним ни с чем; он высоко человеческий, нежная мысль, в нем являющаяся, еще определеннее сказалась в заключительных стихах другого, одного из позднейших стихотворений, в желании любимому существу всего:

Все, даже счастье того, кто избран ей,  
Кто милой деве даст название супруги...

Это самоотвержение чувства встретите вы только у Пушкина, да разве еще у кого-нибудь из славянских поэтов, и то, впрочем, не в такой чистоте. Такое самоотвержение не есть уступчивость, происходящая от холодности чувства; пламенной нельзя ничего встретить ни у какого поэта в мире — и этих стонов сердца, которые слышны в стихотворении, призывающем на свидание усопшую, и этой ревности:

Вот место: по горе теперь идет она...  
Одна... никто пред ней не плачет, не тоскует,  
Никто ее колен в забвеньи не целует...  
Одна, ничьим устам она не предает  
Ни плеч, ни влажных уст, ни персей белоснежных...  
.....  
Но если...

ничего во всей лирической поэзии нельзя найти задушевнее стиха, как будто случайно вырвавшегося из сердца поэта в разговоре с книгопродавцем...

Вся жизнь — одна ли, две ли ночи...

или стихов, звучащих так грустно в последних строфах «Онегина»:

А ты, с которой дорисован  
Татьяны милый идеал...  
О! много, много рок отъял...

ничего, кроме, опять-таки, разве нескольких стихов другого славянского поэта.

Ничего страстнее и вместе общедоступнее в поэзии нельзя найти письма Онегина:

Нет, постоянно видеть вас,  
 Повсюду следовать за вами,  
 Улыбку уст, движенье глаз  
 Ловить влюбленными глазами...  
 и т. д.

ничего, кроме разве вот каких стихов, которые тоже в своем роде *nes plus ultra*<sup>5</sup> страстности:

Ona jeszcze slucha, on jej szepce do ucha  
 Nowe skargi, czy nowy zakłęcia,  
 Aż wzruszona, zemdlona, opuściła ramiona  
 I schyliła się w jego objęcia...<sup>6</sup>

А между тем, как поэт прост в анализе этого полного и цельного чувства, начиная от тонких и, так сказать, первоначальных его признаков:

Я ехал к вам... живые сны  
 За мной вились толпой игривой,  
 И месяц с правой стороны  
 Сопровождал мой бег ретивой...  
 Я ехал прочь... иные сны, —  
 Душе влюбленной грустно было.  
 И месяц с левой стороны  
 Сопровождал мой бег унылой...

до более положительных его проявлений:

Грустно, Нина, путь мой скучен...  
 и т. д.

Перечтите это последнее стихотворение, чтобы осязательно чувствовать, как просто у поэта чувство, как оно присутствует в душе цельно, не разрываясь с другими, обычными впечатлениями, правильное, светлое, глубокое... Пушкин, как истинно великий поэт, понимал, что чувство правильное носит в себе залог вечности, что оно не может быть ни грубым чувственным порывом, ни напряженной трагедией, ни болезненной язвой, душевным раком, который истощает в душе все другие соки. А что такое пушкинское понимание, несмотря на свою изящную, тонкую форму, есть понимание всеславянское и только славянское, доказать весьма легко, но здесь не место — потому что отвело бы нас в сторону от нашего вопроса.

Сделавши несколько намеков на богатство пушкинского запаса, применяем этот запас к послепушкинскому *прогрессу*. Нечего говорить, что из такого *прогресса* мы исключаем Гоголя. Гоголь — статья совсем особая в нашем вопросе. Гоголь в высочайшей степени тонко понимал красоту как художник, изображал ее ярко; но отношений мужчины к женщине, любви, которая не есть только поклонение красоте, — нигде не касался. Любовь Андрея в «Тарасе Бульбе» — только порыв к той же яркой красоте, любовь художника Пискарева — болезнь по красоте, а не стремление к любви — к полному единению двух существ и к правильному отношению между ними; строгий художник нарисовал нам красоту в Аннунциате, но не оставил в своих произведениях ни одной женщины; а как понимал он глубоко значение женщины в мире, доказывает его письмо об этом предмете.

<sup>5</sup> Предел (лат.).

<sup>6</sup> Не пленивши ей слуха, верно, шепчет ей в ухо / Он иные мольбы и заклатья, / Что она без движенья и полна упоенья / Пала к милому тихо в объятья (пол.; пер. А. А. Фета).

Чувство любви у Лермонтова находится в напряженном трагическом состоянии: подражатели его вздумали продержать это чувство в таком напряженном состоянии, и, вследствие их усилий и потом вследствие превзошедших попыток натуральной школы, — развилось то безобразное отношение к чувству любви, которое представляется в нашей литературе и из которого вывести суждено, может быть, литературу только новой комедии, ибо она призвана, кажется, очистить шелуху и добраться до ядра, начинающего уже показываться в совершенно новых, а между тем, всем и каждому понятных отношениях, хоть, например: Любовь Гордеевны к Мите или Бородинка к Дуне, — отношениях цельных, простых, почерпнутых уже прямо из живого источника народной души.

Взглянем же теперь на различные искажения чувства любви и отношения человека к женщине в современной беллетристике, разделивши их, для ясности дела, на различные виды, из которых одни — пошли от напряженного трагизма Лермонтова, другие — от немецкого романтизма, третьи — от немецкой же болезненности, четвертые — от практического направления, что в простом переводе значит: от грубого материализма, — пятые — от натурального взгляда.

По старшинству начнем с искажений, которые пошли от нашествия немецкого романтизма...

Романтическое воззрение на любовь и на отношение к женщине пришло к нам из туманной и многоученой Германии и на нашей почве сохранило все признаки своего происхождения. В нашей литературе оно уже прошло или существует только как запоздалое явление, с одной стороны, а с другой, как предмет посмеяния, справедливого или несправедливого, смотря по тому, кто принимается его осмеивать: но, как причина такой отрицательной деятельности, оно играет роль довольно важную и потому должно быть схвачено в его существенных чертах; от него пошел отрицательный взгляд со всеми своими хорошими и дурными сторонами.

Марлинский, Кукольник, Полевой и несколько лирических поэтов, одним словом, литература тридцатых годов — вот главный источник для изучения этого взгляда. Основные, существенные черты его — следующие:

1) «Души избранные» — томятся постоянно тоскою по своим «половинам», для них собственно предназначенным... До встречи с своими «половинами» таковые души обыкновенно даром бременят землю, или еще того хуже — враждуют с не понимающим их светом, — ломают стулья, коли заговорят об Александре Македонском и вообще о высоких предметах, едят, пьют и спят, как прочие смертные; но чрезвычайно на это сердятся и ругают презренную прозу жизни.

2) При встрече с «половинами» они тотчас же угадывают по вдохновению свое родство с ними — и начинают говорить языком, никому, кроме сих половин, не понятным, заговариваются, как Тассо или Джакомо Санназар, или, как Нино Галлури, спрашивают у своих половин:

Скажи мне,  
Как ангелы на небе говорят...

ругая немилосердо бедный язык человеческий:

Нет, я не люблю тебя — нет! это слово  
Выдумано человеком, осквернено оно...

3) С «избранницами» — означенные души могут жить только в Аркадии, в *Idealen Welt*<sup>7</sup>, где не пьют и не едят, а только целуются, где не работают — а разве только плетут корзинки для цветов...

<sup>7</sup> Мир идеалов (нем.).

Довольно, кажется, для того, чтобы обозначить, какого рода романтический взгляд имели мы в виду. Борьба с ним теперь значить воевать с тенью: в критических статьях и в литературе сороковых годов — найдутся целые весьма умные и энергичные выходы против подобного воззрения, но, отрицая это воззрение, не зашла ли литература дальше, чем следует? Не придется ли, говоривши много против волка, сказать и по волку?.. Ведь это воззрение, доведенное до смешного дюжинными производителями, восходит ко временам Платона, находит себе отголосок в деятельности Шиллера, в поэзии Жуковского? — Но об этом после — и да избавит нас боже соединить имена Платона, Шиллера, Жуковского с именами раоторцев такого смешного воззрения.

Равномерно избави нас боже дело последующего отрицания смешать с делом Гоголя и даже Лермонтова, — хотя различные виды отрицательного взгляда пошли от могущественного толчка, сообщенного сими двумя великими поэтами. Ни Жуковского, ни Шиллера (кроме очень молодых и неистовых его произведений) нет средств человеческих представить с комической стороны; точно так же — смешные страдания подражателей Лермонтова не умалят действительных, глубоких страданий этой могучей натуры — и все странности натуральной школы не могут потемнить ни единой черты в деятельности великого поэта «Старосветских помещиков» — и «Записок сумасшедшего»... Безобразия останутся безобразиями — а дело великих призванных — делом крепким, истинным, приносящим плод сторицею.

Посмотрим же, куда пошли отрицательные взгляды от толчка, сообщенного Лермонтовым.

Поэт говорит в одном из художественнейших по форме и самых горьких по мысли своих произведений:

Я к вам пишу случайно; право,  
 Не знаю, как и для чего.  
 Я потерял уж это право,  
 И что скажу вам? Ничего!  
 Что помню вас, но боже правый,  
 Вы это знаете давно;  
 И вам, конечно, все равно —  
 И знать вам также нет нужды,  
 Где я? что я? в какой глуши?  
 Душою мы друг другу чужды,  
*Да вряд ли есть родство души!*  
 Страницы прошлого читая,  
 Их по порядку разбирая  
 Теперь остынувшим умом,  
 Разуверяюсь я во всем:  
 Смешно же сердцем лицемерить  
 Перед собою столько лет:  
 Добро б еще морочить свет...  
 Да и притом, что пользы верить  
 Тому, чего уже больше нет?  
 Безумно ждать любви заочной...  
*В наш век все чувства лишь на срок.*  
 Но я вас помню — да и точно  
 Я вас никак забыть не мог:  
*Во-первых, потому, что много*  
*И долго, долго вас любил...*  
 Потом — страданьем и тревогой  
 За дни блаженства заплатил,  
 Потом — в раскаянье бесплодном



Влачил я цепь бесплодных лет  
 И размышлением холодным  
 Убил последний жизни цвет.  
 С людьми сближаясь осторожно,  
 Забыл я шум молодых проказ,  
 Любовь, поэзию, — но вас  
 Забыть мне было невозможно!

Стихотворение есть не что иное, как страшный душевный диссонанс: оно все полно противоречий, как вообще поэзия Лермонтова; критика увидела в нем какой-то *освежающий душу холод* — а литература извлекла из него современный догмат, опираясь еще на стихи:

В себя ли заглянешь — там прошлого нет и следа,  
 И радость, и горе, и все так ничтожно...

Она, можно сказать, обрадовалась, что нашла такие стихи у поэта, за себя обрадовалась — и натворила героев, в душе которых ничтожны и горе, и радость, опоэтизировала ничтожество чувства, когда Лермонтов относился к нему с болью страдания и с желчью сатиры... Стали даже смеяться над чувством: ждал ли этого результата Лермонтов?

Поэт в восьми вековечных стихах — выразил напряженно трагическое положение двух существ, любви которых нет возможности высказаться по обстоятельствам;

Они любили друг друга так долго и нежно...  
 и т. д.

Литература опять-таки приняла это за догмат — и появились трагические представления самых смешных и мелочных отношений. Поэт от лица своего страшного Арбенина, — может быть, самого полного отражения его личности — сказал:

Женился я, чтобы иметь святое право  
 Уж ровно никого на свете не любить...

Литература опять-таки извлекла отсюда догмат — и догмат престранный.

Скажут нам, что литература, как всегдашнее выражение общества, ничего не давала от себя. Это — чистый вздор, потому что у нас литература выражала не потребности общества, то есть с которым разъединилась она с начала XVIII века, идя прежде рука об руку, — а потребности различных *образованных* кружков: и по тому-то самому, присвоивши себе руководительное значение, тем самым обязывает себя ко многому...

Все это мы говорим об искажениях, которым подвергался наш вопрос, разработанный по догматам, извлеченным литературой из Лермонтова, — и говорим по многим на самих себе испытанным ощущениям. В истинно даровитых людях, в лирических поэтах, каков Майков, Огарев, Фет и некоторые другие — ни догматов, ни искажений вы не встретите...

Намекнувши на искажения, которые вопрос о любви и об отношениях к женщине потерпел от напряженно-трагического взгляда, мы должны были бы коснуться другой стороны этого взгляда — направления болезненного, направления, к которому блестящий его представитель — один германский поэт, относится так же точно, как Лермонтов к извлеченным из него догматам, — если бы это болезненное направление мы не исследовали уже с точностью в статье нашей о литературе, помещенной в 1 книжке прошлого года нашего журнала.

Соберем теперь общие физиологические черты двух этих взглядов:

Любовь к женщине есть борьба с женщиною. Притом любовь вообще происходит не из простых непосредственных побуждений, для которых мы слишком

стары и охолодели, — а из желания на что-либо обратить огромные силы личности. Как мы ни стары, а все смерть как хочется нам сказать вместе с Мцыри:

Да, тот огонь, от юных дней  
Таяся, жил в груди моей,  
И он прожег свою тюрьму...

Отношение к женщине наиболее желательное есть такое, в котором более представляется деятельности этим силам и в котором в наиболее выгодном, эффектном свете является наше самолюбие. Поэтому а) отношения простые надоедают и разрушаются в душе, б) апельсин надобно высосать и бросить, с) дорога та женщина, которая нас мучит.

Нежные изливания смешны: женщину надобно мучить: в этом есть необъятное наслаждение — мучить морально, подразумевается; впрочем, Ланицкий г. Дружинина пошел дальше: он находит уже сласть в физическом мучении женщины.

Любовь должна непременно носить на себе роковую печать и никогда не может и не должна кончиться благополучно — потому что нечего нам, устаревшим и охолодевшим, делать с благополучно кончившеюся любовью — не можем мы жить единым чувством с женщиною: придется искать новых сильных ощущений.

Нечего, кажется, разьяснять, какой тонкий материализм таится в подобного рода воззрении.

Взгляд, который мы назвали практическим, уже просто груб; для него комфорт жизни, даже случайные условия комфорта (ох уж этот комфорт, — нерусский и по имени, и по понятию!) дороже всяких человеческих отношений. Поборники такого комфорта обратили в догмат слова Гоголя: «Ныне сильнее завязывает драму стремление достать выгодное местечко» и т. д.

Взгляд натуральный — то сентиментален, как романы Августа Лафонтеня, то груб, как практический, то болезнен, как упомянутая нами сторона лирической поэзии.

Есть еще взгляд — смешанный, но имеющий претензию на особенную тонкость. Герои и героини этого взгляда — играют словесно и на практике в любовь, прибегая к различным никому не понятным ухищрениям и т. п. Об нем много говорить не стоит, как равно и о напряженно-чувственном взгляде, который удачно выразился в нескольких стихотворениях г. Щербины, поразил всех, как новость, при несомненном даровании молодого поэта и, наконец, надоел всем смертельно, потому что «мы не греки и не римляне». Представьте же себе, что вдруг, среди этих различных искажений, раздастся голос чувства молодого, свежего, правильного и вместе истинно тонкого: выставляется отношение к женщине благородное, страстное, возвышенное в основах — отношение личностей, сливающихся душа с душою, но не в Аркадии и не над плетением корзинок для цветов — а в обычном течении жизни, хотя и совершающемся, правда, под классическим небом, в классической стране, среди яркой обстановки... Естественно, что одного уже желания идти с женщиною рука об руку, деля с ней все прекрасные и благородные впечатления, равно как и самые простые — достаточно для того, чтобы автор лирической выходки подвергнулся посмеянию.

Помнишь ли ты, Нина, — так начинает он свое письмо — как я принимался тысячу раз рассказывать тебе все то, что так нравилось мне в Риме и римской жизни и что на каждом шагу, каждый день наполняло новым восторгом? Как я тысячу раз начинал и никогда не мог ничего тебе рассказать? Потому что ты сама же первая была мне главной помехой: то я видел, что ты меня совсем не слушаешь, а думаешь о чем-то совсем другом, играя резным опахалом своим, либо играешь со своими золотыми рыбками и заставляешь их метаться, как угорелых, вверх и вниз в их хрустальной вазе, либо рассматриваешь в зеркало чудесные глаза свои и длинные ресницы их, — то ты мне серьезно и строго

запрещала рассказы эти, потому что тебе казалось истинным преступлением, когда я с жаром говорил про что-нибудь другое, кроме тебя, милая моя; то я сам бросал все свои рассказы, рассуждения и воспоминания, чтоб только смотреть на тебя и говорить тебе про одну тебя. Я лучше тебя самой понимал, милая моя, как ты права в своих требованиях; *как мало было все, что ты потребовала от меня; как всей моей мысли и всего моего чувства недоставало, чтоб всю тебя вместить в себя, чтоб нарадоваться на всю тебя.* Сколько раз, когда я шел к тебе, я воображал, что расскажу тебе все свои новые восторги того дня, новые увиденные сцены и картины красоты, *расскажу, как я наслаждался каждою новою чудесною подробностью и тебе дам тоже почувствовать их,* — никогда мне ничего не удалось: с тех пор, как я был вместе с тобою, все выходило иначе, чем я приготавливал, точно кто-то разом переворачивал меня за плеча и заставлял идти по совсем другой дороге, чем которую я было назначал. Так школьник, позванный учителем к ответу, бодро встает со своего места и идет смело с придуманными давно, ловко заготовленными оправданиями: подошел к учителю, и все выдумки разом улетели из головы, упали перед одним взглядом, потому что так слабы в сравнении с тем, что он должен бы сказать, и он уже говорит, понунив голову, совсем не то, что приготовил на своей скамейке в разговоре с одним послушным воображением своим.

Ты знаешь, Нина, все то время, что я был с тобою, я никогда не мог привыкнуть к твоей красоте и к прелести, которою полно все твое существо, — и если б я прожил еще сто лет с тобой, все равно я никогда не привык бы к тебе. *Какое счастье, что душа к красоте не привыкает, что в этой красоте вечно кипит источник чего-то нового, еще не узнанного, горячо поражающего новым чувством.* Когда я был с тобою, я никогда не мог сказать тебе ни всего своего чувства, ни всего, что я накоплял и заготовлял сказать тебе, когда был один. Теперь, когда стараюсь вспомнить, я совсем не знаю, про что я тебе говорил во все долгие дни, проведенные с тобою: одно только знаю, что тысячи вещей есть, которые я хотел сказать и которых никогда не сказал, потому что все перезабывал, вступая в твои комнатки и встречая в них тебя *саму.* И однако же, теперь, когда я один, без тебя, я с новою силою вспоминаю все прежнее, еще раз снова чувствую красоты и чудесности, которые забывал перед тобою, и мне снова, точно по-прежнему, хочется рассказывать тебе все, что в прежние дни так поражало меня. Не то чтоб мне хотелось послать тебя и заставить тебя читать описания — их ты довольно найдешь и во всех книгах, если только их читаешь, да и что тебе в них, в этих описаниях! Нет, совсем нет, не того хотел я, но ты, я думаю, Нина, сколько ни подтрунивала над моими энтузиастическими рассказами того времени, все-таки очень хорошо знала, что ты одна источник моего наслаждения во всем и везде; *что ты мне дала точно новые глаза и что они, вновь открытые, никогда не увидали бы и одной миллионной частицы того, что увидали, просветленные новым чувством, горевшим внутри меня.* Если ты знаешь это — а как тебе не знать, и каждый взгляд мой, и каждая мысль, и каждое слово говорили тебе про одно, про тебя, — если ты знаешь, могла ли ты не понимать, что, что бы мне ни нравилось, все это была бы — ты сама; *что бы я тебе ни стал говорить, про тебя бы одну я и рассказывал, на всем бы блистал горячий луч, упавший от тебя.* О, Нина, как бы я хотел рассказать тебе теперь целый Рим и прошлое время наше, чтоб ты увидала, как везде и во всем ты была со мной; *как твой образ парил над всем для меня и проникал меня новою свежестью сил, чтоб открывать и схватывать все глубины и все прелести. Мне кажется, это наведение, это путеводительство женской красоты сильнее всего слышится в Италии.* Всем великим твоего отечества, точно благодатный гений с неба, красота эта была всегда тою силою, которая влекла их к великим произведениям, *всем и не великим она была истинным дыханием жизни, пришельцу с далекого, тебе не знакомого севера ты была тем же.* Как же бы я хотел быть тоже одним из сильных, написать тебя огненными чертами, чтоб ты сама себя увидала в них и отступила в изумлении и восторге. В таком рассказе, в таком живописании есть какая-то сладкая, влекущая необходимость, и, однако же, — вот еще один раз я тебе это повтворю, — я никогда не сумел сделать этого, когда был с тобою, бог знает сумею ли когда-нибудь, выйдет ли у меня так, как я хочу.

Но что мне теперь думать о будущем, когда еще так недавно я оставил тебя, когда я еще весь полон последними днями, проведенными с тобою, посреди блеску и торжества карнавного, окружавшего тебя тогда. Если и всегда мне мало удавалось передать тебе почувствованное; тем меньше во время нынешнего карнавала, когда я едва успевал говорить с тобою несколько минут; даром что почти всегда был вместе с тобою; да, вместе с тобою, только не один. Прочитай же хоть в нынешнем письме про мой карнавал, увидь там себя, как в зеркале; полюбуйся на мое счастье, если только я его выражу здесь, и — поскорей пиши мне сама. Я, кажется, за два дня вперед почувствую, что идет ко мне письмо от тебя, и сделаю сам столько же дороги мыслью, сколько курьер. Бог знает когда-то я тебя увижу снова; кто знает, пожалуй, еще целых три месяца пройдет прежде, чем я опять полечу в Рим; шутка ли это!

К чему тут комментарии? Очевидное дело, что автор находится в форме своего выражения под влиянием гоголевской манеры, но в чувстве, в тонкости понимания оттенков чувства — он весь под влиянием вечной идеи красоты...

Красота, — говорит Платон в «Федре», — одна получила здесь жребий быть пресветлою и достойною любви. Не внове посвященный, развратный стремится к самой красоте, невзирая на то, что носит ее имя; он не благоговеет перед нею, а, подобно четвероногому, ищет одного чувственного наслаждения, хочет слить прекрасное с своим телом... Напротив того, вновь посвященный, увидев богам подобное лице, изображающее красоту, сначала трепещет, его объемлет страх, потом созерцая прекрасное, он обожает, и если бы не боялся, что его назовут безумным, он принес бы жертву предмету любимому.

Виноват ли автор «Письма», что он полон этого чувства красоты, общего всем поэтическим натурам, от Платона до Пушкина, который «благоговеет богомольно перед святыней красоты», — и совершенно чуждого нашей литературе? Виноват ли он также и в том, что слишком тонко разумеет отношение к женщине, хоть и употребляет иногда без разбору первое встречное слово для выражения его оттенков?

Предоставляя досужей современной критике останавливаться, сколько ей угодно, на некоторых действительно неловких, но уж никак не вычурных выражениях автора вроде «путеводительства красоты» и предоставляя ей также полное право не замечать, «оставлять втуне» — много весьма нежных и поэтических оттенков, — мы лучше последуем за лириком в развитии его поэтического мотива, протянутого, так сказать, через все многообразие набрасываемых им картин... Мотив так искренен, так свеж, выливается из такого чистого источника, что, вероятно, многие вместе с нами поймут, почему поэт беспрестанно к нему возвращается.

Карнавал начался для него только с тех пор, как узнал он драгоценную, «самую что ни есть драгоценную» новость, что он скоро увидит ее, свою Нину.

С этих дней начался мой карнавал. Теперь же каждые новые сутки, каждый новый час приближал меня к тебе; воздух стал мне казаться свежим и благоуханным, как весной, в первый выход после долгой болезни, все мои занятия кончились — и книги, и музыку — я все бросил, мне ничего больше не хотелось, как только перескочить скорей к последнему дню перед отъездом. И точно так, любезная Нина, как с тобой вечно случается, *чем скорей ты заторопишься надевать свои перчатки, тем дольше над ними провозишься, к своей досаде и моему великому утешенью — я так люблю видеть тебя на минуту в досаде, даже сердитую, и следить потом, как снова возвращаются к своей чистой и спокойной красоте все линии лица твоего*, точно так было нынче и со мной: не мог я ни за что на свете уехать из Флоренции в тот день, когда воображал и про который написал тебе вперед. Так уж свет устроен, что удается в самое во время и непременно только то, чего не хочешь и что бы оттолкнул всеми силами.

Однако ж за два дня просрочки я не смел жаловаться на судьбу — она легко могла отнять у меня весь карнавал в нынешнем году, и я окончил нетерпенье свое, поворчав про себя на препятствия. Наконец я в Риме! И прежде чем перелететь в твои комнаты, я снова увидал все, что я так люблю: и римские улицы, и римских женщин, с непокрытыми головами и в транстеверинском костюме, и любезный Корсо, застроенный уже загородками и перилами для карнавала, и прекрасный дворец венецианский, все-таки прекрасный, сколько его не портили, и скалилату, поднимающую расходящиеся лестницы свои на верх Monte-Pincio, к подножию церкви Trinita de Monti, и мутный крутящийся Тибр, и пантеон — *каменную красоту*; услышал снова этот чудесный говор римский, это удивительное произношение, которое заставляет меня так жадно прильнуть к каждому слову, произнесенному твоими губами, заставляет меня следить за каждым их звуком; наконец, чтоб тебе не пересчитывать всего, что я люблю, и чтобы я слишком долго рассказывал тебе, наконец, снова окунулся я в римскую атмосферу, в римское ощущение, в римское мое наслаждение. *Римская жизнь со всем, что в ней есть прекрасного, римские красоты служат тебе, Нина, точно бесчисленными рамками всех форм и видов, в которых ты для меня появляешься, как одна за другой появляются на разных местах темной занавески вдруг открывающиеся светлые живые картины*. И толпа, которая расступается перед тобой на Корсо и глядит тебе вслед, и обращенные к тебе все головы, когда ты, полулежащая в своей

коляске, проезжаешь по террасам Monte-Pincio, и упоительный воздух твоего города, и золотое солнце его, не уставшее еще смотреть на все его *великости*, и зелень садов и загородных вилл, где ты гуляешь, и горбатые узкие мосты, брошенные через Тибр, на которых ты любишь остановиться вечером смотреть обвитую вечерним тускнеющим светом панораму реки и цветистых берегов ее и откуда ты кажешься, точно стоящая на высокой эстраде, *вырисованная чистым прозрачным воздухом*, и блистающая театральная зала, — все создано будто нарочно только на то, чтоб дать тебе *сверкнуть* новой чудесной красотой и картиной. Рим и то, что я увидел в нем снова, прежде чем тебя *саму*, было для меня тем же, что первые комнаты в доме давно не виденного друга, которые мы проходим, прежде чем дойти до него самого, слуги его, которых мы там встречаем и с которыми второпях здороваемся, глазами и мыслью устремленные между тем вперед: мельком бросается нам в глаза каждая картина, каждая мебель, каждая подробность, которую мы прежде знали и любили, все по-прежнему на своих местах; на нас веет чем-то давно знакомым, давно чувствованным здесь, посреди всех этих предметов, чем-то приготавливающим к самому хозяину. Наконец я увидел и самого хозяина, тебя, моя бесценная: это были такие минуты, что, мне кажется, и ты, Нина, никогда не забудешь, даром что я для тебя совсем не то, что ты для меня — я это слишком хорошо знаю. Но как бы там ни было, есть на свете такие минуты, которых никогда не забудет даже самый каменный посторонний свидетель, не только что сами участники, — а эти минуты были из таких, редких и незабываемых. *Ты меня долго бранила и выговаривала мне, зачем я столько опоздал, зачем я столько дней заставил ждать себя: я ничего не отвечал тебе; что бы я стал тебе отвечать? У меня был внутри такой рай, такой восторг и от одного уже первого взгляда на тебя, и потом от этих дорогих упреков, что я искал бы сто лет и не нашел бы ни одного слова, чтоб сказать тебе, что во мне делалось. Пусть бы ты еще долго-долго говорила мне так, все бы я тебя слушал. Однако же и я потом нашел, что говорить тебе, — разве ты мне не сказала в тот день, что я все прежний, что по-прежнему говорят с тобой и мои глаза, и мои губы?* С тех пор начался для меня опять ряд солнечных дней. Сон — преглупая вещь: только иногда по нашему желанию продолжает он в своем фантастическом мире представлять тяжелое горе или радость, которыми были мы полны накануне, но это слишком редкое счастье, чтобы сон слушался наших желаний, и почти всегда он, наперекор чувству дня, рисует свои картины и на много часов перерывает и горе, и радость, которые мы бы хотели и не можем продолжить. Кто не упрекал себя, просыпаясь, в хладнокровном забвении того, что вчера волновало и, казалось, не могло кончиться никогда? Так-то слаб человек, так-то несколько часов сна даже могут доказать ему, как сильнее всего в нем — способность забывать, как иногда зависит он от своего тела, своей тюрьмы, и как иногда становится бесильной душа, которую он так гордится. Да, и я тоже забывал тебя, Нина, иногда; но зато сколько есть и счастья снова завладеть утраченным было и искаженным во время сна настроением духа; сколько, тем больше, есть счастья, Нина, просыпаясь и радуясь на солнце, глядящее в окно, говорить себе не в фантастическом обманывающем сне, а наяву: да, я в самом деле в Риме; да, и сегодня, и завтра, и послезавтра я увижу Нину, буду с нею, сколько захочу. Когда про тебя думаешь, Нина, кажется, день становится лучше, кажется, утро лучше и ярче расцветает.

Боже мой! как все это молодо, как все это непритворно молодо! какое жаркое чувство красоты и какое полное проникновение всего существа поэта мыслию о тесной связи с любимой женщиной — как много тут почти детского, такого, что человек *современный*, под влиянием догматов, посовестился бы высказать — тот же самый современный человек, который сочтет весьма приличным и разумным высказать свое нежное отношение к индейке с трюфелями или свое негодование на *непорядочных* людей, не делающих себе пробора назад! И как, в самом деле, легко представить выписанные нами страницы в комическом свете, пользуясь стремлением автора выражать свои впечатления первыми, наиболее пластическими словами — легко всякому, кто прочтет тут только выражения: «каменная красота» (совершенно, впрочем, в манере Гоголя), «вырисованная чистым прозрачным воздухом» (точно как будто написал это г. Рамазанов), — кто не поймет, как может *сверкнуть* красота, как молния, — кто увидит только грамматические неправильности (слова *великости* и тебя *саму* вместо парадного тебя *самой*).

А между тем мы — признаемся в этом откровенно — почти ничего этого не заметили при первом чтении — и, заботясь несколько поболее других о чистоте русского языка, не оскорбились грамматическими неправильностями, приписавши

одну из них (саму) не автору, а журналу — который давно уже ломает русскую речь: под влиянием первого впечатления мы готовы были думать, что автор этого письма — одно лицо с автором «Очерков Рима», ибо мы не знаем в наше время другого поэта с таким жарким и вместе трезвым чувством красоты, с таким тонким пониманием отношений к женщине, — многие поэты взывают к красоте, даже троекратно, — но тщетен и суетен их напряженный призыв, самые усилия их переделаться в древнего человека — усилия напряженные, действующие на читателя, нового человека, — неприятно, поклонение красоте у них грубо и чувственно. Только г. Майков знает меру в этом — и остается новым человеком и поэтом искренним в античных, пластических формах... Душевно рады мы появлению нового поэта в таком же роде, хотя и очень молодого, хотя еще не победившего формы. Дорога нам в нем искренность и свежесть чувства. Дорого для нас то, что, очеркивая блестящими, хотя не ровными чертами карнавал и свою Нину, посреди этого карнавала, — поэт остается новым человеком, хранит свое чувство как исключительное, пусть даже несколько и ревнивое: не красоту вообще любит он в своей Нине — самое Нину он любит, любит горячо; непосредственно, почти безотчетно.

Но знаешь ли, Нина, признаться ли тебе: каков ни был всякий раз мой восторг от карнавала, к нему всегда примешивалось тяжелое чувство, заставлявшее меня мучительно страдать, и ты была в этом всякий раз виновата. Разве ты думаешь, я мог хладнокровно смотреть, как ты из своей ложи ласково кланялась знакомым своим, ловила, смеялась, их букеты и сама бросала в них цветами и конфетами? *Я не могу, я не могу сносить, чтоб ты хотела делать удовольствие другим;* что бы я себе ни говорил тогда, как бы ни утешал себя и как бы благородно ни философствовал, у меня разом повернется голова и я перестаю помнить все, что, может быть, за час было между нами. *Когда ты бросала свои цветы, я беспокойно отыскивал лицо твоего знакомого, на ту минуту сделанного тобой счастливым, я хотел рассмотреть и прочитать у него на лице, что он тебе — не друг ли твой, не нравится ли он тебе, за что ты вздумала сделать ему предпочтение.* Теперь я знаю, очень хорошо знаю, что совсем напрасну я мучил себя ложными страхами и воображениями, но тогда было не теперь, тогда было совсем другое, и я много потерял хорошего времени в карнавал; с большим трудом я мог опять успокоиться и опять начать наслаждаться по-прежнему тем, что делалось перед моими глазами. Чем я всякий раз успокоивался? *ты сама знаешь чем — твоими глазами, дорогой красотой твоей.* Но один раз, когда перед твоим балконом стеснились экипажи так, что оба ряда не могли больше двинуться ни взад, ни вперед, и когда во время суетни и распутывания кучеров завязалась на этом местечке Корсо самая горячая перестрелка и, кажется, само солнце затмилось от посыпавшегося града конфет и цветов в экипажи и из экипажей, когда ты, точно древняя спартанка в древнем сражении, стала сражаться с оживленным лицом, улыбалась и разговаривала с одним каким-то молодым римлянином, своим знакомым, который чуть не полчаса атаковал тебя и бросил тебе больше цветов, чем целые пол-Corso вместе, тогда я совсем потерял голову. Я видел, что тебе было много удовольствия, что ты совсем меня забыла, что тебе и без меня может быть много радости; думал, что, может быть, ты любишь, — может быть, давно уже — этого римлянина, и притом же он всегда с тобой здесь, я почти всегда далеко от тебя, он, может быть, очень увлекателен, *мне стали казаться вдруг понятными тысячи маленьких подробностей, которых я прежде никогда не замечал и которые теперь все разом загорелись огненными картинами в голове.* Я не знал, что делать, куда смотреть, карнавал исчез из глаз, я не знал, бежать ли мне вон, чтоб не видеть продолжения ненавистной сцены, или оставаться еще, чтоб до конца все увидеть и узнать, встретить первый твой взгляд, когда бы ты снова опомнилась от своих очарований; вдруг мучительное чувство, заставлявшее меня так больно страдать тогда, принесло мне в голову новую мысль — я вздумал, по римскому карнавальному обычаю, подносить в нижних балконах лучшие и великолепнейшие букеты самым прекрасным понравившимся женщинам; я вздумал перед твоими глазами, чтоб ты видела, выбрать одну из албанок, самую чудесную, которая была бы еще лучше — даже тебя самой, к ней обратиться со своим римским карнавальным обожанием; показать тебе, что не одна ты хороша, что есть много других таких же, как ты, может быть, еще лучше тебя. Теперь я начал рассматривать всех женщин, начал выбирать — *нет, ни одной не было такой, как ты, ни одной, я чувствовал это при каждом новом взгляде, при каждом новом лице; чем больше мне хотелось уверить себя, что та или другая из них чудеснее тебя, тем больше образ твой носился в моем воображении, и притом мне стоило только поднять голову и взглянуть на тебя саму, тогда занятую этой ненавистной*

мне игрой, — чтоб тысячу раз убедиться в этом взгляде, что нет никого, как ты. Однако же все-таки у меня все кипело внутри; я остановился перед этой прекрасной молодой девушкой, которая сидела прямо перед тобой, через улицу, прямо перед твоими глазами, — она в самом деле была прекрасна; если б я не был весь полон тобой, мне кажется, она понравилась бы мне, как немногие могут мне понравиться; она была в нептунском костюме, этом длинном красном опашне с плоскими рукавами, с галуном, из-под которого глядит красное же платье с золотым глазетовым полусолнцем, идущим по груди почти от плеча до плеча, с широкими кольцами в ушах и вышивным наметом, точно кровелька, на голове. Густые волосы лились из-под блистающей золотом кровельки этой и чисто вырисовывали тонкие линии ее смуглого лица; большие глаза сияли и смеялись, почти как твои; как я рад был видеть, что на ее лице написалось самое прекрасное удовольствие, когда я положил перед нею на перила балкончика пышные букеты свои и когда вся ее ложа оборотилась к ней и принялась рассматривать их; я знал, что ты непременно увидишь все это, что ты увидишь наш коротенький разговор, я знал, что ты уверена всегда, что я не пойду всякой женщине публично при всех рассказывать цветами, как она мне нравится; что надобно для этого, чтоб она очень понравилась мне; надобно, чтоб я наполнился чем-то похожим на то чувство, которое ты давно знаешь во мне. Я не удержался и взглянул тогда на тебя; я увидел, что все-таки еще экипажи стояли, все-таки еще кипело самое горячее сражение вокруг тебя; но ты все оставила, перестала туда смотреть, и глаза твои были устремлены на нас, смотрели прямо на меня. Я был доволен и ни одной минуты больше не остался на карнавале. Какую я ночь провел! Я миллион раз повторил себе, что никогда больше не пойду к тебе, не хочу тебя больше никогда видеть, все между нами кончено, что ты всегда меня обманывала, что слишком ясно, что не меня ты до сих пор любила. И потом, что мне в любви? Неужели нет ничего больше на земле? Неужели же в ней и в женщинах — в Нине — все состоит в жизни? Много, много, тысячи вещей есть и важнее, и достойнее, им должен я отдаться, я до сих пор слишком забывал это, — что за непонятное ослепление! Нет, нет, теперь все кончено, все переменится, я снова делаюсь силен и хладнокровен; не смешно ли так тратить лучшую часть, лучшие минуты жизни на это жаркое самообманыванье, на эту игру, на эти цветы? Да, это не больше как цветы, эта страсть, этот пожирающий огонь, пусть как минутное наслаждение, как цветы, как украшение, как короткая радость и прихоть, являются они сверкнутой на душе. Мне не вспомнить и не пересказать тебе, Нина, всего, что пролетело в ту ночь сквозь мою голову — и боль, и страдание скорее туч, мгновенно пропадающих с неба, уносятся с души при сиянии солнечного луча; по всей душе, по всему небу разливается опять спокойный небесный цвет и сияние, и глаз понапрасну ищет в них ставший теперь непонятым прежний мрак и туман. Что сделал я прежде всего на другое утро? Еще раньше всегдашнего часа я был уже у тебя, и что же? — не я упрекал тебя, не я позвал тебя к строгому ответу, — ты первая стала бранить меня за вчерашнюю нептунянку и цветы; ты первая обещалась и грозилась не простить меня. С первых же минут, что я тебя увидел, я снова был весь прежний, снова весь твой; вся тяжелая ледяная кора, накопившаяся со вчера, оторвалась от души и улетела стремглав, как лавина, и равнодушие, и хладнокровие, так твердо владевшие мною, — исчезли, как исчезают в первые минуты загорающегося сражения, — и я опять унесся в горячую и страстную жизнь, при первом же ее прикосновении я снова почувствовал, что одно может наполнять существование и захватить силы все душевные.

Неужели же ты когда-нибудь забудешь это утро, Нина?

В этой-то исключительности чувства и заключается различие взгляда «Письма» от взгляда «Рима», которого формы видимо отражаются в формах молодого лирика. Строгий художник — не личность, а полную, не подлежащую исключительно обладанию красоту нарисовал в своей Аннунциате — и имел право сказать, что такая красота есть «достояние общее», хотя употребил это выражение не в том смысле, в каком может употребить его иной напряженный поклонник красоты...

Зато, когда ты ездила на другой день по Corso, — продолжает неизвестный автор, — тоже одетая албанкой, мне показалось бы преступлением посмотреть на какую-нибудь другую женщину, кроме тебя; мне казалось бы, что я тебе изменил бы. Как к тебе идет этот наряд! Впрочем, к какой прекрасной женщине он не идет? Если б можно было, я бы надел его на тебя и запретил бы надевать всякий другой; зачем можно тебе носить его только одну единственную неделю в продолжение всего года? Ты вся была в золоте, какою бы я хотел видеть тебя всегда; открытая грудь увешана была тяжелыми, низко повисшими по красной куртке цепями; позади головы качался золотой колос, которым оканчивалась стрела, воткнутая в косу; всякий раз, что поднималась рука твоя бросать цветы, блистали до локтей галуны

на рукавах; мне кажется, женщине сияние разноцветных камней и золота еще необходимее, чем золотая рама картине; в этот же день сама природа взялась устроить золотое сияние даже на земле, по которой ты проезжала: все утро, к величайшему моему испугу, шел проливной дождь. — Пропал мой карнавал на сегодня, — говорил я себе много раз с отчаяньем и глядел на небо так часто, как моряк, ждущий себе благоприятной погоды и счастливого ветра, — все понапрасну, дождь шел неумолимо, наконец, солнце заиграло в небе, небо голубело, вдали уже слышался начинающиеся шум и звуки карнавала: *когда же ты поехала по Корсо, все не высохнувшие лужицы и ложбинки мостовой, наполненные утренним дождем, блистали, точно тысяча маленьких золотых и серебряных зеркал; твои колеса катились, точно по золоту и серебру, — посмотрел вперед — длинная блистающая дорога стлалась перед тобой: видела ли ты, заметила ли эту чудесную игру света, так кстати под твоими милыми ногами?* Когда мы беспрестанно с тобой встречались и, взглянув друг на друга, менялись лучшими нашими букетами и цветами, мне казалось, точно со всяким цветком, падавшим тебе на колена или попадавшим прямо в руки или на грудь, я посылал тебе по новому чувству, которое должно было выразить тебе мой восторг и мое наслаждение: много раз засыпан я был весь с головы до ног мукой, много раз цветы, конфеты, апельсины, выбрасываемые из окон на ниточках или привешенные к длинным удочкам, били мне в глаза, в лицо, сбивали шляпу с головы — я никуда не смотрел, никому не отвечал, никуда не поднимал голову, за тобой только следовал, тебя искал в толпе и в одно мгновение узнавал посреди всех сотен разных костюмов, смешавшихся в одну разноцветную радугу, с пропавшими и затерявшимися линиями.

Нечего, кажется, пояснять, что надобно быть истинным пластическим художником, чтобы подмечать так игру света и тени, а вместе и истинным поэтом-лириком, чтобы так оставаться верным своему чувству, своему мелодическому мотиву. Как истинный художник, автор любит простоту форм жизни, жизнь по душе — и понятно в высшей степени его увлечение на простом, народном бале; понятно и дорого нам искреннее его сожаление, что Нины его не было на этом вечере — с ней он хочет делить всю жизнь, со всем многообразием ее впечатлений, и обычных, и чрезвычайных: в этом-то и поэзия его любви, та поэзия, которая живет в действительности, а не в Аркадиях, созданных филистерским романтизмом.

Как я любил тогда, в этот вечер, радостные вскрики и плески всей толпы художников, густо тут вокруг сжавшихся. *Мне кажется всегда, что в открытой, смелой, не прячущейся радости или удовольствии художника есть что-то более искреннее и прямо идущее к чувству, чего не встретишь у других; есть что-то сообщительное и зажигающее, чего другие дать не могут.* В тот вечер я это особенно чувствовал; я радовался все время, как радуется всякий, кто в восторге; но тебя тут не было, значит, меня схватывало каким-то холодом всякий раз, когда от роскоши картин передо мною мысль опять ворочалась сама в себя, домой, к своему лучшему и постояннейшему предмету — к тебе, Нина моя. *Сколько раз я повторил себе тогда: зачем ее нет со мной здесь? Как бы мы вместе смотрели, как бы едва чувствительным прикосновением локтя мы бы говорили друг другу: «Смотри, смотри, вот еще новая прелесть, еще новая красота!* Посмотри это движение, посмотри скорей этот поворот головы, — видела ли, как она взглянула, и видела ли ты, как она ему подала руку! Смотри скорей: опять прежняя гречанка входит в круг; — еще лучше, смотри: вот и Джиджи, — они всех лучше. Ну, теперь сейчас загремят рукоплескания! Так и есть! Что это за Пьетруччо! Это просто огонь! Вот начинает Винценца — какая она томная! Нет, и она тоже сейчас загорится. Видишь, видишь — моя правда! Теперь все, — что это, это просто буря! Нина, если б ты могла тоже плясать — что бы со мной сделалось?» *Так мы проговорили бы, может быть, весь вечер, и с каким чудесным чувством мы потом возвращались бы домой, рука под руку, по маленьким улицам Рима?*

Не знаем, как для других — а для нас это — черты неоцененные, черты высоко человеческие... Поэт, способный до такой степени понимать красоту в простоте, жизнь по душе — способен найти такую красоту и не в одной Италии, не посреди только ее чудесной и великолепной обстановки... Он повел бы свою Нину не на один только праздник художников, не в один народный театр San-Carlino...

Я люблю, — говорит он, — парадный вечерний блеск театральной залы, люблю украдкой взглянуть на ту, которая мне нравится; когда пришли самые важные минуты пьесы и над всей залой воцарится такая тишина, такое напряженное и устремленное внимание, точно окаменела вся толпа в своих



ложах, — люблю тогда быстро взглянуть на нее, будто посылать ей неожиданный поцелуй на прекрасное лицо; люблю видеть горящие щеки или затуманивающиеся слезами глаза; но знаешь ли, Нина, где я пожелал много раз быть с тобой в театре и где всего этого не было и не мог я ничего этого видеть? Я хотел бы гулять с тобой на берегу неаполитанского моря, долго водить тебя под руку, вместе рассматривать спускающийся на море и далекие его горизонты вечер; смотреть, как затихают, будто перед сном, голубые волны, едва-едва, наконец, перекачивающиеся; смотреть на бледнеющие и потухающие на небе яркие краски; смотреть на усиливающееся блистание вечерних блесков в небе над похолодевшей равниной моря; дожидаться, чтоб перед глазами совершилась вся чудесная картина неаполитанского вечера, и потом пойти вместе с толпой в тот крошечный театр *San-Carlino*, куда идет тешишься и громко хохотать весь неаполитанский народ. Там бы мы увидали не оперы Верди, не пышные декорации, не французские переделанные водевили, не все то, наконец, что ты видишь всегда в Риме, но увидели бы на сцене и в партере народ, пульчинеллу в обоих местах, народные костюмы и народные сцены, которые я так люблю и которые так тесно связываются с картинами природы и одни могут после них следовать. В этом маленьком театре есть что-то искреннее, делающее из всей залы и всех собравшихся вместе точно одно родное семейство, где все друг друга знают и, забавляясь по душе, взглядывают друг на друга, давая замечать то, что понравилось. Мне кажется, сидя в маленькой ложе нашей, вдвоем мы бы чувствовали там еще какое-то новое искреннее чувство, что-то необыкновенно простодушное и близкое. Ни один театр не дал почувствовать мне этого удивительного расположения духа, и я сам себе ничего не могу тут объяснить, ведь не видел же я ничего там, кроме разнообразного представления то счастья, то неудач и превратностей судьбы белого пульчинеллы, то влюбленного, то обманутого, то торжествующего, то преследуемого всеми маленькими бедами неаполитанской жизни? Хотел бы я тоже, Нина, долго побродивши теплым вечером по горам и зеленым чащам Кастелламаре и Сорренто, воротиться к берегу моря, внизу, к минутам солнечного заката, минутам, великолепным и ослепительным, как твоя красота, Нина, горячо напечатлевающимся на душе; я бы повел тебя у самой черты воды, вдоль вырезающегося долгим полукругом берега, посреди затихающих торговцев и торговок, начинающих увозить домой на маленьких таратайках все, что целый день разложено было на солнце, без всякого навеса и покрывала, начинающих разбирать свои груды дынь и арбузов, сложенных, точно ядра на пушечном дворе, и с криком кличущих себе на помощь маленьких смуглых ребятишек своих или понукающих нетерпеливо и жалобно ревущих ослов; я бы провел тебя, при вспыхивающих в последний раз лучах солнца, между группами, начинающими лениво расхаживать, заложив друг другу руки на плеча, между группами стариков, присевших на бревна и толкующих собравшемуся кружку; долго водил бы я тебя и останавливал бы твои глаза на прекрасных морских делях с туманным Везувием, погружающимся из лилового дыма своего в темный мрак, на замирающих световых волнах моря, на последней черте горизонта, и потом мы пошли бы с тобой кончить вечер в маленьком закопченном театре. Чем меньше было бы там народа, если б мы были даже почти одни, тем лучше: я бы думал, что нарочно для нас двух, для тебя одной, моя Нина, играют сегодня актеры, что это твой театр, и мы бы чудесно отдыхали на живых пульчинельных неаполитанских представлениях и сценах от великих картин, только что напечатлевшихся на душе. В Риме совсем другое: когда ты здесь являешься в своей ложе, за сто тысяч верст твои все мысли и от театра, и от оперы, и всего, что на сцене делается, — что, впрочем, и других тоже мало беспокоит; разве иной раз, может быть, в чудесной голове твоей мелькнет мысль и о музыке, и об авторе, и о певцах: только вряд ли, тебе так мало до всего этого дела. Ты приехала, чтоб дать всем увидеть красоту свою, освещенную ярким вечерним огнем; тебе нужно, чтоб все увидали тебя, чтоб ахнули и надолго остановились на тебе глазами, как на появившейся сверкающей звезде. *И я не боюсь, Нина, этих вечеров, когда ты хотела бы всем понравиться, всех окаменить от удивления и восторгу, когда ты на всех и всюду смотришь. Я не боюсь, когда ты всем нравишься, когда ты всем хочешь понравиться, того только боюсь я, когда ты одному нравишься, когда ты одному хочешь понравиться.* Напротив, в блестящие театральные вечера у меня сердце прыгает, как сумасшедшее, когда я взгляну на тебя, когда вокруг тебя точно какая-то атмосфера тысячи магнитов, куда всех влечет, куда поднимаются все головы. Я полон непонятной гордости, взглянув на тебя и чувствуя в каждом новом взгляде, насколько ты сильнее и могущественнее над чувствами всех, чем весь остальной женский блещущий цветник, рассыпанный по театру кругом тебя. Не ты одна была албанкой в *Argentina* в тот вечер, когда я тебя там видел; много других еще албанок давешнего карнавала показались по разным ложах в любезном моем костюме, но все они с тобою никогда не сравнятся и там сидят только на то, чтобы следовать за тобой и составлять тебе новую блестящую пышность окружения. Сто раз в те дни я повторил тебе, как тебе идет этот римский костюм, как он будто для тебя одной нарочно сложился всеми прекрасными живописующими частями своими, — теперь же чем больше я вспоминаю про тебя в нем, тем больше в моей голове он становится неразделен

с тобою, с твоим чудесным стройным складом, с ослепительностью твоей шеи и обнаженного затылка, с твоими черными лоснящимися косами, с каждым твоим грациозным движением, с каждым изящным поворотом тела. *Знаешь ли ты, Нина, иной раз просто можно с ума сойти, глядя на тебя.* Чувствуешь ли ты когда-нибудь эти минуты, когда твоя красота становится еще сильнее, еще пронзительнее влетает в душу и наполняет ее, как заливающий поток? Как бы я хотел, чтоб ты могла знать: могла чувствовать и сама ощущать эту власть, которая несется из тебя. Неужели тебе никогда не случалось, глядя на цветы в саду, увидеть их точно вдруг оживляющимися и получающими больше красоты; не случалось почувствовать, как вдруг в иные часы дня сильнее и пахучее прежнего запахнут цветы эти! Неужели не случалось тоже, когда ты скакала верхом, вдруг услышать на лице своем прикосновение какой-то теплой полосы воздуха, как будто ты влетала на мгновение в новый слой атмосферы, в новую страну? Точно так ощущаешь на себе дыхание неведомой силы, слышишь себя перенесенным в новые атмосферы, когда вдруг заблещает твоя красота, точно сильнее забывшееся сердце. Волшебство звуков и оркестра в театре, вечернее огненное сияние и колеблющаяся толпа, над которой в глухой шум сливается нестройный ее говор, все вместе сильнее и впечатлительнее настраивает душу. С трепетом ждешь, чтоб твоя дверь отворилась; чтоб ты вошла, и вдруг увидеть тебе, еще лучше, еще поразительнее всегдашнего, албанской красавицей; *увидать, что твои глаза меня быстро ищут в толпе; что ты меня различила, незаметным движением глаз поклонилась мне, и сказать себе тысячу раз: «Эта чудесная женщина — это моя, это моя Нина!»* Кто может мне давать еще столько счастья, столько наслаждения, как ты, Нина? У кого другого есть эта способность отыскивать для меня наслаждения и давать мне их там, где для других они не существуют?»

Один великий поэт, изобразивши столь же лирическое настроение души человеческой, заключает свое изображение следующими многозначительными стихами:

Bo słuchajcie i zważcie u siebie,  
 Że według Bożego rozkazu:  
 Kto za życia choć raz był w niebie,  
 Ten po śmierci nie trafi od razu<sup>8</sup>.

Мы думаем, что эти четыре стиха могут послужить эпиграфом к «Письму», которое есть не что иное, как изливание такого наполняющего все существо чувства — чувства, доступного, конечно, не всем, но зато как дарование присутствующего во многих простых натурах и как дарование же чуждого многим образованным людям.

Ты сама знаешь, Нина, — заключает автор свое письмо, — ты все вытесняешь собою из моей души, всю ее захватываешь во всех ее глубинах; в день же прощанья тяжелое чувство боли прибавилось ко всегдашнему твоему могуществу надо мной, я ходил, точно со свинцовыми повязками на глазах, и только широкие светлые картины природы, только целительное чувство дороги вылечило меня. Я не хочу говорить тебе больше, потому что тогда кончу письмо грустно; я же хочу остановиться на твоём светлом образе, какою я тебя видел в последний час свиданья. Помнишь ли, Нина, ты мне сказала на прощанье, что ты всем сердцем своим будешь молиться, чтоб исполнились все мои теперешние ожидания, желания и надежды, больше и прежде всего связанные с тобою, моя единственная, помнишь ли, что я отвечал тебе, что я за это мысленно цалую твое сердце. Посылаю тебе нынче снова этот поцелуй, Нина!

Мы не скупимся на выписки, передавая читателям впечатления, испытанные нами от «Письма» неизвестного автора, как не поскупились бы на них, рассматривая лирические стихотворения какого-нибудь замечательного поэта. Мы должны были оправдать первый наш отзыв об этом произведении и то, почему наши замечания связали мы с весьма важным вопросом.

«Письмо» — единственное литературное явление, о котором следовало говорить при обозрении прошлогодней «Библиотеки». Мы исполнили наш долг в отношении к этому журналу — и можем спокойно приняться за новые его книжки.

<sup>8</sup> Слушайте же все и разумеите, / Знайте — так Господь повелевает: / Кто на небе был хоть раз до смерти, / Мертв, туда не сразу попадает! (польск.; пер. А. Н. Мартынова).

---

---

*Н. Г. Чернышевский*

**«Бедность не порок».**  
**Комедия А. Островского. Москва. 1854**

Первая комедия г. Островского, «Свои люди — сочтемся!», была принята читателями с единодушным одобрением. Мы встречали даже таких, которые, в порыве увлечения, ставили эту комедию выше «Недоросля» и «Горе от ума», наравне с «Ревизором». И такое увлечение не сердило тех, которые не разделяли его, — так оно было естественно. Через два года явилась «Бедная невеста», не уронившая известности автора, но и не поддержавшая ее. Третья комедия его, «Не в свои сани не садись», заставила некоторых из самых жарких почитателей первого произведения г. Островского опасаться, что он уже не в силах создать что-нибудь достойное автора «Своих людей». Но большая часть публики не разделяла еще этих опасений; многие оставались так увлечены «Своими людьми», что все выходявшее из-под пера их автора считали равно замечательным. Явилась «Бедность не порок», и большинство публики убедилось в основательности опасений за талант г. Островского; и если мы скажем, что, по нашему убеждению, г. Островский еще может иметь силы — если только будет иметь желание — создать после «Бедность не порок» что-нибудь замечательное, то большинство читателей, мнение которых имеет вес в деле искусства, едва ли не назовет нас людьми, которые все еще не хотят отказаться от надежд и тогда, когда уже невозможно надеяться. Мы не можем найти эпитета, который бы достаточно выражал всю фальшивость и слабость новой комедии; не можем найти потому, что воспоминание о «Своих людях» не позволяет нам прибегнуть к эпитетам, которыми характеризуются произведения кичливой бездарности. Поэтому скажем только: новая комедия г. Островского слаба до невероятности. А между тем находятся люди, которые продолжают называть ее «ценным и долговечным вкладом в сокровищницу русской литературы». Этого мало; находятся люди, которые решаются говорить так: мы видели «Гамлета», «Отелло», «Ричарда III», «Короля Лира»; эти гениальные создания сильны тем, что в них правдиво изображается человек, и могущественно их «правда» действовала на нашу душу, но пришло время, и мы увидели произведение еще высшего достоинства (то есть «Бедность не порок»).

И вот пришла пора другая,  
Опять в театре стон стоит;  
Полусмеясь, полурыдая,  
На сцену вновь толпа глядит,  
И с нею истина иная  
Со сцены снова говорит.  
Но эта правда не похожа  
На правду прежнюю ничуть:  
Она *простее, но дороже,*

Здоровей действует на грудь.  
 Дай ей самой здоровья, Боже,  
 Пошли и впредь счастливый путь!  
 Поэт, глашатай правды новой,  
 Нас миром новым окружил,  
 И новое сказал он слово,  
 Хоть правде старой послужил.  
 Вот отчего театра зала  
 От верху до низу одним  
 Восторгом вновь затрепетала:  
 Любим Торцов пред ней живой  
 Стоит с поникшей головой,  
 Бурнус напялив обветшалый,  
 С растрепанною бородой... и проч., и проч.  
 (См.: «Москвитянин», 1854, № 5).

Для не читавших «Бедность не порок» прибавим, что Любим Торцов — лицо из этой комедии. Нас нисколько не удивляет, что есть люди, не умеющие отличать посредственных или плохих пьес от гениальных и добродушно ставящие «Бедность не порок» выше шекспировских произведений: ведь есть же люди, думающие, что Основьяненко (или Гребенка) выше Гоголя, что «Пан Халявский» лучше «Мертвых душ» и т. д.; но тем не менее удивительно, что подобные люди решаются печатно высказывать, что «Бедность не порок» выше «Гамлета» и «Отелло». Примеров такой забавной решительности не бывало в русской литературе с тех пор, как С. Глинка говорил, что «в „Димитрии Самозванце“ Сумароков, в отношении развития волнения душевного, превосходнее того, что Шекспир *предъявлял* в своем „Макбете“» («Очерки жизни А. П. Сумарокова», изданные С. Глинкою, часть 3, стр. 120). Что могло придать этим неосторожным поклонникам слабой комедии такую смешную смелость? Только имя г. Островского как автора «Своих людей». Блеск его так ослепил их, что они не могут видеть прискорбного различия между первою комедию г. Островского и его последними произведениями. А различие до того велико, что автора «Бедность не порок», не будь выставлено его имени на этой комедии, невозможно было бы признать автором «Своих людей»: он кажется только его подражателем, усвоившим себе до некоторой (только до некоторой) степени его манеру, но не имеющим и тени его таланта. Только подпись одного имени на обоих произведениях убеждает нас, что оба они писаны одним и тем же человеком.

Но мало того, что успех «Свои люди — сочтемся!» доставил автору известность; у него явились подражатели, но какие?

В карикатурных подражаниях «Своим людям», — мы говорим о недавно появившихся пьесах: г. Потехина «Брат и сестра» («Москвитянин», № 3 и 4) и г. Красовского «Жених из Ножевой линии» («Отечественные записки», № 3), — нет и тени того, что составляет достоинство «Своих людей», в них только развиты до крайности все слабые стороны «Своих людей» в художественном отношении и утрирован до совершенного искажения оригинальный язык этой комедии. Как же могло от «Своих людей» произойти такое потомство, как «Не в свои сани не садись», «Жених из Ножевой линии», «Брат и сестра» и особенно «Бедность не порок»? Общий ответ на это ясен для всякого, знающего, что такое значит «подражать». «Подражать» значит: не понимая существенных достоинств, не понимая смысла произведения, ослепившего нас своим успехом, механически воспроизводить его внешнюю сторону и, не имея сил передать его красоты, со всею силою безвкусы скопировать в громадных размерах его недостатки, принимая их за красоты.

После «Своих людей» автор их написал «Бедную невесту». Комедия была очень хороша; ее все похвалили, но в восторг не привела она никого. Почему же так?

Потому что она действительно не имела ни одного из блестящих достоинств первой комедии г. Островского. Идея в ней была, если хотите; а если хотите, то можете сказать, что и не было, потому что идея эта была вовсе не новая. Милая, достойная всего лучшего девушка должна — потому что у нее нет приданого, для того чтобы спасти себя и мать от нищеты — выйти замуж за человека, который не пара ей ни по образованию, ни по чистоте сердца, ни даже по летам: это человек пошлый, необтесанный, довольно пожилой, которого она будет стараться, но не успеет обогатить, которого она будет усиливаясь полюбить, но не будет в состоянии любить; ее жизнь погибнет невозвратно (все это сама она чувствует), погибнет ее красота и молодость; сотни хороших, если не гениальных произведений были писаны уже на эту тему, и если она всегда останется прекрасна, то свежесть и эффектность может придать ей только колоссальный талант. А г. Островский написал прекрасное, но вовсе не колоссальное по исполнению произведение. Мало того, что идея не имела достоинства новизны: она принадлежала слишком тесному кругу частной жизни.

Недовольный сомнительным успехом этой комедии, г. Островский написал новую: «Не в свои сани не садись». В этой комедии ясно и резко было сказано: *полуобразованность хуже невежества*, но не прибавлено, что лучше и той, и другого: *истинная образованность*. Вообще эта комедия как бы служила переходным звеном между «Своими людьми» и «Бедностью не порок», к которой мы теперь и обратимся, так как то, что было не совсем определено в «Не в свои сани не садись», совершенно выяснилось в «Бедность не порок». Эта комедия явилась всего три месяца назад; потому большей части наших читателей содержание ее, может быть, еще неизвестно и мы должны рассказать его довольно подробно.

Но прежде, нежели начнем говорить о содержании, скажем об именах действующих лиц. В «Не в свои сани не садись» представитель (мнимо) русских по преимуществу понятий назывался уже Русаковым, представитель верности старинным обычаям — Бородкиным, представитель модной пустоты и ветрогонства — Вихоревым. Такое блистательное нововведение, заимствованное из комедий старого времени, понравилось г. Островскому; в «Бедность не порок» все фамилии лиц «заимствованы» от их качества: Коршунов (фабрикант свирепого нрава), Гуслин (русский виртуоз), Разлюляев (то есть гуляка и весельчак). И надобно сказать, что это чрезвычайно прилично новой комедии г. Островского, столь же неумеренной в неудачной идеализации, столь же наивно написанной, как и самые плохие комедии старого времени. В наших романах тридцатых годов герой, образец скромного поведения и всех добродетелей, в отличие от остальных лиц (Звонских, Греминых, Блестовых и т. д.), не имел даже фамилии; он назывался просто Владимир или Александр; так и у г. Островского герой именуется просто Митя (отличие от старых романов только в том, что там уменьшительными Митя, Ваня, Андрюша титуловались юриды). Действие комедии опять в уездном городе.

Егорушка, мальчик, племянник богатого купца Гордея Карпыча Торцова, читает сказку о «Бове Королевиче», прерывая свое чтение ответами на вопросы Мити, приказчика Торцова; чтение «Бовы Королевича» решительно не связано с пьесой и введено только в качестве народного элемента для украшения сцены. Между прочим, и это главное, Егорушка рассказывает, как несколько дней тому назад Гордей Карпыч прогнал из дому своего промотавшегося брата Любима за то, что Любим начал при гостях за столом «разные колена выкидывать», — Мите, живущему в доме, очень естественно было целую неделю, если не больше, не слышать о таком шумном и скандальном происшествии. Оставшись один, Митя объясняется в любви к Любове Гордеевне, дочери Гордея Карпыча, и объявляет, что он теперь не может работать, потому что «все бы думал о ней». Митя человек очень бедный

и поэтому, нам кажется, мог бы уже давно привыкнуть поступать так, как все бедные люди, обязанные каждый аккуратно работать, чтобы не терпеть нужды: тоска сама по себе, а работа все-таки идет у них как следует. Итак, вот вам элементы комедии во вкусе трагедий Корнеля и Расина: сначала (решительно неуместный по положению лиц) пролог для объяснения публике предшествующих событий; потом лирический монолог, в котором изливает свою сентиментальную любовь герой. Потом входит Пелагея Егоровна (лицо бесцветное, по-видимому, добрая старуха) и, продолжая пролог, начатый Егорушкой, объясняет публике положение дел, рассказывая Мите, который уже пятьсот раз все это знает, что Гордей Карпыч совсем испортился и помутился от знакомства с богатым фабрикантом Корщуновым, от которого перенял манеру стыдиться старых простых обычаев и гоняться за нынешним светом. Чтобы ободрить к продолжению объяснений для публики Пелагею Егоровну, которая сама должна чувствовать, что совершенно неуместно объясняет Мите давно известные ему дела, Митя подталкивает ее рассказы расспросами и предположениями. Тотчас после ухода Пелагеи Егоровны является третье лицо с ролью корнелевских наперсников — Гуслин, которому Митя открывается в любви своей к Любви Гордеевне, прибавляя:

Что на свете прежестoko?  
Прежестoka есть любовь.

Нам кажется, что человек, восхищающийся подобными стихами, еще не в состоянии находить Кольцова порядочным поэтом; но по воле г. Островского Митя (юродивый или нет!) восхищается Кольцовым и сам пишет песни à la Koltzoff — нельзя не согласиться с отзывом об этом Гордея Карпыча: «Какие нежности при нашей бедности!» Но не удивляйтесь. Дальше будет еще лучше. Входит Разлюляев, сын богатого фабриканта, веселый, удалой малый — и с чем бы, вы думали, входит он? с гармониею!! сколько известно читателям, на «гармонии» играют одни только дворовые люди и беднейший класс мещан; но Разлюляев купил ее, конечно, по приказанию автора, потому не осуждаем его за это. Без особенной воли своего прихотливого повелителя, Разлюляев, конечно, нанял бы музыкантов, как всегда делают богатые гуляки из купеческого класса. Как он входит, начинается пение различных песен, ни к чему не ведущее в пьесе; между прочим, Гуслин, успевший в несколько минут положить на музыку песню Мити à la Koltzoff, разумеется, довольно плохую, поет ее, и «во все время» (по точным словам г. Островского) Разлюляев стоит как вкопанный и слушает с чувством. «По окончании пения все молчат» — от глубокого чувства, по мнению г. Островского, а по нашему мнению, оттого, что песня плоха и хвалить ее совестно, хоть на это и решается наконец Разлюляев; потом опять поэтическое трио принимается петь — за этим застает их Гордей Карпыч и бранит (по нашему мнению, совершенно справедливо) Митю за то, что он не занимается своим делом. Но Разлюляев по уходе Гордея Карпыча соглашается с Митею, что его жизнь очень горька. Входит с подругами Любовь Гордеевна, предмет страсти поэтического Мити, и опять начинается ни к чему не ведущее пустословие и пенье песен. Наконец, «начинается нить завязки романа», как говорит Гоголь. Митя остается наедине с Любовью Гордеевною и объясняется ей в любви — каким бы, вы думали, способом? Читая ей «собственно для нее сочиненные стихи» о том, что

Понапрасну свое сердце парень губит,  
Что неровнюшку девицу парень любит.

Нам казалось бы еще правдоподобнее объяснение полуграмотного русского парня с безграмотною девушкою, если бы они принялись (по примеру Шатобриана,

см. его «Замогильные записки») читать Ариосто и на каком-нибудь патетическом месте их уста слились бы в поцелуй. Тогда Митя, рассказывая об этом Гуслину, мог бы выказать понимание не только Кольцова, но и Данте, воскликнув:

Quel giorno vi non legemmo avanti!<sup>1</sup>

На что Гуслин мог бы ему отвечать: «Эх, брат, тогда был счастлив, а теперь еще больше стал тосковать!» Правду, Митя, говорит Данте:

Nessun' maggior' dolore<sup>2</sup>, и т. д.

Разумеется, Любовь Гордеевна *пишет* Мите ответ и уходит, вручив его.

Конечно, скажете вы, пламенный Митя сейчас же прочитал решение своей судьбы? Г. Островский не считает этого нужным. К Мите приходит Любим Торцов, брат хозяина, и на восьми страницах повествует Мите свои приключения (как будто бы Митя, столько времени живший с ним в одном доме, не слышал уже их от него тысячу раз, но в «Бедность не порок» все рассказывается, ни одно лицо не знает ничего из того, что давно должно знать), и Митя, с решительным ответом своей милой в кармане, имеет терпение, не постижимое ни для кого, кроме героев г. Островского, слушать битых полчаса его рассказы, не догадываясь даже отвернуться в сторону, чтобы взглянуть: «да» или «нет» написала ему Любовь Гордеевна. Надобно отдать справедливость Любиму Торцову, что рассказывает он превосходно; но рассказ его — ненужный для пьесы эпизод, как три четверти всех разговоров, рассказов и песен. Нам необходимо послушать, вместе с Митею, что такое за человек Любим Торцов, который, по мнению некоторых,

Душе так прямо кажет путь («Москв<итянин>», 1854, № 5),

надобно посмотреть, что это за путь, по которому предлагается идти вслед за Любимом.

По смерти отца, разделившись с братом, поехал он повеселиться в Москву и повеселился так, что пропил все деньги.

«Как же вы жили, Любим Карпыч?» — спрашивает Митя, дослушавши похождения его до того времени, пока не осталось у него ни копейки денег.

Как жил? Не дай бог лихому татарину. Жил в просторной квартире между небом и землей, ни с боков, ни сверху нет ничего... Есть ремесло хорошее, коммерция выгодная — воровать. Да не го- жусь я на это дело: совесть есть; опять же и страшно: никто этой коммерции не одобряет. Говорят, в других землях за это по талану плотят, а у нас добрые люди по шеям колотят. Нет, брат, воровать скверно! Эта шутка стара, ее бросить пора... Да ведь голод-то не тетка, надобно что-нибудь делать! Стал по городу скоморохом ходить, по копеечке собирать, шута из себя разыгрывать, прибаутки рассказывать, артикулы разные выкидывать. Бывало, дрожись с утра раннего в городе, где-нибудь за углом от людей хоронишься да дожидаясь купцов. Как приедет, особенно кто побогаче, выско- чишь, сделаешь колено — ну и даст кто пятачок, кто гривну. Что наберешь — тем и дышишь день-то, тем и существуешь.

Если подражать Любиму Торцову советуют в том, чтобы не заниматься коммерцией, которой никто не одобряет, то нет сомнения, что он полезный, хотя несколько обидный, образец для читателей. Ну а если некоторые читатели подумают, что им предлагают идти к нравственной высоте путем Любима Торцова, то есть, пропившись, сделаться скоморохами и выкидывать артикулы по улицам? Воля ваша, они могут обидеться еще сильнее. Наконец, наш идеал — нетрезвый,

<sup>1</sup> В тот день мы не читали более (*итал.*).

<sup>2</sup> Нет большей скорби (*итал.*).

как всегда, — засыпает, и Митя может прочесть записку, полчаса лежавшую у него в кармане.

*(Читает.)* «И я тебя люблю. Любовь Торцова». *(Схватывает себя за голову и убегает.)*

Мы так подробно рассказывали первое действие, что, вероятно, читатели, утомленные даже сокращенною передачею всех этих не клеющихся с настоящим содержанием пьесы нескладниц и несообразностей, утомленные всеми этими наперсниками, прологами, монологами, в которых нет и тени драматизма, попросят нас сократить рассказ о двух остальных действиях. С величайшею радостью исполняем их желание.

Две трети второго действия заняты святочным вечером, справляемым матерью Любови Гордеевны в отсутствие мужа. Все эти сцены с плясками, играми, песнями и так далее решительно лишние и не связаны с пьесою ничем, кроме воли автора. Наконец приезжает Гордей Карпыч с Коршуновым, прогоняет наряженных, называя такие увеселения «мужичеством», и объявляет, что просватал дочь за Коршунова. Та умоляет отца не губить ее. Отец не хочет слушать, и простой святочный вечер обращается в помолвку. Но Любим Карпыч не дремлет: он в доме брата оскорбляет Коршунова, высчитывая в глаза ему все его мошенничества. Раздраженный Коршунов требует, чтобы Гордей Карпыч извинился перед ним, что позволил обидеть его в своем доме. «Попросить прощенья, — говорит он нареченному тестю, — потому что друга жениха здесь твоей дочери нет». — «Врешь, — говорит Гордей Карпыч (заметьте, как натурально подведена развязка), — с деньгами, которые я за нею дам, всякий человек будет...». В эту самую минуту, неизвестно зачем, в дверях показывается Митя, который давно уже простился, чтобы уехать домой от горести по разлуке с Любовью Гордеевной... «Вот за Митяку отдам». Митя валится ему в ноги, жена (знающая о любви между Митею и дочерью) умоляет мужа исполнить свое слово; Гордей в нерешимости; тогда опять является идеал человека Любим и в монологе, достойном автора шекспировской пьесы «Раздумье артиста» (см. «Ералаш» при II нумере «Современника»), просит брата сжалиться над ним, отдать дочь за Митю, который даст ему приют и кусок хлеба. По обыкновенному порядку вещей вмешательство, даже одно появление Любима, который так жестоко уязвил гордость Гордея, осралив его перед всеми и расстроив свадьбу, должно было бы безвозвратно испортить дело; но у г. Островского выходит не так: выслушав монолог брата, Гордей «утирает слезу» и говорит ему: «Ну, брат, спасибо, что на ум наставил!» — и благословляет Митю и Любовь Гордеевну (как это правдоподобно!). Читатели теперь видят, что почти вся пьеса состоит из ряда несвязных и ненужных эпизодов, монологов и повествований; собственно для развития действия нужна разве только третья доля всего вставленного в пьесу. Чем это объяснить? Во-первых, небрежением автора к требованиям искусства — он, по-видимому, считает каждую написанную им строку драгоценностью, которая будет приятна читателям и в том случае, когда решительно не нужна и неуместна; во-вторых — и это едва ли не главное, — автор действительно прав до некоторой степени с своей точки зрения, вставляя в свою пьесу по всевозможным поводам песни, пляски, игры: он пишет апотеозу старинного быта, каким представляется ему современный быт некоторой части купеческого общества; потому он старается выставить на вид все поэтические черты его; для этой цели он вставил в свою небольшую пьесу шестнадцать или семнадцать песен (не считая того, что Разлюляев несколько раз поет «Ах, как гусара не любить», и несколько же раз поется «Одна гора высока»), выставил на сцене целый святочный вечер с переодеваньями, загадками, гаданьями и т. д., заставил действующих лиц раз десять плясать и т. д., и т. д. Почему же, спросит нас автор, недовольны вы таким намерением? Не об намерении теперь мы говорим,



а об исполнении. А исполняли вы свое намерение, нисколько не заботясь о целостности и стройности вашего произведения, и написали не «комедию», не художественное целое, а что-то сшитое из разных лоскутков на живую нитку, «Бедность не порок» относится к тому же роду произведений, как «Мельник» Аблесимова, — она сборник народных песен и обычаев; разница только та, что у Аблесимова народные мотивы ловко введены в самое действие пьесы, а у вас приставлены к пьесе очень неловко и большею частью не имеют с нею никакой связи. Не говорим уже о том, что «Мельник» был первою пьесою, в которой услышала публика народные мотивы, а ваша пьеса вовсе не новость в своем роде, когда мы видели на сцене весь ряд свадебных обрядов, а песни со сцены слушали уже десятки раз.

Недовольны будут читатели пьесою г. Островского еще по другой причине — гораздо важнейшей.

В ней правды нет, в ней жизни нет,  
В ней фальшь, не вечное искусство, —

говоря словами одного из восторженных ее поклонников. Коршунов мелодраматический злодей — это дурно; но еще хуже то, что все остальные лица (под конец пьесы даже злочинствующий сначала Гордей Карпыч) облиты тою патокою, с которою Егорушка пляшет на святочном вечере, припевая:

Ай, патока, патока,  
Вареная, сладка!

В особенном изобилии пролита она на Любима Торцова, который, по собственным словам (истинная скромность!), «пьяница, но лучше всех», и на Митю, подслащенных до совершенного искажения действительности.

Мы должны были бы сказать еще очень многое по поводу «Бедность не порок», но наша статья и без того слишком длинна. Отложим до другого случая то, что еще остается нам высказать о ложной идеализации устарелых форм. В двух своих последних произведениях г. Островский впал в приторное прикрашивание того, что не может и не должно быть прикрашиваемо. Произведения вышли слабые и фальшивые. Но, по нашему мнению, он, повредив этим своей литературной репутации, не погубил еще своего прекрасного дарования; оно еще может явиться по-прежнему свежим и сильным, если г. Островский оставит ту тинистую тропу, которая привела его к «Бедности не порок». Пусть он не слушает восторженных и безотчетных похвал, пусть не увлекается стихотворными дифирамбами, в которых провозглашают его героем «Искусства и правды», но пусть лучше строго подумает о том, что такое правда в созданиях искусства. В правде сила таланта; ошибочное направление губит самый сильный талант. Ложные по основной мысли произведения бывают слабы даже и в чисто художественном отношении.

---

---

**П. Н. Кудрявцев**

## «Бедность не порок»

Бедность не порок. *Комедия в 3-х действиях*, соч. А. Н. Островского. Москва, В тип. В. Готье. 1854, В 8-ю долю <листа> 100 стр.

Как неизменно каждый год приносит с собою новую весну, так точно каждый год дарит русскую публику новою комедией г. Островского. По крайней мере, этот порядок ведется уж четыре года: мы получили от автора ровно такое же число комедий — ни больше, ни меньше. Считайте на каждый год по комедии — не ошибетесь; считайте на каждую комедию по году — тоже не ошибетесь. Нельзя сказать, чтоб это было мало, и нельзя сказать, чтоб было много. Каким же именем назвать этот новый род *juste-milieu*<sup>1</sup> в литературной производительности, которому, право, не знаем, бывали ли где примеры? Эта редкая «периодичность творчества» есть ли нечто преднамеренное, условное или вытекает прямо из особенных свойств таланта автора? Если последнее верно, то мы поздравляем русскую публику с небывалым еще в ней талантом — «талантом периодического творчества».

Умеренная литературная производительность не может служить упреком никакому автору. Мы, напротив, всегда готовы подозревать за него — как скоро имеем дело с признанным уже литературным талантом — потребность самого автора обделывать свои произведения, то есть, выработав содержание каждого из них, стараться найти для него по возможности и совершенную форму. Потребность этого рода — задаток художественной способности в писателе, которая дается не всякому. Не тот художник в литературе, кто наводняет ее множеством скороспелых работ; но тот, кто хотя немногим увеличивает в ней число неумирающих произведений. Многое скоро пропадает в литературе; остается же в ней надолго лишь немногое, и нет сомнения, что это немногое вырабатывается в мастерской писателя гораздо дольше, создается медленнее, чем вся вместе взятая масса мгновенно возникающих и так же быстро опадающих произведений, которые беспрестанно изготавливаются для обыкновенного литературного обихода.

То, что мы назвали выше «периодичностью» в литературной производительности г-на Островского, мы всегда готовы были толковать в хорошую сторону, то есть принимать ее в смысле умеренности, воздержанности особенного рода, предписываемой художественными требованиями самого автора. Нам скорее хотелось думать, что автор медлит, благоразумно придерживая свои произведения до окончательной отделки, чем уверять себя и других, что известная срочность, с которою появляются в свет его комедии, происходит от нетерпеливой поспешности с его стороны.

---

<sup>1</sup> Золотой середины (франц.).

Что ни говорите о литературной критике, а она всегда с гораздо большею приятностью остановится на зрелом произведении, хотя бы самого малого объема, чем на скороспелых произведениях обыкновенной литературной рутины, хотя бы даже они вмещали в себе много общепользовательного материала. В прежних своих комедиях г. Островский дал нам хорошие задатки того, что он далеко не пренебрегает художественною обработкою и усвоил себе многие ее приемы. Ссылаемся на предпоследнюю его комедию, где некоторые сцены отделаны рукою мастера, ссылаемся потом на постоянную заботливость его об отделке языка, хотя, может быть, иногда он и доводит ее до крайности, до излишества, так что, наконец, впадает в тот род, который в механических искусствах называют рококо. С этой точки хотелось бы нам прежде всего посмотреть и на новую комедию, чтоб прибавить несколько новых наблюдений над талантом автора и сделать некоторые заключения о его успехах и развитии.

Мы опять в том же провинциальном купеческом быту, с которым автор довольно уже познакомил нас в своей предпоследней комедии. Итак, по мнению автора, открытая им руда еще несколько не истощилась и над ней можно еще трудиться с пользою для себя и для публики. Отчего не поверить на слово писателю, который в этом деле хозяин и знает его лучше нас? Все действие происходит в доме богатого купца Гордея Карпыча Торцова в один из святочных вечеров. Это, впрочем, не тот Торцов, на которого недавно указывали вам в одних распашных стихах как на «героя нашего времени» и готовы были божиться, что русская поэзия до сих пор не производила ничего лучшего. Тот Торцов сам по себе; с тем мы будем еще иметь случай довольно близко познакомиться в комедии, а пока нужно только знать его брата, хозяина того дома, в котором происходит действие. Оно начинается в «прикашичье» комнате разговором между Митею, приказчиком Торцова, Егорушкой, его же дальним родственником, и «мальчиком», какие обыкновенно бывают в купеческих домах. Егорушка — это так себе, ничего, в роде тех фронтисписов, какие прикладывались к старинным изданиям; но Митя — совсем другое дело: Митя необходимое лицо в пьесе; Митею она вяжется. Читателю надобно знать, что такое Митя, чтобы не смешать его с Бородинским (в другой комедии того же автора), который находился в таком же положении. У них не только одно положение, но, можно сказать, одна и та же страсть: оба они бедны — небогаты, по крайней мере, и любят каждый дочь своего богатого хозяина, разумеется, любовью безнадежною, хотя им и отвечают некоторою взаимностью. До сих пор сходство; но есть и разница. Автор не хотел сделать из Мити героя пьесы (на то есть у него другое лицо) и оттенил его иными красками... какими — это может видеть читатель из следующего разговора Мити с Яшей Гуслиным:

Г у с л и н (*сидится на кровать и берет гитару*). Что народу было на катанье!.. И ваши были. Что ж ты не был?

М и т я (*сидя у стола пригорюнившись*). Да что, Яша, обуяла меня тоска-кручина.

Г у с л и н. Что за тоска? Об чем тебе тужить-то?

М и т я. Как же не тужить-то? Вдруг в голову взойдут такие мысли: что я такое за человек на свете есть? Теперь родительница у меня в старости и бедности находится, ее должен содержать. А чем?.. Жалованье маленькое, от Гордея Карпыча все обида да брань, да все бедностью попрекает, точно я виноват... а жалованья не прибавляет. Поискал бы другого места, да где его найдешь без знакомства-то. Да, признаться сказать, я к другому-то месту и не пойду.

Г у с л и н. Отчего же не пойдешь? Вот у Разлюбяевых жить хорошо... люди богатые и добрые.

М и т я. Нет, Яша, не рука. Уж буду все терпеть от Гордея Карпыча, бедствовать буду, а не пойду. Такая моя планида!

Г у с л и н. От чего же так?

М и т я. Так, уж есть тому делу причина. Есть, Яша, у меня еще горе, да никто того горя не знает. Никому я про свое горе не сказывал.

Гуслин. Скажи мне.

Митя (*махнув рукой*). Зачем?

Гуслин. Да скажи, что за важность!

Митя. Говори не говори, ведь не сможешь!

Гуслин. А почему знать.

Митя (*подходит к Гуслину*). Никто мне не поможет. Пропала моя голова. Полюбилась мне больно Любовь Гордеевна.

Гуслин. Что ты, Митя?! Да как же это?

Митя. Да вот как ни как, а уж сделалось.

Гуслин. Лучше, Митя, из головы выкинь. Этому делу никогда не бывать, да и не разживаться.

Митя. Знавши я все это, не могу своего сердца сообразить. «Любить друга можно, нельзя позабыть!» (*говорит с сильными жестами*). «Полюбил я красну девицу пуще роду, пуще племени. Злые люди не велют, велют бросить, перестать».

Гуслин. Да, и то надоть бросить... А то заберешь в голову, потом еще тяжелее будет.

Митя (*декламирует*).

Что на свете престоко?

Престока есть любовь!

Митя весь в этом разговоре: он не говорит, а жалобно поет; тоска и кручина не сходят у него с языка; он скорее иссохнет, чем перестанет любить и горевать. Откуда такой рыцарь печального образа? — спросите вы, с изумлением смотря на купеческого приказчика. — Из песни, или, пожалуй, из песен. Это не характер, а олицетворенная жалобная песня: от него ничего больше и не ждите. А чтоб выдумка больше походила на правду, автор заставляет Митю читать и переписывать песни Кольцова и даже делать ему подражания. Все это в самом деле так похоже на Митю: он весь состоит из стихов Кольцова, хотя далеко не из всех, носящих имя этого поэта.

Из разговоров, которые ведутся в той же прикащичьей комнате, узнаём кое-что и о самом хозяине дома Гордее Карпыче Торцове, в руках которого находится судьба Мити и его любезной. Он сам пока еще не показывается, но словоохотливая супруга его Пелагея Егоровна, проходя мимо Мити, сообщает нам в разговоре с ним главные подробности о жизни своего мужа. Надобно заметить, что добрая Пелагея Егоровна благоволит к Мите (мы узнаем после причину ее симпатии) и потому не таит от него домашних секретов. Вот в чем дело: живши долгое время хорошо, хотя и не роскошно, Гордей Карпыч съездил куда-то в отъезд, должно быть, в Москву, и с тех пор принял совсем другой род жизни. Все стало казаться ему немило, все опостыдело. Не хочу, говорит, жить «по-мужицки», «хочу жить по-нынешнему, модами заниматься». То, что на языке Пелагеи Егоровны называлось «модами заниматься», у самого Гордея Карпыча значило «образовать себя и жить по-просвещенному». Это образование состояло, по его мнению, в том, чтоб ходить в модном платье, поставить в гостиной новую мебель, завести у себя прислугу в перчатках и пить вместо мадеры шампанское. Не только сам он переменял костюм, но требовал, чтоб и жена его надела чепчик. С того времени все пошло в доме наизворот. Вместо того чтоб позаботиться о своей дочери-невесте, подумать о том, как бы пристроить ее, Гордей Карпыч начал помышлять лишь о своих «штуках» и не давал никому сказать слова против своего нового обычая. Явление довольно странное в простом человеке, оно покажется еще страннее, когда читатель узнает, что такая перемена произошла с шестидесятилетним стариком. Как объяснить такую странность в человеке его лет? Пелагея Егоровна объясняет в нем эту внезапную перемену по-своему: связался-де мой муж с нехорошим человеком Африканом Савичем, стал с ним пить; «спьяну-то, должно быть, у него и помутилось». Но кто же поверит ей, чтоб пьянство могло произвести такое странное действие? Где же видано, чтоб пьяный человек стал

заботиться о хорошем покрое платья, о том, чтоб в комнатах его стояла хорошая мебель и чтоб жена его ходила в чепчике? У пьяного человека едва ли не одно на уме. Тут что-то не так. Говоря далее о характере своего мужа, Пелагея Егоровна называет его «крутым». Опять что-нибудь да не так! Автор, кажется, имел совсем другое в виду, в Гордее Карпыче он именно хотел представить совершенно бесхарактерного человека, которому стоит только завести новое знакомство, чтоб в доме его пошло все вверх дном.

Чтоб, впрочем, читатель не оставался долго в сомнении насчет этого лица, автор скоро выводит его самого на сцену. Действия пока еще нет никакого, но мы приведем небольшой разговор между Гордеем Карпычем и Митею в той же прикатицкой комнате, потому что этот разговор дорисовывает известные уже нам лица.

Явление 7-ое.

*Митя, Гуслин, Разлюляев и Гордей Карпыч.*

Гордей Карпыч (*входит, все встают и перестают петь*). Что распелись! Горланят, точно мужичье! (*Мите*) И ты туда же! Кажется, не в таком доме живешь, не у мужиков. Что за полпивная! чтобы у меня не было этого вперед. (*Подходит к столу и разбирает бумаги.*) Что бумаги-то разбрросал!

Митя. Это я счета проверял-с.

Гордей Карпыч (*берет книгу Кольцова и тетрадь со стихами*). А это еще что за глупости?

Митя. Это я от скуки, по праздникам-с, стихотворения Кольцова переписываю.

Гордей Карпыч. Какие нежности при нашей бедности!

Митя. Собственно для образования своего занимаюсь, чтоб иметь понятие.

Гордей Карпыч. Образование! Знаешь ли ты, что такое образование!.. А еще туда же, разговаривает! Ты бы вот сюртучишко новенький сшил! Ведь к нам наверх ходишь, гости бывают... срам! Куда деньги-то деваешь?

Митя. Маменьке посылаю, потому она в старости, ей негде взять.

Гордей Карпыч. Матери посылаешь! Ты себя-то бы образил прежде; матери-то не бог знает что нужно, не в роскоши воспитана, чай, сама хлевы затворяла.

Митя. Уж пушай же лучше я буду терпеть, да маменька, по крайности, ни в чем не нуждается.

Гордей Карпыч. Да ведь безобразно! Уж коли не умеешь над собою приличия наблюдать, так и сиди в своей конуре; коли гол кругом, так нечего о себе мечтать! Стихи пишет, образованье себя хочет, а сам как фабричный ходит! Разве в этом образование-то состоит, что дурацкие песни петь. То-то глупо-то! (*Сквозь зубы и косясь на Митю.*) Дурак! (*Помолчав.*) Ты и не смей показываться в этом сюртучишке наверх. Слышишь, я тебе говорю! (*К Разлюляеву.*) А ты тоже! Отец-то, чай, деньги лопатой загребает, а тебя в этаком зипунишке водит.

Разлюляев. Что ж такое! он новый... сукно-то французское, из Москвы выписывали по знакомству... двадцать рублей аршин... Что же, нешто мне этакую штуку надеть, как у Франца Федорыча, у аптекаря... кургузую; так его вон и дразнят все: срам пальто. Так что ж хорошего людей смешить!

Гордей Карпыч. Много ты знаешь! Да что, с тебя взыскать-то нечего! Сам-то ты глуп, да и отец-то твой не больно умен. Целый век с засаленным брюхом ходит; дураками непросвещенными живете, дураками и умрете.

Разлюляев. Уж ладно.

Гордей Карпыч (*строго*). Что?

Разлюляев. Ладно, мол.

Гордей Карпыч. Неуч, и сказать-то путно не умеешь. Говорить-то с вами — только слова тратить; все равно, что стене горох, так и вам, дуракам (*уходит*).

Читатель видит, что каким Пелагея Егоровна представляла своего супруга, таков он и есть в самом деле, то есть не в смысле характера, а по отношению к его образу мыслей. Из слов его видно, что он точно помешался на образовании, разумея под образованием известную внешность. Митя тоже хлопочет об образовании, но он, по крайней мере, ищет его в стихотворениях Кольцова. Как писатель вполне современный, автор любит, чтоб если не все, то по крайней мере большая

часть его лиц так или иначе относились к образованию. Даже те из них, которые не имеют никакого понятия об образовании, считают, однако, своим долгом толковать о нем. Но возвратимся к Гордею Карпычу. Изображая его сумасбродным и бесхарактерным, автор как будто хотел показать на нем, что в одном и том же быту могут быть, однако, явления совершенно противные известному Русакову в комедии того же автора «Не в свои сани не садись». Но стоила ли такая задача труда? И можно ли достигнуть какой-нибудь цели в искусстве, изображая целое лицо лишь одною *случайной* чертою, как, например, вдруг, ни с того ни с сего, развившимся в нем вкусом к некоторым переменам во внешнем быту? Мы позволяем себе сомневаться.

Пойдем далее, хоть сам автор, очевидно, и не спешит действием. Вместо действия мы пока имеем только смену явлений, или разговоров разных лиц между собою. Все эти разговоры ведутся в той же прикащичьей комнате; лица то и дело сменяются в ней: как на перекрестке, одни уходят, другие приходят вновь; постоянным лицом на сцене остается лишь Митя, провожающий то того, то другого. Так уходит Пелагея Егоровна; так, немного спустя, поговорив с Митею, уходит и Гордей Карпыч. «Вот она жизнь-то моя какова! Вот каково мне сладко жить-то на свете!» — распевает Митя жалобным тоном, проводив отца своей любезной. Является Анна Ивановна с Любовью Гордеевной и с некоторыми другими лицами, и в прикащичьей комнате заводится новый разговор. Читатель должен несколько прислушаться к разговору Анны Ивановны, как для того, чтоб узнать это лицо, так и для того, чтоб лучше познакомиться с тем бытом, или, точнее, с теми людьми, между которыми происходило это кажущееся действие.

Явление 9-е.

А н н а И в < а н о в н а >. Мир честной компании.

Р а з л ю л я е в. Милости прошу к нашему шалашу.

М и т я. Наше почтение-с! Милости просим!.. Какими судьбами?..

А н н а И в < а н о в н а >. А никакими, просто взяли да и пришли. Гордей Карпыч уехал, а Пелагея Егоровна отдохнуть легла, так теперь наша воля... Гуляй не хочу!..

М и т я. Просим покорно садиться. (*Садятся; Митя садится против Любовь Гордеевны; Разлюляев ходит.*)

А н н а И в < а н о в н а >. Надоело молча-то сидеть, орехи щелкать, — пойдемте, говорю, девушкам, к парням, а девушкам и люблю.

Л ю б о в ь Г о р д е е в н а. Что ты выдумываешь-то! Мы не воображали сюда идти, — это ты выдумала.

А н н а И в < а н о в н а >. Как же не так! Да ты первая... Известное дело, кому что нужно, тот об том и думает; парни об девках, а девки об парнях.

Р а з л ю л я е в. Ха, ха, ха!.. Это вы, Анна Ивановна, в точности говорите.

Л ю б о в ь Г о р д е е в н а. Вот уж никогда.

М а ш а (*Лизе*). Ах, стыд какой!

Л и з а. Это, Анна Ивановна, вы говорите совсем напротив.

А н н а И в < а н о в н а >. Ах вы, скромность! Уж сказала бы словечко, да не хорошо при парнях-то... Сама была в девках, все знаю.

Л ю б о в ь Г о р д е е в н а. Девушка девушке рознь.

М а ш а. Ах, стыд какой!

Л и з а. Что вы говорите, это даже для нас очень странно и, можно сказать, конфузно.

Р а з л ю л я е в. Ха, ха, ха!..

А н н а И в < а н о в н а >. А об чем сейчас наверху разговор был? Хотите, скажу!.. Ну, говорить, что ли? Что, присмирели.

Р а з л ю л я е в. Ха, ха, ха!..

Вот это живое лицо, хоть речи ее и отзываются прачечной. Анна Ивановна говорит, конечно, сплеча; вообще она женщина незастенчивая, но зато хитростей

в ней нет и она остается вполне верна своему быту. Впрочем, она занимает в пьесе лишь второстепенную роль: ее содействие нужно только для того, чтоб, когда все уже вышли из комнаты Мити, кроме его самого и Любви Гордеевны, придержать снаружи дверь и таким образом устроить между ними свидание, будто вовсе нечаянно. И тут Анна Ивановна остается верна себе. Сцена свидания между Митею и Любовью Гордеевной также выдержана в духе действующих лиц. Она очень невелика и вся состоит в том, что Митя, вместо объяснения в любви, потчует свою любезную стихами своего сочинения, которые он «сам писал, и притом не учимшись», на что в ответ она пишет ему несколько слов прозою, запрещая, впрочем, читать их при себе. Такова-то любовь Мити, и вот каково ему платят за нее! Не знаем, может быть, там оно так и бывает; но мы должны признаться за себя, что этот томно сладенький приказчик, который чувствует и говорит по стихотворениям Кольцова, очень приторен. Любовь Гордеевна, которая только что взялась за перо, как уже «выпачкала себе все пальцы», по крайней мере, гораздо натуральнее его.

Объяснение Любви Гордеевны с Митею кончено, а вместе с тем могло бы кончиться и самое действие, как вдруг, будто бы из земли, вырастает перед влюбленными и перед зрителем новая фигура довольно дикого и не очень опрятного вида и, обращаясь к испуганной девушке, говорит ей: «Стой! Что за человек? По какому виду? За каким делом? Взять ее под сомнение!» Оказывается, что эта странная фигура не кто иной, как «дяденька» Любви Гордеевны, родной брат ее отца, одним словом: Любим Карпыч Торцов, столько прославленный в недавнее время. Мы бы в самом деле могли стать в тупик перед этим невиданным еще в нашей литературе «типом», если б друзья автора, сверх ожидания, не помогли нашему невежеству и не возвести в особом дифирамбе, вскоре после появления в свет пьесы, всей читающей русской публике, что, наконец, давно искомый идеал найден и что публика может любоваться им в лице Любима Торцова<sup>2</sup>. Читатели, вероятно, не забыли то знаменитое «новое слово», которого, говорят, не могли выговорить ни Пушкин, ни Лермонтов, ни Гоголь и которого скорое появление пифически было возвещаемо в продолжение нескольких лет в «Москвитянине»: это таинственное слово, наконец, сказано, и имя ему — Любим Торцов. Мы заранее просим извинения у автора в таком толковании: нам бы оно никогда не пришло в голову, если б мы не нашли его в том самом журнале, в котором, за исключением последней комедии, печатались все произведения, носящие имя г. Островского, и если б оно не высказано было с полною определенностью одним из самых жарких почитателей его таланта. Автор не протестовал ничем против такого объяснения, и мы поневоле должны были заключить, что оно соответствует, по крайней мере, не противоречит его собственному образу мыслей.

Итак, Любим Торцов новое слово русской литературы, в котором выразился успех ее после Пушкина и Гоголя. Мнение высказано незастенчиво: так и нам следует, не пугаясь дикого вида Любима Карпыча, всмотреться ему в лицо попристальнее. Что такое Любим Торцов? Об этом мы можем узнать из разговора его с этим счастливецом Митею, которому открывают свою душу все приходящие в его комнату или только проходящие через нее. Любим Торцов еще откровеннее всех других. Он сразу рассказывает Мите всю свою историю. Начать с того, что Любим Карпыч объявляет Мите без дальних околичностей, что он пропил свои последние деньги, которых было «два франка да несколько сантимов» (?), что он «пьет от своей глупости» и что не может перестать пить, потому что «попал на такую линию». Это самое главное в Любиме Торцове; это первый аттестат его на внимание

<sup>2</sup> См. в «Москвитянине» элегию-оду-сатиру г. Григорьева «Искусство и правда» (примеч. Кудрявцева).

публики. Следует история того, как он попал на такую линию, с которой более не в состоянии сойти. Остался он после отца «мал-малехонек, лет двадцати несмышленочек». О своем моральном и нравственном состоянии в то время он сам выражается таким образом: «в голове-то, как в пустом чердаке, ветер так и ходит». Добра тут, конечно, ждаться нечего. На беду еще этой пустой голове достались вольные деньги: братья разделились между собою, и хоть Гордей при этом случае покривил душою (если, впрочем, верить рассказчику), однако Любиму все же досталась хорошая часть деньгами и билетами, которою он мог распоряжаться совершенно по-своему. Понятно, какое употребление мог сделать «молодец» в двадцать лет, у которого в голове, кроме ветра, ничего не было, из доставшегося ему капитала: он, что называется, протер ему глаза. Получив свою часть, Любим Торцов сейчас же в Москву, пошел по трактирам ходить, по театрам ездить, завел себе кучу приятелей известного сорта, перебывал везде и научился даже таким выражениям, как «шпилен зи полька», или «дайте еще бутылочку похолоднее», которые, может быть, показывают короткое знакомство его с самыми грязными углами большого города, но от которых, право, можно было бы уволить литературу без всякого для нее ущерба. Особенно любил Торцов смотреть трагедии, но «только ничего не видел путем, потому что был больше все пьян...» Одним словом, Любим Торцов в самой ранней молодости прошел уж всю школу распутства и вышел из нее горьким пьяницей. Вот как попал он на «ту линию», с которой не мог более своротить. «Таким-то побытом (продолжает Любим рассказывать Мите) деньжонки все я ухнул». А что еще оставалось (конечно, остаток был не очень велик, когда уж сказано наперед, что «деньжонки все ухнула»), то поверил он одному негодяю, по имени Африкану Коршунову, который с ним же бражничал и прогулял остальное. Кто тут виноват: Коршунов ли или сам Торцов? Сам Любим готов бы, кажется, свалить всю вину на Коршунова, а нам думается: оба хороши! «И сел я (говорит далее Торцов), как рак на мели: выпить не на что, а выпить-то хочется». Известно, как поступают в таком случае: продают все, что есть, спускают с плеч последний сюртучишко и остаются... ну, как бы вам это сказать?.. Любим Торцов, по его словам, поступил точно так же — и вот вам записной пьяница во всей его форме: «оборванный, обдерганный, небритый». Любим сам признается, что в его положении остается разве только *воровать* и что, если бы не совесть и если бы «не страшно», ему бы не миновать этого ремесла. Хорошо, что хоть совесть осталась; но можно ли положить, что и она никогда не заснет в человеке, который пьет почти без просыпа?

Это называется у кого-то «новое слово»; это поставляется на вид, как лучший цвет всей нашей литературной производительности за последние годы! За что же такая невежественная худа на русскую литературу? Действительно, такого «слова» еще не говорилось в ней, такого героя никогда и не снилось ей благодаря тому, что в ней еще свежи были старые литературные предания, которые не допустили бы такого искажения вкуса. Любим Торцов мог явиться на сцене во всем своем безобразии лишь в то время, когда они начали приходить в забвение. Не то удивляет нас, что в литературе нашей мог возникнуть такой тип, как Любим Торцов: неудивительно такое явление, потому что дагерротипное искусство господствует в ней уже несколько лет сряду; мы уже столько дагерротипировали окружающую нас действительность, что, наконец, в состоянии были спуститься и до Любима Торцова. Удивляет и неприятно поражает нас то, что пьяная фигура какого-нибудь Торцова могла вырасти до идеала, что ею хотят гордиться, как самым чистым воспроизведением народности в поэзии, что Торцовым меряют успехи литературы и навязывают его всем в любовь, под тем предлогом, что он-де нам свой, что он у нас «ко двору»! Не есть ли это искажение вкуса и совершенное забвение всех чистых литературных



преданий? Но ведь есть же стыд, есть литературные приличия, которые остаются и после того, как лучшие предания утрачены. За что же мы будем срамить себя, называя Торцова «своим» и возводя его в наши поэтические идеалы? Если уж Торцов, то есть один из множества Торцовых, попал в литературу, то пусть он и остается в ней только под своим настоящим именем, с своею подлинною отметкою, как есть в ней и многие другие персонажи подобного разряда. Вы хотите непременно сделать из вашего Торцова героя нашего времени, то есть хотите привязать к нему симпатии публики? Но позволено спросить: на чем могут быть основаны эти симпатии? Или какого рода расположение должен принести с собою зритель, чтоб почувствовать любовь, влечение к Торцову, смотря на его фигуру, слушая его речи и узнав все его похождения?..

Продолжая ту же сцену, которая подала нам повод сделать это отступление, автор, по-видимому, имел целью поднять своего героя в глазах зрителя. Любим Торцов рассказывает далее о себе, как однажды, отрезвись сильною болезнью, он пришел было в рассудок и пошел просить милости у брата. Этот брат был не кто иной, как тот же известный нам Гордей Карпыч: он отказался принять у себя Любима, говоря, что боится стыда от него, — и Любим опять попал на прежнюю «линию». Она-то завела его и к Мите: бродя из стороны в сторону, Торцов зашел к нему, чтоб отдохнуть немного, попросить гривенник на известное употребление и, если можно, провести ночь. От этого объяснения между Торцовым и Митей читателю, как говорится, ни тепло, ни холодно. Конечно, к биографии Любима Торцова прибавляется еще одна новая черта; но она ничего не изменяет в нашем о нем понятии. Из того, что у Любима Торцова была в жизни одна минута, когда он не прочь был вытрезвиться, еще не следует, чтоб он в самом деле вытрезвился. Жаль его, как безнадежно потерявшегося человека, но оттого он не становится лучшим в наших глазах. Рассказанный случай немного прибавляет и к тому, что мы знаем уже о другом Торцове. Братского чувства, как видно, никогда в нем не было. Что ему стыдно было такого брата, как Любим, это еще не может служить ему упреком: кто же бы, живя в обществе, не устыдился такого «приятного во всех отношениях» братца, как герой новой комедии? Но Гордей Карпыч не показал при этом случае никакого сострадания: он не хотел взять на себя неприятных хлопот, которые от него требовались, чтоб вытрезвить, выдержать брата; он поступил как человек без сердца и тем только дал повод брату оправдывать свой порок, сваливая вину на другого.

Все это так странно встретить в произведении автора, который — казалось нам до сего времени — любит вдумываться в созданные им характеры и заботится о художественном строе своих пьес, хотя бы желание его и не всегда увенчивалось успехом. В новой комедии как-то не заметно ни того, ни другого: вместо характеров он дает нам лишь внешние очерки лиц и вводит их в действие самым внешним образом. Случилось захмелевшему Торцову забрести к Мите и задремать у него, и из этого выходит целый узел драматического действия; а случись ему попасть на другой ночлег, действия, пожалуй, и не было бы вовсе. Хорошо тем читателям, которые знакомы с известным поэтическим комментарием на комедию: они, по крайней мере, приготовлены: они знают, что как скоро появляется на сцене Любим Торцов, так уж тут непременно должно происходить что-нибудь важное, что в лице его, может быть, даже готовится развязка целой комедии. Для них Любим Торцов, появляющийся в первом действии, по крайней мере имеет значение того, что называют *deus ex machina*<sup>3</sup>, лишь заранее показывающего себя зрителям, чтоб они не сомневались в возможности развязки. Но какой смысл может иметь случайное его появление

<sup>3</sup> Богом из машины (лат.).

в доме брата, откуда его выгнали прежде, для простого зрителя или читателя? Разве тот только, чтоб ко многим другим лицам, которые проходят, как китайские тени (кроме Анны Ивановны), через это действие, прибавляется еще новая фигура и не очень скромным появлением своим живописнее заключает действие, потому что без особенных комментариев едва ли кто захочет придавать важность последним словам пьяного человека, которые он произносит у Мити, засыпая: «А я с братом смешную штуку сделаю» (стр. 38)... А между тем, в них-то и вся штука!

Немного драматического интереса вынесли мы из первого действия, да немного найдем его и во втором. Оно происходит уже в «гостиной» Торцова, меблированной, разумеется, «по-модному»; хозяин дома, как известно, стоит на том — в этом даже состоит некоторым образом его характер (за недостатком другого). Автору почему-то вздумалось, что зритель слишком утомлен однообразием ли действия, или разнообразием беспрестанно появляющихся лиц первого акта, и потому он счел за нужное поскорее развеселить публику и для того превратить второй акт в самый нецеремонный дивертисмент. Разыгрывается во всей своей красе святочный вечер, какие бываюи обыкновенно в провинциально купеческих домах. Так как хозяина *не случилось* дома, то Пелагея Егоровна устраивает вечер совершенно по своему вкусу. Все эти лица, которые так долго толпились бог знает зачем перед Митею в первом акте, составляют теперь в гостиной Гордея Карпыча одно общество: они — гости Пелагеи Егоровны. Кроме сантиментальной Любви Гордеевны, которая говорит: «что наша любовь? как былинка в поле — не расцветет путем, да и поблекнет», кроме «тихого да сиротливого Мити», успевшего уже объясниться с нею в любви, тут и Анна Ивановна, и Разлюляев, и Гуслин, и Егорушка, и нянька Арина, и, вдобавок, еще несколько приятельниц хозяйки. Недостаает только рельефной фигуры Любима Торцова; но автор показывает его лишь при особенно важных случаях. Все второе действие обходится вовсе без Торцова. Зато автор пользуется случаем, чтоб показать различие между тем бытом, который вновь завел у себя хозяин дома, и тем, которого продолжает держаться хозяйка. Гордей Карпыч, как известно, любит угощать своих гостей шампанским, а Пелагея Егоровна, держась крепко *старинны*, угощает своих приятельниц мадерою. Какие, подумаешь, тонкие оттенки! «Я — говорит Пелагея Егоровна, люблю по-старому, по-старому... Я люблю, я веселая... да... чтоб попотчевать, да чтоб мне песни пели», и пр. И, по желанию Пелагеи Егоровны, начинается всеобщее веселье. Старушкам подают мадеры, молодым подносят пряники и другие лакомства; затягивают подблюдные песни, приходят ряженые: старик с балалайкой, вожак с медведем и козой, Егорушка с патокой. Кто во что горазд — пошла потеха — настоящий шабаш!

Старик (*запевает*).

Как уж наши молодцы,  
Хоть голы, да удалы!  
Они сукна ткуют  
Во двенадцать рук.  
Они сукна переткали —  
Всем кафтаны перешивали.  
Нам не дороги кафтаны,  
Были б денежки в кармане.  
Целковые по мошням  
Не дают спать по ночам;  
Медные денежки гремят —  
Во кабак итти велят.  
Целовальничек Андрей,

Отпирай кабак скорей!  
У нас новый кафтан есть,  
Мы заложим его здесь,  
Не домой же его несть.

Егорушка (*пляшет с патокой и поет*).

Ах, патока, патка  
Вареная сладка!  
Зима, зимушка, зима  
Студена больно была!  
Больно вьюжливая  
И мятельливая —  
Все дорожки замети,  
Нельзя к миленькой пройти.  
Ах патока, патка  
Вареная сладка!  
Сидит моя женка,  
Ровно перепелка!  
Я за то ее люблю,  
За то почитаю,  
Что чопорно ходит,  
Хорошо гуляет.

(Егорушке дают за песню пряничка; Егорушка кланяется и уходит; вожак водит медведя; коза пляшет.)

Старик (*поет*).

Как у нас-то козел  
Что за умный был:  
Сам и по воду ходил,  
Сам и кашу варил —  
Деда с бабкой кормил.  
Как пошел наш козел  
Он во темный лес;  
Как навстречу козлу  
Да семь волков;  
Как один-то волк,  
Он голодный был,  
Он три года ходил,  
Все козлятинки просил.

Вожак (*медведю*). Проси вина поминать козла.

(*Медведь кланяется... Медведь ломается... Медведь опять ломается... старик играет на гитаре; прочие ряженные пляшут; все на них смотря...*)

Как, однако, легко, будучи драматическим писателем, по воле превратить сцену в балаган, и как возможно, будучи зрителем, обмануться в ожиданиях и вовсе нечаянно попасть, вместо драматического представления, на ярмарочное увеселение! Кому же хотел польстить автор, выводя на сцену козу и медведя? Есть ли это уступка народному вкусу, вынужденная стремлением к популярности в известном смысле, или автор не шутя думает подобными сценами перевоспитать на свой лад вкус избранной части публики? — задача, достойная писателя-художника в том и другом случае!

По счастью, впрочем, веселый дивертисмент наполняет собою не весь второй акт. При конце его автор вспомнил, что все-таки он пишет драматическую пьесу, а не представление для разезда карет и что пора же ему наконец позаботиться

о настоящем драматическом интересе: угождая райку, надобно было сделать хоть небольшую уступку и остальной части публики. Конечно, в силу такого соображения явилась новая сцена, которая, по нашему мнению, одна только и составляет настоящее содержание всего второго действия. Читатель припомнит, что комедия до сих пор оставалась без завязки, потому что нельзя называть завязкою песенную любовь Мити к Любви Гордеевне, пока мы не узнали от отца ее, что он думает о любви своей дочери. Гордей Карпыч такой своенравный человек: почем знать, может быть, ему и понравится, что у дочери его вдруг появились романтические чувствования? Ведь у него, несмотря на его шестьдесят лет, такие странные вкусы! Последняя сцена второго акта одним разом решает все наши сомнения по этому предмету. Еще коза и медведь не успели сойти со сцены, как приезжает «сам», то есть сам хозяин, и еще привозит с собой дорогого гостя. Этот дорогой гость не кто иной, как тот самый Африкан Савич, по фамилии Коршунов, который, как мы видели прежде, заслужил себе такую невыгодную репутацию во мнении Пелагеи Егоровны и Любима Торцова: по словам Любима, Гордей Карпыч не только «гуляет» вместе с ним, но от него же получил и все свои дурные вкусы, а по словам второго, Африкан Савич был тот самый гуляка, который некогда выманил у него последние деньги и прогулял их вместе с ним. Поэтому, может быть, вы воображали увидеть в Коршунове нечто напоминающее Торцова? Ничуть не бывало: Коршунов богатый человек, держит у себя фабрику, и хоть «все пьет с директором ее», как выражается Пелагея Егоровна, однако ведет себя, по крайней мере, с чужими людьми, настолько прилично, что Гордей Карпыч не только не стыдится его, но еще гордится им и позволяет ему называть себя дружеским «ты». Можно себе представить, какую суматоху произвел в доме неожиданный приезд хозяина, да еще с гостем. Гордей Карпыч распорядился вмиг: увидев ряженных, в том числе одетых в шкуры козы и медведя, в своей гостиной, он закричал на эту «сволочь» и тотчас выгнал ее вон. Потом он крикнул на «девок», и если б не вступилась за них Пелагея Егоровна, то им тоже пришлось бы убираться вон, вслед за козой и медведем. Потом он выбрал жену за мадеру и велел подать полдюжины шампанского; потом поплелась вон старушки-приятельницы Пелагеи Егоровны, и т. д. Спровадив таким образом непрощенных гостей, в том числе и безответного Митю, Гордей Карпыч начинает чествовать своего дорогого гостя, Африкана Савича, и вскоре потом с бокалом в руке объявляет всем присутствующим, что он намерен переселиться в Москву и что Африкан Савич будет его зятем. При этом слове Пелагея Егоровна пробует противоречить; но, узнав, что уже поздно, что будущие тесть и зять уже ударили между собою по рукам, скоро унимается. Любовь Гордеевна вовсе не противоречит: «Я (говорит), тятенька, из твоей воли ни на шаг не выйду; я приказу твоего не смею ослушаться». Да и где же ей взять опору, чтоб говорить против? Плаксивый вид ее друга никому бы не внушил бодрости. Стихотворные его подражания Кольцову тоже, по-видимому, не произвели сильного действия на ее сердце. Итак, она просит отца только пожалеть ее, бедную, и не губить ее молодости; но как Гордей Карпыч отказывается взять свое слово назад, то она во всем отдается на его волю, и действие заключается свадебною песнею в честь жениха и невесты.

Несмотря на всю пассивность этой сцены, она, однако, принадлежит к лучшим в пьесе. Во внешнем положении Африкана Савича есть некоторые видимые противоречия, но сам он как характер задуман довольно удачно. В лице его нет ничего симпатичного для зрителя, но ему нельзя отказать в жизненности. Это лицо напомнило нам время, впрочем, еще очень недавнее, более счастливой производительности того же автора, когда ему действительно удавалось многое как в изображении лиц, так и в развитии действия. Коршунов задуман оригинально: в нем нет

ничего ни заученного, ни сочиненного, как в других, окружающих его лицах той же комедии, как в Мите и самом Гордее Карпыче; он никому не подражает, никого не коверкает; он походит лишь сам на себя. Судя по этим признакам, можно бы подумать, что Коршунов замышлен одновременно с Большовыми, Лазарями, Русаковыми и подобными им лицами и лишь случайно попал в позднейшее поколение Торцовых и их современников... Впрочем, мы говорим только о первом появлении его на сцену, потому что не одно и то же постановка характера в пьесе и развитие его в самом действии. Последнее мы узнаем из дальнейшего хода комедии, а пока вот первое объяснение Коршунова с Любовью Гордеевной: пусть читатель сам всмотрится в его физиономию.

## Явление 9-е.

Коршун о в *(садясь подле Любви Гордеевны)*. Я, Любовь Гордеевна, не в вас; вы меня и поцеловать не хотели, хе, хе, хе, а я вам подарочек принес.

Любовь Гордеевна. Напрасно беспокоились.

Коршун о в. Вот я вам брильянтик привез, хе, хе *(отдает)*.

Любовь Гордеевна. Это серьги. Покорно вас благодарю.

Анна Ив < а н о в н а >. Покажи-ко.

Маша. Но это прелестно.

Лиза. Ис большим вкусом.

Коршун о в. Дайте мне вашу ручку-то *(берет и целует)*. Я вас ведь очень люблю, хе, хе, хе, очень люблю, а ведь вы меня, чай, не любите? а?

Любовь Гордеевна. За что же мне вас не любить.

Коршун о в. За что? Другого любите кого-нибудь, вот за что. А вы меня полюбите, я человек хороший, веселый, хе, хе, хе...

Любовь Гордеевна. Я не знаю, что вы говорите.

Коршун о в. Я говорю: полюбите меня. Что ж, я еще не стар *(смотрит на нее)*. Али старенек? хе, хе, хе... Ну что ж, не беда. Зато будете в золоте ходить. У меня ведь деньжонок-то нет, я человек бедный... Так, каких-нибудь сот пять тысяч... хе, хе, хе, серебром *(берет за руку)*.

Любовь Гордеевна *(вставая)*. Не нужно мне ваших денег.

Гордей Карпыч. Любовь, куда ты?

Любовь Гордеевна. Я к маменьке!

Гордей Карпыч. Останься, она сюда придет. *(Любовь Гордеевна садится.)*

Коршун о в. Не хотите со стариком-то посидеть. Дайте мне ручку, барышня, я поцелую.

Любовь Гордеевна *(дает руку)*. Ах, боже мой!

Коршун о в. Ручка-то-какая! хе, хе, хе... бархатная *(глядит своей рукой и потом надевает бриллиантовый перстень)*.

Любовь Гордеевна *(освобождая руку)*. Ах, оставьте меня, не надо мне, не надо.

Коршун о в. Ничего, мне это не убыток, авось не разорит.

Любовь Гордеевна. Да мне-то не надо. Дарите кому хотите *(снимает и отдает)*.

Коршун о в. Дают, так назад не берут... хе, хе, хе.

Этого довольно для доброго начала, для того, чтоб заинтересовать читателя вновь выводимым лицом на сцене. Кто раз послушал разговор Африкана Савича, тот уж довольно ясно представляет его себе. Посмотрим теперь, что сделал из него автор в дальнейшем развитии драматического действия... Драматическое действие — легко сказать! А где прикажете ему взять места, когда в распоряжении автора остается не более акта? Если действие едва успело завязаться в конце второго, то третьего (он же и последний) достанет разве только для развязки. Притом же драма возможна только там, где есть характеры, где предполагается возможность столкновения между ними; но какого хотите вы драматизма, когда против одного действительно характера вы имеете только сочиненные лица, без всякой существенной основы, или тени без образа, способные разве на то лишь, чтоб пропеть жалобную песню или проговорить чужое стихотворение?.. От «действующего» лица в драматической

пьесе вы, конечно, потребуете действия, а вам нарочно дают такие лица, которые лишены всякой внутренней способности действовать! Посмотрите, например, какие усилия употребляет автор, чтоб устами самой героини своей пьесы втолковать читателю или зрителю, что она решительно не имеет никакой воли, что она даже стоит на том и что так тому всегда и быть (стр. 80). Он нарочно заставляет ее несколько раз повторить фразу, чтоб сказать читателю в сущности одно и то же, чтоб ему и в голову не приходило ожидать от девушки чего-нибудь похожего на мысль и дело. Пелагея Егоровна такое же олицетворенное отсутствие воли, как и дочь ее, только постарше годами. Женщина и воля, то есть личность, — для г. Островского понятия несовместимые. Его идеал женщины — женщина без личности. Впрочем, в новой комедии, за малыми исключениями, и мужчины немного разве разнятся с женщинами, хотя последние и величают их иногда «крутыми» характерами. Еще Гордей Карпыч пусть себе: иному и в самом деле он может показаться «крутым», особенно как закричит покрепче на жену; но посмотрите на «тихого да сиротливого» Митю: чем он лучше безответной Пелагеи Егоровны и отказывающейся от всякой самостоятельности Любви Гордеевны? Мы не видали его ни в действительности, ни на сцене; но, судя по его речам, готовы подумать, что он так же румянится и белится, как и матушка с дочкою... И вы хотите от Мити какого-нибудь действия?.. Его, пожалуй, тоже можно назвать интересным явлением в литературе и даже, если угодно, «новым словом», потому что он, как и Любим Торцов, представляет собою еще нечто невиданное — совершенное женоподобие в мужском образе, отсутствие всякой энергии в характере, с претензией, впрочем, на симпатию читателей или зрителей.

Нет нужды говорить, что все эти лица остаются неизменно верны себе и в третьем акте, в котором все действие происходит уже в новом помещении — в комнате, составляющей «род кабинета хозяйки (то есть Пелагеи Егоровны), откуда она управляет (?) всем домом и где принимает (?) своих гостей запросто». Действие же это состоит в том, что Пелагея Егоровна, усевшись на диване в своем quasi-кабинете, отдыхает от хлопот и плачется от своей дочери вместе с Ариной и Анною Ивановною, что приходит сюда Митя или Митенька и начинает прощаться с Пелагеею Егоровною (это происходит так: Митя кланяется в ноги Пелагее Егоровне и потом целуется с ней и с Анной Ивановной, потом просто кланяется и останавливается), что на тот час забегает сюда и Любовь Гордеевна, и начинается новое прощанье, жалостливее первого. Эта трогательная картина занимает целые семь явлений. Действия, собственно, никакого нет, а между тем все тронуты, все разжалоблены. Митя уходит и уносит с собою последний и единственный узел действия, которого не было, но которое могло бы быть. Еще жалостливая Пелагея Егоровна продолжает оплакивать его, но Любовь Гордеевна сейчас же перестает и думать о нем. «Ну, маменька (говорит она), что там и думать, чего нельзя, только себя мучить». Читатель тоже думает про себя: о чем же больше и хлопотать? Кажется, все дело уладилось: Гордей Карпыч давно поладил с Африканом Савичем; Митя, который мог быть единственным препятствием к браку Коршунова с Любовью Гордеевною, добровольно удалился со сцены; она сама более не противоречит и не велит тужить даже своей матери: стало быть, все кончено и комедия развязалась без действия?

Вдруг входит в ту же комнату Коршунов и вступает в разговор с своею невестою. Этот разговор мы приведем сполна, потому что нам не представится другого случая познакомиться ближе с одним из замечательных лиц в целой комедии.

Коршун о в (садится подле Любви Гордеевны). Об чем это плакать-то, сударыня? Стыдно, стыдно... хе, хе, хе... Вот я и постарше, да не плачу. (Смотрит на нее проницательно.) Я ведь знаю

о чем: чай, за молоденького хочется? Так ведь это, миленькая вы моя (*берет руку и целует*), глупость одна девичья. Вот послушайте-ко, что я вам скажу... я правду буду говорить, начисто, обманывать не люблю, мне не из чего. Станете слушать, а?

Любовь Гордеевна. Говорите.

Коршунов. Хорошо-с. Вот начнем хоть с этого. Молодой-то разве оценит, что вы его полюбите, а? Молодого-то ведь всякая полюбит, ему это не в диковинку, а старику-то дорого. Старик-то за любовь и подарочком, и тем, и сем, и золотом, и бархатом — и не знает, чем утешить (*целует у нее руки*). А в Москве хороших вещей в магазинах много, есть что подарить. Так вот старика-то и хорошо полюбить... Вот вам раз. А то вот еще что бывает с молодым-то мужем, да с хорошим-то. Ведь они народ ветренный. Глядишь, и приволкнется за кем-нибудь на стороне, либо в него какая-нибудь сударыня влюбится, а жена-то сохни... Пойдут попреки да ревность. А что такое ревность, а? Хе... хе... хе... Знаете ли вы, сударыня, что такое ревность?

Любовь Гордеевна. Нет, не знаю.

Коршунов. А я знаю... Это не то что иголкой пальчик уколоть, — гораздо побольнее будет. Ведь она, проклятая, сушит человека. От ревности-то режут друг друга, мышьяком отравляются (*смеется судорожно и с кашлем*). А в старика-то кто влюбится?.. Стало быть, жене-то и покойно. Да еще вот что скажу вам, драгоценная моя барышня; — молодые-то загулять любят, веселости, да развлечения, да дебоши разные, а жена-то сиди дома, жди его до полуночи. А придет-то пьяненький, заломается, заважничает. — А старик-то все подле жены так и будет сидеть, умирать будет, прочь не отойдет. Да все бы в глазки глядел, да все бы ласкал, да ручки бы целовал (*целует*). Вот так.

Любовь Гордеевна. А вас-то жена покойная любила?

Коршунов (*смотрит на нее пристально*). А вам, сударыня, зачем это?

Любовь Гордеевна. Так, хотелось знать.

Коршунов. Знать хотелось?.. (*встает*). Нет, не любила, да и я не любил ее. Она и не стоила того, чтоб ее любить-то. Я ее взял бедную, нищую, за красоту только за одну; все семейство призрел; спас отца из ямы; она у меня в золоте ходила.

Любовь Гордеевна. Любви золотом не купишь.

Коршунов. Люби не люби, да почаще взглядывай. Им, видишь ты, деньги нужны были, нечем было жить: я давал, не отказывал; а мне вот нужно, чтоб меня любили. Что ж, я волён этого требовать или нет? Я ведь за то деньги платил. На меня грех пожаловаться: кого я полюблю, тому хорошо жить на свете. А уж кого не полюблю, так не пеняй (*разгорячаясь ходит*). Да, я враг тому человеку, уж лучше беги с моих глаз долой: я словом да взглядом пуще, чем делом, доеду; я прохожу... отдыха не дам человеку... я... (*останавливается и хохочет*). А вы и в самом деле подумали, что я такой злой?.. хе... хе... Это я нарочно так шучу... я простой, я добрый старик... А уж вас-то я буду на руках носить (*припевает*), в люлечке качать, приговаривать... (*целует у ней руки*).

Что хорошо, то хорошо! Эта сцена, хоть мы ее вовсе не ждали, опять напомнила нам прежнее, лучшее время автора комедии. Опять видно умение заставить человека высказаться в немногих словах; опять видна способность задумать целый характер, верный только самому себе. Повторяем: в Коршунове нет ничего симпатического, напротив, чем больше узнаешь его, тем больше чувствуешь к нему антипатию; но в то же время нельзя не сознаться, что чем больше слушаешь его, тем он кажется интереснее. Это интересность внутренняя, происходящая из верно задуманного характера, который постепенно раскрывается даже в простом разговоре с другим. Коршунов очевидно принадлежит грубой действительности: в нем нет ни одной идеальной черты, да никто, по счастью, и не думает выдавать его за идеального героя; но тем не менее интересно заглянуть на дно души этого старого эгоиста, который притворяется добреньким и ласковым старичком, а сам думает только о том, как бы залучить в свои лапы добычу. Тут, конечно, есть один пункт, о котором можно и поспорить. В странном припадке откровенности Коршунов тут же дает заметить своей невесте, что как хорошо тому жить на свете, кого он полюбит, так плохо придется тому, кого он не залюбит, что тому человеку лучше не жить на свете, что он не даст ему ни прохода, ни отдыха... Читатель вправе спросить: как же мог до такой степени забыть этот человек, чтоб решиться застращать свою невесту, когда он затем и пришел сюда, чтоб успокоить, приласкать

ее и внушить ей хоть сколько-нибудь доверенности к себе? В оправдание этого противоречия могут сказать, что старик не выдержал, когда ему напомнили о первой жене, что он был задет за живое и изменил сам себе, то есть высказался против воли... По нужде можно допустить такое объяснение; но нам кажется естественнее другое. По всей вероятности, автор желал показать зрителю своего Коршунова не только тем, чем он сам хотел казаться перед другими, но и тем, чем он был в самом деле; и как действие было уж к концу, то он предпочел соединить обе цели в одном явлении, чем оставить мысль свою недосказанною. По этой одной черте можно судить, к чему ведет недостаток художественного строя в пьесе. Впрочем, все остальное в приведенной нами сцене обстоит благополучно. Неловкая выходка Коршунова нисколько не изменяет сущности дела; сам он остается совершенно тверд в своем прежнем намерении, а Любовь Гордеевна даже не пугается: так она ко всему равнодушна. Зритель еще раз ожидает благополучной развязки, как вдруг... как вдруг подмостки сцены раздвигаются и из-под них выходит страшилище...

Читатель догадается, что это страшилище, этот *deus ex machina*<sup>4</sup> не кто иной, как Любим Карпыч Торцов, которого автор нарочно не выпускал на сцену с самого окончания первого действия, чтоб тем эффектнее поразить зрителей его появлением в конце пьесы. Как следовало ожидать, он появляется на сцену с громом и треском.

Лю б и м К а р п ы ч. Гур, гур, гур... буль, буль, буль... С пальцем девять, с огурцом пятнадцать!.. Приятели! (*Протягивает руку Коршунову.*) Наше вам-с!.. Тысячу лет со днем не видались. Как поживаете? (Стр. 89).

Хорош?..

Но это пока еще одни слова; действие же, которое за ними следует, состоит вот в чем. Прежде всего наш герой накидывается на своего старого приятеля Африкана Савича: ты-де меня разорил, с сумой по миру пустил. На это Коршунов весьма справедливо замечает ему: «ты же сам чего зевал? Ведь тебя за ворот не тянули». Любим соглашается с ним, но прибавляет — тоже, по нашему мнению, совершенно справедливо: «Я-то дурак, да ведь и тебе не велика честь». Между ними начинается торговля: Коршунов думает отделаться целковеньким, а Любим забирает все выше и требует «старого долгу да миллион триста тысяч за племянницу». Гордей Карпыч вступает за своего гостя и гонит брата вон. Тогда Любим приходит в совершенный азарт: я, говорит, пришел не шутки шутить, во мне, говорит, кровь заговорила, и, бог весть по какому праву, начинает честить Коршунова такими словами, что тот, как ни туп к обидам, однако оскорбляется от брани пьяного буйана и откланивается своему нареченному тестю, говоря, что он даром терпеть обид не намерен. Читатель может подумать: чего же смотрит хозяин? как же он позволяет у себя в доме такое нахальное буйство — все равно, к кому бы оно ни относилось? Читатель, стало быть, не довольно вник в характер этого лица. Гордей Карпыч такой странный, такой причудливый человек, что за него ни на минуту поручиться нельзя. Вот Гордея Карпыча осрамили в его же собственном доме, в его глазах наругались над нареченным его зятем и даже выгнали этого нареченного зятя вон с бесчестьем; всякий ждет, что Гордей Карпыч выдержит сколько-нибудь свой характер и, по крайней мере, заставит молчать своего милого брата — не тут-то было! В Гордее тоже, должно быть, заговорила родственная кровь: он также вдруг вскидывается на Коршунова за то, что тот, в порыве досады, сказал ему: «теперь-де *ты* приди ко мне да поклоняйся, чтоб я взял твою дочь», не менее

<sup>4</sup> Бог из машины (*лат.*).



самого Любима распаляется жаждою мщения и, в припадке ярости, говорит, что выдаст дочь свою не за кого другого, как... «вот за Митьку». А Митька, то есть приказчик Митя, как будто того только и ждал, он, видите, не успел еще выбраться из дома и пришел сюда на шум... Мите, разумеется, то и на руку: он готов хоть сейчас к венцу с Любовью Гордеевной. Видя, что все потянуло к нему — и невеста, и мать ее, — Гордей Карпыч тотчас было и в попятную; но Любим Торцов не дремлет: он еще раз выступает героем из «толпы» (?) и говорит повелительно брату: «брат, отдай Любушку за Митю». Гордей ничего не хочет и слышать. «Уж пускай бы (говорит он Любиму) говорил человек, да не ты». Гордей берется наконец за разум и начинает стыдить своего брата; но в Любиме живет чародейская сила; он думает: не мытьем, так катаньем, — делает перед братом *выпляску*, потом становится перед ним на колени, и — новый Амфион таким образом смягчает каменное сердце своего брата. В один миг сцена изменяется: Гордей Карпыч разнеживается до того, что утирает слезу на глазах, поднимает брата и обнимает Митю и Любовь Гордеевну. «Я стал (говорит он сам о себе) совсем другой человек». У всех присутствующих как будто отлегло на сердце, и Разлюляев, друг Мити, торжественно провозглашает, что «*пьянство не порок... то бишь, бедность не порок*», что и следовало доказать.

Отсюда видно, что Любим Торцов недаром грозился в конце первого акта сыграть с своим братом «смешную штуку»: он, как видите, сдержал свое слово вполне; он доказал ему, как дважды два четыре, что бедность не порок, не успев, однако ж, доказать зрителям, что и пьянство — добродетель...

«Новое слово» сказано. Восторженные похвалы в стихах и прозе, воздаваемые ему в одном литературном захоlustье, показывают, что в нем выразилось направление какой-то школы (NB под школою не всегда нужно понимать тех, которые учатся или хотят учиться). Новое слово облеклось в форму комедии, конечно, для того, чтоб удобнее действовать как на литературную, так и на нелитературную публику. По вниманию к этим двум обстоятельствам мы и решились пройти в подробном обзоре все содержание пьесы, чтоб, не заставляя читателя верить нам на слово, дать ему в руки верный масштаб, по которому он сам бы мог судить о достоинствах произведения. По своему же внутреннему составу и строю пьесы не стоила бы того, чтоб долго останавливаться на ней: мы тем более убеждались в этом, чем более разбирали ее по частям. Что за драматическая пьеса, в которой нет действия или где выдают за действие то святочные и маскарадные потехи, то идиллические картины, то глупые причуды бесхарактерных людей, которые сами не знают, чего хотят, то, наконец, выходки пьяных нахалов, которые вдруг, неизвестно почему, объявляют себя новыми «эвменидами» и в этом качестве позволяют себе хлестать первого встречного по лицу! Да и какое драматическое действие возможно там, где половина действующих лиц, по мысли самого автора, скорее должна походить на говорящие куклы, чем на живых людей, где совершеннейшая пассивность намеренно поставляется высшим идеалом женского характера? Далее, хоть бы какая-нибудь тень художественного построения прикрывала эти коренные недостатки или хоть была бы какая-нибудь последовательность во внешнем ходе пьесы; но какой это художественный строй, когда в пьесе все случайно, когда явления сменяются одно другим без всякой внутренней необходимости и действующие лица гораздо больше поражают неожиданностью своего появления на сцене, чем прямым отношением к происходящему действию? Автор так мало обдумал ход своей пьесы, распорядился так неэкономически, что даже для кажущегося действия, которым только и держатся комедии, едва успел завязать узел в конце второго акта, между тем как вся она состоит только из трех! Что же касается до первого акта, то для него поспело уже заключение, прежде чем оказалась

возможность завязки. Мы видели потом, среди какого хаоса происходит развязка всей пьесы: вдруг как будто какой смерч пронесся по комнате и разом перевернул в ней все головы...

Не говорим о «характерах» — этой необходимой основе всякого драматического действия. Мы уже имели довольно случаев познакомиться с ними и оценить их как по внутреннему достоинству, так и по отношениям их между собою в продолжение разбора пьесы. Редкое драматическое произведение, если оно плод талантливого пера, не дает в результате, после представления или чтения, нескольких типов, которые удерживаются в памяти, хотя бы интрига и все соединенное с нею содержание пьесы пришли в забвение. От новой комедии удастся, может быть, спасти в этом смысле разве Коршунова и Анну Ивановну, да и то с некоторою натяжкой (рельефностью Торцова пусть любитесь кто хочет, кто чувствует к нему симпатию: мы, с своей стороны, решительно отрекаемся от него). Это, бесспорно, самые живые лица комедии; но Анна Ивановна только что намечена, а Коршунов, как ни верно задуман, остался недоконченным: ему приходится убираться со сцены, прежде чем он успел показать себя в действии.

Остается язык действующих лиц комедии. Г. Островский, как известно, щеголяет им. Нет спора, что он превосходно знает язык изображаемого им класса людей и отлично умеет подделываться под него. Но это умение никогда не восходило у него до творчества и до сих пор оставалось на степени подражания. Копируя особенности речи известного сословия, г. Островский всегда старался сохранить самые ее пороки и вкравшиеся в нее искажения языка наравне с особенностями. Сначала это занимало как новость, но потом стало надоедать как повторение одного и того же. Если новая комедия не отстала в этом отношении от других пьес того же автора, то и несколько не подвинула дела вперед. Скучно слышать, например, Митю, который не может сказать десяти слов сряду без того, чтоб не вернуть своих «теперича», «знамши», «надоть» и тому подобного. Если и есть действительно такой жаргон, то какое дело до него искусству? В натуре ли его эта рабская подражательность?

К сожалению, она не в языке только новой комедии, но и во всем почти ее содержании, как в концепции целого, так и в подробностях. Напрасно стали бы вы искать в ней хоть одной идеальной черты: ее нет ни в лицах, ни в самом действии...

Безусловные почитатели таланта г. Островского, которые, кажется, готовы принять каждое движение его пера за новый успех русской литературы, называют Любима Торцова «новым ее словом». Рассматривая это действительно небывалое литературное явление в тесной связи с тем, что ему непосредственно предшествовало, мы скорее приходим к той мысли, что оно не первое, а разве «последнее слово» давно существовавшего направления в нашей литературе. Далее идти, кажется, уже нельзя: самые грязные стороны действительности не только списаны подлинными ее красками, но и возведены в достоинство идеалов. Все это могло случиться лишь при крайнем упадке чистого вкуса и при совершенном забвении лучших преданий доброго старого времени. Не пора ли, наконец, и возвратиться к ним? Прислушиваясь к этим прекрасным поэтическим отголоскам, которые как-то уцелели от прежнего литературного периода и так недавно еще и, вместе, так живо напомнили нам о нашей доброй старине, право, нельзя не пожалеть о ней и не пожелать, чтоб и нашему поколению не отказано было в тех скромных, но истинно поэтических дарах, которыми по праву может гордиться муза г. Тютчева.

Автору может не понравиться наш взгляд на его новую комедию. Мы бы, впрочем, и не подумали входить в подробный разбор ее, если бы не сохранили в себе довольно уважения к его таланту на основании прежних его произведений и не

ожидали от него более успеха в будущем. Один грубый промах, одна ошибка против искусства не есть еще признак совершенного падения. При доброй воле молодому таланту нетрудно будет поправить свою ошибку и снова стать на ноги. Но для более верного успеха мы прежде всего желали бы ему выйти из того тесного круга, в котором он до сих пор заключил свою деятельность, и несколько поболее расширить свой умственный горизонт. Если видеть только огородные растения, то, конечно, можно подумать, что в целой растительной природе нет ничего роскошнее и великолепнее.

---

---

Б. Н. Алмазов

## «Современник». 1854 года. №№ 3-й и 4-й

Приступая к разбору этих двух книжек «Современника», весьма богатых по содержанию, мы предварительно назовем те статьи, о которых будем говорить. Вот их перечень: десять стихотворений г. Фета, девяносто два стихотворения г. Тютчева, стихотворение князя Вяземского «Современные заметки», продолжение романа г. Станицкого «Мелочи жизни», «Муму», рассказ г. Тургенева, «Холодный дом» Диккенса, «Опыт биографии Гоголя» г. Николая М., «Воспоминание о Гоголе» г. Лонгинова, «По поводу романов и рассказов из простонародного быта», статья г. П. А-ва, «Лекции Теккерея об английских юмористах» Иногородного Подписчика и его же два письма о русской журналистике.

Стихотворения г. Фета заключают в себе много поэтических красот, но зато не лишены и существенных недостатков, бросающихся в глаза даже и не при слишком внимательном чтении. Что г. Фет истинный поэт, в этом никто не сомневается: публика уже давно дала ему это титуло, а критики единогласно утвердили его за ним. Поэтому мы думаем, что указать на слабые стороны его поэзии будет делом совершенно своевременным.

У г. Фета есть и мечтательность, и чувствительность, и способность идеализировать предметы, словом, все то, что дает содержание лирическому произведению, но какая-то неопределенность и небрежность выражения и, так сказать, неосязаемость формы придает его поэзии характер *туманности и неясности*. Нам могут возразить, что уже самое содержание произведений г. Фета носит характер неопределенности и безотчетности впечатлений и потому необходимо вызывает неопределенность формы. Но нам кажется, что строгая определенность формы, то есть тщательная отделка всех мелких подробностей поэтического произведения, строгая точность эпитетов, гладкость стиха и правильность языка, не только не уничтожили бы колорит неопределенности чувства в произведениях г. Фета, но придали бы ему еще больше рельефности и типичности. Раз как-то в одной из наших статей о «Современнике» мы привели изречение Жан-Поля Рихтера, в котором он определяет лирическую поэзию; мы считаем необходимым еще раз привести это изречение, чтобы показать, в какой степени подходят под него некоторые из произведений г. Фета. Германский поэт-философ сказал, что в лирическом произведении *поэт является собственным произведением, живописец — собственно картиною*. Для того чтобы явиться в своем произведении собственной картиною, надо списать эту картину с самого себя, а для того чтобы списать ее с самого себя, надо сделаться наблюдателем самого себя, наблюдателем своих чувств, мыслей, впечатлений. Старайтесь со всевозможной точностью передавать чувства и образы, возникающие в душе вашей, живописуйте их со всеми их особенностями. Ежели предмет или обстоятельство, приведшее вас в поэтическое настроение духа, представилось вам в минуту

вдохновения в определенном и ясном образе, представьте его определенным и ясным; ежели же, напротив, оно представилось вам неясно и неопределенно, ежели вы взглянули на него из-под призмы вашей мечтательности и оно явилось пред вами в каком-то полусвете, то изобразите и этот полусвет, но только изобразите его ясно и отчетливо, ибо в противном случае ваше произведение будет просто непонятно. Бывают картины, на которых изображается ночь, но в них, несмотря на темноту, предметы должны быть удобораспознаваемы, и художник, рисующий картину, должен стремиться к этому. Но что бы вышло из картины, если б живописец, изобразив ночь и пользуясь правами ночи, представил бы такой мрак, что, кроме темноты, на картине ничего нельзя бы было различить? В области живописи, кажется, никогда не было таких несчастных приключений, но в области поэзии они бывают. Часто поэт, желая изобразить какое-нибудь неясное чувство или образ, возникший в душе его, придает ему еще большую неясность и неопределенность, высказываясь только полусловами и намеками, так что читатель подчас решительно не понимает, об чем ему рассказывает поэт, и приходит в совершенное недоумение. Впрочем, есть читатели, которым очень нравятся такого рода произведения. Мы здесь не говорим о тех читателях, которые решительно не имеют ясного сознания о том, что такое поэзия; им может нравиться все, и это нисколько не удивительно. Но может показаться очень удивительным с первого взгляда, что некоторые умные люди, дающие себе ясный отчет в литературных произведениях, знакомые с эстетикой и даже пописывающие критические статейки, любят поэтические произведения, отличающиеся неясностью как формы, так и содержания. Это бывает с сухими умами, преданными исключительно одному строго логическому мышлению. Занятые постоянно сухой умственной работой, не делеющие в душе своей никогда никаких поэтических образов, они знают, однако, по теории, что поэтические произведения не должны быть похожи на плоды их собственного сухого, строго логического мышления. Они знают, что в поэтическом произведении не должно быть той трезвости, той строгой последовательности, которыми отличаются ученые и философские статьи. Потому они так же односторонне и обидно относятся к поэзии, как какой-нибудь ученый затворник и труженик относится к дамам, воображая, что от них нельзя требовать ни серьезного взгляда на жизнь, ни умной беседы и что они могут толковать только о нарядах и отпускать любезности. Разумеется, не все ученые и философы так странно относятся к поэзии и женщинам; напротив, многие из них даже впадают в другую крайность и требуют от поэзии одних серьезных мыслей, выраженных и развитых в самой строгой, педантической последовательности...

Есть такого рода поэтические впечатления, которых никак нельзя выразить художественно в ту самую минуту, когда их испытываешь, но которые можно воспроизвести только по воспоминанию. Таковы те неопределенные, неясные чувства, о которых мы говорили. Объясним нашу мысль примером. Положим, что вы гуляете в *один прекрасный вечер* с вашим приятелем. Вы взглянули на заходящее солнце, и в душе вашей вдруг мелькнуло сладостное, так называемое *неизъяснимое* чувство. Как бы ни было ново, сильно и поэтично это неизъяснимое чувство, но если б вы вздумали тут же выразить его вашему приятелю, то, верно, не выразили бы. Вы могли бы только сказать ему, что у вас на душе происходит что-то неизъяснимо сладостное, но что вы сами не знаете, что именно происходит. Впоследствии вы, может быть, и сумеете воспроизвести то, что чувствовали в эту минуту, но тогда вы уже будете относиться к этому чувству спокойно; имея возможность до некоторой степени отдать себе отчет в нем, вы отнесетесь к собственному впечатлению как бы со стороны, как наблюдатель — как *живописец*. Но, может быть, нам заметят, что, подавая поэтам такой совет, мы покушаемся внести в лирику элемент объективный, тогда как во всех эстетиках лирика принимается за искусство субъективное. В ответ

на такое возражение мы скажем, что резкое разграничение между родами поэзии может существовать только в книгах, особенно в немецких, где оно имеет совершенно удобный и спокойный притон; в действительности же в произведении драматическом мы очень часто встречаем элемент лирический, то есть субъективный, как, например, у Шиллера, а в произведении лирическом элемент — объективный, как, например, у Гете. Истинно лирическое произведение требует полного, горячего, откровенного выражения чувств. Чем быстрее следует выражение чувства восторга за той минутой, когда поэт почувствовал этот восторг, тем произведение выходит *более* лирическим: тем оно свежее, животрепещущее, задушевнее. Есть один род лирических произведений, который нужно писать почти в ту самую минуту, когда вами овладевает то чувство, которое вы хотите выразить. Таковы оды и дифирамбы. Что бы вышло из любой оды Державина на победы русских войск, если б она была написана лет через шесть спустя после победы, в ней прославляемой? Вообще негодование, восторг и другие им подобные душевные вспышки должны быть выражаемы в те самые минуты, когда еще мы находимся под их влиянием.

Но как выразить чувство скуки в ту самую минуту, когда она вами владеет? Если вы желаете и в этом случае остаться чистым лириком, то вам придется сообщить то же самое чувство и читателям. Но произведет ли ваше произведение эстетическое впечатление на читателей, если, читая его, они почувствуют скуку? Поэтому описать скуку поэтически у вас только тогда будет средство, когда вы уже освободитесь из-под ее влияния. Точно так же нужно относиться и к так называемым невыразимым и неизъяснимым впечатлениям. Их можно описывать, но очень осторожно; описывая их, надо стараться, чтоб эти описания были понятны читателям. Вообще поэт должен относиться очень осторожно к разным *странным* впечатлениям, которые подчас овладевают душой человека. Ежели ему удалось два-три раза хорошо выразить в стихах такого рода впечатления, то он не должен гоняться за ними и кокетничать странностью чувств. Быть поэтом странностей немного больше чести, чем быть поэтом общих мест.

Но обратимся к стихотворениям г. Фета, которые вызвали нас на это рассуждение. Читатели отнюдь не должны относить сказанного нами ко всем стихотворениям г. Фета. Мы хотели только сказать, что в прежних своих стихотворениях г. Фет часто бывал неясен, и старались указать на причины этой неясности. В настоящем собрании его стихотворений мало такого рода погрешностей; но между ними есть одна пиэска, которая по недоконченности выражения доведена до крайней странности. Мы ее выписываем.

### Пчелы

Пропаду от тоски я и лени,  
 Одинокая жизнь не мила,  
 Сердце ноет, слабеют колени...  
 В каждый гвоздик душистой сирени,  
 Распевая, вползает пчела...  
 Дай хоть выду я в чистое поле  
 Иль совсем потеряюсь в лесу...  
 С каждым шагом не легче на воле,  
 Сердце пышет все боле и боле,  
 Точно уголь в груди я несу.  
 Нет, постой же! с тоскою моею  
 Здесь расстанусь. Черемуха спит,  
 Ах, опять эти пчелы под нею!  
 И никак я понять не умею  
 На цветах ли, в ушах ли звенит.

Какая бы превосходная вещь могла выйти из этого стихотворения, если б в авторе не было желания рисоваться неясностью впечатлений и недоконченностью выражения. Неужели бы это стихотворение потеряло свои поэтические достоинства, если б поэт сделал его несколько подлиннее или даже ввел бы в него некоторого рода пояснения. Краткость еще не есть необходимая принадлежность поэзии. Поневоле вспомнишь слова Буало: «J'évite d'être long, et je deviens obscur»<sup>1</sup>.

В противоположность выписанному нами стихотворению мы приведем как образец мастерской оконченности выражения следующую пиэску самого же г. Фета:

### Весенние мысли

Снова птицы летят издалека  
К берегам, расторгаям лед,  
Солнце теплое ходит высоко  
И душистого ландыша ждет.

Снова в сердце ничем не умеришь  
До ланит восходящую кровь  
И душою подкупленной веришь,  
Что, как мир, бесконечна любовь.

Но сойдемся ли снова так близко  
Средь природы разнеженной мы,  
Как видало ходившее низко  
Нас холодное солнце зимы?

Здесь тоже выражены неопределенные чувства, но не изысканные и не напыщенные, а совершенно нормальные, рождающиеся в каждом человеке, когда он чувствует приближение весны. Оттого оно очень удачно названо весенними мыслями.

В новом собрании стихотворений г. Фета есть еще несколько превосходных произведений, но больше всех нам понравилось стихотворение «Старый парк».

Стихотворения г. Тютчева отличаются обилием прекрасных мыслей и необыкновенным благородством чувств и тона. Вот стихотворение, напечатанное в конце всего собрания:

### Рассвет

Не в первый раз кричит петух, —  
Кричит он живо, бодро, смело;  
Уж месяц на небе потух,  
Струя в Босфоре заалела.

Еще молчат колокола,  
А уж восток заря румянит,  
Ночь бесконечная прошла,  
И скоро светлый день настанет,

Вставай же, Русь! уж близок час!  
Вставай Христовой службы ради!  
Уж не пора ль, перекрестясь,  
Ударить в колокол в Царьграде?

Раздайся, благовестный звон,  
И весь Восток, им огласися!

<sup>1</sup> Боясь избытка слов, я в темноту попал (франц.; пер. Д. И. Хвостова).

Тебя зовет и будит он!  
Вставай, мужайся, ополчися!

В доспехи веры грудь одень,  
И с Богом, исполин державный!..  
О, Русь, велик грядущий день,  
Вселенский день и православный!

Стихотворение князя Вяземского — «Современные заметки» — написано на нынешние политические события, так сильно затронувшие душу каждого русского. В этом стихотворении очень много остроумия, ловких оборотов и едких сарказмов, направленных против некоторых задорных наций, нерасположенных к нашему отечеству. Муза князя Вяземского была всегда очень бойка и щедра на сарказмы. Потому легко можно представить себе, как расходилась она, когда задела за живое ее патриотическое чувство. Вот в каких выражениях напоминает оно о том,

Как по старым образцам  
И по русскому уставу  
Баню жаркую гостям  
Затопили мы на славу;

Как подкладывали в печь,  
— Чем богаты, тем и рады —  
Дров ли мало, так картечь  
И различные заряды;

Как трехгранной кочергой  
Чисто-тульского изделия  
Жар сгребали на убой  
Им на баню новоселья.

Свой у каждого прием:  
Ведь что город, то и норы —  
Так учил нас под огнем  
Славный банщик наш — Суворов.

И зато — помилуй бог! —  
Как мы их перевернули,  
Как от маковки до ног  
Шкуру вениками вздули!

Сами, до поту лица,  
Только б сыты были гости,  
Мы их грели до конца  
Так, что их трещали кости,

И кто вышел чуть живой  
Из припарки той свирепой,  
Вынес тело — головней,  
Душу — пареною репой.

А потом, на упокой,  
Чтоб голубчики остыли,  
Мы березинской водой  
Студено их окатили.



Продолжение романа г. Станицкого «Мелочи жизни» несравненно слабее его начала, помещенного в 4-й книжке «Современника». Особенно недовольны мы характером героини романа. Элень, жена Бориса Федоровича, является каким-то странным существом, исполненным резких противоречий, решительно несовместимых в одной и той же натуре. Автор, кажется, хотел сделать из нее необыкновенную женщину, с совершенно правильным, здравым и в то же время поэтическим взглядом на жизнь. Мысль вывести такую женщину и выдать ее замуж за фата вроде Бориса Федоровича очень счастлива, потому что такой брак может дать богатое содержание для современного романа. Но странно, каким образом такая умная и дельная девушка, какой намеревался представить автор свою героиню, могла выйти замуж за такого пошлого человека, как Борис Федорович. Мы этим не хотим сказать, чтоб женщина с высшей организацией не могла выйти замуж по любви за самого пустого человека. Это бывает. Часто девушки, одаренные большим умом и прекрасным сердцем, влюбляются в пустых людей. Но это бывает с теми, которые совсем не знают света и мало видали мужчин: им может вскружить голову всякий сколько-нибудь образованный молодой человек, умеющий складно говорить и хорошо держать себя. Но mademoiselle Элень имела перед глазами для сравнения с Борисом Федоровичем человека очень порядочного, своего учителя Анатоля. Повторяем, характер Элень не удался. Автор заставляет ее выражать много прекрасных душевных качеств, но как-то не верится, чтоб она в самом деле имела их. Между разнородными чертами ее характера, выражающимися в ее поступках, нет живой органической связи, потому она выходит не живым лицом, а автоматом, действующим по произволу автора. Этому лицу повредило окончательно еще следующее обстоятельство. Автор, влагая в него необыкновенно большое количество прекрасных душевных качеств, как бы опасаясь сделать его слишком идеальным и впасть в преувеличение, хотел придать характеру Элень более естественности и с этой целью навязал ей некоторые недостатки и дурные наклонности. Так, например, она постоянно капризничает с своим мужем и поминутно, кстати и некстати, дразнит его.

Характер Бориса Федоровича выполнен прекрасно. Самые мелкие черты жизни, привычек и наклонностей фата средней руки подмечены и изображены с замечательным искусством. Конфуз Бориса Федоровича на деревенском балу, на который он, по недостатку соображения и такта, приехал в белом жилете и белом галстуке, преследование жениной собаки, фальшивое распевание итальянских арий и другие его выходки схвачены и изображены очень живо. Лицо Нестужева изображено тоже довольно удачно. Характер гомеопата Сержа хорош наполовину. То, что говорится о нем от лица самого автора, живо и верно, но все то, что автор влагает ему в уста, бледно и нисколько не смешно, все остальные лица или бледны, или совершенно неестественны.

Переходим к рассказу г. Тургенева «Муму». Мы признаемся откровенно, что приступаем очень неохотно к суждению об этом новом произведении даровитого автора. Нам вообще бывает очень неприятно говорить о неудачном литературном произведении, но обязанность рецензента делается для нас вдвойне неприятной, когда нашему суду подлежит неудачное произведение такого автора, талант которого мы уважаем. Вот почему мы так неохотно приступаем к разбору рассказа г. Тургенева. «Муму» г. Тургенева представляет резкую противоположность с прежними его рассказами из простонародного быта. Прежние его произведения отличались совершенной простотой, отсутствием всяких ложных эффектов, отсутствием даже, если так можно выразиться, всякого сюжета (то есть не заключали в себе никаких происшествий, а уж подавно интриги). Это были прекрасные картины русского быта, но ничего более и ничего менее. Было бы величайшей нелепостью

обвинять г. Тургенева в том, что он не описывал каких-нибудь происшествий и не писал длинных, так называемых занимательных романов. Все это показывало литературный такт г. Тургенева, а не отсутствие таланта. Мы вполне уверены, что он мог бы написать роман с интригой, который был бы и очень длинен, и очень занимателен: но нам кажется, что роман, снабженный запутанным сюжетом и интригой, изобразивший бы верно русский быт, невозможен, ибо современная русская жизнь не представляет никаких материалов для литературных произведений с трескучими эффектами, наподобие французских романов. Оттого только те воспроизведения русского быта выходят удачны, содержание которых не отличается хитростью и изысканностью вымысла. К таким удачным произведениям принадлежат и прежние картины русского быта г. Тургенева. Разумеется, и в них были недостатки и промахи, и в них встречались иногда не совсем верные взгляды на русского человека и подчас влагались ему в уста несвойственные ему речи и выражения. Но в целом, каждая из этих картин отличалась естественностью и простотой. Со всем не то мы видим в «Муму». Сюжет для повести взят самый изысканный, самый эффектный. Происшествие, в ней рассказанное, решительно выходит из ряда обыкновенных событий человеческой жизни вообще и русской в особенности. Героем рассказа является глухонемой, а героиней — собака. Поэтому рассказ г. Тургенева принадлежит к числу тех литературных произведений, наполненных пряными эффектами, которые в таком большом количестве появлялись во Франции лет пятнадцать тому назад и в которых описывались разные трогательные истории о том, как влюблялись калеки, слепорожденные, идиоты и прочие и как разные домашние животные делали самопожертвования в пользу своих хозяев.

Вот содержание повести г. Тургенева вкратце: в какой-то подмосковной деревне жил глухонемой мужик Герасим. Его берут в Москву в дворники к его барыне (представляется вопрос: ради каких особенных удобств барыне хотелось взять себе глухонемого дворника). Герасим влюбляется в прачку Татьяну и начинает за ней ухаживать. Он выражает ей любовь свою «глупо смеясь и ласково мыча» (слова самого автора) и при первом объяснении дарит ей «пряничного петушка с сусальным золотом на хвосте и крыльях». Может быть, эта любовь и увенчалась бы успехом, если б не случилось следующего происшествия. В числе многочисленной дворни, к которой принадлежал Герасим, был башмачник Капитон, горький пьяница. Барыне вдруг вздумалось его женить, дабы тем излечить от пьянства. Невестой ему была назначена Татьяна, предмет любви Герасима; хлопоты по сватовству барыня возложила на своего дворецкого. Это поручение поставило дворецкого в очень затруднительное положение. Он, как и вся дворня старой барыни, знал о любви Герасима к Татьяне. Он также знал очень хорошо о необыкновенной силе немого и его крутом нраве и потому боялся, чтоб Герасим в припадке ревности не затеял драки или вообще чего-нибудь такого, что бы могло произвести шум и беспокоить барыню. Дворецкий долго не знал, какое бы придумать средство, и наконец «созвал совет». Средство, которое придумал этот совет, так хитро и необыкновенно, что мы не беремся рассказать о нем, а приводим повествование самого автора.

Думали, думали и выдумали наконец. Неоднократно было замечено, что Герасим терпеть не мог пьяниц... Сидя за воротами, он всякий раз, бывало, с негодованием отворачивался, когда мимо его неверными шагами и с козырьком фуражки на ухе проходил какой-нибудь нагруженный человек. Решили научить Татьяну, чтобы она притворилась хмельной и прошла бы, пошатываясь и покачиваясь, мимо Герасима. Бедная девка долго не соглашалась, но ее уговорили; притом она сама видела, что иначе она не отделается от своего обожателя. Она пошла. Капитона выпустили из чуланчика: дело все-таки до него касалось. Герасим сидел на тумбочке у ворот и тыкал лопатой в землю... Из-за всех углов, из-под штор за окнами глядели на него...

Хитрость удалась как нельзя лучше. Увидев Татьяну, он сперва, по обыкновению, с ласковым мычанием закивал головой, потом взгляделся, уронил лопату, вскочил, подошел к ней, придвинул свое лицо к самому ее лицу... Она от страха еще более зашаталась и закрыла глаза... Он схватил ее за руку, помчал через весь двор и, войдя с нею в комнату, где заседал совет, толкнул ее прямо к Капитону. Татьяна так и обмерла... Герасим постоял, поглядел на нее, махнул рукой, усмехнулся и пошел, тяжело ступая, в свою каморку.

Разумеется, Герасим был сильно огорчен, так жестоко разочаровавшись в любимой им женщине, но, как все сильные, сосредоточенные натуры, он не выражал своего горя в резких движениях перед окружающими, а замкнулся в самого себя. Спустя год после этого печального события он нашел себе утешение в щенке, которого спас от потопления, и стал его воспитывать. С течением времени щенок сделался собакой. Весь жар своего одинокого сердца сосредоточил он на этой собаке. Она тоже была к нему сильно привязана. Но счастье Герасима было непродолжительно. Капризная барыня возненавидела эту собаку и велела ее прогнать. Собаку увели тайно от него и, кажется, кому-то продали. Герасим целых два дня тосковал по своей Муму. На третьи сутки ночью Муму явилась в его каморку, и между ними произошла очень трогательная сцена. Когда Герасим увидел свою собаку, «протяжный крик радости вырвался из безмолвной груди его, он схватил Муму, стиснул ее в объятиях...» Несколько дней скрывал он изгнанницу, но наконец она своим лаем дала знать о своем присутствии барыне. Вышло вторичное строжайшее повеление изгнать ее. Об этом объявили глухонемому. Он пошел в трактир, угостил собаку щами с говядиной и потом утопил в Москве-реке.

Разумеется, в повести г. Тургенева есть много хороших подробностей, относящихся к обстановке описываемого события, но они не выкупают неприятного впечатления, которое производит сюжет его повести. Не понимаем, каким образом такой умный писатель, как г. Тургенев, напечатал такую повесть, как «Муму».

Роман Диккенса «Холодный дом» еще не весь напечатан в «Современнике»; в разбираемых нами номерах помещены только вторая и третья часть его. Полное суждение об этом замечательном произведении мы откладываем до его окончания; на этот раз мы ограничимся некоторыми частными замечаниями. — В «Холодном доме» много лиц, характеры которых совершенно *новы* и прекрасно задуманы, но выполнены довольно небрежно и не вполне художественно. Возьмем для примера характер мастера Скимполя. Трудно найти лицо, которое бы внушало к себе более симпатии, чем этот «старик-ребенок». Автор очень глубоко заглянул в душу такого рода людей и сделал много совершенно новых психических открытий, подметив чрезвычайно тонкие душевные движения, едва заметные для простого глаза, но выразил их слишком резкими чертами и потому впал в преувеличение. Разумеется, если бы Диккенс изобразил это лицо более тонкими чертами, то, конечно, мистер Скимполь вышел бы не так рельефен и мало доступен для большинства читателей, зато этот характер много бы выиграл в художественном отношении.

Статья г. Николая М. «Опыт биографии Николая Васильевича Гоголя» заключает в себе много фактов, живо характеризующих личность великого поэта. Самую драгоценную часть материалов для его жизнеописания, собранных г. М., составляют письма Гоголя к друзьям. Мы приведем из них некоторые отрывки. Вот что писал Гоголь в бытность свою в последнем классе Нежинской гимназии к одному из прежних своих товарищей.

Позволь еще тебя, единственный друг Герас<им> Иван<ович>, попросить об одном деле... надеюсь, что ты не откажешь... а именно: нельзя ли заказать у вас в Петербурге портному самому лучшему фрак для меня? Мерку может снять с тебя, потому что мы одинакого росту и плотности

с тобой. А ежели ты разжирел, то можешь сказать, чтобы немного ўже. Но об этом после, а теперь — главное — узнай, что стоит пошитье самое отличное фрака по последней моде, и цену выставь в письме, чтобы я мог знать, сколько нужно посылать денег. А сукно-то я думаю здесь купить, оттого что ты говоришь — в Петербурге дорого. Сделай милость, извести меня как можно поскорее, и я уже приготовлю все так, чтобы, по получении письма твоего, сейчас все тебе и отправить, потому что мне хочется ужасно как, чтобы к последним числам или к первому ноября я уже получил фрак готовый. Напиши, пожалуйста, какие модные материи у вас на жилеты, на панталоны, выставь их цены и цену за пошитье. Извини, драгоценный друг, что я тебя затрудняю так; я знаю, что ты ни в чем не откажешь мне, и для того надеюсь получить самый скорый от тебя ответ и уведомление. Как ты обяжешь только меня этим! Какой-то у вас модный цвет на фраки? Мне бы очень хотелось сделать себе синий с металлическими пуговицами, а черных фраков у меня много, и они мне так надоели, что смотреть на них не хочется. С нетерпением жду от тебя ответа, милый, единственный бесценный друг.

Как должен удивить многих этот отрывок из письма Гоголя. Каким злым противоречием покажется многим серьезным людям то обстоятельство, что автор «Переписки с друзьями» выказывал в своей молодости склонность к франтовству. Удивление их будет еще сильнее, когда они узнают из статьи г. М., а также и из статьи г. Лонгинова «Воспоминание о Гоголе», что Гоголь, уже вышед из гимназии и выступив на литературное поприще, обнаруживал сильное стремление к щегольству. Что касается до нас лично, то мы нисколько не возмущались, узнавши об этой черте характера Гоголя, проявившейся в его молодости. Она свидетельствует только о том, что Гоголь не был из числа тех ограниченных и сухих личностей, которые не были никогда молоды и, живя с самого детства одной любовью к чтению и умственной деятельности, не чувствовали в душе своей никаких других стремлений. Такие учительские, сухие натуры, уже, так сказать, родящиеся на свет в очках и парике, никогда не выходят истинно серьезными людьми. Как писатели они отличаются сухостью слога, как люди и мыслители они никогда не могут подняться до той высоты взгляда, которую выказал Гоголь, вступив в зрелый возраст. Но мы должны признаться, что и нас поразили неожиданностью те строки письма Гоголя, где он с такою заботливостью заказывает себе фрак. Еще неожиданнее поразило нас известие о том, что Гоголь, уже в бытность свою в Петербурге, так заботился о своей наружности, что раз даже обрил себе голову с тою целью, чтобы после бритья у него пошли гуще волосы. Как могли мы вообразить а priori, что в самом серьезном писателе нашего времени, касавшемся в своих произведениях таких важных нравственных вопросов, могло существовать до такой степени сильное стремление к щегольству. Но из «Опыта» же г. М. и потом из статьи г. Лонгинова мы узнали, что стремление к щегольству в Гоголе оставалось только стремлением и что именно в эпоху этого стремления Гоголь меньше всего был щеголь; что когда он обрил себе голову и стал носить парик, то из-под его парика всегда торчала вата, что из-под его галстука всегда виднелись какие-то шнурочки, что вообще костюм его отличался «смесью неряшества с щегольством». — Может быть, нас осудят за то, что мы упоминаем о такой мелочной черте характера Гоголя, как его стремление к щегольству. Но мы это сделали с намерением. Нам хотелось показать читателям, какие невинные странности и мелочности были в характере нашего великого поэта. Об этих странностях должна знать публика, потому что в ней слышится много очень двусмысленных толков о Гоголе. Некоторые противоречия, замеченные в нем при жизни, толкуются в дурную сторону, объясняются дурными побуждениями, дурным характером и мало ли еще чем. Отчего бы не объяснить эти противоречия, подающие повод к обвинениям, просто невинными странностями характера, от которых почти никогда не бывают свободны высшие гениальные натуры. К чести г. М. мы должны заметить, что он не оставил без внимания тех обвинений и темных толков, которым подвергалось поведение Гоголя.

Мы не могли читать без негодования тех строк в «Опыте биографии Н. В. Гоголя», в которых г. М. излагает клеветы, которые взводились на автора «Переписки с друзьями». Да и можно ли читать без негодования известия о том, что Гоголя обвиняли в хитрости и искательстве. Г. М. старается опровергнуть эти нелепые толки и с этой целью приводит отрывок из письма С. Т. А., который с таким умом и благородством оправдывает великого писателя. Но к этим оправданиям мы бы желали прибавить от себя одно замечание. Нам кажется, что Гоголь не имеет нужды ни в чем адвокатстве. Произведения его лучше, чем кто-нибудь и что-нибудь, разоблачают перед читателем его прекрасную душу. Человек, способный написать то, что написал Гоголь, не может быть способен к тем чувствам, в которых его обвиняют. Обвинителей у всякого великого человека всегда бывало и будет вдоволь. Справедливо говорит немецкая пословица — чем выше башня, тем длиннее от нее тень. У великих людей бывает всегда много обвинителей, оттого что на свете всегда бывает много низких людей. Эти люди отзываются дурно о великих людях по самой простой причине: они их судят по себе. Самым лучшим оправданием Гоголя могут служить следующие слова Карамзина: *«Вполне хорошим писателем может быть только вполне хороший человек»*. Кто же не согласится, что Гоголь был вполне хороший писатель.

Прежде нежели мы скажем наше мнение об «Опыте» г. М., мы приведем еще отрывок из письма Гоголя. Вот что писал Гоголь к г. Плетневу по получении известия о смерти Пушкина.

Что месяц, что неделя, то новая утрата; но никакой вести нельзя было получить хуже из России. Все наслаждение моей жизни, все мое высшее наслаждение исчезло вместе с ним. Ничего не принимал я без его совета. Ни одна строка не писалась без того, чтобы я не вообразал его перед собою. Что скажет он, что заметит он, чему посмеется, чему изречет неразрушимое и вечное одобрение свое — вот что меня только занимало и одушевляло мои силы. Тайный трепет невкушаемого на земле удовольствия обнимал мою душу... Боже! нынешний труд мой, внушенный им, его создание... я не в силах продолжать его. Несколько раз принимался за перо — и перо падало из рук моих. Невыразимая тоска!

Это письмо живо напомнило нам одну лекцию г. профессора Шевырева, в которой говорится о той любви и уважении, которое питал каждый из наших великих писателей к своему предшественнику и которое связывает неразрывной цепью всех главных представителей нашей литературы от Ломоносова до Гоголя.

«Опыт» г. М. не представляет никаких особенных достоинств. Меньше всего мы удовлетворены началом статьи, где описывается детство и первая юность Гоголя. Автор позволяет себе слишком много предположений и догадок. Впрочем, этого нельзя ставить ему в вину: мы еще так бедны материалами для биографии нашего великого поэта, что он в иных эпохах своей жизни является чем-то вроде мифа. По неволе станешь прибегать к догадкам! Что касается до суждений г. М. о Гоголе, то со многими из них мы не можем согласиться. Так, например, автор находит в Гоголе сходство с Вальтер Скоттом.

Но каковы бы ни были недостатки «Опыта» г. М., мы все-таки должны благодарить его за собрание и приведение в порядок материалов для биографии Гоголя.

В основании статьи г. П. А-ва «По поводу романов и рассказов из простонародного быта» есть истина, но она затмевается излишней цветистостью и неловкостью изложения. Кроме этого недостатка в форме, статья г. П. А-ва заключает в себе много недостатков и относительно содержания. Общая мысль, в ней развиваемая, обставлена множеством частных неверных взглядов и положений. Все то, что говорит автор вообще о романах из русского быта, то есть все его отвлеченные эстетические положения по большей части верны и даже иногда очень тонки,

но собственно критическая часть его статьи, применение его эстетических положений к действительным явлениям искусства, неверны, сбивчивы и темны.

Главное общее положение автора, которое, кажется, он хотел провести через всю статью, в основании своем очень верно, хотя, высказывая его, автор и впал в некоторые ошибки. Мы познакомим наших читателей с этим тезисом г. П. А-ва посредством выписки из его статьи:

Отдав полную справедливость качествам, отличающим новое направление в литературе, — говорит автор, — и всей душой желая еще большего его развития, мы, однако ж, должны предостеречь публику от недоразумения, которое легко может возникнуть по поводу его. Многие, и в том числе, вероятно, некоторые из писателей этого рода, думают, что простонародная жизнь может быть введена собственно в литературу во всей своей подробности, без малейшего ущерба для истины, цвета и значения своего. По нашему крайнему разумению, это весьма важная ошибка, способная породить (и порождающая) бесплодные стремления к такой цели, которая вряд ли может быть достигнута. Литературная передача всякого явления имеет свои незабываемые правила, приемы, ухватки, которым должен подчиниться материал самый непокорный и которые полагают клеймо свое на самый гордый и самостоятельный предмет. Что бы ни делал автор для тщательного сохранения истины и оригинальности в свои лицах, он принужден наложить краску искусственности на них, как только принался за литературное описание. Желание сохранить рядом друг подле друга требования искусства с случайным, жестким ходом жизни, произвести эстетический эффект и вместе целиком выставить быт, мало подчиняющийся вообще эффекту, — желание это кажется нам неисполнимым. Еще хуже бывает, когда коснется дело до выражения нравственного достоинства, присущего так много лицам простонародья. Здесь является опять литературное понимание его, почасту расходящееся с простым, менее требовательным пониманием самого круга. Часто ускользает выводимый характер из-под пера автора, и последний должен бежать за ним стремглав, чтоб возвратит его окольными путями опять к своей должности достойного лица. Есть, наконец, множество строгих представлений в литературе, бесспорно принимаемых всеми как фундамент, на котором легко, прилично и удачно могут быть построены завязка и интерес рассказа. В известной степени представления эти не чужды никакому классу; но они никак не составляют тяжелой ноши для здоровых плеч, и автор принужден иногда гнуть постороннее лицо к земле только силою своего произвола. К этому прибавить надо добрую часть книжных истин, вмешивающуюся, разумеется, невольно от самого автора в его суждение и сообщающую завязке совсем другой свет, чем тот, под которым является она невооруженному глазу человека. В этом перечне разных литературных условий нельзя забыть и того, что в арсенале беллетристического произведения есть всегда множество пояснений, развязок и окончательных соображений, готовых к услугам писателя, который должен только владеть талантом правильного выбора, но они, случается иногда, не составляют ни малейшего пояснения, никакой развязки делу в глазах человека, знакомого с ним настоящим образом. Так истина жизни и литературная истина в смешении своем отнимают друг от друга целые, иногда весьма характерные части. Этим даже можно объяснить отчасти явление, уже замеченное многими. Грамотный, но еще не развитый простолюдин, читая грубые изображения самого себя, не читает пояснений своей жизни, делаемых поэзией и литературой. Действительно, они должны многое скрыть в его глазах: так, очертания крыльца и забора итальянской избы пропадают в гуще плюща и винограда, обвивающих их со всех сторон.

Мы весьма далеки от мысли обвинять всех наших рассказчиков в тех погрешностях, которые перечислены нами теперь; напротив, мы видим во всех тщательное старание обойти их. Но это самое и доказывает, что они действительно существуют и что не всегда могут быть обойдены. Простонародную так называемую литературу никак нельзя сравнить с теми группами рассказов, какие еще недавно существовали у нас: ни с рассказами об идеальных художниках, томящихся в действительности, ни с светскими повестями, где калейдоскопически противопоставлено внешнее изящество благородству простого, робкого чувства, и проч. Те брали преимущественно свои типы из воображения, распаленного ночной работой; простонародные рассказы берут свои типы из жизни и, как мы сказали, часто дают им выражение глубокое и сильно затрагивающее чувство читателя. Со всем тем, общий характер рассказов последнего рода заключается именно в том столкновении искусства с выбранным предметом, о котором сейчас говорено было. Почти в каждом рассказе видите вы тяжелую борьбу между литературной манерой и бытом, который подчиняется ей не совсем охотно. Есть напряжение со стороны писателя. Борьба писателя переходит и на чтеца его, и какое-то необъяснимое сомнение идет об руку с невольным увлечением от рассказа. По окончании чтения вы

побеждены автором благодаря многим превосходным частностям, так изобилующим в новых произведениях, благодаря мастерским описаниям, ярким освещениям картин, что составляет неотъемлемую принадлежность этой школы, благодаря, наконец, чертам глубоко и верно подмеченным в жизни; но, когда возвращаетесь вы к основной мысли произведения, суждение ваше опять двоится. В душе вашей рождается смутное и неопределенное чувство. Вы знаете, что рассказ превосходен, но вы спрашиваете: много ли в нем истины самой по себе и так ли сказывается она в известное время и в известном месте?

Повторяем, в основании взгляда автора вообще на рассказы из простонародного быта есть истина, но она неловко высказана. Автор говорит, что простонародная жизнь не может быть введена в литературу во всей своей подробности без ущерба для истины. Если б г. П. А-в сказал, что простонародная жизнь не может уложиться в те общепринятые литературные формы, в которых выражают жизнь других сфер общества, — то это была бы совершенная правда. Но кто же может согласиться с его положением, что народный быт не может быть выражен *литературно* без ущерба для истины? Но очевидно, что автор не хотел сказать того, что сказалось в этой фразе, потому что в дальнейших своих суждениях о несовместимости литературной формы с рассказами из простонародного быта он, как могли видеть читатели из нашей цитаты, высказывает об этом предмете ту же самую мысль, которую мы сейчас высказали.

Таковы положения автора. Применения их к произведениям современных русских писателей, как мы уже сказали, неудачны. Идея, которую взял автор меркою для произведений из народного быта, верна, но он прикладывает ее совсем не туда, куда следует. Он хорошо понял, что во всех наших романах из народного быта есть недостаток, мешающий им быть совершенно верными действительности. Автор даже догадался, что это за недостаток, определил его в общих чертах и назвал очень верно *литературной выдумкой*. Но когда он вздумал указать, где именно в русских простонародных рассказах обнаруживается эта литературная выдумка, то оказалось, что он слышал звон, да не знает, с какой колокольни. Так, например, г. П. А-в очень справедливо замечает, что роману г. Григоровича «Рыбаки» много повредила литературная выдумка. Но, желая показать, в чем состоит эта выдумка, автор указывает на что-то совершенно постороннее и упрекает г. Григоровича за то, что он будто хотел изобразить борьбу нового поколения с старым.

О взгляде г. П. А-ва на произведения г. Потехина мы покуда ничего не скажем. Мы упомянем о них в особой статье, в которой будет говориться подробно об авторе «Крестьянки» и «Тита Софронова Козонка».

Не можем понять, отчего статьи Иногородного Подписчика о лекциях Теккеря печатаются в «Смеси»? Они несравненно серьезнее многих ученых и критических статей, помещаемых в «Современнике» в отделе наук и критики. Это не простое изложение содержания лекций Теккеря, но прекрасная оценка их.

Статьи эти, между прочим, наполнены чрезвычайно интересными фактами из жизни английских писателей, поясненными очень дельными замечаниями Иногородного Подписчика и цитатами из Теккеря. Некоторые из этих фактов должны очень удивить русских читателей, мало знакомых с жизнеописаниями британских литераторов. К таким удивительным фактам относятся насмешки Попе над бедностью своих противников и ненависть, которую *питал* к маленьким детям Свифт, говоривший почти не шутя, что их надо жарить и подавать к столу. Конечно, между нашими писателями нет таких необыкновенных личностей, как Джонсон, но зато, к чести русской природы, должно заметить, что у нас никогда не было и не будет писателей с наклонностями Свифта и Попе. Может быть, наша нация не способна произвести ни своего Шекспира, ни своего Байрона, — зато она не способна произвести и своего Свифта.

В заключение обзора 2-й и 3-й книжки «Современника» нам следует сказать несколько слов о письмах Иногородного Подписчика о русской журналистике. Деятельность автора этих писем можно разделить на три периода — на время первоначального его сотрудничества в «Современнике», на время участия его в «Библиотеке для чтения» и на время его возвращения в «Современник». — Письма Иногородного Подписчика становятся все серьезнее и серьезнее. Теперешние его письма (исключая письма, помещенного в 1-м номере) во столько раз дельнее писем, помещавшихся в «Библиотеке для чтения», во сколько письма, помещавшиеся в «Библиотеке для чтения», дельнее писем времен первоначального сотрудничества его в «Современнике». Впрочем, и в теперешних письмах Иногородного Подписчика встречаются иногда слишком резкие отзывы о некоторых современных литературных произведениях, отзывы, могущие навлечь на него обвинения в несправедливости. Но эти выходки происходят в нем не вследствие несправедливости и отсутствия беспристрастия, но по следующей причине. Иногородный Подписчик терпеть не может авторитетов и сильно негодует на безусловное благоговение, которым пользуются некоторые современные литературные знаменитости. Оттого, как бы наперекор литературным ареопагам, он дает слишком мало цены вышеозначенным знаменитостям.



**1855**



---

---

А. А. Григорьев

## О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене

### Вступление

Тому назад каких-нибудь десять с небольшим лет наша критика<sup>1</sup> в каком-то упоении возглашала на каждом шагу: «Шекспир, Гете, Пушкин» — «Гомер, Шекспир, Пушкин, Лермонтов» — «Гомер, Шекспир, Пушкин, Лермонтов, Гоголь» — «Шекспир, Байрон, Лермонтов, Гоголь, — г. Д. или г. Н.» и т. д. Возводить в мировые гении сегодня — и завтра присоединять к числу таковых еще нового, часто жертвуя прежними, не стоило ей большого труда. Замечательно, что, создавая гениев за гениями, она все чаще стала забывать имя Пушкина, — и когда кругозор поистине многодумного Гоголя расширился, помимо желанья и ведома господ, державших в руках своих кормило критики, — она, сперва сквозь зубы, а потом и во всеуслышание, начала подготавливать его развенчание, относясь с ирониею к задачам, которые полагал себе поэт в лирических местах своих «Мертвых душ» и заботы о выполнении которых он так искренно, прямо и ясно высказал в предисловии ко второму изданию первой части своей поэмы, — мало того, критика не устыдилась объявить, что г-ну Д. или г-ну Н. суждено играть в литературе нашей роль, может быть, выше роли Гоголя, и т. п. Любопытное и странное явление — тем более любопытное и странное, что оно повторяется не раз в истории нашей критики. Зрелые произведения Пушкина не нравились самым жарким поклонникам его прежних, сравнительно легких, произведений — «Борис Годунов» не соответствовал тому идеалу исторической драмы, который составила себе критика телеграфская, «Анджело» казался критике телескопской написанным тяжелыми виршами, — и критика восклицала: «Теперь мы не узнаём Пушкина: он умер или, может быть, обмер на время!» — Наконец, самые посмертные его произведения встречены были с какою-то непростительною холодностью, и новые кумирчики, наделанные критикою, стали заслонять от глаз молодежи его лаврами увенчанный лик. Та же история повторилась и с Гоголем, как только взгляд его на жизнь вообще, и на нашу русскую жизнь в особенности, возвысился на такую степень, на которую не могла взойти с ним критика. Что касается до Лермонтова, то сей последний слишком мало жил и обозначился для того, чтобы перерастить своих поклонников, — но так как и в нем, по весьма глубокому и вероподобному предположению Гоголя, готовился великий живописец русского быта, то есть художник, творящий из начал коренных русских, то нет сомнения, что критика, усмотревши его отклонение от пути, ею заранее предначертанного, — развенчала бы его и загородила кумирчиками гг. Т., Н. и т. п., начавши, разумеется, предварительно, постепенно и незаметно, с присоединения

---

<sup>1</sup> Мы разумеем здесь критику «Телеграфа», «Библиотеки для чтения», «Отчественных» записок», «Современника», «Пантеона» — сходную более или менее в основных положениях (примеч. Григорьева).

их имен к его имени. Что это было бы так — дело ясное и несомненное для всякого, кто лет двадцать, пятнадцать или даже десять следил за похождениями нашей журналистики.

Смелость критики в увенчании и развенчании литературных деятелей, дойдя, наконец, до нелепости, должна была замениться другою крайностью. Разочарование перешло в известного рода осторожность, не в ту, впрочем, которая не доскажет иногда слова, боясь погрешить перед общим смыслом, — но в ту, которая, из страха впасть в смешное, готова скорее отрицать, чем полагать что-либо, скорее унижать, чем возвышать — в осторожность нравственной дряхлости, на все смотрящей с улыбкою недоверия, в осторожность, которая *«не верит только потому, что верила некогда всему»*. В таком состоянии одряхления находится в наше время критика, которая некогда так смело разрывала всякие связи с историческим преданием, которой нипочем было *рассудить*, что Карамзин (Карамзин — имевший общее образование, Карамзин — сын своей эпохи по преимуществу, Карамзин — историк государства Российского!) был *значительно ниже своей задачи*, — и так же нипочем было провозгласить печальную песнь вроде «Бедных людей» и анатомический препарат вроде «Двойника» — гениальными произведениями!

Обжегшись на молоке, станешь дуть и на воду — и, становясь на место одряхлевшей критики, мы можем понять, что ей теперь, с своими идейками и с своими кумирчиками, мудрено признать что-нибудь новое, живое в литературе, — что она, некогда столь расточительно раздававшая патенты на гениальность, засмеет теперь первая всякого, кто первый назовет и действительно гениальное гениальным — потом, когда десятки, сотни тысяч людей, одним словом — масса покажет свое трепетное и живое сочувствие к новому, начнет делать некоторые уступки, потому что противу рожна нельзя прати, сначала сквозь зубы, потом все громче и громче, — наблюдая приличную постепенность. А именно: 1) *В одном № журнала*: мы, дескать, сами готовы признать за г. NN. то-то и то... Но... 2) *Через два-три номера*: хотя и видим мы такие-то недостатки в новом произведении г. N., — но ему неоспоримо принадлежит первенство в современной нашей литературе: это первенство признаем мы и признавали, конечно, но... 3) *В следующем №*: мы всегда признавали N. (уже просто имя, а не г. N) за талант первостепенный, за один из таких талантов, которые начинают собою новую эпоху в литературе, и т. д. — Как только добралась критика, с приличною постепенностью, до наречия *всегда*, — она выбралась на ровную дорогу и пошла смело говорить то, над чем за два, за три года смеялась. Чему посмеешься, тому и поработаешь. Все это понятно в одряхлевшей критике, но было бы не только непонятно, но фальшиво со стороны людей свежих и смотрящих на вещи без разочарования, приобретенного излишними предварительными очарованиями. Стыдно тому, кто, чувствуя сердцем и понимая исторически известную правду, побоится сказать ее потому только, что она некоторым покажется смешна и неприлична, — стыдно и тому, кто, высказавши правду, хотя бы даже и не вовремя и не вполне — намеком только, — отступится от нее, слышавши смех за собою, — стыдно потому, что в первом нет вовсе веры в правду, а во втором слишком мало веры в нее и слишком много самолюбия. Правда возьмет свое — она хоть и глаза колет, да зато одна остается, когда все минется. И на тех, которые прежде других почувствовали правду, лежит прямая обязанность разъяснить ее по силам и по разумению для самих себя и для других, не боясь даже впасть в увлечения, ибо, во всяком случае, увлечение правдою выше по смыслу и плодотворнее по действиям тупого, старческого равнодушия, выдаваемого часто за беспристрастие — и под таким именем подкупающего иногда, хотя, конечно, ненадолго, сочувствие к себе людей благомыслящих, которые относятся правильно к новым

явлениям в искусстве, в науке и в жизни, но имеют несчастье думать, что все так же, как они, к ним относятся и что, стало быть, об этих явлениях так же, как и обо всем, должно говорить тоном умеренным и спокойным, забывая, что многих введет только в искушение такой тон, что большинству правда должна быть даваема не «с мерой, а с верой», — что беспристрастие такое, которое равным и всегда ровным тоном говорит о высоких и обыденных явлениях в искусстве, о крупных достоинствах и недостатках первых и о мелких достоинствах и недостатках последних, — этим самым тоном делает безобразное между ними сближение и дает повод другим, тупым или недобросовестным в критике, лицам загоразживать на время высокое создание беспутною кучею галантерейных вещиц, поставленных с ним на одной и той же полке. Собственно говоря, — но это, впрочем, мое личное мнение, за которое я один и подвергаю себя ответственности, — смешно даже и говорить серьезным тоном о галантерейных вещицах, когда есть хоть одно художественное изваяние, с высокими достоинствами и с соразмерными же, пожалуй, недостатками, — и *равное* беспристрастие в этом случае — или просто самообманывание, или робость и тайная неуверенность в своих началах. Вот я, дескать, попробую пояснее других выказать недостатки произведения, которое я считаю, немножко втихомолку, гениальным, — авось, тогда я буду иметь право пустить в ход этот эпитет; я притворюсь, что пишу об нем холодное исследование, когда вся моя душа потрясена им, когда оно оправдало мои неясные стремления, мои лучшие зрелые мысли, мои эстетические и даже нравственные начала, чтобы не посмеялись надо мною те, с кем у меня, в сущности, нет ничего общего, — чтобы даже и они признали мое беспристрастие и, таким признанием обличивши самих себя, вынуждены были бы согласиться со мною в оценке нового явления. Первое дело, что до одобрения или похвалы таковых мыслящему человеку не должно быть ни малейшей нужды, а второе и главное дело, что на суде собственной совести окажешься неблагодарен к произведению, которое тесно связано с душевными вопросами. Только время есть настоящий оценщик произведений гениальных, то есть таких, которые, при безотносительных, чисто художественных достоинствах, имеют еще то свойство, что бьют прямо в историческую жилу, дают ответы на вопросы эпохи и тем могущественно на оную действуют; многое, что нам кажется недостатком, в будущем причислено будет к достоинствам, и наоборот, многое такое в будущем сойдет на степень красоты относительной; чему настоящее придает значение безусловное. И мало того — есть еще причина, по которой равенство тона несправедливо в отношении к высоким и мелким явлениям настоящего и *summum jus* будет *summa injuria*<sup>2</sup>, — причина мало лестная для чести природы человеческой, но тем не менее существующая, причина, высказанная великим поэтом-идеалистом в следующих стихах:

Es liebt die Welt das Strahlende zu schwärzen  
Und das Erhabne in den Staub zu ziehn.

То есть: «Любит мир чернить все сияющее и все высокое совлекать во прах». Есть множество людей, которых оскорбляют *внутренно* высокие явления или потому, что напоминают им о их собственном ничтожестве и безобразии, или потому, что идут вразрез с их кабинетными идейками, или, наконец, потому, что возникли без их ведома и согласия. Уровень беспристрастия, проведенный в глазах их людьми правильно мыслящими, но считающими обязанностью прикрывать свое глубокое сочувствие личиною холодности — для них, до тех пор молчавших из осторожности, — будет поводом к снятию маски; а соблазнятся они сами, — соблазнят

<sup>2</sup> Высшее право; высшее беззаконие (лат.).

и многих других. Гениальные произведения всегда тесно связаны с разными больными местами природы современного человека — и много есть, к сожалению, больных, ищущих только повода не прикладывать к больным местам мази, которая несколько больно действует. Да простят мне такое аптекарское сравнение и да не подумают, чтобы я искусство посылаю ординатором в больницу. Искусство свободно и само себе цель; его высокие произведения идут в душе творцов от образов, а не от идей, но, тем не менее, посредством личностей творцов, плотью и кровью связаны с современностью.

По всем этим по крайнему разумению изложенным мною обстоятельствам, я думаю, что полное беспристрастие в отношении к современным высоким явлениям искусства принадлежит к числу одних желаний, всеми признаваемых за желания и всеми повторяемых *приличия ради*, — и что такому приличию место на паркетe салонов, а не на широкой арене литературы.

Оговорюсь таким образом наперед, я могу прямо перейти к делу.

С точки зрения исторической критики, всякий вопрос должен быть обысследован *ab ovo*<sup>3</sup>, схвачен с минуты его зачатия, но, конечно, не так, как дельвалось это в статьях наших журналов от 1838 до 1846 года, когда *всю* старую литературу подымали, говоря о каком-нибудь писателе, и вследствие этого впадали в беспрепятственные и неминуемые повторения. Простейший способ исторического изложения вопроса будет, кажется, вот какой: 1) представить первоначальный синтезис, то есть, проще говоря, — вид вопроса, то положение, в котором вопрос в настоящую минуту находится и в каком он представляется взгляду, одним словом, — выйти прямо из настоящего. 2) При этом обозначатся различные стороны вопроса, преимущественно те, которых рассмотрение важно в настоящую минуту, а из таких сторон усмотрится связь вопроса со всем ему предшествовавшим. 3) Рассмотренный со всех таковых сторон и, посредством определения связи с предыдущим, поставленный на надлежащее место и в надлежащем свете, вопрос опять является синтезом, но уже сознанным, то есть является полным, закругленным, самостоятельным целым, — и должен быть рассмотрен в тех его отличительных чертах, которые сами собою обозначатся при анализе.

Так поступаю и я в отношении к предмету предлагаемой статьи. Но прежде чем приступлю к моему изложению, считаю долгом предупредить читателя, что весьма часто принужден буду ссылаться на прежние две статьи мои о движении и ходе литературы в 1851 и в 1852 году, иногда просто повторяя, иногда разъясняя и пополняя высказанные в них мысли, — ибо ныне предложенная статья есть ни что иное, как исторический вывод из тех данных, на которых основаны вышеупомянутые, — и составляет вместе с ними одно нераздельное целое, которому самым приличным названием считаю я следующее: «*Настоящая минута в литературе*».

## I.

### Обозрение деятельности Островского и отношение к ней критики

Деятельность Островского начинается собственно с 1847 года; вот все до сих пор им написанное в хронологическом порядке:

1) «*Сцены из замоскворецкой жизни*» 1847 г. — Напечатаны в «Московском городском листке» — журнале, издававшемся только год. Тут же, между прочим,

<sup>3</sup> С самого начала (*лат.*).

появилась одна сцена из комедии «Свои люди — сочтемся!», носившей тогда название «Банкрут».

2) «Очерки Замоскворечья» — небольшой рассказ, — в том же году, в том же журнале.

3) «Свои люди — сочтемся!», комедия в 4-х действиях, — в «Москвитянине» 1850 года.

4) «Утро молодого человека», сцены в «Москвитянине» 1850 года.

5) «Неожиданный случай», сцены; в альманахе «Комета», — 1851 года.

6) «Бедная невеста», комедия в 5-ти действиях, — в «Москвитянине» 1852 года.

7) «Не в свои сани не садись», комедия в 3-х действиях, — в «Москвитянине» 1853 года.

8) «Бедность не порок», комедия в 3-х действиях, — напечатана отдельно в 1854 году.

9) «Не так живи как хочется», драма в 3-х действиях. Игрена на театре в конце прошлого года.

Самое первое из этих исчисленных нами больших и небольших, более или менее удачных, но каждое в своем роде оригинальных произведений — носило уже на себе яркую печать самобытности таланта, — выражавшейся и 1) в новости быта, выводимого автором и до него еще не початого — если исключить некоторые очерки Вельтмана и Луганского, очерки, набросанные, так сказать, вскользь, мимоходом, и 2) в новости отношения автора к изображаемому им быту и выводимым лицам, и 3) в новости манеры изображения, и 4) в новости языка, — в его цветистости, особенности. Изю всего этого нового, что с первой минуты своего появления в литературу приносил с собою молодой поэт, — критика в состоянии была, да и теперь еще находится, — понять только новость изображаемого им быта. «Сцены...» — которые, относительно оконченности отделки, представляют едва ли не совершеннейшее произведение их автора — прошли почти что незамеченные: и немудрено! они едва ли составят печатный лист. Еще менее замечена была новость взгляда автора в маленьком рассказе: «Очерки Замоскворечья» — единственном произведении, вылившемся у него не в драматической форме. Появление комедии «Свои люди — сочтемся!» — как слишком рельефной, слишком яркой — наделало много шума; но весьма странно, что оно не вызвало ни одной дельной критической статьи. Комедия только изумила критику, — и комическое отношение критики к комедии изображено весьма остроумными, хотя несколько резкими чертами в известной шутке Эраста Благоденнова. Но как ни недоумевала критика, а все-таки, пораженная и комедией, и общественным о ней мнением, не могла решить вопроса иначе как так, что явился талант сильный, свежий и... наиболее близкий к таланту, ныне спящему в могиле, — к таланту, первенствовавшему тогда по всем правам. Бедная критика! вот в этом-то она и ошиблась — в этом-то таился тогда и обнаруживается теперь источник ее недоразумений. С этого-то пункта и начинается настоящая история нового явления в литературе.

«Новое слово» — выражение, от которого автор сей статьи всего менее, конечно, способен отречься, несмотря на глумления, которые пройдут, если уже не прошли, — «новое слово» ускользнуло от определения старой критики, а теперь уже — так далеко от нее, что она его и видит — да «зуб неймет», как говорится. Комедию «Свои люди — сочтемся!» — еще можно было как-нибудь, с великими, правда, натяжками, связать с мудрыми заключениями критики обо всем предшествовавшем в литературе и с еще более мудрыми гаданиями ее насчет будущего: все последующее так явно отделилось от этих заключений, что поневоле должно было рассердить критику, задеть самые больные ее места,

коснуться самых ветхих ее построек, на которые ветер дунь хорошенько, так они упадут.

И критика стала в очевидно комическое положение к новому явлению. Явилась «Бедная невеста» — а она ждала совсем не того после комедии «Свои люди — сочтемся!». Еще прежде Островский рассердил критику отсутствием желчи, резкости в определениях лиц, наивностью манеры в грациозных сценках, известных под названием «Неожиданного случая» — сценок, говоря *par parenthèse*<sup>4</sup>, — гораздо более тонких, чем многие прославленные критикою тонкости; но с появления «Бедной невесты» критика положительно начинает сердиться на лица, выводимые поэтом. Буквально так! Ни в одной статье, писанной в журналах по поводу той или другой драмы Островского, вы не встретите и в помине вопросов художественных. Критика постоянно сердится на лица, на манеру отношений автора к изображаемому им быту, то есть на самый быт, растворяющий перед нею свои широкие, гостеприимные двери; постоянно становится то в положение Мерича или даже Милашина, — то в положение Виктора Аркадьича Вихорева и жены Маломальского или тетушки, набравшейся в Таганке образования, — то в положение Гордея Карпыча Торцова. С их точки зрения она смотрит, с их точки зрения винит Хорькова в неблагородстве поступков; Русакова и Бородкина хочет уверить, что они не могут существовать; в Любиме Торцове не видит ничего, кроме пьянства; Любовь Гордеevну упрекает в отсутствии личности; Митю производит в юродивые. Дело в том, одним словом, что критика постоянно сердится, обижается, вламывается в амбицию. Явление чрезвычайно важное, поучительное и, как, вероятно, читатели видят сами, совершенно несомненное. Оно-то и поведет нас к вопросам, возникающим из драм Островского, — вопросам, в высшей степени достойным того, чтобы попытаться поискать их разрешения.

За что же сердится и обижается критика, — что оскорбляет ее в произведениях Островского? Чтобы постепенно добраться до оснований ее раздраженного чувства, начнем с перечисления признаков ее явно болезненного состояния, то есть с перечисления тех лиц или положений в драмах Островского, на которые она сердится.

1) «Неожиданный случай» встретила она насмешками и пародиями за бесцветность, по ее мнению, выведенных характеров, за слабость пружин, двигающих их отношения между собою, за ничтожность самого узла, завязавшего эти отношения, то есть, в переводе на прямой язык, — осердилась на то, что отношения, сами по себе легкие, поэт очеркнул легко, характеры безосновные изобразил в их безосновности — не выдумал гиперболического узла, не отнесся с ядовитой насмешкой к таким беззлобным и невинным существам, как Розовый и Дружнин. Пародия, явившаяся на этот легкий и грациозный очерк, которому, впрочем, ни автор, ни мы не придаем большого значения, — выставила ясно, какой грубости и резкости представления требует критика, — заметьте — та самая критика, которая ни слова не говорила о ничтожности характеров, безосновности завязок и пустоте содержания различных великосветских пословиц в драматической форме, — та самая критика, которая восхищается необычайною тонкостью пословиц А. де Мюссе, легкостью его очерков!

2) «Бедная невеста» рассердила критику, во-первых, тем, что Мерич — неизвестно какого звания; во-вторых, тем, что у Марьи Андреевны нет характера; в-третьих, тем, что Хорьков поступает неблагородно, передавая любовные письма Мерича; в-четвертых, тем, что выведено такое бесцветное лицо, как Милашин. Переведем опять на простой язык: критике очевидно досадно было, что Мерич лишен автором

<sup>4</sup> Мимоходом, между делом (франц.).



тех черт, которые — вставь их только — закроют от глаз читателя его внутреннюю бедность и ничтожество и сделают его героем любой из унылых повестей, оплакивающих судьбу несчастных женских натур, подавленных грубою сферой быта. Критике досадно было на Марью Андреевну, что грубость требований окружающего быта не будит в ней, говоря любимыми словами критики, *протеста*, что *протест* не обращается в ее натуре в нечто постоянное. Критике досадно было, что в Хорькове нет той ложной деликатности, которая позволит скорее видеть гибель любимого существа, нежели нарушить условные приличия. Критике, наконец, больно было разоблачение всей бесцветной ничтожности натур, подобных натуре Милашина.

3) Комедия «Не в свои сани не садись» — своим огромным сценическим успехом опять ошеломила критику. Долго не решалась она высказать своего негодования на существование Русакова и Бородкина, и только в недавнее время объявила комедию слабою, лица Бородкина и Русакова — невозможными, с оговоркою насчет «Бедной невесты», как произведения несравненно более замечательного, — в том же самом журнале, где хвалилась как нельзя больше комедия «Не в свои сани не садись» и порицалась, осмеивалась «Бедная невеста», вместе с новым словом — выражением автора сей статьи. В одной из газет своих критика откровенно призналась, что новое слово точно есть, что она его видит в комедиях Островского, но что самое это новое слово ей не нравится.

4) «Бедность не порок», самая смелая, хоть и не самая оконченная из драм Островского, не могла не рассердить критику, находящуюся в совершенно болезненном положении — и за Гордея Карпыча, и за Любима Торцова. Гордей Карпыч — каков он ни на есть — все-таки представитель стремлений выйти из *грубого* и непонятного критике быта. Любим Карпыч в глазах критики — только пьяница, и ничего больше. Его стремлений выйти из метеорского звания, войти снова в семью, иметь честный кусок хлеба — его раскаяния, его порывов — критика не могла оценить: трагическая сторона его положения от нее ускользнула. На Митю критика осердилась за то, что Бог создал его с даровитою, нежною и простой душою, — Любовь Гордеевну опять обвинила за отсутствие личности, как прежде Марью Андреевну. На второй акт комедии рассердилась критика за то, что автор без церемонии ввел публику в самый центр нравов, обычаев, веселья того быта, который он изображает.

5) Последняя драма Островского, еще более смелая по мысли, широкая по содержанию, новая по характерам и еще более небрежная по формам или, лучше сказать, пренебрегающая формами, известна критике только по представлению, — но критика успела уже выразить свое неудовольствие, успела уже вырвать из нее и недобросовестно изуродовать несколько выражений. Дело простое и понятное: новость драм Островского, и в особенности — смелая новость последней его драмы, — есть чувствительное оскорбление одряхлевшей критике.

6) Вообще, наконец, критика начала изъявлять неудовольствие на язык, или, по ее выражению, на *жаргон*, которым писаны драмы Островского. Она и в самом деле наивно уверена, что язык в комедиях Островского — местный провинциализм, странность, которою, как говорят, поиграл, да и за щеку, — нечто вроде *пейзанского жаргона*, употребляемого, например, Мольером в «*Le médecin malgré lui*»<sup>5</sup>, в «*Le festin de pierre*»<sup>6</sup> и других пьесах. Чего ж бы хотела критика? Чтобы лица драм Островского говорили не языком их быта? Да ведь это противоречило бы эстетическим положениям всякой критики, даже и той, с которой мы в настоящую минуту имеем дело, да и Островский притом — художник такого рода, которому типы при

<sup>5</sup> «Врач поневоле» (франц.).

<sup>6</sup> «Каменный гость» (франц.).

их создании предстают не иначе, как с своим языком каждый: иначе для него тип и немыслим.

7) С начинающимся неудовольствием на *жаргон* драм Островского тесно связано неудовольствие на самый быт, им изображаемый. Собственно, критика сама не знает, чего она хочет. При появлении «Бедной невесты» раздались ее сетования, что Островский оставил быт, который он так мастерски изображает; теперь она вопиет на то, что этот быт говорит своим языком, имеет свои, ей неизвестные, нравы, представляет свои типы, которые она не желала бы видеть выводимыми и в несуществовании которых она так жарко хотела бы убедить и себя, и других. Солон ей этот быт, солон его язык, солон его типы — солон по ее собственному состоянию. Вот и вся разгадка. Нет критике дела ни до каких эстетических вопросов. Найдите хоть в одной статье ее указание на эстетические промахи автора. Их нет положительно, — или такие указания встречаются только в статьях нашего журнала.

«Новое слово!» — употребляю теперь с некоторою гордостью это выражение, высокопарность которого выкуплена легкомысленным или недобросовестным посмеянием, которому оно подверглось, — вот коренная, основная причина негодования старой критики на писателя, которому, по всему праву, по общему признанию массы, принадлежит, несмотря на его недавнее появление, несмотря на некоторые недостатки, — несомненное первенство в современной литературе.

С 1847 до 1855 года Островский написал всего только 9 произведений, и из них только *пять* значительных по объему и *шесть* по содержанию, только *четыре* из них даются на театре, — но эти *четыре*, без церемонии говоря, создали народный театр — часть создали, часть выдвинули вперед артистов, — пробудили общее сочувствие *всех* классов общества, изменили во многих взгляд на русский быт, познакомили нас с типами, которых существования мы не подозревали и которые тем не менее несомненно существуют, — с отношениями, в высшей степени новыми, драматическими, с многообразными сторонами русской души, и глубокими, и трогательными, и нежными, и разгульными, — сторонами, до которых никто еще не касался. Право гражданства литературного получило множество ярких определенных образов, новых, живых созданий в мире искусства, — и все это прошло без урока для критики. Талант уже породил толпу подражателей, и грубые подражания печатались в ее же журналах, — а она продолжала глумиться над новым словом таланта!

Таково положение вопроса о новом явлении. Что же именно есть в нем такого нового, что не принимается критикой, — ибо вопрос, что она враждует не во имя эстетических положений, мы считаем решенным. Новы в таланте Островского, как во всяком самобытном таланте, — содержание и форма. Под содержанием разумею я: 1) общее отношение поэта к жизни, его мирозерцание; 2) типы, им создаваемые, и манеру их изображения. Под форму: 1) самобытность постройки произведений и 2) особенность языка. По этим категориям и следовало бы рассмотреть вопрос о таланте Островского безотносительно: но, чтобы нагляднее и яснее представить дело, должно употребить несколько окольный путь, начать *ab ovo*<sup>7</sup>. Новое слово Островского есть самое старое слово — народность: новое отношение его есть только прямое, чистое, непосредственное отношение к жизни, — и поэтому должно: 1) в кратком очерке представить различные отношения литературы нашей к народности и 2) в таком же схватить предшествовавшее отношение литературы к жизни вообще. Тогда дело обозначится само собою и, отделивши, отграничивши его, поставивши на особое, ему принадлежащее место, можно будет определить его безотносительное значение.

<sup>7</sup> С самого начала (*лат.*).

## II.

## Обозрение отношений литературы нашей к народности

Прежде всего, мы должны точнее определить смысл, в котором принимаем мы слово: народность литературы. Как под именем народа разумеется народ в обширном смысле и народ в тесном смысле, так равномерно и под народностью литературы. Под именем народа в обширном смысле разумеется целая народная личность, собирательное лицо, слагающееся из черт всех классов народа, высших и низших, богатых и бедных, образованных и необразованных; слагающееся не механически, а органически, если сам народ сложился не механически, а органически; носящее общую, типическую, характерную физиономию, физическую и нравственную, отличающую его от других подобных ему собирательных лиц. Под именем народа в тесном смысле разумеется та часть его, которая наиболее, сравнительно с другими, находится в непосредственном, неразвитом состоянии. Литература бывает народна в первом смысле, когда она в своем мирозерцании отражает взгляд на жизнь, свойственный всему народу, определившийся только с большею точностью, полнотою и, так сказать, художественностью в передовых его слоях — в типах — разнообразные, но общедоступные типы народного образа; в формах — красоту по народному понятию, выработавшемуся до художественности; в языке — язык народа, развившийся на основании его коренных этимологических и синтаксических законов. В тесном смысле литература бывает народна, когда она или 1) приноравляется к взгляду, понятиям и вкусам неразвитой массы, для воспитания ее, или 2) изучает эту массу как *terram incognitam*<sup>8</sup>, ее нравы и понятия как нечто чудное, ознакомливая с ними развитие и, может быть, пресытившиеся развитием слои. Во всяком случае, в том или другом — существованию такой литературы предпосылается исторический факт разрозненности в народе. Первого рода народность есть то, что на точном, хотя бедном языке цивилизации зовется *nationalité*<sup>9</sup>; второго рода то, что на оном же в не слишком давние времена получило определенный термин *popularité, littérature populaire*<sup>10</sup>. В первом смысле народность литературы как национальность является понятием безусловным, в природе лежащим, во втором — относительным, обязанным своим происхождением болезненному факту, и притом вовсе не искусством, которое прежде всего свободно и есть само себе цель. В каком же смысле должно быть принято заглавие этого отдела предлагаемой читателям статьи? Без всякого сомнения, в первом, то есть автор намерен в общем очерке представить различные отношения нашей литературы к народности как национальности. — Второе, тесное понятие нам совсем и не нужно, во-первых, потому, что нет существенной разрозненности в живом, свежем и органическом теле народа; а во-вторых, и потому, что в этом смысле литература перестает быть искусством, а становится педагогией или естественной историей. Факт, что искусство в наше время преимущественно ищет типов или, лучше сказать, воспроизводит типы из мира, в тесном смысле народного, показывает только то, что в этом мире цельнее удерживаются и яснее обозначаются типы общей, родовой национальности, которой существенные, коренные черты одинаково общи всем слоям, что свидетельствуется явно живым сочувствием всех слоев к этим существенным чертам, признакам племенного единства, кровного родства, определенной и связующей нас всех во едино народности.

<sup>8</sup> Неведомую землю (лат.).

<sup>9</sup> Национальность (франц.).

<sup>10</sup> Народность; народная литература (франц.).

К этой-то народности мы и рассмотрим различные прошедшие и настоящие отношения литературы.

Но прежде всего невольно рождается, сам собою задается вопрос: когда мы говорим о литературе греческой, английской, итальянской, испанской, даже немецкой и французской — приходит ли нам в голову спросить — народные ли поэты Гомер и Софокл, Шекспир и Байрон, Дант и Ариост, Лопе де Вега и Кальдерон, Гете и Шиллер, даже Расин, Мольер, Беранже?.. Отчего же, напротив, как только мы беремся за кого-либо из наших поэтов, первый вопрос, который рождается, есть вопрос о том: народен ли он и в какой степени народен, то есть национален? Что за тревожное искание своей народности? и есть ли ему основания? и что оно свидетельствует? С другой стороны, при самом небольшом знакомстве с огромнейшею массою не скажу литературы, но письменности духовной и гражданской, самобытной и переводной, летописной, государственной, нравственной и поучительной, от Нестора и «Слова о полку Игореве» до политических умозрений Посошкова, — какая осталась нам от мира мудрых и доблестных предков, — при малом же знакомстве с устной, не письменною литературою возникнет ли вопрос о том, народна ли она?.. И в-третьих, наконец: какие мысли, понятия и какой язык лучше поймет умом и чувством русский человек: те ли и тот ли, который он встретит, раскрывши, примерно, книгу Посошкова, или которые попадутся ему в каком-либо из наших многих писателей прошлого и даже нынешнего века, хоть из тех, которые преимущественно занимаются естественною историею народа и подмечиванием чудного. Вопрос странный только на первый взгляд, и странность его уничтожится другим вопросом; что немец, самый, положим, неразвитой и необразованный, поймет и умом, и чувством лучше: Гете ли или какую-нибудь поэму о Титуреле, в которой он ни языка, ни чувств не понимает совсем?

Но вопросы могут быть разрешены только фактами. Перед нами — два несомненных факта.

1) Есть у нас огромная масса письменности, которая отделена от нас столетиями и которой язык, однако, всем без исключения русским людям понятен во всех столетиях, за исключением весьма немногих обветшалых слов и синтаксических построек: течет он совершенно свободно, то во всей простоте разговорной речи народа, то возвышаясь до религиозной торжественности или до высокого государственного пафоса. «А что *сказывашь*, — пишет великий князь Василий Васильевич в одной договорной грамоте с Юрьем Дмитриевичем, — занял еси у гостей у суконников шесть сот рублев, да заплатил еси, *сказывашь*, мой долг ординской Резеп Хозе да Абипу в кабаля, и на кабалях, *сказывашь*, то серебро еси подписал, и мне с тебе тот долг шесть сот рублев сняти; а с теми гостьми ведатися мне опрочь тебе самому, а тебе мне тех сказати, у кого есь займовал». — Чья эта речь и кому она непонятна?.. Но это еще речь XV столетия: возьмите подальше, поглубже в древность. Да позволено будет мне в пояснение факта, хотя и несомненного, привести начало и конец описания лета 6619 из Ипатьевской летописи, где русский человек, и тогдашний, и теперешний, весь — с его религиозными и государственными понятиями, с его языком, даже, к удивлению читателя, с его характеристическими приемами, привычками, движениями<sup>11</sup>.

В лето 6619. Вложи Бог Володимеру в сердце, и нача глаголати брату своему Святополку, понужая его на поганья на весну. Святополк же поведа дружини своей речь Володимерю; они же рекоша: не верема ныне погубити смерды от ролы. И посла Святополк к Володимерю, глаголя: *да быхом ся сняли и о том подумали быхом с дружиною*. Послании же приидоша к Володимеру и поведаша всю

<sup>11</sup> Это одно из мест, наиболее подтверждающих блистательную, хотя простую, как Колумбово яйцо, догадку о великорусском начале во всей древности и на юге Руси, куда уже после привозило другое начало и в язык, и в нравы, и в народную физиономию (примеч. Григорьева).

речь Святополчу; и прииде Володимер, и сретостася на Долобьске, и седоша в едином шатре Святополк с своею дружиною, а Володимер с своею. И *бывшу молчанью*<sup>12</sup>, и рече Володимер: *брате! ты еси старей*; почни глаголати, как быхом промыслили о Русьской земли. И рече Святополк: *брате! ты почни*. И рече Володимер: *како я хочу молвити, а на мя хотят молвити* твоя дружина и моя, рекуще: *хочеть погубити смерды и ролью смердом?* Но се диво ми, брате, оже смердов жалуете и их коний, а *сего не помышляюще*, еже на весну начать смерд *тот* орати лошадью тою, и приехав половчин, ударит смерда стрелою и поимет лошадь ту, и жону его, и дети его и гумно его зажжет; то о сем чему не мыслите? И рекоша вся дружина: *право воистину тако есть*. И рече Святополк: *се яз, брате, готов есмь с тобою*, и посласта ко Давыдови Святославичю, *велячи ему с собою*. И встав Володимер и Святополк и целовастася и поидоста на Половце...

И побиша я в понеделньк страстный, месяца марта в К̄З день, — избьени быша иноплеменице *многое множество* на реце Салинице, и спасе Бог люди своя. Святополк же, и Володимер, и Давыд прославиша Бога, давшего им победу такую на поганые, и взяша полона много, и скоты, и кони, и овце, и колодников много изоимаша рукама. И въспросиша колодник, глаголюще: *како вас толика сила и многое множество, не могостеся противити, но въскоре побегосте?* Си же отвечаваху, глаголюще<sup>13</sup>: *како можем битися с вами? а друзии ездяху верху вас в оружьи светле и страшни, иже помогаху вам. Токмо се суть ангели, от Бога посланы помогать крестьяном.*

Какая страница — даже Карамзина, Карамзина, которого имя с благоговением должен произносить русский человек, сравнится с этою безыскусственною, но характеристическою страницею? И что может быть народнее, — так сказать, русее? От чувства до языка, от мыслей до движений — здесь русский дух, здесь Русью пахнет!

Позвольте напомнить также несколько высоко-красноречивых или умилительных мест грамоты, которою звали на царство Михаила Федоровича Романова:

И великое Российское царство, по злой его вражьей прелести (Гришкиной), яко море, восколебася, и неистовые глаголы, яко свирепые волны, возшумеща, и неукротимо и не направляемо, аще и кормчии мудрии беша, но ярость моря их повреди, и суетну мудрость их сотвори, и во своя стремления все обрати...

...а Российское царство вдовствует, и отечество их царское сиротствует, и пресветлый их превысочайший царский престол плачет, сидящего на себе царя царствующего не имея, земля же вся малая с великими и с сущими младенцы бесчисленным плачем вопиют, что ими, людьми Божиими, промышлять некому...

Едва ли речь может быть величавее, умилительнее и художественнее. Какая сила и простота красноречия! Или вот из сей же грамоты место о конечном разорении Московского государства:

Они жь, злодеи, нимало на то великого святейшего Ермогена, патриарха Московского и всей Русии, обличение преклонщеся, ни страха Божия боящеся, ни страшного Христова пришествия судити и воздавать комуждо по дедом его чающе, наипаче на всякое зло начаше простиратися: царствующий же град Москву во всем Российском царстве и *мать градовом*, деревянной и каменной большой город выжгли и высекли не крестьянским обычаем, и церкви Божии, в которых из давних лет славилось имя Божие и за весь мир жертва к Богу приносилась, и монастыри осквернили и разорили, и многоцелебные мощи Великих Московских Чудотворцев обругали, и образы и чудотворцевы раки обдирали и ломали, и всякое осквернение и поругание нашей православной крестьянской вере Греческого закона починили, и дерзосердного страдальца великого святейшего Ермогена, патриарха Московского и всей Русии, непобедимого, крепкого в православии столпа и нового во святых исповедника и непоколебимого поборника по нашей истинной православной вере Греческого закона, с великим бесчестием с престола свергли и из святительского престола обнажили, и в заточение посадя,

<sup>12</sup> Черта драгоценная, как и все последующее, в отношении к верности народной великорусской физиономии. Сперва помолчали, как следственно, потом отговариваются говорить первые. Самый прием речи Мономаха чисто великорусский. Точно как их видишь перед собою — так они тут живы! (*примеч. Григорьева*).

<sup>13</sup> Припомним письмо экзарха Грузии и рассказы турецких пленных. Русь все та же и те же у нее защитники и заступники! (*примеч. Григорьева*).

мучительскою смертью не крестьянски уморили; а священнически и иночески чин, и бояр князя Андрея Васильевича Голицына, и иных бояр, и дворян, и детей боярских, и всяких служилых людей, и гостей, и торговых, и жилецких, и всяких, и простых людей бесчисленное христианское множество, мужеска пола и женска, и несовершеннолетних младенцев побили мучительно, и кровь многую христианскую по всему царствующему граду Москве невинно пролили; и царскую казну, многое собрание из давних лет прежних великих государей наших, царей Российских, и их царские утвари, царския шапки и коруны, и их царское всякое достоянье, и чудотворные образы к Жигимонту королю отослали, а достальную царскую казну, в церквах Божиих и в монастырех, и в домех, и в лавках, и в погребях, многие неисчетные богатства московских всяких людей пограбя, по себе разделили...

И видя такому великому и преславному московскому государству от Жигимонта, короля польского, и от его польских и литовских людей конечное разоренье, и православной христианской вере поруганье, и святым местом осквернение, кто не восплачет и не возрыдает! *Превыше бо бысть сие зло вифлиемского плача от беззаконного детоубийца Ирода: тамо бо младенцы токмо убийственными закалахуся дланьми, где же престаревшиися и сединами цветущи, и в возраст приходящи юноши, и жены честнообразны, и отроковицы нетленны, и младенцы безгрешны вкупе от ляхов и от германского роду раздробляхуся и закалахуся: рыдание же повсюду, и плачь велегласен на аер восходит, и горы убо супротив плачущим возглашаху, бреги же волнами супротив шумяху; и бысть гром по всему граду всемертвенный...*

Безыскусственное красноречие правды возвышается здесь до такой патетической силы, которой что-либо равное можно найти разве только в последних томах карамзинской «Истории» или пушкинского «Бориса». Едва только окунетесь вы хоть немного в море этой огромной письменности, вы почувствуете, что она освежает, отрезвляет вас, отзывается на все ваши вопросы религиозные, моральные, общественные, — отзывается самобытно, иногда слишком просто, но всегда так, что простота отзывает вас на новые соображения. Сомнений нет, что она, эта письменность, отделенная от нас веками, более по-нашему, по-народному, отзывается на наши стремления, чем литература прошлого века и большая часть произведений литературы современной; сомнений нет, например, что проповедь Кирилла Туровского и художественностью, и самобытностью недостижимо выше проповеди Феофана Прокоповича, что только в произведениях двух современных витий найдутся образцы, равные ей, этой проповеди XII столетия, простотою и глубиною мысли, величию и красотою слова. Сомнений нет, что безыскусственные замечания о странах чужеземных какого-нибудь стольника Ивана Чемоданова, правившего посольство во граде Вениции, — умнее и дельнее замечаний современных туристов, — сомнений нет... но мы думаем, что и так уже слишком много наговорили о несомненном факте, что и так уже имеют право многие укорить нас в том, в чем Курбский укоряет Ивана IV в начале одного своего послания... А «Домострой» и Посошков? а масса литературы устной, масса огромная, живая, свежая?..

Перейдем к другому факту...

II) Другой факт, не менее первого несомненный, — тот, что с начала XVIII столетия и до наших времен мы имеем как письменность вообще, так и литературу в частности — количественно огромную же, но которой значительная часть потеряла для нас всякий другой интерес, кроме исторического; еще более значительная не имеет даже и этого интереса и отошла только в область библиографии; наконец, весьма небольшая сравнительно, — еще жива и свежа для нас доселе... Особенно назидательно в этом факте то, что явления, по времени к нам более близкие, стали нам несравненно более чужды, нежели отдаленнейшие. Сомнений нет, что, например, литературная деятельность Полевого и Кукольника — гораздо более чужды нам и гораздо более утратили для нас свежести, жизненности, чем деятельность Карамзина и Батюшкова (сопоставляем эти имена с предшествовавшими вовсе не для сравнения: оборони нас, боже!), что, забывши нравоописательные

романы г. Булгарина, мы с участием и интересом будем читать новиковского «Живописца» и даже нравоописательные очерки Сумарокова; сомнений нет, что язык Сумарокова и Новикова — изящнее, проще и живее языка критических статей наших журналов. Наконец, что за повторение одного общего явления мы видим в деятельности всех писателей наших, имеющих на литературу сильное влияние? Образ мыслей и чувствований, равно как и язык Карамзина, мужая с летами и с его «Историю», все более и более приближается к языку старых памятников. Образ мыслей и чувствований Пушкина, который и в молодые годы свои советовал нашим журналистам учиться языку у московских просвирен, равно как и язык его, созревая, сходятся в величавости с мышлением и языком старых же памятников, в простоте — с мышлением и языком народа: «Борис» и «Капитанская дочка» равно об этом свидетельствует. Последние произведения Жуковского, хотя и чуждые, как вся его деятельность, чисто-народного содержания, представляют, однако же, в форме своей то же самое, ибо последнее слово их — есть освоение чужеземного в совершенно самобытной русской форме. Гоголь постепенно высвобождается из-под влияния малороссийской местности. А начинают все эти писатели не так, начинают все под теми или другими влияниями. Повсюду, одним словом, очевидно одно явление — тревожное искание своей народности и обретение точки успокоения в возврате к старым памятникам, возврате, который есть вместе с тем не что иное, как погружение в живую народную жизнь, в живое народное воззрение, в живую народную речь. Четыре великих писателя, нами упомянутых, четыре представителя различных эпох более или менее мучительною борьбою выкупили сознание самобытности: только один из них, гениальнейший, владел инстинктом народности в такой степени, что вышел из борьбы совершенно целым, и только преждевременная смерть помешала ему совершить множество народных созданий; другой, столь же гениальный, но с гениальностью более одностороннею, дошел до сознания путем отрицательным, но, измученный отрицанием, перевел вопрос за его естественные границы — и пал последнею жертвою той трагической мойры, которая тяготела, как он сам заметил, над русскими поэтами. Но еще прежде этих представителей четырех эпох, которых мы ближайшие дети или много внуки, литература наша представляет постоянное стремление к сознанию народности. Это-то и понимает автор сей статьи под именем отношений литературы к народности, отношений положительных или отрицательных — все равно. Обозревши их, хотя и в кратких чертах, но все — с той минуты, как разорвалась непосредственная связь письменности с народною жизнью, как литература, с теми или другими понятиями, приступила к народности, как к предмету вне ее лежащему, мы увидим ясно, на какой точке стоим мы теперь. Для нас уяснится притом, даже и в беглом очерке, — выше или ниже уровня самого предмета стояло то, с чем литература приступала к предмету. Естественно, что мы схватим только существенные стороны, наиболее резкие отношения.

Но прежде чем пройдут перед нами различные такие отношения литературы к народности, мы должны остановиться на минуту на явлении, стоящем совершенно уединенно в отношении к последующему, — на писателе, связанном языком, образом воззрения, чувством — с старобытною жизнью, но между тем исполненным тревожного духа реформы, носившем ее потребности в груди своей бессознательно, осмысливавшем по-своему и на основании исстари завещанных форм свои тревожные стремления, — на писателе, который находится на грани двух письменностей, старорусской и европейско-русской, — на Посошкове. Мы возьмем его не как политико-эконома, не как политика вообще, а возьмем в его отношениях к народности, которые всего лучше могут послужить исходною точкою для нашего обозрения.

«При Петре I — замечает весьма справедливо издатель его сочинений в ответ на могущие возникнуть сомнения о том, чтобы они могли принадлежать простолюдину, — различие между образованием бояр и простолюдинов не было так различительно, как ныне, ибо происходило из одного и того же источника». Из этого источника, общего всей старой Руси, выходит весь взгляд Посошкова, одинаковый, стало быть, со взглядом «Домостроя» и других, еще более древних памятников. Но Посошков — сын своей эпохи, исполненной желания улучшения, потребностей более разнообразных, более сложных; Посошков не только не чужд нововведений, но горячо хлопочет о множестве полезных нововведений, горячо сочувствует Преобразователю. Даже в язык его, простой, народный и чистый, как язык всех памятников предшествовавшей эпохи, прокрадываются чужеземные слова, совсем западные (мизирный и т. д.) или польские (пильно). Стало быть, одним словом, он смотрит *сверху*, как многие до реформы еще смотрели сверху; стало быть, о его *отношении* к народности мы можем говорить. Но верх, с которого он смотрит, — его идеалы, во имя которых он к тому, другому или третьему относится положительно или отрицательно, взяты не извне, а из самой полноты прошедшего и настоящего окружающей его жизни, или уклоняющейся от них, или представляющей недостаточные средства к их осуществлению: в первом случае, он относится увещательно и часто сатирически-увещательно; во втором — поучительно, предлагая те или другие меры, отрицательные или положительные. Когда он относится к явлениям сатирически, — точно как будто вы повторяете ту или другую страницу «Мертвых душ».

И в художественных мастерствах, — говорит он, например, — весьма деется у нас в России не-исправно: в начале, егда кой человек отдастся в научение к мастеру и поставит срок, к которому ему выучиться, и аще мастер *не скроется* и изучит его скоро, *то он, не дожив срока, и станет прочь отбиваться, и отишед станет делать собою; и аще хуже мастерского станет делать, то он цены сбавит, да и мастерство все погубит...*

Право, ведь только что не прибавлено: «и пошел ты валяться по улицам да приговаривать: нет житья русскому человеку!»

Вообще стоит только раскрыть Посошкова, чтобы убедиться в сказанном. Делать из него выписки и цитаты будет излишне: всякому следует с ним покороче познакомиться и стыдно тем, которые с ним незнакомы, тем более что, кроме типа русского человека, относящегося к неправде жизни с юмором отрицания, в Посошкове — в громадных размерах является тот идеальный тип, которого существование так не понравилось многим в лице Русакова. Сторону сатирическую раскроют и без нас в Посошкове, даже прикрасят, пожалуй. Мы даже удивляемся, как до сих пор ею мало пользовались: Посошков — авторитет, который не подвергается таким основательным подозрениям, как авторитет беглого дьяка Котошихина, на показаниях которого создаются такие живописные картины варварства и невежества его эпохи, — и читая Посошкова, мы часто думаем о господах, живописующих такие картины, обращаясь к ним с словами Ноздрева Чичикову: вот бы пища твоему сатирическому уму! У Посошкова и взгляд трезвее и строже котошихинского, и слова метче, и юмора больше. «Я не знаю — говорит он, например, жалуясь на множество челобитчиков, теснящихся в канцеляриях, — *что в том за краса*, еже так в канцелярию натеснится, что до судьи и дойти не моги». О невежестве одного лица он говорит, например, что «и татарке, против ее задания, ответу здравого дать не умел», и т. д. Все это черты драгоценные для любителей сатирического, и таких черт в Посошкове не оберешься. Но вопрос, — из чего выходит такое воззрение у Посошкова?.. Оно исходит из существенных, коренных черт его идеального взгляда, на которых преимущественно мы и остановимся, как на краеугольном камне всех последующих выводов...

(Продолжение в следующем №)



---

---

И. И. Панаев

## Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики Отрывок

«**М**осквитянин», как было уже не раз говорено в наших журналах, находится под влиянием двух редакций: *старой* и *молодой* — и потому, вероятно, он не имеет того единства, той цельности, того определенного колорита, которые невольно отыскивает читатель в каждом периодическом издании. В «Москвитянине» иногда старая редакция явно преобладает над молодой, иногда молодая берет верх над старою — и все это совершается как будто бы случайно, без всякой борьбы: явится несколько книжек, похожих более на сборник, чем на журнал, и после этих книжек с историческими материалами (более или менее интересными и довольно, впрочем, редкими в последнее время), с историческим афоризмами, с различными краткими, отрывистыми и всегда очень оригинальными отметками и заметками старой редакции, напоминающими прежний «Москвитянин», — вдруг выйдут несколько номеров, имеющих более журнальный характер, с критическими статьями, в которых молодая редакция желает высказывать свои теории и взгляды на искусство... Но, к сожалению любопытствующих поближе познакомиться с этими взглядами и теориями, критические статьи молодой редакции обыкновенно прерываются или на половине, или при самом начале — и так и остаются неоконченными. Задуманные всегда (судя по началам) широко, глубоко и добросовестно, они имеют вид тех огромных и хитро задуманных зданий, которые так же прихотливо начаты, как и брошены и, с бесчисленными полусгнившими и почерневшими лесами, представляют печальный вид бесполезно пропавшего труда и бесполезно погибших материалов... Смотря на эти громадные леса, на эти груды кирпичей, думаешь: «а, может быть, ведь из этого что-нибудь и вышло бы!» И в то же время досадуешь, что полусгнившие леса и обвалившиеся кирпичи — ничего не доказавшие, занимают без толку пространство, из которого можно бы было извлечь какую-нибудь пользу, которое не пропало бы даром. Что нам за дело до того, если обломки недоконченного здания намекают на талант, вкус и добросовестность архитектора? Что нам за дело до того, что он что-то хотел сказать этим зданием? Мысль в зачатии, как бы она ни казалась широка и глубока, ровно ничего не значит в сравнении с самой обыкновенной, повседневной мыслью, развитой и окончательно высказанной... Но если архитектор недоконченного здания, не успевший еще — при всем своем усилии — ясно, определенно и окончательно высказать своей мысли, взявшийся за какой-нибудь колоссальный труд и даже еще не окончивший фундамент для своего труда, — будет отзываться с презрительной гордостью об оконченных трудах своих предшественников, которые добывали мысль в поте и крови и высказывали ее с увлечением, с добросовестною горячностью, впадая иногда в неизбежные для всякого человека ошибки и промахи, — тогда можно и даже должно остановить такого заносчивого

архитектора и спросить его... «Ты так строг к своим предшественникам, к людям, подготовлявшим, может быть, тебя самого, — что же сделал ты сам, сказал ли ты хоть что-нибудь новое после них?.. Во имя же чего твоя надменность, твое презрение к тем благородным труженикам мысли, которые, несмотря на свои ошибки и заблуждения, сделали хоть что-нибудь? Труды их перед нашими глазами... Они высказали ими все, что могли и умели высказать, а ты, все усиливающийся что-то сказать и в течение нескольких лет остающийся при этом усилении, — имеешь ли ты право бросать камень в твоего собрата, в твоего ближнего, уже совершившего свое дело и окончившего свое поприще?»

С такую же речью можем мы обратиться и к критику молодой редакции «Москвитянина» г-ну Григорьеву, который так гордо и презрительно относится о критике 1838–1846 годов и никогда не упускает случая уязвлять ее при всяком удобном случае... Положим, что эта критика (имевшая, нельзя не заметить, влияние довольно сильное) заблуждалась, впадала в промахи (какая же критика не впадает в промахи?), — но она прошла не бесполезно, она сделала что-нибудь, она высказала свою мысль, как могла... труды ее еще не совсем забыты... Что же после этой критики сказала нового заносчивая критика молодой редакции «Москвитянина»?.. В чем и где ее *новое слово*? В г-не Островском!.. Кроме этого *нового слова*, критика молодой редакции не сказала ни одного нового слова после критики 1836–1846 годов, которую она называет *одряхлевшею*.

Прекрасно!.. Положим, что это важное открытие, что г. Островский действительно явился к нам с новым словом, что от него начнется новая эпоха литературы, но все это требует, однако, некоторых доказательств... Положим, что мы не понимаем искусства так глубоко, как следует понимать его, что наши взгляды на искусство легки, что мы не в состоянии оценить вполне значения такого писателя, как г. Островский, но в таком случае помогите же нашему невежеству, просветите нас, объясните нам, что это за новое слово, произнесенное г. Островским, поставьте нас на ту точку зрения, с которой мы могли бы ясно увидеть это новое слово, докажите нам, что действительно с г. Островского начинается новая эпоха литературы...

Сознавая, что молодая редакция «Москвитянина» добросовестно убеждена во всем этом, мы с большим любопытством приступили к чтению статьи: «*О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене*» (№ 3 «Москвитянина» 1855), — надеясь найти наконец в этой статье разъяснение тех убеждений, которые высказывались до сих пор молодою редакциею почти бездоказательно. Начало статьи обещало многое... После вступления, о котором мы будем сейчас говорить, следует «*Обозрение деятельности Островского и отношений к ней критики*», затем — «*Обозрение отношений литературы нашей к народности*»... а затем... продолжение статьи — столь любопытной, с такими приступами и приготовлениями, — не последовало...

Но поговорим о том, что есть, — и познакомим наших читателей хоть с началом статьи г. А. Григорьева, долженствовавшей объяснить нам, не посвященным, какое глубокое и великое значение имеет в русской литературе г. Островский.

Статья открывается нападками на критику, предшествовавшую критике молодой редакции.

Тому назад *каких-нибудь десять с небольшим лет*, — говорит «молодая редакция», — наша критика, в каком-то упоении, возглашала на каждом шагу: «Шекспир, Гете, Пушкин» — «Гомер, Шекспир, Пушкин, Лермонтов» — «Гомер, Шекспир, Пушкин, Лермонтов, Гоголь» — «Шекспир, Байрон, Лермонтов, Гоголь — «г. Д. или. г. Н.» и т. д. Возводить в *мировые гении* сегодня — и *завтра присоединять к числу таковых еще нового*, часто жертвуя прежними, не стоило ей большого труда. Замечательно, что, создавая гениев за гениями, она *все чаще стала забывать имя Пушкина, и когда кругозор* поистине многотупного Гоголя *расширился*, помимо желанья и ведома господ, державших в руках своих кормило критики, — она, сперва сквозь зубы, а потом и во всеуслышание, *начала подготавливать*

его развенчание, относясь с иронией к задачам, которые полагал себе поэт в лирических местах своих «Мертвых душ» и заботы о выполнении которых он так искренно, прямо и ясно высказал в предисловии ко второму изданию первой части своей поэмы, — мало того, критика не устыдилась объявить, что г-ну Д. или г-ну N. суждено играть в литературе нашей роль, может быть, выше роли Гоголя, и т. п. Любопытное и странное явление — тем более любопытное и странное, что оно повторяется не раз в истории нашей критики. Зримые произведения Пушкина не нравились самым жарким поклонникам его прежних, сравнительно легких, произведений, — «Борис Годунов» не соответствовал тому идеалу исторической драмы, который составила себе критика телеграфская, «Анжело» казался критике телескопской написанным тяжелыми виршами, — и критика восклицала: «Теперь мы не узнаем Пушкина: он умер или может быть обмер на время!» — Наконец, самые посмертные его произведения встречены были с какою-то непростительною холодностью, и новые кумирчики, наделанные критикою, стали заслонять от глаз молодежи его лаврами увенчанный лик. Та же история повторилась и с Гоголем, как только взгляд его на жизнь вообще и на нашу русскую жизнь в особенности возвысился на такую степень, на которую не могла взойти с ним критика.

Остановимся на этих словах. Под критикой десяти прошедших лет с небольшим автор статьи понимает критику «Телеграфа», «Библиотеки для чтения», «Отечественных записок», «Современника», «Пантеона» (?) — «сходную, как он замечает, более или менее в основных положениях». Это что-то не совсем так. «Телеграф» прекратил свое существование более двадцати лет назад тому, «Современник» в преобразованном виде издается восьмой год, но, как бы то ни было, никак нельзя сказать, чтобы критика «Отечественных записок» и «Современника» (о «Телеграфе» и говорить нечего, — это время давно минувшее) была сходна в основных положениях с критикою «Библиотеки для чтения»... Всем известно, с какой точки зрения «Библиотека для чтения» смотрела на русскую литературу, возводя по своей прихоти в гении г. Кукольника, Тимофеева и других и подшучивая над Гоголем и другими представителями русской литературы... Какое же сходство в основных положениях этой так называемой критики «Библиотеки для чтения» с серьезными критическими статьями, которые печатались некогда в «Отечественных записках» — о Пушкине, Гоголе, Лермонтове и проч., с статьями, в которых всегда обнаруживалась горячая, истинная любовь и уважение к искусству? Г. Григорьев не может смешивать критику «Отечественных записок» с критикою «Библиотеки для чтения»; мы знаем, о какой критике говорит он, да и он сам объясняет это далее в своей статье, определяя, именно на каких годов критику намекает он (1838–1846 г.). Это-то нам и необходимо было знать положительно. Эту критику, то есть критику от 1838 до 1846 года, обвиняет он: 1) в том, что она возводила мировых гениев без всякого труда, создавала своих кумирчиков, заслоняя Пушкина; 2) не оценила последних лучших произведений Пушкина; 3) развенчала Гоголя, когда кругозор его расширился, и не устыдилась (?) объявить, что г-ну Д. или N. суждено играть в литературе нашей роль, может быть, выше Гоголя...

Первое обвинение может относиться разве только к шуткам редакции «Библиотеки для чтения», которая воображала заслонить Пушкина гг. Кукольников, Тимофеевым и другими. Но стоят ли эти шутки того, чтобы упоминать об них?.. Автор статьи говорит не о шутках и балагурстве, а о критике... Но откуда он взял, что серьезная критика не оценила (будто бы) последних произведений Пушкина, — это решить трудно. Напротив, критика того времени очень ясно говорила, что Пушкин в своих последних посмертных и, к сожалению, неоконченных произведениях — в «Галубе», в «Русалке», в «Египетских ночах» и проч., достиг высшей степени художественности, и если критика отозвалась неблагоприятно об «Анжело», то она имела на это некоторое право, ибо действительно переделка «Анжело» из Шекспира не удалась Пушкину. Гоголя критика не развенчивала, а по поводу изданной им «Переписки» высказала ему только много горьких истин... Может быть, эти истины следовало бы выражать не так желчно, сохраняя более спокойствия и критического

достоинства, — это вопрос другой... Но что значит замечание г. Григорьева, что критика именно развенчала Гоголя в ту минуту, когда *кругозор его расширялся?*.. Неужели, по мнению г. Григорьева, издание «*Переписки*» было доказательством расширения кругозора Гоголя?.. Г. Григорьев был бы совершенно прав, обвиняя критику в том, что она сделала непростительный промах, объявив, будто бы г. Д. или г. Н. суждено играть в литературе нашей роль, может быть, выше Гоголя, но он не прав, как бы заподозревая ее в умышленном желании унижить Гоголя на счет г. Д. или г. Н. Дело было гораздо проще... Критика *добросовестно* увлеклась первым произведением г. Д. и первое свое впечатление сторжача передала публике, но эта критика тотчас же увидела свой промах — и торжественно созналась в нем.

В этом поступке, мы полагаем, нет ничего постыдного. — Немногие способны признавать явно свои ошибки и торжественно объявлять о своих промахах. — Такой благородной откровенности и сознания мы желаем и современной критике... Кто из критиков не вводил в заблуждение публику? Кто из них не ошибался? Кто не делал промахов? Кто не создавал своих кумиров?.. Постыдно только то, если критик, внутренне сознавая свои ошибки и промахи, упорно продолжает стоять за них и оставляет публику в заблуждении, в которое он сначала ввел ее невольно. Добросовестное заблуждение не есть преступление, и в добросовестном заблуждении нет ничего постыдного. Г. Григорьев продолжает:

Смелость критики в увенчании и развенчании литературных деятелей, дойдя, наконец, до нелепости, должна была замениться другою крайностью. Разочарование перешло в известного рода осторожность, не в ту, впрочем, которая не доскажет иногда слова, боясь погрешить перед общим смыслом, — но в ту, которая, из страха впасть в смешное, *готова скорее отрицать, чем полагать что-либо, скорее унижать, чем возвышать*, — в *осторожность нравственной дряхлости, на все смотрящей с улыбкою недоверия*, в осторожность, которая не *верит только потому, что вторила некогда всему*. В таком состоянии одряхления находится в наше время критика, которая некогда так смело разрывала всякие связи с историческим преданием...

Обжегшись на молоке, станешь дуть и на воду — и, становясь на место *одряхлевшей* критики, мы можем понять, что ей теперь, с своими *идейками* и с своими *кумирчиками*, мудрено *признать что-нибудь новое, живое в литературе*, — что она, некогда столь расточительно раздававшая патенты на гениальность, засмеет теперь первая всякого, кто первый назовет и *действительно гениальное гениальным*...

Осторожность показывает только некоторое знание жизни и опытность и, вследствие этого, подчинение до известной степени всяких пафосов и восторгов времени и критическому анализу. Если это есть признак одряхления, то мы готовы причислить себя к людям одряхлевшим. Так, например, если появится в литературе талант, начинающий блистательно — произведением, выходящим из обыкновенного уровня литературных явлений, мы радостно встречаем и приветствуем его, потому что нам дорого все, что служит к чести и украшению русского слова; мы даже невольно увлечемся, может быть, в пользу его в первые минуты и несколько преувеличим его значение — но если этот талант последующими своими произведениями не оправдает вполне тех увлечений, которые возбудило его первое произведение, — мы уже не в состоянии по заранее составленной теории восхищаться безусловно всем, что бы ни выходило из-под пера его... Мы невольно в таком случае делаемся осторожными и даем время высказаться автору, чтобы произнести над ним решительный суд... Мы не желаем создавать себе ни литературных кумиров, ни кумирчиков. — Литературные кумиры и кумирчики царят только в литературных кружках. — Вне этих кружков они из кумиров превращаются в обыкновенных смертных, с большим или меньшим талантом... Если мы видим только замечательный и, может быть, несколько односторонний талант — в том, в чем другие видят гениальность, новое слово — и проч., то это, может быть, доказывает только, что мы не принадлежим

ни к каким литературным кружкам — и высказываем наше суждение о литературных явлениях по крайнему нашему разумению, не имея особенных причин ни унижать, ни через меру возвышать эти явления... Время покажет, кто из нас прав: мы ли, одряхлевшие литературные судьи, или новые критики, вероятно, полные жизни и сил, — как противоположность одряхлевшим.

Сам г. Григорьев говорит, что «только *время* есть настоящий оценщик гениальных произведений».

*Стыдно*, продолжает он, *тому, кто*, чувствуя сердцем и понимая исторически известную правду, побоится сказать ее потому только, что она некоторым покажется смешна и неприлична, — стыдно и тому, кто, высказавши правду, хотя бы даже и не вовремя, и не вполне — намеком только, — отступится от нее, слышавши смех за собою, — стыдно потому, что в первом нет вовсе веры в правду, а во втором слишком мало веры в нее и слишком много самолюбия.

Это совершенно справедливо — и мы к этому можем еще только прибавить от себя несколько слов. Стыдно тому, кто отрицает всякое достоинство в трудах своих предшественников, подготовлявших ему путь, кто не умеет или не желает войти в их положение в данную минуту, чтобы оценить их по справедливости, откинуть, как шелуху, их невольные заблуждения, промахи и ошибки и открыть те благородные стремления, которыми они были движимы, их порывания к истине, которую они искали, переходя через муки сомнений и заблуждений, — словом, отыскать истинную и полезную сторону их трудов, — зерно, которое скрывалось под шелухой...

Прежде чем строго требовать добросовестности от других, будем стараться сами быть добросовестными и, приступая к суду человека, постараемся сбросить все наши личные предубеждения и предрассудки в отношении этого человека, — да не будет суд наш осуждением...

Г. Григорьев весьма справедливо полагает, что с точки зрения исторической критики всякий вопрос должен быть исследован *ab ovo*, схвачен с минуты его зачатия... (Судим ли мы друзей или врагов наших — все равно, прибавим мы от себя)...

Но, — прибавляет г. Григорьев, — конечно, не так, как дельвалось это в статьях наших журналов от 1838 до 1846 года, когда всю старую литературу подымали, говоря о каком-нибудь писателе, и вследствие этого *впадали в беспрестанные и неминуемые повторения*...

Как будто мы-то не повторяемся в наших статьях!

Приступая к изложению значения г. Островского в русской литературе и, вероятно, к объяснению этого таинственного *нового слова*, сам г. Григорьев, осуждающий в повторениях своих предшественников, — предуведомляет, что он должен будет весьма часто ссылаться на свои прежние статьи, иногда просто *повторяя* высказанные в них мысли... Г. Григорьев рассматривает, прежде всего, отношения критики к г. Островскому, или к новому слову. Критике, разумеется, страшно при этом достается... Она, по мнению г. Григорьева, *не в состоянии была* понять нового явления; новое слово ускользнуло от ее определения, теперь *она его и видит — да зуб неймет, как говорится*; она стала в *очевидно комическое положение* к новому явлению; г. Островский *рассердил* критику отсутствием желчи, резкости в определениях линий, *наивностью манеры в грациозных сценках*; критике *досадно*, что *грубость требований окружающего быта (?) не будит в ней протеста*; смелая новость последней драмы г. Островского нанесла *чувствительное оскорбление одряхлевшей критике*; критика называется жалкою, бедною, и проч. и в заключение упоминается, что она сама не знает, чего хочет относительно нового писателя...

Едва ли есть что-нибудь справедливое в этом резком очерке отношений критики к г. Островскому... Действительно, до сих пор еще основательно и серьезно не была рассмотрена литературная деятельность г. Островского ни в одном журнале,

несмотря на то, что об авторе «Свои люди — сочтемся!» написано более, чем о ком-нибудь из наших писателей, за исключением Гоголя. Но во всем, что писалось о г-не Островском, во всех критических заметках о нем, более или менее справедливых, — критика не обнаруживала ни гнева, ни досады и вовсе не ставила себя в комическое положение относительно рассматриваемого ею автора. Мы не помним всех критических журнальных заметок о г. Островском и рассуждений о действующих лицах его комедий, но мы, кажется, не ошибемся, если скажем, что вообще критика единогласно признала замечательный и самобытный талант г. Островского, выразившийся всего более в его первой комедии «Свои люди — сочтемся!» и выразившийся, по ее убеждениям, хотя уже не так художественно и полно, в последующих произведениях автора: в его «Бедной невесте», в «Не свои сани не садись», в «Бедность не порок» и даже отчасти в драме «Не так живи, как хочется». Критика (ошибалась она или нет — решит время), отдавая полную справедливость г. Островскому за оживление нашей сцены, говорила, что его последние произведения слабее первых относительно и формы, и содержания, что они не имеют того громадного значения, которое придают им некоторые — полагающие, что эти произведения обнимают всю русскую жизнь, всего русского человека, и смиренно замечала при этом, что мелкий купеческий класс, так верно и мастерски изображаемый г. Островским, еще далеко не обнимает всю русскую жизнь и не может служить полным выражением богатой и разнообразной натуры русского человека. Вот что говорила критика о прекрасных произведениях г. Островского. Откуда же берут, что она поставила себя в комическое положение относительно этого автора?..

И г. Григорьев, без церемонии говоря, видящий в г. Островском создателя народного театра, замечает, что «Бедность не порок» — не самая оконченная из его драм и что последняя его драма «Не так живи, как хочется» — еще более небрежна по формам или, лучше сказать, совсем пренебрегает формами, что, вероятно, много вредит ей в художественном отношении. Следовательно, и г. Григорьев согласен отчасти с одряхлевшею критикою в том, что последние произведения г. Островского слабее первых!

Нам кажется, напротив, что критика, через меру восторгающаяся произведениями г. Островского и в жару пафоса объявляющая о том, что в лице этого писателя *глядит к нам новое слово*, поставила себя в гораздо более комичное положение относительно г. Островского...

Выйти из этого комического положения она может только тогда, когда докажет нам ясно и положительно, что такое понимает она под *новым словом*. Восторженная критика чувствует сама необходимость этого — и приступает к разъяснению своих убеждений. Она говорит:

Новы в таланте Островского, как во всяком самобытном таланте, — содержание и форма. Под содержанием разумею я: 1) общее отношение поэта к жизни, его мирозерцание; 2) типы, им создаваемые, и манеру их изображения. Под формой: 1) самобытность постройки произведений и 2) особенность языка. По этим категориям и следовало бы рассмотреть вопрос о таланте Островского безотносительно: но, чтобы нагляднее и яснее представить дело, должно употребить несколько окольный путь, начать *ab ovo*. *Новое слово Островского есть самое старое слово — народность*: новое отношение его есть только прямое, чистое, непосредственное отношение к жизни, — и поэтому должно: 1) в кратком очерке представить различные отношения литературы нашей к народности и 2) в таком же схватить предшествовавшее отношение литературы к жизни вообще. Тогда дело обстоит само собою, и отделивши, отграничивши его, поставивши на особое, ему принадлежащее, место, можно будет определить его безотносительное значение...

Наконец, намек на то, что разумеется под новым словом, сделан. *Новое слово* в сущности *есть старое слово*. Тезисы поставлены, приступ сделан, остается только развить эти тезисы, смело идти на приступ и умереть или доказать, что одряхлевшая

критика действительно не в состоянии понять такого явления, как г. Островский, что его произведения далеко оставили за собою всю предшествовавшую литературу, и прочее...

Ждем этих доказательств, результата этого приступа. Мы терпеливы и любознательны...

В других критических заметках молодая редакция «Москвитянина» относится, по ее выражению, с безусловною похвалою к поэме г. Мея «Цветы», написанной действительно звучными и прекрасными стихами и напечатанной в «Библиотеке для чтения»; очень подробно разбирает «Свистулькина» г. Григоровича, замечает, по обыкновению, наперекор петербургским журналам, что г. Григорович в крестьянском быту (в «Антоне Горемыке», в «Бобыле», в «Рыбаках») заезжий гость, что его хозяйское дело — анализ пошлости, суетности и проч.; что г. Григорович, вместе с гг. Панаевым и Соллогубом, принадлежат к *естествоиспытательной школе*, что они имеют дело с анализом болезни нравственного лакейства и прочее. Это выражено недурно... но как бы то ни было, нам приятно заметить здесь, кстати, что если с критикой молодой редакции «Москвитянина», выражающейся всегда несколько хитро, заносчиво и кудревато, и не соглашаешься очень во многом, но всегда видишь в ней стремление к истине, любовь и уважение к искусству и что хотя в этой критике и проскакивают иногда небольшие предубеждения к лицам ей подсудимым, но вообще для нее искусство выше всех личных воззрений и отношений...

---

---

*А. А. Григорьев*

## **Замечания об отношении современной критики к искусству**

Наш взгляд на каждый журнал в отдельности, на общее направление деятельности, на общие достоинства и недостатки каждого выражался довольно часто и довольно ясно, иногда даже с некоторою резкостью, понятною, впрочем, как мы имели удовольствие заметить, — даже многим из наших противников, разумеется, тем из них, для которых литература вообще стоит выше их личных симпатий и антипатий к тому или другому направлению. Кроме того, множество общего во всех других журналах, общего, высказывающегося иногда очень ясно, несмотря на видимые и, по-видимому, даже враждебные различия между ними, такого общего, которое все различные их направления отталкивает одинаково от какого-либо из наших положений и заставляет высказываться враждебно с большею или меньшею энергиею, с большею или меньшею откровенностью, с большею или меньшею последовательностью, — это общее, несомненно существующее, убеждает нас в том, что в сущности мы имеем дело только с одним и притом безличным антагонистом, которого положения, рассеянные по разным статьям журналов, приводятся все к одному знаменателю, как приводятся к одному же знаменателю и наши. Когда можно вести честную полемическую борьбу с положениями, то есть когда положения выходят на борьбу ясно обозначенные, — тогда скучно толковать о том, что такая-то книжка такого-то журнала бедна содержанием, и между тем вяло передавать это самое бедное содержание. Необходимость говорить о таком скудном содержании вводит часто в другую, еще более печальную необходимость — толковать, как будто о деле, о том, что в сущности есть или невинное литературное безделье, над которым слегка только можно посмеяться в назидание публики, а не авторов, вероятно, уверенных в важном значении подобного безделья, — или то, что подходит под поговорку: «на безрыбье и рак рыба» — и что с стороны серьезной критики должно быть обходимо красноречивым молчанием, — потому что толки придают этому безрыбью совершенно незаслуженную значительность. Пусть же эту значительность придает им другая критика, а не наша: мы остановимся с любовью над какою-нибудь небольшою поэмою, мы внимательно проследим произведение, в котором, несмотря на художественную слабость, выразится мысль или новая, или даже и запоздалая, но еще живущая и, стало быть, подлежащая исследованию; мы посвятим несколько страниц какому-либо очерку, нарисованному настоящим, призванным художником — и пустим в ход риторическую фигуру умолчания или другую, в реториках еще не обозначенную, фигуру сухого упоминания в отношении к иному тяжеловесному роману, растянувшемуся на несколько книжек журнала, в отношении к какому-либо этюду, отличающемуся в глазах знатоков и специалистов великосветскости и тонкости качествами необыкновенной великосветскости и изящнейшей тонкости. Одним словом, мы хотим беседовать



с мыслителями о мыслях, с художниками о художестве. Задача очень гордая! — подумают, вероятно, многие. — Но более или менее мы ее до сих пор исполняли, — скажем мы в виде предупредительного ответа, — исполняли так, что добросовестнейшие из деятелей литературных, не разделяющих наших мнений, должны были сознаться: одни («Современник»). Июль. Заметки Нов<ого> Поэта, стран<ица> 119) — что «если с критикой молодой редакции “Москвитянина”, выражающейся всегда несколько хитро, заносчиво и кудреватю, и не соглашаешься очень во многом, но всегда видишь в ней стремление к истине, любовь и уважение к искусству и что хотя в этой критике и проскакивают иногда небольшие предубеждения к лицам ей подсудимым, но вообще для нее искусство выше всех личных воззрений и отношений», — другие («Отечественные записки». Май. Журналист<ика>, стр. 54), упрекая нас, что мы не кончаем иногда начатых статей, сознаются в том, что начала этих статей обнимают литературный горизонт очень обширный, что вопросы, задаваемые нами, не менее широки; третьи, как то г. Дружинин, с своих точек зрения, почти окончательно сходятся с нами в результатах. И между тем, мы намерены начать наше обозрение совершенно полемически: «Есть тому делу причина!» — как говорит Митя в «Бедность не порок». Причина заключается в том, что как в полемике, открывшейся против нас за начало статей о комедиях Островского, так и в других появлявшихся в это время статьях, по поводу в особенности Пушкина и Гоголя, обнаружилось слишком ясно больные места той критики, которую мы, не во гнев ей будь сказано, не перестаем называть одряхлевшею, обнаружилось даже многие из свойств болезни нашего безличного антагониста.

Прежде всего, займемся нашим делом: дадим прямой и ясный ответ на упреки, которым мы подверглись. Полемика выразилась в двух главных журналах, в «Отечественных записках» и в «Современнике», выразилась в том и другом соответственно с характером каждого. Полемика «Записок» прямая: ей, «невольню и сам собою, представляется вопрос; почему Пушкин, у которого инстинкту народному мы все удивляемся, вывел в своей драме в сценах любви лица не русские, по крайней мере, лица, воспитанные вне России? Все остальные величавые лица неприкосновенны к этому делу» («Отечественные записки». Май. Журн<алистика>, стр. 61). Далее рецензент продолжает: «Такой поступок нашего поэта возлагает как первую обязанность на критика рассмотреть старинные наши семейные отношения, насколько они могут быть сюжетом повести или драмы. Вот в этом-то случае мы и попросили бы г. Григорьева обратить особенное внимание на “Домострой”, как на памятник весьма важный для решения этого литературного вопроса. Пусть бы автор на основании правил, изложенных для семейной жизни в “Домострое”, определил, насколько они допускают возможность той интриги, которая сделалась главным двигателем всех наших повестей, романов и драм с XVIII столетия до настоящего времени включительно. Если окажутся противоречия между правилами “Домостроя” и завязкою всех наших повестей и романов, тогда сам собою представится вопрос: чем мы должны в нынешнее время пожертвовать — правилами “Долгостроя” или принесенною с Запада постройкою литературных произведений?»

Основное начало полемики выражено так прямо и ясно, что прямей и ясней, кажется, и нельзя выразить; более еще: несмотря на то, что возражение, с нашей точки зрения, — совсем нелепо, — оно высказано необыкновенно честно. Статья наша, как и многие другие, которые пишутся под влиянием горячего и правдивого убеждения, представляла вся удобства к гаерским против нее выходкам — и никакой такой выходки не сделано. Не осмеяно то, что мы по поводу комедии Островского подняли летописи, Посошкова и проч., — не осмеяно то, что мы приняли на себя в начале ее тон слишком решительный (тон, надобно заметить, совершенно невольный и вызванный безнарядиею критики), и т. п. Дело, свидетельствуем с удовольствием,

начато честно. Дай бог нам в статьях наших поспорить порядком о таком важном вопросе и победить в наших противниках их нерасположение к старому русскому быту или, лучше сказать, вообще к нашей исторической народности. Для этого надобно показать, конечно, что идеалы русского быта заключаются не в одном «Домострое», что *интриги* в смысле XVIII столетия можно отыскать в самом «Домострое» (вспомните женок торговых и т. п.), но что «Домострой» смотрит только на эти интриги с иной точки зрения, чем XVIII век, и очеркивает их сурово-комически. Сами антагонисты наши знают, что много нужно тут показать такого, о чем доселе говорилось очень мало, что с нашей стороны возможен будет только усиленный труд, что заслуга наших соображений и нашего труда будет заключаться в том, чтобы навести на другие труды и на другие соображения: сами они понимают, вероятно, что даже и усиленные соображения могут быть сообщаемы в этом деле не так скоро, как заключения о современном вопросе, чем должно будет пожертвовать: правилами ли «Домостроя», который, между прочим, и не один памятник, увековечивший идеалы русского семейного воззрения, а труд человека, весьма почтенного, но несколько одностороннего, — или завязкою всех новейших повестей и романов, завязкою, которая порядочно уже опошлится, — этот вопрос решат не споры наши, а искусство — и оно уже решает его все-таки больше в пользу, положим, и одностороннего несколько «Домостроя», как сочного и крепкого продукта жизни, чем в пользу тепличных завязок, уже и теперь оказавшихся несостоятельными. Статья «Отечественных» записок» состоит преимущественно из различных желаний, — между прочим, она высказывает желание, чтобы мы *определили народность*. Неправда ли, что это — желание весьма скромное? На него можно ответить только положением одного знаменитого юриста, что: *Definitio periculosa est*<sup>1</sup>. Определение вообще должно только дать почувствовать всем изложением дела. Не спорим, что определить народность с отрицательной точки зрения, как дельвали «Отечественные» зап<иски>», легко, — но попробуй-ка они сами подвести под схему все многообразие свойств такой народности, какова наша славянская? Насколько пряма и последовательна полемическая статья «Записок», настолько же неопределенна и смутна статья в заметках Нового Поэта «Современника» за июль. Это — статья то увещательная, то извинительная, то насмешливая, но во всяком случае не прямая. Насколько статья «Записок» поняла, в чем дело, и толкует о *деле*, настолько же статья «Современника» обходит настоящее *дело*, вертится около положений нашей статьи, выхватывает мысли из нее наудачу, оправдывается или старается кольнуть — без малейшего отношения к *делу*. По этому самому отвечать на статью «Записок» надобно самым *делом*, то есть продолжением начатой нами статьи: статью же «Современника» надобно проследить, чтобы уловить в ней какие-либо положения. Обе статьи, впрочем, сходятся в одном, в обвинении нас за великолепные начинания. В «Современнике» обвинение это выражено особенно замысловато.

«Москвитянин», — так начинает Новый Поэт, — как было уже не раз говорено в наших журналах, находится под влиянием двух редакций — *старой* и *молодой* — и потому, вероятно, он не имеет того единства, той цельности, того определенного колорита, которые невольно отыскивает читатель в каждом периодическом издании...

Позвольте остановить вас на минуту, Новый Поэт, и спросить вас, какие существенные различия находите вы между *старой* и *новой* редакцией «Москвитянина»?.. Вероятно, ответа вы не дадите, потому что и здесь, как и в деятельности Островского, новое слово есть только старое слово. Нечего говорить уже о том, что в требовании единства и колорита от журнала «Современником», в котором

<sup>1</sup> Определение опасно (*лат.*).

сегодня позволятся ругать то, что вчера расхваливали, — в котором сегодня скажет дельное слово г. Дружинин, а завтра, может быть, г. Чернышевский напишет тьму безвкусных и безобразных литературных ересей, что в этом требовании для всякого мыслящего читателя заключается много комического. Но продолжаем выписку:

В «Москвитяине» иногда старая редакция явно преобладает над молодой, иногда молодая берет верх над старою, и все это совершается как будто бы случайно, без всякой борьбы (NB. Да ведь борьба для мыслящего человека возможна только при различии принципов с другим мыслящим человеком): явится несколько книжек, похожих более на сборник, чем на журнал, и после этих книжек с историческими материалами (более или менее интересными и довольно, впрочем, редкими в последнее время), с историческими афоризмами, с различными краткими, отрывистыми и всегда очень оригинальными отметками и заметками старой редакции, напоминающими прежний «Москвитяин», — вдруг выйдут несколько номеров, имеющих более журнальный характер, с критическими статьями, в которых молодая редакция желает высказывать свои теории и взгляды на искусство... Но, к сожалению любопытствующих поближе познакомиться с этими взглядами и теориями, критические статьи молодой редакции обыкновенно прерываются или на половине, или на самом начале — и так и остаются неоконченными. Задуманные всегда (судя по началам) широко, глубоко и добросовестно, они имеют вид тех огромных и хитро задуманных зданий, которые так же прихотливо начаты, как и брошены и, с бесчисленными полусгнившими и почерневшими лесами, представляют печальный вид бесполезно пропавшего труда и бесполезно погибших материалов... Смотря на эти громадные леса, на эти груды кирпичей, думаешь: а может быть, ведь из этого что-нибудь и вышло бы! — и в то же время досадуешь, что полусгнившие леса и обвалившиеся кирпичи — ничего не доказавшие — занимают без толку пространство, из которого можно было бы извлечь какую-нибудь пользу, которое не пропало бы даром. Что нам за дело до того, если обломки недоконченного здания намекают на талант, вкус и добросовестность архитектора? Что нам за дело до того, что он и что-то хотел сказать этим зданием? *Мысль в зачатии, как бы она ни казалась широка и глубока, — ровно ничего не значит в сравнении с самой обыкновенной, вседневной мыслью, развитой и окончательно высказанной.*

Сказано складно и сравнение блестящее — да верно ли оно? — спросим мы г. Нового Поэта. Продолжая употребленное им сравнение, скажем, что архитектуру могут помешать достроить здание недостаток кирпича и камня, постоянно ненастная погода и другие обстоятельства, от него не зависящие. Оставляя же в стороне сравнение блестящее, но неудачное, скажем мы, что мысль надобно сообщать даже в ее зачатии, если нет средств высказать ее в конченной форме: мысль — дело живое, то есть мысль чувствуемая всем существом человека, понимаемая всем горячим убеждением души: когда она так понимается, она высказывается сама, не заботясь о том, высказавший впервые или другой кто-нибудь достроит ее умственное здание; мысль верит только в то, что здание ее достроится непременно... Но это идеальная сторона вопроса. Да позволено будет нам спросить г. Нового Поэта, какие статьи нами недокончены, кроме начатой статьи об Островском, о прекращении которой он не имеет никакого права умозаключать, и отрывка из сочинения о песнях, отрывка, который сам по себе окончен, — а не кончено и едва ли скоро кончится все сочинение, но ведь оно, как понимает, вероятно, сам г. Новый Поэт, есть одно из дел целой жизни. Упрекают автора этих статей «Отечественные» записки в неоконченных взглядах на Гете и на немецкую литературу, но взгляды эти вызваны были поводом и другим поводом вызовется, вероятно, их продолжение и разъяснение. Дело, кажется, очень простое. Всякое слово, новое ли, старое ли, высказывается постепенно, разъясняется в борьбе с противоречиями — если оно только живое, а не мертвое, книжное, которое легко и удобно ложится в узкие схемы. Вероятно, не сочтут в нас за самолюбие, а примут только за крепкую веру в наше направление — если мы скажем, что вызывай нас почаще — полемика ли, литературные ли явления — на вопросы, которые действительно заслуживают название вопросов, ответов за нами не жаждутся.

Но чем мы заслужили от г. Нового Поэта следующее поучение — решительно недоумеваем.

Но если, — продолжает он, — архитектор недоконченного здания, не успевший еще — при всем своем усилии — ясно, определенно и окончательно высказать своей мысли, взявшийся за какой-нибудь колоссальный труд и даже еще не окончивший фундамент для своего труда, — *будет отзывается с презрительной гордостью об оконченных трудах своих предшественников, которые добывали мысль в поте и крови и высказывали ее с увлечением, с добросовестною горячностью, впадая иногда и в неизбежные для человека промахи и ошибки*, — тогда можно и даже должно остановить такого заносчивого архитектора и спросить его... ты, так строгий к своим предшественникам, к людям, *подготовлявшим, может быть, тебя самого*, — что же сделал ты сам, сказал ли ты хоть что-нибудь новое после них?.. Во имя чего же твоя надменность, твое презрение к тем благородным труженикам мысли, которые, не смотря на свои ошибки и заблуждения, сделали хоть что-нибудь? Труды их перед нашими глазами... Они высказали нам все, что могли и умели высказать, а ты, *все усиливающийся что-то сказать и в течение нескольких лет остающийся при этом усилии*, — имеешь ли ты право бросать камень в твоего собрата, в твоего ближнего, уже совершившего свое дело и окончившего свое поприще?..

Все это очень трогательно, и мы вполне понимаем тот нравственный процесс, посредством которого г. Новый Поэт, который доселе «шутил, весь век шутил», — писавши эту красноречивую диатрибу, сам неприметно для себя возвышался до своего лирического настроения и весьма искренно причислил и самого себя к благородным труженикам мысли, добывавшим мысль в поте и крови, рассердился на нас внезапно и в порыве благородного негодования обратился к нам с упреком, который точно был бы язвительен, если бы к нам сколько-нибудь относился! Но дело в том только, что стрела пронеслась мимо. Слово нашего направления есть уважение к преданию, уважение ко всему до нас сделанному, даже, если смеем так выразиться, — восстановление связи между нашим временем и прошедшим, связи, на время легкомысленно некоторыми разорванной. Вот с этим-то разрывом и с его представителями мы и боремся. Sapienti sat<sup>2</sup>. В самой деятельности недавних предшественников мы отличали всегда и сумеем отличить благородные усилия от вредных и фальшивых увлечений; за первые — поклон до лица земли, — за вторые — разделка неминуемая, историческая, то есть историей, временем, а не нами совершаемая. Дело опять, кажется, очень ясное. Когда направление, восстанавливающее связь с преданием, столкнется с направлением, вышедшим из начал противоположных, — то неужели же оно из какого-то фальшивого благородства должно кадить ему? Но ведь кадя ему, оно оскорбит историческое предание! Можно признавать, что такой-то человек такого-то направления был одарен натурой могучей, волканической, словом живым и любовью к правде, — но если он был малограмотен, то нельзя же этого не сказать, если он впадал в беспрестанные противоречия, нельзя же их признавать за непреложные истины, если крайности, в которые впадал он, имеют доселе вредное влияние на литературу, нельзя же не относиться к ним враждебно. Стало быть, и диатриба Нового Поэта пронеслась мимо нас, как паче всего уважающих предание и уважающих *все честное* в труде своих предшественников, близких и дальних.

С такою же речью можем мы обратиться, — продолжает г. Новый Поэт, — и к критику «молодой редакции» г-ну Григорьеву, который так гордо и презрительно относится о критике 1838–1846 годов и никогда не упускает случая уязвлять ее при всяком удобном случае.

Опять-таки, есть тому делу причина! Судьбы нашей критики как от 1838 до 1846, так и от 1828 до 1838 довольно хорошо известны критику молодой редакции, и он познакомился с той и другою в такие лета, когда душа воспринимает живее все

<sup>2</sup> Мудрому достаточно (лат.).

впечатления, и, стало быть, знаком с ней по опытам сердца, видел хорошие и дурные стороны ее влияния как в самом себе, так и в других. Венчания и развенчания кумирчиков, скачки от статьи, например, о «Бородинской годовщине» к статье о «Парижских тайнах» Сю, от восторженных гимнов народности в «Литературных мечтаниях» «Молвы», этом прекрасном памятнике блестящего таланта, хотя и тогда уже впадавшего в крайности по недостатку грамотности, — к сатурналиям вроде статей о «Сказаниях русского народа», изданных г. Сахаровым, статей о Голицыне и Котошихине, — от правдивой оценки великого таланта Гоголя к вакханалиям по поводу его «Переписки» — вакханалиям, которым критик молодой редакции причастен не был, чем он и гордится, от перчатки, брошенной критикой «Телескопа» за «Бориса Годунова», принятого холодно безграмотною критикой, до новых оправданий этой безграмотной критики, оправданий, появившихся в статьях о Пушкине в нынешней книжке «Современника», в которой г. Новый Поэт громит нас своими диатрибами, — все эти скачки, показывающие шаткость, безнарядицу критики, совершались на глазах критика молодой редакции, проходили более или менее по его сердцу. Разделя когда-то многое с критикой, на которую он теперь вооружается, он не мог никогда разделять ни сатурналий насчет народности, ни увенчания кумирчиков г. Д., Н. и т. д., ни вакханалии по поводу «Переписки с друзьями», как достаточно было засвидетельствовано статьею его в «Московском городском листке», удостоившеюся того же глумления, как и книга Гоголя. Вот почему критик молодой редакции не упускает никогда удобного случая говорить о критике 1838–1846 годов, и вот почему он считает себя вправе говорить о ней, хотя, вместе с тем, никогда не думал говорить о ней гордо и презрительно. *Errare humanum est*<sup>3</sup> — и отрицая заблуждения, должно видеть в заблуждающемся еще другую сторону, кроме заблуждений.

Все это, хотя и не с такою резкостью, обозначено было в нашей статье. Но Новый Поэт принял такой маневр, чтобы все упреки наши взвалить на одну «Библиотеку для чтения», отстаивая статьи о Пушкине, в которых казнилась без милосердия вся русская литература до Пушкина и от его Татьяны делались весьма странные требования, забывая исчисленные нами сатурналии и поддерживая справедливость вакханалий по поводу книги Гоголя. Гоголю, изволите видеть, критика высказала тогда много горьких истин. Бедная критика — ее заблуждения продолжают еще до сих пор, и ей до сих пор непонятно, что болезненный процесс, великий нравственный перелом, совершавшийся в такой натуре, какова была натура Н. В. Гоголя, должен был расширить его кругозор. Пусть же наконец убедится она в этом, читая отрывки второй части «Мертвых душ», увидевшие наконец свет божий, отрывки, свидетельствующие о том, чего требовал от себя великий художник и великий общественный человек; отрывки, которыми при том еще сам художник не был доволен — не был доволен, значит, хотел совершеннейшего! Пусть же она устыдится своих обвинений Гоголя в неискренности, своих подходов под его личность, читая «Авторскую исповедь»! Но об отношениях современной критики к Гоголю и Пушкину речь еще впереди. Пока займемся нашим собственным делом.

Положим, что эта критика — продолжает г. Новый Поэт — (имевшая, нельзя не заметить, влияние довольно сильное) заблуждалась, впадала в промахи (какая же критика не впадает в промахи?) — но она сделала что-нибудь, она высказала свою мысль, как могла... труды ее не совсем еще забыты...

Так мало еще забыты, добавим мы от себя, что доселе еще критика теперешняя продолжает их в каком-то ленивом полусне. И так много она сделала и так

<sup>3</sup> Человеку свойственно ошибаться (лат.).

высказала свою мысль, что от терний этой мысли долго еще не расчистишь поля литературы. Зачем говорить голословно? Проследим вкратце всю историю той критики, за которую ратует г. Новый Поэт.

Начало ее в «Молве», издававшейся при «Телескопе», временное пристанище в «Московском наблюдателе», завершение в «Отечественных записках». В «Литературных мечтаниях» впервые раздался ее голос, впервые брошены семена того хорошего и того дурного, что принесла она с собою в жизнь. Хорошее заключалось в твердости эстетических положений, в мысли о том, что искусство должно мерить условиями искусства, в живом сочувствии к жизни и в вере в то, что литература — отражение жизни. В «Литературных мечтаниях», — разрушавших во имя этих убеждений множество авторитетов, стремившихся поставить все на надлежащее место, часто заносчивых, опрометчивых в своих суждениях, часто пристрастных, — были дороги молодость, страсть, увлечение, соединенные с редким эстетическим тактом. Но того ли требовали от литературы «Мечтания», чего требовала потом порожденная ими критика? «Литературные мечтания» приветствовали зарождавшийся тогда, по их мнению, *народный* период литературы, — народность была их коньком<sup>4</sup>. В «Московском наблюдателе» та же критика заговорила туманным абстрактным языком Гегеля, оседлала другого коня — художественность, во имя художественности ругала немилосердо Занда и Шиллера, мечтала о примирении с действительностью, буквально принимая змееобразное положение учителя: Was ist — ist vernünftig<sup>5</sup>: адепты ее ходили какие-то одурманенные, с головой наизнанку, погружались в unendlichen Geist<sup>6</sup> Гете и т. д. Такою перешла она в «Записки». Скоро сказывается сказка, но еще скорее делалось дело. Заездили совсем бедную *художественность* — оседлали другого коня, коня быстрого, *Пафос*. На Пафосе и доехали до сатурналий и до тех положений, что гвоздь, выкованный рукою человека, лучше и изящнее лучшего цветка природы, что нужна многочисленная беллетристика, а не художественные произведения, что Татьяна виновата пред судом совести, не отдавшись Онегину. Которому же из исторических фазисов этой критики прикажете вы кадить, г. Новый Поэт? Первому нельзя — потому что наши требования народности от литературы выросли, сравнительно с требованиями эпохи исторических романов; второму — смешно, потому что попадешь в schöne Seelen<sup>7</sup>; — в третьем вы сами разуверились, как это ясно свидетельствуется в вашей же критике многими статьями, в которых с подобающим уважением говорится о старой литературе, восстанавливаются многие легкомысленно разрушенные авторитеты, осмеиваются многие моральные крайности. Приписать ли это апатии, до которой уездили последнего коня, другому ли чему, только — это так.

Наше направление застало критику на повороте к апатии: Пафос употреблялся уже только на пародии стихотворений, желчь негодования изливалась в повестях только на несчастных господ, у которых нет сзади пробора, восторги истожились. Один лишь голос возвышался резче других, и странен был этот голос. Мы говорим об Иногородном Подписчике, который кончает теперь как серьезный и честный литератор, начавши дело как гаер. Почему же именно даровитейший из представителей вашего направления в критике, вступая на арену литературы, не нашел в душе никакого иного убеждения, кроме пересмешничества?.. Ясное дело, потому, что эстетическое чувство претило ему сделаться прозелитом безобразий натуральной

<sup>4</sup> О том, как скудны и смутны были в оны дни представления о народности, основанные преимущественно на псевдоисторических романах, — как *малым* довольствовались в этом отношении — нечего и говорить (*примеч. Григорьева*).

<sup>5</sup> Что существует — существует разумно (*нем.*).

<sup>6</sup> Бескрайний дух (*нем.*).

<sup>7</sup> Прекраснодушные (*нем.*).

школы, а знакомство с хорошими образцами своей литературы и других литератур отвращало его от обыденных продуктов г-жи Евгении Тур, г. Чернышева и иных: к сожалению — выше всего этого он стал сначала только с фешенебельной точки зрения. С этой-то точкой зрения мы и враждовали. Что же касается до полемики против остальной критики, то мы боролись собственно не с нею, а с следами прежней критики, в ней уцелевшими, потому что полемика возможна только против мысли и во имя мысли.

Вы спрашиваете: «что же после этой критики сказала нового заносчивая критика “Москвитянина”? В чем и где ее *новое* слово? В г-не Островском!..» Да, пожалуй, в Островском, как художнике, мы от этого не отрицаемся. Вводит новое в жизнь не критика, которой дело заключается только в разъяснения нового, — а произведения искусства. Глубоки в этом отношении слова Гоголя в его «Авторской исповеди», на которые мы желали бы обратить ваше внимание. А что Островский нов, со всеми своими достоинствами и недостатками, это ясно для публики, если не ясно для одряхлевшей критики. Мало ли что темно для критики? Критике, например, как видно из вашей же статьи, и огромный по значению в общественной жизни, и огромный же по значению историческому купеческий класс, класс средний, класс, составляющий, так сказать, цвет собственно народных соков, класс, в котором, при многих, может быть, комических сторонах, сохранились наиболее остатки народного быта и развились притом на свободе, широко, вольно, — критике этот класс кажется мелким! Не с такой критикой мы толкуем, или, лучше сказать, толкуем с ней постольку, поскольку видим в ней следы прежних, то есть хоть каких-нибудь сильных и живых начал. Что же касается до критики теперешней, то она находится в каком-то неопределенном состоянии, и ее так легко обличить, что даже рецензенты «Библиотеки для чтения» («Библиотеки для чтения») — подумайте об этом, г. Новый Поэт!) обличают ее весьма успешно в июльской книжке. Вот оно куда пошло! После этого «Пантеон» скоро начнет борьбу с этой критикой!

Да и нельзя иначе. Выходит Пушкин — и какие же статьи являются по поводу нового издания, за исключением превосходной статьи г. Дружинина в «Библиотеке для чтения»? Вышел Гоголь — и каких же статей ждать о Гоголе, после статей, появлявшихся о нем в последнее время, статей, или подыскивающихся под личность автора «Мертвых душ», как статья в «Отечественных записках» по поводу «Опыта биографии Гоголя», статья, непристойная по тону, возмущающая душу содержанием, большею частью не литературным, — после множества странных выходов в разных журналах и в разных газетах? Да позволено будет нам коснуться поподробнее этих отношений современной критики к двум первостепенным нашим деятелям. Начнем с Гоголя, тем более что имеем к этому личный повод, давно лежащий у нас на сердце.

В «Отечественных» записках» прошлого, 1854, года, в отделе «Журналистики», № 7, на стр. 48 напечатаны следующие строки:

...Наш Гоголь в своем отрывке «Рим» вздумал дать почувствовать Италию, изобразив ее самыми яркими красками, и одними яркими, и картина ему не удалась.

Кстати, по поводу этой картины «Рима», написанной Гоголем, мы прочли у г. Г. (в «Москвитянин») *неожиданно оброненное* им следующее выражение: «На Гоголя не без основания, пожалуй, нападали за его “Рим”; в самом деле, стремясь все черты передать словом, как будто бы кистью, он громоздит черту на черту, ослепляет яркостью красок, вынужден для того, чтоб передать тот или другой оттенок изображаемых им предметов, прибегать к выражениям ярким, но малоупотребительным, вынужден, чтобы передать (? что? — спрашиваем мы — и вправде спросить, потому что, печатая чужие слова, да еще в обличение, нужно же хоть продержат поаккуратнее корректуру) — укладывать мысль в нескончаемо длинный период».

*Мы с удовольствием прочли эти строки г. Г., который так сильно восхищался некогда «Римом» Гоголя.*

Очень неприятно бывает всегда разрушать чужое удовольствие — но нельзя не пояснить, хотя и поздно, что в этом мы не имели в виду доставить удовольствие рецензентам «Отечественных» записок» и к их удовольствию не подавали ни малейшего повода.

Клочок (это настоящее слово) из нашего рассуждения, приводимый «Отечественными» записками» в подтверждение их мысли, не только не подтверждает ее, взятый в связи с тем довольно длинным рассуждением, из которого он вырван, но положительно опровергает. Клочок вырван из статьи нашей о «Трех письмах» неизвестного автора, находящегося, в отношении к манере, под очевидным влиянием гоголевского «Рима», о тех самых «Трех письмах», которые мы признали раз за одно из замечательных произведений современной словесности и постарались доказать это по крайнему разумению. Теперь: если защищается и хвалится произведение, напоминающее манерою своею другое, написанное под сильным влиянием этого другого, — то кольми паче (прямой логический вывод) хвалится это другое. Так это или нет?

Самое желание подражать такому образцу (ибо «Рим» считаем мы одним из совершеннейших произведений нашего великого поэта) показалось нам в авторе залогом природы истинно поэтической, тем более что подражание это — не мертвая копия.

Вот наши слова на 84 странице нашей статьи, следующей за 83, из которой вырван «Записками» выше приведенный клочок. Самый этот клочок имеет смысл только в связи с рассуждением, доказывающим, что нельзя называть вычурностью стремление к пластичности в слове, оправдывающим не только великого художника слова, каков был Гоголь, но художников кисти или резца, как, например, г. Рамазанов, которые стремятся словом передать пластические тонкости.

Увы! для кого же и для чего же писали мы все это с горячим убеждением, с твердою уверенностью в ясности и зрелости многих мыслей, выработанных и прочувствованных нами, с любовью к правде, с благоговением перед искусством? Из целой статьи, касающейся многих весьма важных вопросов, — выписано одно только место, и выписано для того, чтобы навязать нам мысль не нашу. Честно ли это? — спросим мы прямо и смело «Отечественные записки».

С негодованием и с грустью читали мы эти строки в критике журнала, хотя и враждебного нам по направлению, но до сих пор еще не пятнавшего себя сообщничеством с некоторыми газетами, нападающими на все великое в русской литературе, в особенности на память творца «Рима» и «Шинели». Вслед за тем прочли мы в одной из таких газет — статейку о «причинах успеха сочинений Гоголя», и еще в одном журнале, отличающемся таким же антинациональным духом (если только есть у него какой-либо дух), как и упомянутая газета, — статейку, в которой «Ревизор» называется между прочим ничтожною комедиею, и т. д. Тяжело и, признаемся, стыдно стало нам — тяжело и стыдно за литературу, в которой голос того, кто учил обращаться с словом честно, был глас вопиющего в пустыни!

Боже! прах великого человека недавно еще прикрыт могильною плитою — а уже впечатление, оставленное в душах его горестною кончиною, остыло — и бесстыдное глумление преследует его за гробом — благо, замолк этот карающий смех, обличительный смех над злом и пороком, над тупоумием и ложью, — благо, закрылись эти пронизательные соколиные очи, неумолимо следившие людскую пошлость, — благо, в пыли валяется грозный бич, стегавший больно всякую неправду.

Много печальных размышлений пробежало в голове пишущего эти строки над могилою великого, благородного, честного труженика — которой пошел он поклониться еще раз, прочтя несколько статей разных газет и журналов. Возражать на них — значило бы мало чтить память великого человека: если я позволил себе



и теперь, по прошествии года почти, начать укором «Отечественным запискам», то единственно из сравнительного уважения к ним — и отчасти из чувства личного негодования. Как ни малы мои собственные заслуги в русской литературе, но я позволяю себе считать за заслугу одно — честное служение Гоголю при жизни его и по смерти — и с гордостью повторю, что при появлении «Переписки с друзьями» только две критических статьи отнеслись к Гоголю с прежним уважением — статья Степана Петровича Шевырева в «Москвитянине» и моя — в издававшемся тогда «Московском городском листке». И как в этой статье, так и во всех моих статьях, в которых говорилось что-либо о Гоголе, при жизни ли его («Возражение Просперу Мериме» — «Москвит-янин» 1851 г. — «Обозрение литературы» — «Москвит-янин» 1852), по смерти ли («Обозрение литературы», «Москвит-янин» 1853 г. и многие другие статьи), я повторяю одно и то же — что «Рим» считаю я одним из совершеннейших произведений Гоголя, наравне с «Шинелью», — и повторения эти связаны для меня с моим общим взглядом на двойственность натуры нашего поэта, высказанным мною с достаточною, как кажется, ясностью во всех приведенных статьях. «Рим» дорог для меня, кроме своей художественной красоты, еще тем, что нигде поэт-идеалист и лирик «Вечеров на хуторе», «Тараса Бульбы», «Невского проспекта», «Портрета», «Разъезда» — не высказал с такою полнотою и ясностью своих положительных требований от жизни общественной и внутренней, — как нигде с такою беспощадной последовательностью не проводил он их отрицательно, как в «Шинели».

Нападок на «Рим», на лирические места «Мертвых душ», на мистицизм «Портрета», на суровый, аскетический идеализм «Переписки» — одним словом, на положительную сторону гоголевского идеализма — в течение нескольких лет наберется весьма много — и притом в тех литературных направлениях, которые превосходно ценили и тонко понимали отрицательную сторону этого идеализма.

Вопли на отрицательную сторону сосредоточивались, как известно, в одном журнале, который много лет трудился над похвальным делом — изуродовать русский язык полонизмами — и, не успевая в этом, с ожесточением кидался на все замечательное в русской литературе, — и в одной газете, которая, выхваляя различные кондитерские и другие заведения, ратоборствует между прочим за чистоту русского языка и, главное... за чистоту нравственности, понимаемой ею особенным образом.

Как в Гоголе самом видели и видим мы две стороны, так в нападениях на него также две стороны. Как та, так и другая сторона нападений имеют свои основания, свои причины — которые раз навсегда мы и решаемся *разъяснить* до той очевидности, после которой говорить будет не об чем. Эти-то причины и составляли для нас предмет тяжелых и печальных размышлений.

Разделим же наши замечания на две половины.

1) О причинах нападений на положительный идеализм Гоголя — автора «Рима» и «Портрета».

2) О причинах нападений на отрицательный идеализм Гоголя — автора «Шинели» и «Ревизора». Уверены наперед — не по ложному самолюбию, а по важности предмета, что первая половина будет весьма поучительна, вторая — весьма обличительна, а обе вместе весьма печальны.

1) О причинах нападений на положительный идеализм Гоголя — автора «Рима», «Портрета» и проч.

Поищем в самом Гоголе этих причин — и возьмем для сей цели его «Рим», не нравящийся в особенности той стороне, для которой положительный идеализм Гоголя был оскорбителен. Главная идея «Рима» — сопоставление мишурной, хотя блестящей и мятущейся цивилизации лицом к лицу с спокойным, величавым

миром искусства, воспоминаний, простых, но полных красоты форм жизни, сопоставление, при котором преимущество выходит явно и правильно на стороне последнего — торжество искусства над всеми чудесами промышленности, простоты над блеском, спокойной тишины над вечным шумом, чистой красоты над искусственностью.

С таким содержанием явился «Рим» в ту эпоху литературы, когда проповедовалось, что «гвоздь, выкованный человеческими руками, — лучше и дороже самого роскошного цветка в природе», что «лучше, если бы в русской литературе было поменьше художественных произведений, а побольше беллетристики», и другие нелепости, все выходявшие из одного взгляда или, лучше сказать, нанесенные одним поветрием.

«Рим» был, кроме того, первым неожиданным шагом Гоголя. До «Рима» — многим поклонникам его гения казалось, что он казнит невежество и другие грубые пороки перед идеалом современно-образованного человека, идеалом, который всем образованным людям доступен и многим может быть по плечу. Не хотели видеть, что уже в «Невском проспекте» проглядывает желчное негодование на мишуру и фальшь поверхностной образованности, — не хотели видеть, что Хлестаков есть один из ее представителей, а Городничиха, мечтающая об *амбре*, — одна из ревностных адептов прогресса, со стороны его комфорта и внешнего блеска, — не хотели ничего этого видеть, — писали тысячи повестей на тему борьбы развитых и тонких натур с грубостью и невежеством окружающего их быта — и потому весьма неприятно были удивлены, 1) тем, что Рим, то есть величавое искусство, простота, воспоминания, — поставлен поэтом неизмеримо выше Парижа, то есть настоящего, кипящего тревожною жизнью цивилизации, 2) тем, что душа героя «Рима» не удовлетворилась жизнью, кипящей тревогой, газетными толками, роскошью комфорта и т. д. — а ожила, напротив, только что вдохнула в себя воздух родных воспоминаний, простого безыскусственного быта и т. д.

«Рим», наконец, так явно высказывал точку зрения великого комика на родной наш русский быт, так оправдывал его во всех взводимых на него клеветах в том, что будто бы он чернит Россию. Многих поразило тогда приложение Рима к Москве, к Руси вообще, полной воспоминаний прошедшего, чистых стремлений, невозмутимой семейной тишины... «Рим», одним словом, служил прологом к «Мертвым душам», в их настоящем, русском значении, а не в том, которое хотели и хотят еще доселе придать им — забывая, одни по злобе, а другие по тупоумию, — что герой их Чичиков — трагическая жертва стремлений к комфорту, внешнему блеску, вообще к тому, что на европейском языке зовется прогрессом; не обращая внимания на могучую поэзию картин коренного быта, разбросанных по всей поэме, на дух целого.

Sapienti sat<sup>8</sup> — и мы полагаем, что слишком очевидны причины вражды не только к тому, что Гоголь высказывал в «Риме», в «Мертвых душах» в виде предчувствия, как лирик, — но и к тому даже, что Островский полагает теперь уже с полным спокойствием, как драматург, — ибо он продолжает самостоятельно то, на чем остановился и по натуре своей должен был остановиться Гоголь.

2) О причинах нападений на отрицательный идеализм Гоголя — автора «Шинели» и «Ревизора».

В этом случае причины гораздо многосложнее и запутаннее, потому что они — мельче.

*Первая причина* заключается вообще в ненависти к правде и к обличению — свойственной всякой неправде, самолюбивой посредственности, грубым порокам

<sup>8</sup> Мудрому достаточно (*лат.*).

и тонким порокам, продажности, хвастливости, тупоумию — причина общая, психологическая.

*Вторая причина* — историческая. Есть национальность, которая нам — родная, хотя и много отличается от нашей своими чисто-южными свойствами, родная по вере и общей святине, по исторической борьбе, по языку, по песням, даже по безжалостной насмешливости, — национальность даровитого славянского племени, из которого происходил наш общий Гоголь, родной нам, великорусам, столько же, сколько и малороссиянам. Но кроме этих двух родных национальностей, есть еще другие, — так, как, по мнению Ивана Антоновича Кувшинного рыла, — не один Иван Григорьевич, а есть еще и другие...

Засим начинаются уже мелкие причины:

1) До Гоголя можно было писать разные нравоописательные рассказы.

2) До Гоголя был в ходу нелепый романтизм и писались различные «Аббадоны», «Блаженства безумия» и проч.

3) До Гоголя не знали, что такое юмор, и считали простодушно за юмор непристойное паясничанье разных фантастических путешествий.

4) До Гоголя можно было безнаказанно и весьма удобно писать исторические романы, снимая изображения знаменитых предков прямо с кучеров их потомков.

5) До Гоголя ловчее было иному господину, прикрывая себя маской блюстителя благочиния и нравственности в литературе, в мутной воде рыбу ловить.

6) До Гоголя не выведены были на свежую воду различные невинные маневры господ, кричащих о нравственности и обижающихся всяким прямым обличением гадости и неправды, — в особенности маневр при всяком подобном случае обвинять обличителя в оскорблении отечества. Гоголевский «Разъезд» был поэтому — горем *непереносимым* для любителей таких маневров.

7) До Гоголя — можно было безнаказанно и даже с некоторого рода милым остроумием объявлять во всеуслышание, печатно теорию «битья по карманам» в литературе. Слова, что «с словом надобно обращаться честно», — были тоже непереносны для таких остроумных людей.

8) Гоголь, будучи другом Пушкина, Жуковского и других литераторов, говоря им словесно и печатно: ты, — не был в сношениях со многими другими, с теми другими, которых разумеет Иван Антонович Кувшинное рыло, и притом до такой степени, что даже и по смерти они не могли выискать повода навязаться в друзья к нему, как навязывались они — и притом довольно успешно — в друзья к другим покойникам, подобно неотвязным червям.

9)... Но не довольно ли исчислять причины?... Дело в том, что Гоголь был поэт оскорбительный с двух сторон: так уж Бог его создал! — и мог бы сказать о себе:

В меня все ближние мои  
Кидали бешено камень!

Ясно, что из таких отношений критики к Гоголю не может в настоящую минуту произойти правильная оценка произведений одного из первостепенных представителей русской мысли и русского слова. Ясно, что при таких отношениях жаркие поклонники невольно увлекутся весьма понятным пристрастием, которое, без сомнения, выше обозначенных нами отношений, но все-таки отводит от решения вопроса о значении Гоголя, о причинах болезненного нравственного процесса, в нем совершавшегося, о причинах недовольства художника самим собою и своими трудами: ибо если под причины душевного переворота станут подыскиваться таким непохвальным образом и с такою неприязненностью, какие видны в статье «Отечественных» записок» по поводу «Опыта биографии», — или если будут продолжать петь ту старую песню о «Переписке», которую поет г. Новый Поэт, — или

если будут различать Гоголя, автора «Рима», от автора «Шинели» и «Ревизора», не видя внутренней связи между этими произведениями, — естественно, что всякое добросовестное желание объяснить значение Гоголя замолкнет, ибо всякое объяснение будет истолковано враждебно, судя по фактам. В критике таится еще что-то против Гоголя, что-то, иными смутно, иными ясно сознаваемое, но во всяком случае препятствующее правдивой оценке его деятельности.

Ничего такого нет, да и не может быть в отношениях критики к Пушкину, для которого наступает уже потомство, — и между тем все статьи, появляющиеся по поводу превосходного издания его сочинений, за исключением отличной статьи даровитого г. Дружинина, напечатанной в «Библиотеке для чтения», свидетельствуют о крайнем бессилии и истощении критики. Кажется, современная критика уверена, что не только о Пушкине, но и обо всех писателях его периода все уже сказано и нечего больше говорить. Вот как выражается, например, этот взгляд по поводу нового издания сочинений Козлова («Современник»). Июль. Библиография, стр. 7):

Это издание — перепечатка прежнего, вышедшего лет пятнадцать тому назад. Прежнее издание, как было уже доказано в свое время, не отличалось совершенною полнотою и, между прочим, пропустило одно из довольно значительных произведений, в котором поэтически рассказывается жизнь Байрона. Таким образом, для желающего *открывается полная возможность пуститься в мелочные розыски о пропущенных и старым, и новым изданиями стихотворениях автора «Чернеца»*. Открывается и другое поле для новых разысканий по случаю нового издания сочинений Козлова — подробной биографии его не существует; всем известно только, что он сделался поэтом, когда имел несчастье ослепнуть.

И, показавши достаточно собирателей мелких библиографических известий, статья говорит (стран. 9):

Прежний библиографический жар уже значительно остыл, но возбужденные им голословные толки о необходимости подвергнуть нашу литературу новой оценке, о неосновательности прежних суждений и т. д. все еще продолжают — потому неизлишне возразить на них фактами. *Русским писателям остается еще так много сделать для удовлетворения нуждам настоящего, что всякая трата времени и мыслей на переделку того, что уже прекрасно сделано их предшественниками, приносит положительный ущерб литературе*. Нива настоящего — выражаясь фигуральным языком — нуждается в деятелях, а не бесплодные пустыри прошедшего, поле которого (мы говорим об истории русской литературы) давно исследовано, насколько требовалось и допускалось им исследование.

И в доказательство, что все в прошедшем уже исследовано давно, приводится статейка о Козлове из старых «Отечественных» записок» как *диво некое*, суждение о сочинениях Козлова, которое — по словам библиографа «Современника» — «делает совершенно бесполезными всякие дальнейшие исследования и переисследования о их достоинствах и значении для русской литературы». Полно, так ли? Статьейка действительно писана одним из даровитейших людей, но как все, что писал этот даровитый, но малограмотный человек, представляет какой-то хаос с яркими проблесками света; две-три удивительно верных мысли, два-три тонких замечания в хламе парадоксов, горячих обмолвок, пристрастных крайностей; такие статьи должны быть сами подвергнуты оценке — и необходимость подвергать их таковой оценке подтверждает как нельзя более выше высказанную нами мысль, что в настоящей критике полемика может бороться только с следами критики прежней: настоящая истощенная, одряхлевшая критика ссылается только на прежнюю, — убеждена, что прежняя критика все уже сделала, что больше и делать нечего. И она права в отношении к себе: ей точно нечего делать.

Рассмотрим же для примера приводимую «Современником» статью. Это не будет уклонение, ибо наглядное объяснение причин, почему современная критика

не видит для себя дела в сочинениях второстепенных писателей, как Козлов, подведет нас к причинам, объясняющим бесцветность критической деятельности в отношении к Пушкину.

Слава Козлова, — так начинает приводимая библиографом «Современника» статья, — была создана его «Чернецом». Несколько лет эта поэма ходила в рукописи по всей России, прежде чем была напечатана. Она взяла обильную и полную дань слез с прекрасных глаз; ее знали наизусть и мужчины. «Чернец» возбуждал в публике не меньший интерес, как и первые поэмы Пушкина, с тою только разницею, что его совершенно понимали: он был в уровень со всеми натурами, со всеми чувствами и понятиями, был по плечу всякому образованию. Это второй пример в нашей литературе после «Бедной Лизы» Карамзина. Каждое из этих произведений прибавило много единиц к сумме читающей публики и пробудило не одну душу, дремавшую в прозе положительной жизни. Блестящий успех при самом их появлении и скорый конец — совершенно одинаковы: ибо повторяем, оба эти произведения совершенно одного рода и одинакового достоинства: *вся разница во времени их явления, и в этом отношении «Чернец», разумеется, несравненно выше.*

Мысль сближения «Чернеца» с «Бедной Лизою» удивительно верна с точки зрения исторической критики, — но неизмеримая высота «Чернеца» перед «Лизою», основанная на одном только времени их издания, вышла из мысли дикой вообще, а к искусству и вовсе неприменимой. Ведь если мерить достоинство произведения по времени их выхода, так современная французская комедия будет выше мольеровской, и т. д. Мало ли вообще до каких нелепостей можно доехать на коньке времени! Засим критик седлает пафоса и продолжает:

Содержание «Чернеца» напоминает собою содержание Байронова «Джюра» — есть общее между ими и в изложении. Но это сходство чисто внешнее: «Джюра» не отражается в «Чернеце», даже и как солнце в малой капле воды, хотя «Чернец» и есть явное подражание «Джюру». Причина этого заключается сколько в степени талантов обоих певцов, столько и в разности их духовных натур. «Чернец» полон чувства, насквозь проникнут чувством — и вот причина его огромного, хотя и мгновенного успеха. Но это чувство только тепло, не глубоко, не сильно, не всеобъемлюще. Страдания Чернеца возбуждают в нас сострадание к нему, а его терпение привлекает к нему наше расположение, но не больше. Покорность воле Провидения (Resignation) — великое явление в сфере духа; но есть бесконечная разница между самоотречением голубя, по натуре своей неспособного к отчаянию, и между самоотречением льва, по натуре своей способного пасть жертвою собственных сил: самоотречение первого — только неизбежное следствие несчастья, но самоотречение второго — великая победа, светлое торжество духа над страстями, разумности над чувственностью. *Вот почему даже лютое отчаяние, если оно является в форме несокрушимой силы духа, горделиво и презрительно несущей свое несчастье, — в тысячу раз сильнее и обаятельнее действует на нашу душу, чем бессильное смирение, тихо льющее сладкие слезы примирения. Примирение — самый торжественный акт духа, но только тогда, когда он совершенно свободен и совершается собственно силою человека. Глубок и велик тот, в ком лежит возможность не одного примирения, но и вечного разрыва.*

В этой тираде, кроме указания на заимствованное из «Гюра» содержание «Чернеца», все остальное есть пафос. Пафос этот, во-первых, к делу не идет, ибо Козлова надобно было и мерить условиями натур, ему родственных, а не условиями природы Байрона, ему чуждой, — и вместо определения натур, подобных Байрону, следовало бы в самых стихотворениях Козлова уловить его собственный нравственный образ, показать, во что именно в натурах нежных и кротких претворяется байроновское разочарование, и т. д. Во-вторых, пафос этот хотя и пафос истинный, но односторонний. Чем же голуби виноваты, что они не львы? В-третьих, самая сила этого пафоса была вредна тем, что заставила, может быть, не одного литературного и нравственного голубя раздуться всеми мерами во льва. Рецензент так красноречиво рассказывает о волканических натурах, что невольно дразнит ими и дразнит неуместно: то, что было бы хорошо в статье о Байроне, — действовало весьма вредно, когда появлялось беспрестанно во всех статьях, как в этой статье

о Козлове, — а между тем род деятельности Козлова и нравственно-поэтический образ его нисколько не определяло.

Тем не менее, страдания Чернеца, высказанные прекрасными стихами, дышащими теплотою чувства, пленили публику и возложили миртовый венок на голову слепца-поэта. Собственное положение автора еще более возвысило цену этого произведения. Он сам особенно любил его перед всеми своими созданиями.

И в самом деле, две другие поэмы Козлова, «Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая» и «Безумная», уже далеко не то, что «Чернец». В них, особенно в первой, есть прекрасные поэтические места, но в них нет никакого содержания, почему они растянуты и скучны в целом. В «Безумной» даже нет никакой истины: героиня — немка в овчинном тулупе, а не русская деревенская девка.

Это уже оценки голословные. Поэма «Наталья Борисовна Долгорукая» — страдает не недостатком содержания, прекрасного и поэтического, а ходульностью приемов в изображении предметов, ходульностью, не выкупаемую даже прекрасными поэтическими местами. В «Безумной» же точно нет никакой истины, но опять не потому, почему думает рецензент, допускающий только в немках ту возвышенность чувства и ту степень страстности, в которой он отказывает *русской деревенской девке*, а от неумения Козлова взяться за дело проще.

Далее рецензент весьма справедливо замечает о балладе «Венгерский лес», что, кроме хороших стихов, она не имеет никакого значения, но несправедливо упрекает Козлова в недостатке сжатости перевода «Крымских сонетов». Кто знаком с подлинником, тот поймет, что лучше Козлова передать их по-русски почти нельзя. Справедливо замечание о недостатке энергии в переводе «Абидосской невесты», но надобно было упомянуть, что это замечание не относится ко многим другим переводам из Байрона: нельзя было не остановиться на таких удивительных воспроизведениях, как «Ночь в замке Лары», «Явление Франчески», сцена из «Манфреда»; нельзя было пройти молчанием задушевность, мелодичность, благоухание многих других воспроизведений слепого певца, каково известное место Дантова «Ада» «Франческа», переданное во «Сне» с удивительною грустью и мелодичностью, переданное так потому, что оно было почувствовано глубоко даровитым поэтом.

Франческа! Я грустил твоей тоскою —

говорит он и воспроизводит в чудных, задушевных стихах ее исповедь. Нельзя было опустить из виду того пламенного русского чувства, которым проникнуты обращения Козлова к Москве, к родине — прекрасные лирические места его поэм и посланий. Вообще то, что Козлов русский поэт, и в какой степени он русский поэт, и что именно в его чувствах — русского, — все это не входило в рассмотрение, равно как не определена степень его самобытности, его особенности, — а статья «Современника», выписывая эту статью, уверяет, что после нее говорить больше нечего. Бедный Козлов почему-то не отнесен даже к числу художников, — за ним не утверждена даже его оригинальность, очевидная для его читателей, несмотря на то, что большая часть его произведений — переводы, — а между тем «Современник» думает, что о нем нечего говорить — и вот как кончает свою статью:

Кто читал сочинения Козлова, тот согласится в верности и полноте суждения, приведенного нами. Что же можно прибавить к этим словам, сказанным уже давно? Разве новые исследования о различных редакциях «Чернеца» (отчего же нет? и это бесполезно, только не в статье, конечно, а в новом, хорошем издании Козлова) или новые подробнейшие сличения «Безумной» с «Чернецом» (да — если такие сближения и сличения наведут на указание настоящих, а не воображаемых недостатков Козлова) и перевода «Абидосской невесты» с оригиналом (не мешает)? Или разыскания о том, в каком журнале в первый раз напечатано то или другое стихотворение (в хорошем, добросовестном издании, опять-таки, и это не мешает — и смешного тут ровно нет ничего. Козлов стоит

хорошего издания). Или рассуждения с целью доказать, что «Венгерский лес» не есть подражание, а творение самостоятельное, высокое, значение которого доселе не объяснено? Можно, если угодно, делать и это, но прежде должно подумать о том, не лучше ли употребить время и труд на что-нибудь более важное.

Мы от души желаем, чтобы критика наша употребляла время и труд на что-нибудь вообще важное, но, к сожалению, этого не видим... В важных случаях видим только ссылки на прежнее — там, дескать, всё уже решили.

Перейдем же теперь к критическим статьям, явившимся по поводу нового издания сочинений Пушкина. Повторим опять, что все они, за исключением статьи г. Дружинина, о которой мы скажем несколько слов под конец нашего рассуждения, обличили крайнее бессилие критики. Критик «Современника» был всех откровеннее; он решительно сказал, что «давно уже произведения Пушкина превосходно оценены и, насколько то возможно было, объяснены эстетическою критикою». Другие только перефразировали «Материалы для биографии Пушкина» г. Анненкова и излагали их содержание. Неужели в самом деле только и может делать в наше время критика в отношении к Пушкину, что ссылаться на старую критику да перепечатывать труд г. Анненкова? Что же такого фундаментального сделала старая критика? Да ежели бы даже и сделала она что-либо, то неужели трудами ее и исчерпывается вся возможная деятельность эстетическая в отношении к такому писателю, каков Пушкин? Ежегодно в Германии и нередко в самой Англии являются новые сочинения о Шекспире, и никому в голову не приходит, чтобы труды Колериджей, Дреков, Ульрици, Гервинусов, даже Зиферсов были бесплодны. Во Франции — до сих пор занимаются историческою и эстетическою оценкою писателей XVII века — а тут объявляют, что нечего больше и говорить после старой критики о таком великом поэте России, каков был Пушкин. Согласитесь, что подобной мысли никогда и нигде еще не провозглашалось печатно, кроме несчастной русской литературы, страдающей постоянным недугом безнравственности!

Но, однако ж, что сделано критикою в отношении к Пушкину такого, что исключало бы возможность всякой деятельности или, по крайней мере, настоятельную потребность ее? Критические статьи о Пушкине нам довольно хорошо известны. Мы знаем, что много хороших частных находок найдется в статьях, современных появлению его произведений, знаем, что много прекрасных эстетических замечаний наговорено в статьях о Пушкине, тянувшихся в прежних «Отечественных записках», из которых четыре первых, самых громадных, к Пушкину не относятся, а толкуют, как «*нечто*», написанное Воркуловым Евдокимом, — «*обо всем!*», — что прекрасные эстетические замечания надобно часто искать в этих статьях в хаосе необузданного пафоса, бесконечных отступлений, диких нравственных положений и т. д., — что над этими статьями, одним словом, нужно тоже совершить работу и извлечь из них существенное и нужное. Мы знаем, кроме того, статьи г. Мартынова в «Маяке», обвинявшие героев Пушкина в уголовных преступлениях, самого же поэта — в безбожии и безнравственности, мы знаем статьи Полевого, статьи г. Недоумки, — мыслителя, без сомнения, честного, но человека без эстетического вкуса, как доказывают все статьи его, преимущественно же «Разговор о «Борисе Годунове»» — где он бросает перчатку за Пушкина, а сам не понимает в «Борисе» решительно ничего, — и знаем, что ничем нами исчисленным не только не исчерпана эстетическая критика в отношении к Пушкину, но едва ли и начата порядком. Совершен ли труд над Пушкиным как над поэтом общеевропейским, то есть определены ли особенность его взгляда на жизнь, художественной манеры и проч. сравнительно с другими великими его собратиями — с Шекспиром, Гете, Шиллером, Байроном, Мицкевичем и иными? Показано ли значение его как поэта народного, определены ли элементы, из которых истекла его творческая деятельность,

влияния, которым он подвергался, и влияния, им произведенные? Исследованы ли плоды его деятельности — изъяснен ли из собственных его произведений — его поэтично-нравственный образ? Возьмите, например, одно чувство любви, отношения к женщине, и проследите его у Пушкина сравнительно с другими его собратьями: если найдете резкие особенности — объясните их народностью поэта или свойствами его натуры и т. д. Над Пушкиным надобно работать, надобно *начать* на нем перевоспитываться морально и эстетически, если воспитывались не на нем, а на г. Некрасове, Щербине и иных. О языке пушкинском, о стихе его сказано ли что-нибудь дельное и основательное... *Дело* в отношении к Пушкину сделано только г. Анненковым, сделано честно, умно, талантливо, за что ему и поклон от лица всей России, — но нельзя же только обирать труд г. Анненкова, а надобно делать что-либо и самим. Что же сделано при появлении издания критикою? Критика «Отечественных» записок» избрала себе цель довольно скромную — указать на достоинства и недостатки издания. Критик «Современника» в двух статьях перефразирует труд г. Анненкова, в третьей приступает к труду самостоятельному. Какую же самостоятельную задачу избрал себе критик «Современника»?.. Странно и вымолвить, в чем заключается эта самостоятельная задача. Непонятно даже, как такая задача может прийти первая в голову критика, принимающегося за Пушкина. Эта задача — не более не менее как — оправдание отношений критики к деятельности Пушкина, доказательство несправедливости горьких жалоб или горького равнодушия поэта к его ценителям!!! Читатели, может быть, не верят?

Обыкновенно говорят, будто бы с самого появления «Руслана и Людмилы» началось шумное и чрезвычайно сильное критическое движение в тогдашних журналах: многие даже воображают, будто борьба против и за Пушкина в течение целых шестнадцати лет (1820–1836) так же занимала перья журналистов, как, например, в последующее время прения против и в защиту натуральной школы, два или три года постоянно одушевлявшие русскую журналистику. Такое понятие не совсем точно. Если собрать все, что было написано в журналах двадцатых годов о всех произведениях Пушкина до «Полтавы», то масса будет менее, нежели то, что было в наше время написано, например, по случаю появления комедии г. Островского «Бедность не порок». В тощих книжках тогдашних журналов страницы наполнялись переводами, бесчисленными стихотворениями и вялыми статьями о неимоверно сухих предметах. Отзывы о явлениях литературы ограничивались обыкновенно очень немногими страничками, если не строками. Только в последнее время деятельности Пушкина критика получила более развития (NB. Положим, что все это и правда, но что же это доказывает? Не отсутствие движения, а отсутствие толщины в журналах и пухлости в статьях. Движение было — постоянное, сильное, хотя и не выражалось огромными статьями. Мы вот теперь пишем большую статью в доказательство отсутствия движения в нашей критике!) *Другая ошибка, еще важнее, состоит в том, что думают, будто критика, современная Пушкину, не умела ценить его.* Мы вовсе не имеем желания превозносить прошедшее: готовы сказать о нем вообще, что его значение преувеличивается даже теми людьми, которые наиболее строго судят о нем. Но тем не менее должны мы сказать, что люди умные и, по своему времени, очень проникательные существовали всегда; *что каковы бываюти писатели, точно таковы же бываюти критики — те и другие рождаются одним и тем же обществом.*

Стало быть, по Сеньке шапка, по Пушкину Полевой! — прекрасное заключение — и на основании его-то построил свою статью безымянный критик. Вся цель его статьи — доказать, что критика «Телеграфа» и других журналов в отношении к Пушкину была не так придирчива и пуста, как обыкновенно думают. — И чем же доказывает он свое положение? 1) На стран. 6 своей статьи пародией на стихотворение Пушкина «Поэт и чернь», помещенной в «Телеграфе», пародией, которую, как бесчестящую ее, может быть, одумавшегося сочинителя, не следовало перепечатывать, пародией, ругающей над великим поэтом, имевшим право сказать о себе:



Что чувства добрые я лирой возбуждал,  
Что прелестью живой стихов я был полезен  
И милость к падшим призывал —

пародией, не только не возбуждающей негодования критика, но даже снабженной толкованием, в котором почтенный и даровитый Дельвиг назван литературным клиентом Пушкина!.. Спрашиваем г. критика, думал ли он о Пушкине или вообще о чем-нибудь, переписывая такие стихи пародии, обращенные к поэту:

Лжи, лести, низости уроки  
Ты проповедуешь шутя.  
С твоим божественным искусством,  
Зачем, презренной славы льстец,  
Зачем предательским ты чувством  
Мрачишь лавровый свой венец?

Критик замечает еще снисходительно, что форма пародии очень жестка, но что сам Пушкин выражался жестко в статьях Феофилакта Косичкина! Читал ли г. критик правдивые, благородные статьи Феофилакта Косичкина? Статьи Косичкина устремлены не на лицо, а на темные стороны жизни и литературы, которых лицо является случайным представителем, а пародия обращена на Пушкина, на человека, которому мы все, если не безымянный критик, обязаны лучшей частью самих себя! 2) Далее, беспристрастие и правдивость журналов критик доказывает насмешками над «Евгением Онегиным» и требованиями какой-то *степенности* от поэта — и только. Из двух-трех статей такого же рода г. критик выводит следующее заключение:

Кажется, трудно не согласиться, что и при жизни Пушкина его произведения были оцениваемы не голословно, не пошло, не мелочно.

Нет, г. критик! Вы, видно, не взглянули на историю критики как настоящий историк! Вы, — извините нас, — не проследили даже хорошо критических статей того времени. Даже о статьях г. Недоумки, которого эстетический вкус вы защищаете, — вы знаете, кажется, только понаслышке! Если бы история критики знакома была вам точно по источникам, вы бы не то увидели! Вы увидели бы не те явления, которые приводите, — вас поразило бы странностью непонимание Пушкина даже и такую критику, которая умела горячо, пламенно ему сочувствовать, вас поразило бы по преимуществу, что критика *дорастает* постепенно до Пушкина. Каков, например, покажется вам, вот этот отрывок из «Литературных мечтаний» человека, пламенно сочувствовавшего Пушкину, писанный, как вам, вероятно, неизвестно, в 1834 году, отрывок, в котором поклонение Пушкину, несмотря на громкие слова, так еще робко, где еще рассказывается, что Пушкин творил шалая и играя (а мы знаем теперь, благодаря г. Анненкову, как дорого доставались *баловню природы* эти шалости и игры), где еще не узнают Пушкина в его сказках и в его «Анджело». А статья писана пламенным поклонником поэта, который после, повывросши, понимал серьезность пушкинских шалостей и игр, восторгался суровой жесткостью манеры, в которой написан «Анджело», и простотою сказок, хотя не понимал последних, по малой грамотности.

Пушкин был совершенным выражением своего времени. Одаренный высоким поэтическим чувством и удивительною способностью принимать и отражать все возможные ощущения, он перепробовал все тоны, все лады, все аккорды своего века; он заплатил дань всем великим современным событиям, явлениям и мыслям, всему, что только могла чувствовать тогда Россия, *переставшая верить в несомненность вековых правил, самую мудрость извлеченных из писаний великих гениев*, и с удивлением узнавшая о других правилах, о других мирах мыслей и понятий и новых, неизвестных ей

дотоле, взглядах на давно известные ей дела и события. Несправедливо говорят, будто он подражал Шенье, Байрону и другим: Байрон владел им не как образец, но как явление, как властитель дум века, а я сказал, что Пушкин заплатил свою дань каждому великому явлению. Да — Пушкин был выражением современного ему мира, представителем современного ему человечества, но мира русского, но человечества русского. Что делать? Мы все гении-самоучки; мы все знаем, ничему не учившись, все приобрели, не проливши ни капли крови (??), а веселясь и играя (?), словом:

Мы все учились понемногу  
Чему-нибудь и как-нибудь.

Пушкин от шумных оргий разгульной юности переходит к суровому труду,

Чтоб в просвещении стать с веком наравне;

от труда опять к младым пирам, сладкому безделью и легкокрылому похмелью. *Ему недоставало только немецко-художественного воспитания.* (NB! и слава богу.) *Баловень природы, он, шая и играя, похищал у ней пленительные образы и формы, и, снисходительная к своему любимцу, она роскошно оделяла его теми цветами и звуками, за которые другие жертвуют ей наслаждениями юности, которые покупают у ней ценою отречения от жизни... Как чародей, он в одно и то же время исторгал у нас и смех, и слезы, играл по воле нашими чувствами... Он пел, и как изумлена была Русь звуками его песен: и не диво, она еще никогда не слыхала подобных; как жадно прислушивалась она к ним: и не диво, в них трепетали все нервы ее жизни! Я помню это время, счастливое время, когда в глуши провинции, в глуши уездного городка, в летние дни, из растворенных окон носились по воздуху эти звуки, подобные шуму волн или журчанию ручья...* (NB. Восхитительные поэтические строки! Вот как учитесь писать, то есть чувствовать, г. критик, для того чтобы выступить с статьей о Пушкине, и тогда можете разрешить вопрос — можно или нет еще что-либо нам писать. Не знаем, цените ли вы так, как мы ценим и чувствовали в свое время, всю даровитость этого живо чувствовавшего критика. Это — не Полевой и не г. Недоумко — а между тем, и он *вырастал* с произведениями Пушкина, и его Пушкин определял так же верно и метко, как верно и метко определял он часто одним словом различных деятелей!)

Невозможно обозреть всех его созданий и определить характер каждого: это значило бы перечесать и описать все деревья и цветы *Армидина* сада. У Пушкина мало, очень мало мелких стихотворений; у него по большей части всё поэмы: его поэтические тризны над урнами великих, то есть его «Андрей Шенье», его могучая беседа с морем, его вещая дума о Наполеоне — поэмы. Но самые драгоценные алмазы его поэтического венка, без сомнения, суть «Евгений Онегин» и «Борис Годунов». *Я никогда не кончил бы, если бы начал говорить о сих произведениях.* (NB. А вы, г. критик, думаете, что все покончено, что и говорить больше не об чем, — разве только о *справедливости* критики, современной произведениям Пушкина!)

Пушкин царствовал десять лет: «Борис Годунов» был последним великим его подвигом; в третьей части полного собрания его стихотворений замерли звуки его гармонической лиры. *Теперь мы не узнаём Пушкина: он умер или, может быть, только обмер на время.* Может быть, его уже нет, а может быть, он и воскреснет; этот вопрос, это гамлетовское «быть или не быть», скрывается во мгле будущего. *По крайней мере, судя по его сказкам, по его поэме «Анджело» и по другим произведениям, обретающимся в «Новоселье» и «Библиотеке для чтения»* (NB. А в «Библиотеке для чтения» напечатан был «Гусар», одно из художественнейших произведений поэта!), *мы должны оплакивать горькую, невозвратную потерю.* Где теперь эти звуки, в коих слышалось, бывало, то удалое разгулье, то сердечная тоска, где эти вспышки пламенного и глубокого чувства, потрясавшего сердца, сжимавшего и волновавшего груди, эти вспышки остроумия тонкого и язвительного, этой иронии, вместе злой и тоскливой, которые поражали ум своею игрою; где теперь *эти картины жизни и природы, перед которыми была бледна жизнь и природа* (Ясное дело, что критика была еще молода, когда Пушкин вступал в возраст мужества; выросла — и стала понимать Пушкина-мужа. Но как ей искренно жаль молодости Пушкина! Как свежа и могуча в самом деле эта критика! как верит она в искусство, в то, что произведения искусства могут быть выше произведений жизни и природы, — и что бы сказала она, эта критика, на которую критика теперешняя ссылается, если б увидала дикие положения недавно вышедшей книги г. Чернышевского, встреченной весьма благосклонно критикою, на нее ссылающеюся?) Увы! вместо их мы читаем теперь стихи с правильной цезурой, с богатыми и полубогатыми рифмами (NB. Увы! — можем и мы воскликнуть, — критике неведомо было, как начинало надоедать поэту однообразие этих богатых и полубогатых рифм, как тревожим он был исканием новых форм — увы! все это и мы узнали только из труда г. Анненкова, да не оценили еще по достоинству ни Пушкина,

ни труда его издателя! Увы! увы! увы!), с пиитическими вольностями, о коих так пространно, так удовлетворительно и так глубокомысленно рассуждали архимандрит Аполлос и г. Остолопов! Странная вещь, непонятная вещь! Неужели Пушкина, которого не могли убить ни исступленные похвалы энтузиастов, ни хвалебные гимны торгашей, ни сильные, нередко справедливые нападки и порицания его антагонистов, неужели, говорю я, этого Пушкина убило «Новоселье» г. Смирдина? *И однако ж, не будем слишком поспешны и опрометчивы в наших заключениях; предоставим времени решить этот запутанный вопрос. О Пушкине судить не легко. Вы, верно, читали его «Элегию» в октябрьской книжке «Библиотеки для чтения»? Вы, верно, были потрясены глубоким чувством, которым дышит это создание? Упомянутая «Элегия», кроме утешительных надежд, подаваемых ею о Пушкине, еще замечательна и в том отношении, что заключает в себе самую верную характеристику Пушкина как художника:*

Порой опять гармонией упьюсь,  
Над вымыслом слезами обольюсь.

*Да, я свято верю, что он вполне разделял безотрадную муку отверженной любви черноокой черкешенки или своей пленительной Татьяны, этого лучшего и любимейшего идеала его фантазии; что он, вместе с своим мрачным Гиреем, томился этою тоскою души, пресыщенной наслаждениями и все еще не ведавшей наслаждения; что он горел неистовым огнем ревности, вместе с Зарею и Алеко, и упивался дикою любовью Земфиры; что он скорбел и радовался за свои идеалы, что журчание его стихов согласовалось с его рыданиями и смехом. (NB. Опять место, отличающееся удивительным сочувствием к изящному, поэтическим пониманием изящного, неотразимо увлекающею верою в жизнь и искусство!) Пусть скажут, что это пристрастие, идолопоклонство, детство, глупость, но я лучше хочу верить тому, что Пушкин мистифирует «Библиотеку для чтения», чем тому, что его талант погас. Я верю, думаю, и мне от радно верить и думать, что Пушкин подарит нас новыми созданиями, которые будут выше прежних («Молва» 1834 г. № 50, стр. 397, 398, 399, 400).*

Что вы скажете об этом отзыве добросовестной, сочувствующей, верующей критики, отзыве, в котором удивительное понимание идет об руку с удивительным же непониманием, — вы, г. критик, взявший на себя задачу оправдать критику в ее отношениях к Пушкину, вы, равнодушно перепечатавающие злые пасквили па «мирного поэта», вероятно, потому, что критике больше нечего делать в отношении к Пушкину, как перепечатывать на него пасквили?

Приведенное нами место из старой критики времен Сатурна, критики, низвергнутой по всему праву ту критику времен Урана, которую принялся так неудачно защищать г. новый критик «Современника», — само по себе очень назидательно, но будет еще назидательнее, когда мы объясним его современными ему свидетельствами.

Когда в 1834 году вышла вторая часть «Новоселья», в которой напечатана в первый раз повесть «Анджело», в 22 № «Молвы» появилась следующая статья. По пламенному сочувствию к Пушкину, по поэтическому пониманию поэта, статья принадлежит, очевидно, тому же перу, которое писало «Литературные мечтания». Замечателен в высокой степени отзыв об «Анджело» своею неустрашимою верно-стию.

«Анджело», повесть в стихах Ал. Пушкина в трех частях. *Пиеса сия заслуживает полное внимание критики, хотя едва ли воспользуется таковым же от публики. (NB. Каково предведение? Что, если б оно смогло не сробеть?) Заметим предварительно, что эта горсть людей, у нас читающих и, следовательно, читающих Пушкина, так еще малочисленна, так мало внимательна к авторам, ею читаемым, что у ней не может образоваться различных мнений и, следовательно, суждений о писателе. Нет, она сплеча, одним махом, по двум-трем пиесам составляет свое мнение об сочинителе; и после что хотите делайте, вы не собьете ее с этого понятия или, что еще хуже, если будете усиливаться, сами проиграете непременно. (NB. Да, — заметим мы, — даже сами отступитесь, если вы еще молоды, если ваши основания шатки, если вы малограмотны, что и сделалось.) Бесспорно, что несравненный, единственный современный талант Пушкина сделался известен у нас первыми произведениями его юности, хотя, быть может, и не всегда отчетливыми, но всегда горячими, пылкими, истинно*

поэтическими. Первое впечатление решило славу его, положило основной камень мнению публики о Пушкине. Каждый стих его, каждое слово ловили, записывали, выучивали и *всюду думали видеть тень или блеск того же характера пылкой, стремительной юности, по произведениям которой составили о нем понятие. Но поэт, как Пушкин, не мог оставаться в зависимости даже и от общественного мнения: он шел своим путем, и чем сильнее, самобытнее, выше развивался талант его, тем далее последующие его произведения расходились с тем первым впечатлением, которое так шумно, так торжественно сделал он, еще неизвестный, из садов Лицея!* Он был недоволен публикою, недоволен ее образом воззрения на себя, и негодование поэта изливалось не раз в стихах могущественных:

Так толковала чернь пустая,  
Поэту славному внимая!

Но публика стояла крепко на своем, и поэт, не внимая ей, идучи своим путем, более и более отделялся от ее участия. *Вот, по нашему мнению, единственная разгадка, почему последние, лучшие поэмы его, как, например, «Борис», были принимаемы с меньшим жаром и участием. Пушкин не внимал и продолжал путь свой.* Не место здесь пускаться в рассуждение, кто прав: публика ли, с своим упрямством и желанием слышать от поэта тот же строй песней, которым он пробудил ее внимание, или непокорность поэта сему требованию. Ограничимся сознанием, что *общее участие к произведениям Пушкина уже значительно изменилось, а вместе с тем и характер его сочинений.* Это предварительное изложение, по нашему разумению, было необходимо для того, чтобы дать в настоящем случае верный отчет о повести его «Анжело» и показать, что мы, уважая поэта, изучали не только его произведения, но и ход его влияния на публику и ее к нему отношение. Дополним это замечанием, что есть еще люди, не зависящие от первых впечатлений, которые и теперь понимают и ценят Пушкина: но много ли их? Обратимся к «Анжело». Боккаччио, отец «Декамерона», был первым, начавшим писать в роде, к которому принадлежит «Анжело». *Простой, самый естественный, бесстрастный, не размышляющий рассказ происшествий, как они были, есть отличительная черта* сего рода произведений, являвшихся в свое время не случайно, не по прихоти литературной, а вследствие особых обстоятельств, развивавших в разные периоды времени различные роды стихотворений: сагу, романс, балладу и т. д. Возможно ли подобное воссоздание какого-либо рода стихотворений во всякое время по воле самого сильного дарования? Имеет ли право талант, не обращая внимания на современное, его окружающее, постоянно усиливаться воскресить прошедшее, идти назад, не стремиться вперед? Может ли иметь успех подобное направление? Вправе ли писатель винить публику, если она не разделяет его стремления к минувшему, а в силу вечно неизменяемого влечения к будущему остается равнодушною, непризательною к его тягостному борению с веком, *усилию, часто обнаруживающему тем разительнее всю великость его дарования?* Вот вопросы, которые в настоящее время было бы кстати предложить на разрешение и отвечать на которые мы не можем в статье библиографической, хотя в них-то существенно должна заключаться истинная оценка пиесы Пушкина, *полной искусства, доведенного до естественности, ума, скрытого в простоте разительной, и, сверх того, неотъемлемо отличающейся истинным признаком зрелости поэта — тем спокойствием, которое мы постигаем в творениях первоклассных писателей!* Судить о стихосложении Пушкина было бы излишне: мы ограничиваемся, наведя читателей на мысль, стоящую, по мнению нашему, подробного исследования («Молва» 1834 г., № 22, стр. 338–341).

Нельзя не удивляться здесь и верности взгляда во взгляде на значение Пушкина и на отношение к нему публики и критики, и превосходному определению существенных красот манеры, в которой писан «Анжело», даже указанию связи этой манеры с манерой Боккаччио, хотя недостаток грамотности очевиден и здесь: не указан ближайший источник «Анжело» — Шекспирова драма. Самые вопросы, оставляющие критика, в известной степени законны: самое стихосложение Пушкина поразило его своею особенностью — тут нет еще и помину об архимандрите *Аполлосе* и г. *Остолопове*. Перед чем же отступила эта критика, по-видимому, столь самостоятельная, столь мужественная, столь созревшая до понимания Пушкина?

Перед статью «Жителя Сивцева Вражка», напечатанною в 24 № той же «Молвы» на стр. 370–375!!!

Рецензент наш, — говорит этот новый критик, — в суждении об «Анжело» Пушкина, помещенном в сей части «Новоселья», оказал слишком явное пристрастие. Я совершенно согласен с ним в том,

что говорит он вообще о ходе влияния Пушкина на публику, о постоянно усиливающемся разноречии его с нею и о значительном изменении общего участия к его произведениям. Но, признаюсь, вопреки ему, не нашел в «Анджело» ни «искусства, доведенного до естественности», ни «ума, скрытого в простоте разительной», тем более не заметил «истинного признака зрелости поэта — того спокойствия, которое мы постигаем в творениях первоклассных писателей». По моему искреннему убеждению, «Анджело» есть самое плохое произведение Пушкина; если б не было под ним его имени, я бы не поверил, чтоб это стихотворение принадлежало к последнему двадцатипятилетию нашей словесности, и счел бы его стариною, вытасканным из отысканного вновь портфеля какого-нибудь из второстепенных образцовых писателей прошлого века. Так мало походит оно на пушкинское даже самую версификацию, избилующую до невероятности усеченными прилагательными и распространенными предложениями! Не угодно ли вам перечесть вновь следующие стихи:

Ты думаешь? так вот тебе предположенье:  
 Что если б отдали тебе на разрешенье,  
 Оставить брата влечь ко плахе на убой  
 Иль искупить его, пожертвовав собой  
 И плоть предав греху (с. 61).

Или, пожалуй, хоть эти:

Средство есть одно к его спасенью.  
 (Все это клонится к тому предположенью  
 И только есть вопрос и больше ничего).  
 Положим: тот, кто б мог один спасти его,  
 (Наперник судии иль сам по сану властный  
 Законы толковать, смягчить их смысл ужасный)  
 К тебе желаньем был преступным воспален  
 И требовал, чтоб ты казнь брата искупила  
 Своим падением: не то — решит закон (с. 63).

Или следующий афоризм:

Закон не должен быть пужало из тряпицы,  
 На коем наконец уже садятся птицы.

Спрашиваю, чем эти и многие подобные стихи лучше стихов не только Хераскова и Кострова, даже некоторых Сумарокова? Я уже не упоминаю о том, что в отношении к содержанию «Анджело» есть не что иное, как переделка Шекспировой «Measure for Measure»<sup>9</sup> из прекрасной драмы в вялую, пустую сказку. Не думайте, чтобы я был предубежден против творца этой переделки; напротив, уверяю вас, что никто больше меня не чувствует живейшей признательности к Пушкину за неоцененные минуты, кои он доставлял мне своими первыми произведениями, благоухавшими свежей сладостью мощного, роскошного таланта. И потому, читая «Анджело», я повторял с чувством глубочайшей горести его же прекрасный стих, в то время глубоко запавший мне в душу: увы!

Таков ли был он, расцветая?..

В полной надежде, что вы не откажетесь вверить крыльям вашей «Молвы» сию апелляцию на «Молву», с отличным уважением имею честь быть

Ваш покорнейший слуга  
 Июня 12. 1834 г.

Житель Сивцева Вражка.

И пред такой-то ничтожной статейкою отступила критика. И потом явились «Литературные мечтания».

Не вправе ль же была сама эта критика в другую свою эпоху, в эпоху, которую, в противоположность временам Сатурна, мы назовем эпохою титанической, — в эпоху пафоса, в статье о Кирше Данилове и Сахарове в «Отечественных»

<sup>9</sup> «Меры за меру» (англ.).

записках» говорить: «Критика того времени безусловно восторгалась произведениями Пушкина до той поры, как гений его возмужал; не подозревая того, что он им стал уже слишком не по плечу, они, по свойственному человеческой слабости самолюбию, заключили, что он пал».

А неизвестный критик «Современника» — взялся оправдывать критику современную Пушкину!<sup>10</sup>

Но обратимся к другим статьям о Пушкине.

Статья о сочинениях Пушкина в июльской книжке «Отечественных записок» собственно о сочинениях Пушкина не толкует, да и толковать не хочет. Предлагаемые журналом статьи имеют предметом *рассматривать со всех сторон издание...* Как это, кажется, ухитриться написать несколько статей об издании — и кому будут предлагаться эти статьи? Подробный эстетический разбор самих произведений поэта не входит в план этих статей, потому что, как говорит критик — «в нашем же журнале был напечатан полный разбор сочинений Пушкина. Взгляд наш с тех пор не изменился, потому что творения Пушкина, хотя уже почти четверть века прошло над его могилою, до сих пор не утратили своей обаятельной силы и свежести и еще далеко то время, когда критика в состоянии будет сказать что-либо новое или изменить свои суждения о его произведениях, из которых многим суждена вечная юность, как всему истинному в науке». Прекрасно сказано, заметим мы — но ссылка на прежнюю критику как на исчерпавшую все, что можно сказать как о Пушкине, так и обо многом другом, если не обо всем, — подтверждает как нельзя более нашу мысль об одряхлении и истощении теперешней. Как это не найти в Пушкине чего-либо нового даже с эстетической стороны, когда целые библиотеки сочинений о знаменитых писателях существуют в других европейских литературах? И особенно в настоящее время были бы полезны эстетические статьи о Пушкине. Около четверти века прошло после его смерти — как справедливо, хотя неточно выразился критик, — и должно признаться, к сожалению, что поколение, воспитавшееся в эту четверть века, воспиталось — увы! не на Пушкине, как воспитывались на нем мы, ныне пишущие и поучающие. Скажем даже более: различные эфемерные произведения и тяжеловесные статьи об этих эфемерных произведениях, статьи, в которых широко и глубокомысленно обсуживались по поводу литературы различные политико-экономические вопросы, — разорвали связь между Пушкиным и поколением, воспитавшимся в эту четверть века: вкус у этого поколения (мы говорим о той части его, которая подверглась журнальным влияниям) испорчен или, лучше сказать, заражен: юношам и девам, которые с пафосом читали только больничные или исправительные стихотворения г. Некрасова и *греческие* песнопения г. Щербины, нужно долго и долго втолковывать на Пушкине, в чем заключается значение искусства, в чем состоит истинная красота; даже читавшим даровитых из новых поэтов, и не только новых, — красота пушкинской поэзии будет новостью: мы сами в тех обществах, где наиболее читают вообще и, кроме того, читают даже по-русски мужеский пол и женский, встречали и встречаем госпож и господ, которым напомним только то или другое стихотворение Фета, Огарева, Майкова — они наизусть его знают, — но которые как-то смутно, неопределенно отзываются о Пушкине. Да об одной простоте, правде и искренности пушкинской поэзии сравнительно со всею современною — можно написать несколько статей, более, конечно, нужных для публики, чем ныне предлагаемая статья и будущие статьи об издании Пушкина, статьи, которым место не в отделе

<sup>10</sup> Мы уверены даже, что он готов быть ратоборцем за приведенную статью «жителя Сивцева вражка», вместе с ним находить «Анджело» самую плохую вещь, вместе с ним не понимать, почему великий художник так утомился своею легкою версификацией, почему обратился он к манере писателей прошлого века (*примеч. Григорьева*).

критики. А что можно сказать о Пушкине как о повествователе, особенно сравнительно с продуктами натуральной школы и с водяною беллетристикою последних двух или трех лет! Явно, что ссылка на прежнюю критику есть в настоящем случае смиренное, хотя неискреннее сознание критики в бессилии и истощении. Замечательно, что никто из *настоящих* литераторов, никто из известных критиков, кроме г. Дружинина, не сказал ни слова о Пушкине, предоставивши это дело борцам темным или только что выступившим на сцену литературы, хотя от некоторых, как, например, от г. Галахова, принадлежащего к поколению, воспитавшемуся на Пушкине, и знакомого с фактами не ученически, — от г. Кудрявцева, которого некоторые статьи показывали много эстетического такта в оценке поэтических произведений, вправе были ожидать многие статей о Пушкине скорее, чем от таинственного критика «Современника», — но г. Галахов почил на лаврах после своей статьи о Карамзине, г. Кудрявцев печатает в «Записках» очень хорошие статьи о «Данте», другие из грамотных критиков давно уже ничего не печатают. На сцене только темные борцы вроде господина, пописывающего критики в «Современнике», и многих господ, *им же имя легион*, наводняющих безнаказанно безвкусием и незнанием дела столбцы санкт-петербургских газет. Печальное, поистине печальное состояние критики! Еще печальнее представляется оно, когда среди этих темных борцов появляется боец поседелый, вроде г. П., с мнениями дикими, устарелыми, и говорит, как *власть имеющий*, о том, что повести Пушкина — дрянь, а г. Вонлярлярский чуть-чуть не гений!

Боже мой! и неужели же все это от того, что нечего писать критике. Да ведь знает же и прекрасно знает критика, о чем писать, какие интересные струны затронуть, говоря о писателе иностранном. Посмотрите, например, как основательно говорит упомянутый нами г. Кудрявцев в статьях о «Данте»: «Каждая вновь наступающая эпоха пробует свои силы над Дантом; каждый вновь выработанный прием в общей истории литературы прилагается и к Данту. Только что, кажется, установилось новое воззрение на него, как старое опять усиливается взять перевес над новым. Опыт следует за опытом, один прием сменяется другим, но никто, конечно, не скажет, что современные работы, предпринятые над Дантом, как бы, впрочем, они ни были удачны, полагали предел дальнейшему исследованию о нем. Пока не умрут исторические и литературные интересы, деятельная мысль не перестанет трудиться над его творениями и всегда будет надеяться найти в них много нового для себя». Какая ужасающая разногласица между этими здравыми словами, прилагающимися, конечно, к изучению всякого великого народного писателя, — и между словами критиков «Отечественных» записок» и «Современника». Между тем г. Кудрявцев же, например, так хорошо сознающий эти истины и так здраво их выражающий, — удивительно ясно обозначающий приемы исторической критики, — предпочитает работе над Пушкиным — извлечение из двух книг о Данте Фориэля и Вегеля, работу, конечно, более легкую и, пожалуй, доставляющую в своем кружке дешевую славу, но за которую взяться можно и без дарования г. Кудрявцева, статью, которую под силу было бы смастерить какому-нибудь г. Тихонравову или другому темному адепту! В настоящую минуту это особенно досадно, и тем более досадно, что в предисловии к своему извлечению г. Кудрявцев излагает превосходно приемы исторической критики. «В наше время, — говорит он, — лучше, нежели когда-либо, понято, что жизнь писателя и его авторская деятельность — два явления, соединенные между собою теснейшим образом, или что в деятельности писателя, в его произведениях слагаются его же жизненные результаты. Если уж слог сам по себе обличает человека, то чего же не скажет нам о нем самое содержание его произведений? Надобно только искусно собрать лучи света, проливаемого творениями писателя на его жизнь, и уметь направить их на настоящие пункты. Нельзя сомневаться

в успехе этого метода после блестящих опытов приложения его к Гете и Шиллеру и, в недавнее время, к Шекспиру известным историком немецкой литературы. Последний опыт особенно говорит в пользу метода, потому что только с помощью его автору удалось, наконец, заглянуть во внутренний мир поэта и открыть в этом мире последовательность явлений, о которых его биографы не имеют никакого подозрения. В строках и между строками творений Шекспира Гервинус нашел секрет прочесть внутреннюю его биографию. *Почему не приложить того же способа и к другим писателям, о деятельности которых мы гораздо больше знаем из их произведений, нежели из истории их жизни?* В свою очередь, жизнь писателя дает ключ к объяснению его творений. Это старая истина, которой сила известна была уже в древней литературе. В наше время значение ее сознается все больше и больше. Кто не читал жизни автора, для того потерял смысл многих его произведений. *Чем оригинальнее писатель, тем глубже в его жизни лежат корни самых его созданий: не тот только пустой фразер и ритор, кто любит пышные речи, но тот в особенности, у кого они легко ложатся под перо, без участия мысли и сердца. Спросите у комментаторов, знающих лучше нас домашние тайны писателей, и они скажут вам, с иронической улыбкою или без нее — все равно, что мотивы душевнейших лирических произведений взяты обыкновенно из жизни самого поэта. У романиста, у драматического писателя, может быть, те же самые ощущения превратились в идеальные образы, полные жизни и движения. Еще больше надобно спрашиваться ответа о жизни писателя, если в речах его слышится одно твердое убеждение, которое покрывает собою все прочие мысли. Убеждение не родится из теории, оно приходит вместе с успехами жизни и, нередко, наперекор ее направлению. Если убеждение истинно, если это не призрак, оно наполнит всего человека и не может не сказаться в его произведениях. Оторвите убеждение от жизненной его основы — и оно если не потеряет вовсе своего разумного смысла, легко может показаться странностью и поведет только к произвольным толкованиям».*

Читая подобные строки, невольно приходит в голову мысль, как легко усвоиваем мы все то, что долгим умственным процессом выработано в остальной Европе, становимся тотчас же во всяком деле хозяевами, относимся даже ко всякому делу критически (и, прибавим не без чувства народной гордости, имеем право относиться критически), — и между тем, на деле, на практике прилагаем наше ясное и тонкое понимание к каким-нибудь трудам ex otio<sup>11</sup>, отговариваясь тем, что нечего делать, не для чего делать и т. д. «Материалы для биографии Пушкина» (скромное и справедливое заглавие труда г. Анненкова) подавали именно повод к испытанию над Пушкиным такого рода приема, которого свойства и значение так хорошо объяснены г. Кудрявцевым — а у нас нашелся особенный прием: перепечатывать старые пасквили на Пушкина, — да еще другой — ссылаться на прежнюю критическую деятельность!

Честь и слава г. Дружинину! Заслуга двух статей его о Пушкине в «Библиотеке для чтения» заключается в том, что он как мыслящий и серьезный литератор обошелся с трудом г. Анненкова — из материалов, предложенных издателем для желающих изображать колоссальный образ нашего народного поэта, г. Дружинин вылепил изваяние Пушкина — европейского поэта и Пушкина — человека труда. Распространяться о статьях его, проникнутых единою, стройною и живою мыслию, обдуманно и честно, выполненных с умом и изяществом, — мы не будем, желая сообщить статье нашей единство полемического колорита. Г. Дружинин — блестящее исключение: общие же замечания наши касались не исключений, а обыденных явлений в критике — и, кажется, с достаточною ясностью доказали ее несостоятельность. Признаемся откровенно, что не без некоторого злобного удовольствия

<sup>11</sup> От отдыха (лат.).



следили мы за ее промахами, но, вероятно, противники наши поймут, как они уже поняли, впрочем, что наша полемическая жесткость имеет источником своим не личное раздражение, а любовь и уважение к искусству. Что же касается до нас лично, то, ведя борьбу не с теперешнею критикою, а с тою, на которую теперешняя ссылается, с критикою, как и наша, не чуждою резкостей и увлечений идеями, мы не раздражались и не будем раздражаться глумлением над увлечениями. Отсутствие способности к пониманию увлечений есть одна из болезней нравственной дряхлости.

---

---

А. А. Григорьев

## Обозрение наличных литературных деятелей

Впредшествовавшей статье мы собрали все факты, относящиеся до современной критики, — в настоящем обозрении чисто литературные явления, опять так же не стесняясь отчетом о каждом из журналов и о каждом № журнала. Не беремся и впредь за подобные отчеты, сколько стеснительные, столько и бесполезные. Взамен этого бесплодного труда мы обозрим, так сказать, статистически настоящую минуту литературы, обозрим по главным деятелям, появляющимся в журналах, стараясь не повториться насчет тех из них, о которых мы уже высказывали свои мнения с известной степенью определенности.

Верные старым обычаям, невольному уважению к стиху, к мерной речи, «к речи богов» — уважению, которое в нас, воспитавшихся на Пушкине, сохранилось, несмотря на пародии Нового Поэта, не поколебалось от стихов г. Некрасова и иных, мы начнем с поэзии и поэтов — тем более что в книжках журналов стихи стали опять *conditio sine qua non*<sup>1</sup>, в подражание «Москвитянину», который за них был предметом насмешек. Поэтов у нас теперь немало, и, что всего лучше, немало поэтов истинно даровитых, поэтов ученых и поэтов-самоучек; немало также и стихотворцев, совсем бездарных или погубивших свой маленький дар постоянным напряжением, стихотворцев, опять-таки, и ученых, и самоучек. В настоящую минуту мы имеем довольно яркую плеяду лириков, бесспорно даровитых и отличающихся особенностью, своеобразностью лиризма, каковы Хомяков, Майков, Мей, Фет, Огарев, Павлова, Ростопчина, Берг, имеем довольно замечательные задатки дарований менее ярких, но бесспорно же призванных, задатки, свидетельствуемые многими стихотворениями, разбросанными по журналам, имеем небездарного поэта-самоучку г. Никитина, хотя его дарованию и придается некоторыми чересчур много значения. Во всяком случае, мы можем утешиться приятными явлениями, отдохнуть от больничных произведений г. Некрасова на стихах г. Фета, хотя сему последнему и должны высказать много упреков, — от псевдогреческих напряжений г. Щербины, к несчастью, окончательно уже, кажется, изнурившего свои способности, на литых стихах Мея. Одним словом, в этой области более, чем в других, найдется явлений утешительных, свидетельствующих о неистощимых источниках лиризма в душе человеческой, даже в нашу эпоху, в которую чуть-чуть было не заподозрили самой законности лиризма. Время насмешек над лиризмом, кажется, миновалось. А время было странное, даже очень странное! Над поэзией смеялись, смеялись преимушественно над всяким высшим лирическим настроением души, всё считая за звонкие фразы; столько же смеялись над молодостью души, над кипучестью

---

<sup>1</sup> Непременное условие (лат.).

порывов, если они являлись в поэте, и беда была поэту, в котором эта молодость и свежесть сохранились, как в покойном Языкове, которого удивительнейшие по стиху или по настрою созданию, какова, например, сказка «Жар-Птица», проходили незамеченные или осмеянные, — и беда была поэту, если кругозор его был шире и лирическое настроение выше, чем у других, как у Хомякова, — и беда была поэту, если он, художник формы, недовольный бедностью обычных рифм, решался на новые, смелые рифмы, как К. К. Павлова, — и беда была, наконец, поэту, если он высказывал русскую думу или русское чувство: дума Берга — над Синеусовым курганом — это и по мысли, и по стиху *летописному*, и по стройности отличное стихотворение — встречено было смехом, — его труд, перевод песен многих, если не всех народов, в начале своем встречен был опять-таки наглым смехом и по появлении даже холодными и вместе ученическими рецензиями. Беда была поэтам в это теперь уже прошедшее, но недавнее время. Правилom поставлено было одобрять только такие поэтические произведения, в которых есть протест лермонтовский, или болезненность гейневская, или, наконец, известная степень ядовитости. Ум в стихотворениях считался выше таланта: снисходительно смотрели, если этот ум являлся совсем голый, выступай он только сам раздраженный и в свою очередь раздражающий, и преследовали талант, если он не допускал задних мыслей в свои вдохновения: все, одним словом, что не брало в руки метлу или другое какое-либо полезное орудие, — клеймилось именем рифмоплетства. В такую эпоху одна искренность была возможна — искренность душевного страдания — и один поэт только уцелеет из этой эпохи, — Огарев. Он не кадил эпохе и также не создавал эпохи, но он по ней пришелся и не виноват, что пришелся: без задней мысли облакал он в гармонические звуки стоны своего разбитого сердца — он пел так потому, что так ему пелось. Но другие усиливались, напрягались так петь, доходя до самых безобразных крайностей в этих напряжениях, но никогда не встречая увещания, мудрого слова, которое могло бы их остановить. Даже люди с истинным призванием застарели в своих недостатках, потому что именно недостаткам-то и кадила критика, недостатки-то и поощряла. Другие, более добросовестные, если увидели крайности, в которые зашли, отреклись от них, но вполне отреклись и от своего поэтического призвания, ибо когда они очнулись, то увидели, что дарование у них избаловано, чувство от напряжения истощилось, искусство формы было пренебрежено. Вследствие такой эпохи, требовавшей от поэзии непременно протеста и терпевшей поэзию только за протест, явился и протест за поэзию, протест против протеста, но протест столь же ложный, как и то, против чего он боролся: это был протест за пластичность в поэзии против иронии разочарования, за красоту против безобразия, за формы против голого ума, за природу против ядовитого анализа — но природу он принял за материю, в красоте увидел одно телесное, в формах поклонился только формам и выступил не слепой, как язычество, но надевший на глаза повязку, не спокойно веселый, а неистовствующий, как вакханка, не просто талантливый, а причудливо талантливый. Он был нов и на минуту встретил сочувствие, но, как новость мишурная, — он пал жертвою собственной напряженности.

Теперь представьте же себе поколение, воспитавшееся на таких протестах, — ибо ничто так не воспитывает молодые души, как произведения лирические, легко понимаемые, легко затверживающиеся, легко принимающиеся на почве души, — и вы поймете, почему мы воюем с ожесточением против этих протестов. Представьте вы себе, если вы человек, которого эти протесты не касались, девушку, читающую вам с пафосом «Еду ли ночью по улице темной...», или, с другой стороны, юношу, который с восторгом повторяет:

Я лукаво глядел на нее,  
 Говорил ей лукавые речи,  
 Пожирая глазами ее  
 Неприкрытые, белые плечи.

Мы берем дело не с нравственной, а только с эстетической стороны: этими напряженными выражениями самых крайних и редких скорбей или животненных поползновений, выражениями, пренебрегающими стихом, языком или ищущими постоянно форм поярче, порезче, красок погуще, — надолго, если не навсегда подрывается в душе возможность наслаждения истинным, стройным, спокойно изящным. Что, например, после того молота, которым сплеча бьет чувство г. Некрасов в приведенном нами стихотворении, в котором совмещены все ужасы бедности, голода, холода — и совмещены с каким-то удовольствием, а не по необходимости, — что после этого молота подействует на ошеломленную душу? Как может, с другой стороны, понять красоту художественной пластичности Пушкина чувство, притупленное напряженными восторгамми?.. Наконец, то, что в гении Лермонтова было нового и что не досказал рано погибший гений, доведенное до крайности подражателями, этот гордый протест, обращенный в какое-то ремесло, эта постоянная ходульность всякого порыва, эта ироническая холодность отношений к жизни, обращенные в правило, не связанные ни с чем настоящим в природе, — приближали к пониманию истинно-поэтического или отдаляли от него, изощряли или портили чувство изящного? Вот вопрос, который должен был задать себе всякий из нас, переживший эту эпоху, более или менее отозвавшийся на нее мыслию и чувством и добросовестно поверивший мыслию и чувством ее требования. Сам Лермонтов говорил:

Нет, я не Байрон, я другой.  
 Еще неведомый избранник,  
 Как он же, чуждый миру странник,  
 Но только с русскою душой.

Еще не знаем мы, куда бы вынесла гениального человека его русская душа; во всяком случае, он не застыл бы, не окаменел бы в этом холодном и ядовитом протесте, как застыли и окаменели в нем его последователи. Худшее в этом было то, что окаменяли, отливали в какое-то правило — минуту нравственного процесса, — и этим останавливали дальнейшие требования души: едва ли не еще хуже было то, что усомнились в жизненности души, в неистощимости ее требований и, стадо быть, в неистощимости лиризма. Скажут нам, что мы взглянули на дело слишком сурово, — но ведь недавно еще миновалась эта эпоха, недавно еще избалованное чувство тешилось изображениями нравственных и физических язв, недавно еще с восторгом читались стихи г. Некрасова. В последний раз говорим мы о них и о том направлении, которого они были несчастным порождением: последнее стихотворение г. Некрасова внушает такое сострадание к этому умирающему направлению, что грех было бы его тревожить, что, тронутые этим искренне грустным стихотворением, мы оставим в покое другие произведения того же писателя, недавно появившиеся, как то: песнопение о ражем Ваньке, который удавился с горя, что не украл мешка денег, позабытого купцом у него в саях, — песнопение о чиновнике, который доводит себя до чахотки, трудясь для нарядов жены, песнопение о матери, оплакивающей сына, и имеющее претензию на большую ядовитость. Повторяем опять, что нас слишком растрогало следующее стихотворение, относящееся лично к г. Некрасову:

Я сегодня так грустно настроен,  
 Так устал от мучительных дум,

Так глубоко, глубоко спокоен  
 Мой больной, раздражительный ум,  
 Что недуг, мое сердце гнетущий,  
 Как-то горько меня веселит.  
*Встречу* смерти грозящей, идущей  
 Сам пошел бы... Но сон освежит —  
 Завтра встану и выбегу жадно  
*Встречу* первому солнца лучу —  
 Вся душа встрепенется отрадно  
 И мучительно жить захочу.  
 А недуг, сокрушающий силы,  
 Будет так же и завтра томить  
 И о близости темной могилы  
 Так же внятно душе говорить.

Всякий укор должен неметь перед видимую безотрадною такого стихотворения. От души желаем г. Некрасову более спокойного настроения; дай бог, чтобы оно было поворотом к лучшему, к более спокойному взгляду на жизнь, — чтобы, как минута нравственного процесса, оно принесло плод, — ибо, не находя поэзии в стихах г. Некрасова, доселе напечатанных, кроме стихотворения к падшей женщине, к которой с такою верою в человеческую душу он обращается, — мы тем не менее не можем не видеть в самых напряжениях его натуры — способности мыслить и чувствовать глубоко, стремлений к добру и правде и, стало быть, не можем не желать искренно, чтобы мучительный нравственный процесс, которого несчастным плодом были многие антипоэтические произведения, — разрешился более светлым и спокойным состоянием духа, в котором только и возможна и законна поэтическая деятельность.

Мы хотели бы отдохнуть от тяжелого нравственного настроения, навеянного на нас музю-гарпиею г. Некрасова, на каком-либо стихотворении *Фета*, поэта, которого дарование диаметрально противоположно дарованию г. Некрасова, во-первых, уже тем, что оно — дарование истинное, а не подогретое: Фет — одна из тех поэтических натур, который могут сказать о себе:

Ich singe, wie der Vogel singt,  
 Der in den Zweigen wohnt<sup>2</sup>.

но, к сожалению, вся неопределенность птичьего щебетанья отзывается в его стихотворениях, особенно в последних, которыми без малейшего разбора, кажется, дарит он публику. Вот, например, два его стихотворения из последних («Отечественные зап<sup>иски</sup>» Май). Первое называется «Весна на дворе».

Как дышит грудь тепло и емко,  
 Слова не выразят ничьи —  
 Как по оврагам в полдень *громко*  
*На пелену падают ручьи,*  
 В эфире песнь дрожит и *тает*:  
 На глыбе зеленеет рожь,  
 И голос нежный напевает:  
 «Еще весну переживешь».

Фет — в этих восьми строках весь, но весь только своими недостатками. Недостатки Фета сколько в связи с его достоинствами, столько же и развились от того, что их в нем избаловали и критики, и простые любители его таланта. В таланте

<sup>2</sup> Я пою, как поет птица, / Которая живет в ветвях (нем.).

Фета — две стороны, — одна совершенно пластическая, и притом пластическая в меру: поэт наш не поставил себе задачей любить красоту, он просто ее любит и чувствует; его глаза необыкновенно зорки на подмечиванье — в природе ли, в изваянье ли — черт, многим недоступных; его ухо чутко на многие звуки, другим не слышные: таков Фет — автор многих прекрасных антологических стихотворений, автор «Вечеров и ночей», этих искренних и новых гимнов природе, поэту, которому мелькнувшее покрывало рисует целый грациозный образ, который способен искренно жалеть, что облако заслонило луну, и говорить:

Что бы проплыть тому облаку мимо:  
На что ему месяц?..

поэт — мирно и тихо, но живо сочувствующий всему прекрасному в природе и жизни, — таков Фет, переводчик Горация. Другая сторона таланта Фета — чисто музыкальная, внутренняя — состоящая в уловлении тончайших оттенков чувства, сторона, с которой он является иногда удивительно оригинальным. Обыкновенно тонкое чувство зарождается в нем от общего впечатления, производимого на его душу в известный момент природою, отождествляется с этим впечатлением более или менее для самого его ясно: здесь — краски природы переносятся на чувство, и в свою очередь — звуки чувства хотят передать впечатления, почерпаемые из природы. Этот процесс не всегда совершается удачно — и поэт часто грешит против искусства, поверив первому звуку, который для него лично выразил впечатление, придавая значение невызревшему чувству и т. д. На его произведения нужны комментарии, многие его выражения так странны, так натянуты, что только знавши его обыкновенные приемы, можно кое-как оправдать их, а сам поэт должен сознаться, что его произведения не таковы еще, чтобы стоили комментариев, — что хорошие его стихотворения, то есть такие, где он не доверял первым позывам и осмысливал их, в комментариях не нуждаются, что смутность и неопределенность птичьего щебетанья терпимы только в зародыше таланта. Мало ли что понятно и осязательно для самого поэта и его знакомых, которым самое знакомство с его натурою дополняет недомолвки, поясняет странности. С другой стороны, никогда не касаясь глубоких, настоящих чувств души, постоянно выражая только какие-то отблески чувств и зная свою силу в выражении тонких оттенков чувств, — Фет большею частью только балуется чувством, и результатом чтения даже лучших стихотворений его в этом роде бывает всегда пресыщение, как от неумеренного употребления сластей в желудке. Наконец, отсутствие глубины чувства переходит у него в причудливость, капризность, а в последних стихотворениях даже в совершенную бессодержательность. Вот, например, другое стихотворение его — «Вечер»:

Прозвучало над ясной рекою,  
Прозвенело в померкшем лугу,  
Прокатилось над рощей немойю,  
Засветилось на том берегу (???)

Далеко в полумраке луками  
Убегает на запад река.  
*Погорев золотыми каймами,*  
Разлетелись, как дым, облака.

На пригорке то сыро, то жарко,  
*Вздохи дня есть в дыханье ночном (???)*.  
Но зарница уж теплится ярко  
Голубым и зеленым огнем.

Кроме неточности или причудливости выражений, кроме разных странностей вроде *вздохов дня, уцелевших в дыханье ночном*, — три строфы стихотворения не связаны ничем, и все стихотворение относится к собранию стихотворений поэта Ерундищева, созданного г. Дружининым. А такими стихотворениями все чаще и чаще начинает угощать публику даровитый г. Фет.

Мы не станем говорить о гимнах, которые воспел г. Щербина природе, потому что со всякими надеждами на возрождение какого-либо таланта в г. Щербине, кажется, надобно проститься, ибо он измучил свой талант постоянным напряжением, а перейдем прямо к г. Мею, поэтическая деятельность которого является с совершенно различных, но равно блестящих сторон в переводах из Анакреона и в поэме «Слепой». Позволим себе прежде всего выписать несколько переводов его из Анакреона, рассыпанных по разным журналам, и потом перейдем к изложению содержания «Слепого».

## XXVIII.

Сын Зевеса, избавитель  
Всех, заботой удрученных,  
Вахх Лиэй едва коснется  
Чувств моих воспламененных,  
Вдохновенный им, я в пляску  
Уношуся в упоенье.

Не одни дары Лиэя  
Мне приносят наслажденье:  
Милы мне попеременно  
Афродиты нежной ласки,  
Звуки цитры, звуки песни,  
И всегда желанна пляска!

## XXXIV.

Не беги моих волос,  
Убеленных сединою,  
Ты затем, что ярче роз  
Расцвела своей весною.  
Не отвергни в старике  
Пламень страсти: не сама ли  
Ты видала, как в реке  
К розам лилии пристали.

Но особенно удачно передана г. Меем ода к гетере. Желаем, чтобы г. Мей передал нам так же всего Анакреона: это будет одним из лучших употреблений той даровитости, которою наделен он.

Поэма Мея «Слепец» основана на евангельском сказании. Не многим поэтам, как известно, удавалось в своих переложениях Евангелия приблизиться хотя сколько-нибудь к возвышенной простоте подлинника; в нашей литературе мы знаем одно только стихотворение, принадлежащее покойному Полежаеву, которое может быть названо в этом роде образцовым по энергической сжатости и строгой красоте выражения. Полежаев не позволил себе ни одной черты своей или произвольной, никакого распространения, никакой прибавки. Иной способ обработки избрал г. Мей: одно сказание, им избранное, он вставил, так сказать, в раму, испещренную множеством цветов и красок, верных то краскам Евангелия, то краскам ветхозаветным — но, во всяком случае, с самим сказанием не связанных необходимою связью. В этом недостаток его обработки — но от этого недостатка

происходит такое множество отдельных красот и достоинств, что, менее довольные целостью поэмы «Слепец», чем целостью «Цветов», мы не можем, однако, достаточно удивиться силе *внешнего* дарования г. Мея, так легко усвояющего себе различные манеры рисовки, так мастерски располагающего всякого рода красками. Оставляем в стороне яркий колорит картины, которою открывается поэма, прекрасное изображение Слепца, — повествование о проповеди Божественного учителя, повествование, которым мы, несмотря на прекрасные стихи, всего менее довольны в поэме, ибо замысел совместить в нескольких стихах такое многообъемлющее содержание слишком смел, чтобы быть выполненным, — мы выпишем только заключение:

Умолк божественный учитель...  
 И вот, снедаемый стыдом,  
 Раввин, законов охранитель,  
 Поник зардевшимся челом;  
 Смутился книжник; фарисеи  
 Повоев сделались белее,  
 И каждый мытарь волоса  
 Рвет на себе, и, не дерзая  
 Поднять свой взор на небеса,  
 Рыдает грешница младая...  
 Что чувствовал слепец, — в словах  
 Не может быть изобразимо...  
 Когда же шел учитель мимо,  
 Слепец упал пред ним во прах  
 И, вдохновленный высшей силой,  
 Воскликнул с верою: «Равви,  
 Спаси страдальца и помилуй,  
 Во имя Бога и любви!»  
 Безумец! Слыхано ль от века,  
 Чтоб кто слепого человека  
 Мог исцелить от слепоты?  
 Но вера малых — их спаситель.  
 И подошел к нему Учитель...  
 И непорочные персты  
 Во имя Господа живого  
 В очах безжизненных слепого  
 Светильник зрения зажгли —  
 И он, как первый сын земли,  
 Исполнен радости и страха,  
 Восстал из тления и праха  
 С печатью света на челе;  
 И потому, что верил много,  
 Узрел в предвечной славе Бога —  
 На небесах и на земле.

Прекрасные стихи — но какая это бледная и растянутая реторика в сравнении с сжатою и полною глубокого смысла поэзиею прозы подлинника! Как холодно восклицание слепца в поэме перед простым, из сердца вырвавшимся и притом совершенно иудейским стоном: «Иисусе, *сыне Давидов*, помилуй мя!» (Лук. XVIII, 38). И куда же девался смысл сказания, ответ на попреки евреев слепцу, удержанные в поэме Мея.

«Слепец, — евреи говорили, —  
 Отец и мать твои грешили,  
 И ты в грехах от них рожден» —



ответ, который сообщает всему сказанию его глубоко-теософический характер: «Ни сей согреши, ни родителя его, но да явятся дела Божия на нем» (Иоан. IX, 3). Вообще мы думаем, что для передачи евангельских сказаний нужны не одни только внешние средства таланта, хотя бы и столь значительные, каковы они у г. Мея, — особенное высшее лирическое настроение, более сосредоточенное в духе, нежели разбрасывающееся великолепными картинами. Приведенное нами выше стихотворение Полежаева, поэта с сильным же, хоть и погибшим безвременно дарованием, глубоко и хорошо потому, что в нем понимание евангельского сказания выстрадано талантом поэта. — Внешних средств таланта достанет на какую-либо картину из древнего мира вроде «Цветов», в которых видели и видим мы красоты первоклассные, — но для предметов, каков излагаемый в новой поэме Мея, нужны средства внутренние, глубина размышления, глубина чувства и высшее лирическое настроение, — средства, отсутствие которых заметно нередко в блестящих произведениях Мея: между тем отсутствие именно этих-то средств и ставит этого поэта значительно ниже Майкова.

После стихотворений Мея (заметим еще несколько прекрасных его переводов из Шиллера) мы должны бы были говорить о стихотворениях г. Никитина, но о нем мы говорим в статье о поэтах-самородках, давно уже нами обещанной и ныне приводимой к окончанию.

К. К. Павлова подарила публику в «Отечественных» записках» превосходным переводом «Слепого» Андрея Шенье. Гг. Михайлов и Жемчужников напечатали несколько стихотворений, первый — в «Библиотеке для чтения», второй — в «Отечественных» записках». Стихотворения эти... как бы это сказать? по-настоящему следовало бы написать: не дурны, но ведь, пожалуй, обидятся авторы.

От поэзии перейдем мы к прозе. Повесть, как известно, составляет в наше время любимую форму выражения мысли. Можно принять за факт, что, кроме людей, призванных в этом деле к художеству, всякий мыслящий человек, если только мысль его не нашла себе деятельности в какой-либо специальной области науки, стремится или, по крайней мере, стремился высказать свои любимые и заветные, навеянные чтениями или прямо из жизни добытые, созревшие или незрелые убеждения в форме повести. Вообще двоякого рода побуждения владеют повествователями (мы говорим о людях серьезных: о тех, которые пишут из побуждений посторонних не только к искусству, но даже вообще к духовной деятельности не относящихся, толк иного рода): или побуждение — собственно творческое, когда образы наполняют душу автора, просят у него жизни и получают жизнь, подчиняясь, разумеется, общему взгляду на жизнь их творца, — ибо существования образов безотносительного, совершенно независимого от художника, мы не понимаем. Притом 1) смотря по натуре художника, по степени его большего или меньшего углубления в свое дело — образы стремятся из него в своем первоначальном, грубом виде — и все-таки, хотя необработанные, являются с живою плотью, — или, дозревши в душе художника, очищенные во внутреннем горниле, они возводятся в перлы создания, в законченные, совершенные в своем роде типы. С другой стороны, 2) образы, как видимые выражения внутреннего мира художника, являются или отражениями жизни их творца, с печатью характера его личности или отражениями чистой действительности, с печатью воззрения творящей личности. Во всяком случае — субъективное ли, объективное ли творчество — есть результат внутреннего побуждения творить, выражать в образах прирожденные стремления или благоприобретенные созерцания своего внутреннего мира — и даже границы между творчеством субъективным и творчеством объективным не могут быть резко установлены: наблюдениями биографов

и исследованиями критиков-психологов доказана во многих случаях связь самых обыкновеннейших созданий с жизнью творцов, — да оно иначе и быть не может: что бы ни выражал человек, он выражает только самого себя. Большая степень способности сообщать свои личные впечатления и душевные опыты, отвлекая их от фактов и перенося на однородные же, но на другие факты, — есть объективность, меньшая степень такой способности — субъективность. Дело в том только, что субъективнейшие ли из созданий Байрона, объективнейшие ли из типов Шекспира — равно обязаны бытием внутреннему побуждению творчества, равно не хотят собою что-либо намеренно сказать, а если и говорят, так вот что: «Берите нас, каковы мы родились, берите нас, как примете вы орла, любящего скалы и утесы, как примете вы голубой василек в широком желтоводном море колыблющейся ржи; мы вас ничему не учим и ни в чем не виноваты, — мы — дети любви наших творцов, плоть от плоти их, кровь от крови; нас, как мать, выносила в себе их натура, и мы рождены, как рождены вы сами, а не сделаны, как сделаны предметы вашей роскоши или вашего испорченного вкуса. Примите нас — если мы родились не совсем доношенные, примите нас, если мы даже родились с какими-либо органическими недостатками, примите, потому что и такими-то нас вам не сделать, потому что есть тайна в нашем рождении, тайна, которой вы не исследуете. Мы не то что сама жизнь, ибо мы не сколки с нее: жизнь сама по себе, а мы сами по себе, мы так же самостоятельны, и необходимы, и живы, как самостоятельны, и необходимы, и живы ее явления. Вы нас не встречали нигде, а между тем вы нас знаете — и это — единственный признак нашего таинственного происхождения. Мы — ваши старые знакомцы — мы Гамлет и Фальстаф, мы Лир и капитан Долджетти, мы Дездемона и Коробочка, мы Паризина или Индиана, и мы же капитанша Подточина с дочерьми и жена портного «Шинели», — Соломонида Платоновна, тетушка ипохондрика, мы... но мало ли нас? Нас целый мир, мир явно видимый, бесспорно существующий, чуть что не осязаемый!» Вот что сказали бы создания искусства и что говорят они любящим их, с которыми беседуют они иногда так, как, иногда же, равнодушная природа с своими жрецами, с теми, которые слышат:

И горний ангелов полет,  
И гад морских подводный ход,  
И дольней лозы прозябанье.

Или источником произведений бывает побуждение внешнее, то есть произведения являются только произвольно принятой формой для выражения той или другой мысли, следствием заданных себе наперед тем, для выражения которых более или менее удачно, смотря по степени способности пишущего, изобретаются образы и ставятся произвольно в те или другие положения. Есть причина — почему стремление развивать те или другие мысли принимало прежде и принимает в особенности теперь эти, а не какие-либо другие формы, причина, заключающаяся в сущности самых произведений чистого искусства. Не говоря ничего намеренно, произведения искусства связаны тем не менее органически с жизнью творцов, с жизнью эпохи, — как живые порождения, они выражают собою то, что есть живого в эпохе, часто как бы предугадывают вдаль, разъясняют или определяют смутные вопросы: дознано, кажется, несомненными опытами, что все *новое* вносится в жизнь только искусством; оно одно воплощает в своих созданиях то, что невидимо присутствует в воздухе, искусство заранее чувствует приближающееся будущее, как птицы заранее чувствуют грозу или ведро; все, что есть в воздухе эпохи — свое или наносное, постоянное или преходящее, как фокус, отразит искусство — и отразит так, что всякий почувствует правду отражения, что всякий будет

дивиться, как ему самому эта правда не предстала так же ярко. Искусство уловляет вечно текущую жизнь, отликает ее моменты в вековечные формы, связывая их опять-таки таинственным процессом с общею идеею души человеческой. Отлитая искусством форма — по идеальной красоте своей имеет в себе неотразимое обаяние, покоряет себе впечатления души — так что целые эпохи живут, так сказать, под ярмом тех или других произведений искусства, с которыми связываются для них идеалы красоты, добра и правды; и так как не всем равно доступны эти идеалы, то люди, наиболее их понимающие, разъясняют для темных, для простых людей произведения искусства, то есть путем анализа вводят в тот мир идей и ощущений, который синтетически выражен художником. Естественно, что чем ближе к ним момент жизни, отраженный идеально искусством, тем скорее за произведением искусства идет его разъяснение; естественно также, что, с одной стороны, — влияние отлитых художеством форм выразится во множестве подражаний, в работе по этим формам; естественно, с другой стороны, и то, что анализ доведет многих только до голых, отвлеченных мыслей, которые извлекаются анатомическим ножом из живых произведений, что самые эти отвлеченные мысли станут, в свою очередь, основами для обработки: являются, одним словом, или копиями с натуры в манере известного художника, с его приемами, с его красками — или вариации на темы, извлеченные анализом из его произведений, — и так идет до тех пор, пока новый мир не вызовет из небытия искусство, нового слова не скажет, нового толчка не сообщит.

Так бывает всегда. Долгий след оставляют по себе произведения искусства, долгий след в письменности, в чувствованиях, в нравах общества — долгий до того, что почти всегда бывает минута застарелого тяготения, не их самих, конечно, — ибо они ни в чем не виноваты, — а мертвой копиями в их манере или вариаций на сухие темы, из них извлеченные. Все сказанное нами доселе не нуждается, мы полагаем, в примерах. Но мы сказали, что в особенности в наше время — письменность из внешних побуждений, письменность, вызванная теми или другими произведениями, распространяется значительно, и притом исключительно почти в повествовательных формах. Особенная причина заключается здесь: 1) в необыкновенном успехе художественных произведений, явившихся в этой форме, 2) в развитии практической психологии и наблюдательности над нравами, и 3) наконец, в хаотическом состоянии понятий об искусстве. О первой причине говорить много нечего. От Фильдинга и Ричардсона до Вальтера Скотта, от Вальтера Скотта до Занда, от Занда до Диккенса — а у нас от «Бедной Лизы» Карамзина до исторических романов, от оных до «Миргорода» Гоголя, от «Миргорода» — до наших дней примеров успехов колоссальных, заслуженных и не заслуженных, мимолетных и долговечных, — не оберешься. Кроме художников, призванных творить живые образы — все то, что в прошлом веке выражалось бы в «Мемуарах», в «Maximes», в «Characteres», в «Lettres», в «Traité de Morale»<sup>3</sup> — в различных философствованиях и что имело бы тогда в этих формах успех, — ныне выражается в повести. Призванные только мыслить о жизни не видят иного средства сказать свои задушевные мысли, как через посредство вымышленных, часто неудачно и парадоксально, лиц и изобретенных, часто насильственных положений — фальшивое стремление, которым погрешил один из великих писателей прошлого века, Руссо, — ныне окончательно укоренившееся. Прибавьте к этому то обстоятельство, что, при непомерности развития личности, которым не без основания попрекают нашу эпоху, мы придаем огромную ценность своей личной жизни: пример «Ораса», который написал два романа на свою любовь с Мартою и роман

<sup>3</sup> «Максимах»; «Характерах»; «Письмах»; «Трактатах о морали» (франц.).

на любовь с герцогинею, — не редкость: хорошо еще, что не всякий пишет: «Confidences», «Confessions», «Mémoires d'outretombe»<sup>4</sup>.

Другую причину назвали мы развитие практической психологии, с одной стороны, и наблюдательности над нравами, с другой. В самом деле, любой из дюжинных романов нашей эпохи, хоть даже г-на Дюма fils<sup>5</sup>, — в знании страстей и приемов страсти, запутаннейших заблуждений ума и сердца человеческого, в отчаянных теориях себялюбия далеко оставляет за собою «Confessions» Жан-Жака, и «Maximes» Ларошфуко, и «Caractères»<sup>6</sup> Лабрюйера, и даже знаменитую сердцеведением книгу барона фон Книгге. Наблюдательность же над нравами — решительно образует скоро отдел науки естественной истории. Мудрено ли, что с огромным запасом прочитанного опыта, с кое-какими из самого себя выжатыми мыслями каждый из нас смело пишет повести о душе человека: сообщит он свои вычитанные или перечувствованные опыты без прикрас, никто не прочтет его сухой статьи; собери он свои наблюдения над нравами того или другого класса людей в одну статейку, не разводя их обстановкою вымышленных подробностей, — статейка не окупит труда, которого она стоила.

В-третьих, наконец, хаотическое состояние понятий об искусстве, выражающееся в критике, влечет к удивительной смелости попыток в повествовательном роде. Критике чуть что не жалкими кажутся требования искусства от искусства; критика... но о ней мы так много говорили в предшествующей статье, что здесь увольняем себя от обязанности говорить. Критика спугалась совсем, это очевидно: то восстает она на дагерротипную письменность, то требует ее, то нападает на стремления к типам, то безмолвно соглашается с удивительным учением об изящном г. Чернышевского.

Приступая к настоящему обзору литературных явлений, мы прежде всего спросим — где настоящие, призванные художники и есть ли они? Конечно, над этим вопросом посмеются, конечно, за самый вопрос этот обвинят нас в заносчивости и гордости — но мы все-таки добросовестно повторим его. Есть ли в настоящую минуту настоящие, призванные художники (подразумевается, из нового поколения писателей)? Прибавим, что из круга этого вопроса мы исключаем Островского, ибо какие недостатки в нем ни будь — дело его так ново и художническое призвание к этому делу так очевидно, что и вопрос о том, художник он или нет, предлагаем быть не должен. Но возьмем самые блестящие из современных созвездий: Тургенева, Писемского, Гончарова — писателей с самым ярким дарованием, с самым несомненным художническим призванием — и из них один только Писемский будет свободен от упрека в подчинении себя каким-либо заданным темам, хотя, с другой стороны, весьма подлежит упреку за то, что, при богатстве творчества, при обилии живых образов, при жизненности, непосредственности его произведений, — от целостности их, за исключением весьма немногих, веет таким грубым и дешевым прозаизмом воззрения, такой сухостью основ, таким безжалостным смехом, не имеющим оправдания в глубоком взгляде на человека. А между тем Писемский — что бы ни писал он, хоть даже «Богатого жениха», — везде он идет от образов, а не от идей: если и вопрос вроде «Виновата ли она?» поставит он над каким-либо из своих произведений, то, читая самое произведение, которое кипит живыми образами, чувствуешь, что прежде вопроса зачались лица и их отношения, что вопрос поставился уже после.

<sup>4</sup> «Признания»; «Исповедь»; «Замогильные записки» (франц.).

<sup>5</sup> Сына (франц.).

<sup>6</sup> «Исповедь»; «Максимы»; «Характеры» (франц.).

Блестящие произведения г. Гончарова (до сих пор известные) обличают художника несомненного, но художника, у которого анализ подъял все основы, все корни деятельности. Мы столько раз уже говорили о сухом догматизме постройки «Обыкновенной истории», что повторяться не намерены. Антипоэтичности темы, на которую написан «Сон Обломова», так неприятно, так резко противоречит живопись и свежесть красок картины, злобно-сатирическому намерению — увлечения самого художника в изображениях того, к чему хотел он отнестись сатирически, с художественностью рассказа так расходится преднамеренная ирония, — что противоречия, заключающиеся в самой натуре художника, до яркости очевидны в произведении. Тяжелое и неудовлетворенное чувство остается на душе после произведений г. Гончарова и служит обличением изъянов творчества. Скептическое отсутствие убеждений, может быть, и годится в деле голой логической мысли, но без малейшего сомнения вредит в искусстве.

Что касается до г. Тургенева, то в его богатом и сильно сочувствующем жизни таланте мы видим несколько сторон, совершенно различных и даже несколько разрозненных, — так что самый талант не имеет никакой целости и определенности. Что общего между автором «Гамлета Шигровского уезда», «Дневника лишнего человека», комедии «Где тонко, там и рвется», комедии «Деревенский случай», «Якова Пасынкова» и автором «Хоря и Калиныча», «Чертопханова и Недопюскина» и других рассказов охотника — и между тем, как в том, так и в другом авторе видны всегда только зачатки, задатки художника, а художника не видеть. Прежде всего, у г. Тургенева бесспорно — одна из самых поэтических натур нашей эпохи: живое сочувствие к природе, тонкое понимание ее красот, понимание человека развитого, не утратившее, однако, что особенно редко и дорого, — свежести чутья, делает его замечательным описательным поэтом везде, где только касается дело до описания, — и это качество таланта Тургенева мы, ценя всегда высоко, столько раз следили в различных его произведениях, что здесь говорим о нем только вскользь и мимоходом: помним только, что в «Бежине луге» даже, одном из фальшивых, по нашему мнению, произведений, мы выписывали целые страницы живые, благоуханные, истинно поэтические. С другой стороны — комедии г. Тургенева все более или менее писаны на темы, и притом на такие избытые, скучные и пустые темы, которые надобно было бы давно предоставить различным расплодившимся в наше время писательницам: собственно говоря, это даже и не темы, а одна вялая, всем надоевшая тема — отменно тонкой, сухо-эгоистической и праздной игры в любовь между двумя существами, под конец сознающимися, что они пусты и бессодержательны. В похвалу г. Тургеневу можно тут сказать разве только то, что он искреннее других писателей и писательниц в однообразном развитии этой темы, сознательнее в чувстве пустоты и гнилости моральных пружин изображаемых им героев. — Что эти герои для него кажутся так же пусты, как для нас, это очевидно как из самых комедий его, так и из нравственного процесса, открывающегося для критика-психолога в его произведениях. Г. Тургенев, по своей впечатлительной поэтической натуре, начал прямо с крайних крайностей направления, оставшегося в наследство после Лермонтова. В своей «Параше» он наивно проповедовал, что «гордость — добродетель, господя». В своем «Помещике» — он так же наивно, так же впечатлительно кадил сатирическому направлению и наивно, под влиянием лермонтовщины, — «благословлял на страдание» молодых девочек, — в своей повести «Три портрета» пытался, опять-таки как поэт, придать грандиозность, поэтичность тем гнилушкам, которых ужасающая прозватость приводила его в отчаяние. Всю исповедь сердца — по натуре нежного, кроткого и чувствительного, насильственно озлобленного мыслию, все раздражение нравственной болезни сознания бессилия — он

передал в своем «Гамлете Шигровского уезда», — все последние стоны моральной агонии истощил он в «Дневнике лишнего человека» — и затем уже приступил к действительности. Самая болезнь произошла в его душе от противоречия поэтической, впечатлительной, на все отзывающейся природы художника с мертвящею пустотою добросовестно воспринятого мышления, с сухостью отношений, которые душе казались желаемыми, с безвыходностью бездны, к которой привела праздная логическая мысль. Вследствие этого и в самых отношениях к прямой действительности — выразились у него следы болезненного настроения души, выразились так же добросовестно, как выражались бывалые увлечения, но, без сомнения, во вред художеству. Сереньким колоритом душевного мира освещалась и самая действительность, собственные страдания нечувствительно на нее были переносимы, собственная болезненная мысль под нее подкладывалась: стоит только припомнить байронического мальчика в «Бежине луге», сцену лакея-Печорина с сельской Офелией, трех певцов, в песне которых слышалось поэту его собственное больное настроение, — чтобы поверить нашу мысль на фактах. Там, где действительность совпадала сама с настроением души поэта, как в «Чертопханове и Недопюскине», в «Каратаеве», — там являлись типы, являлось настоящее дело — в других случаях г. Тургенев предлагал только этюды в своей собственной манере, этюды, писанные мозаическим языком, которым добродушно-невежественно восторгались как народным его ценители; в быту, им изображаемом, он был точно так же заезжим гостем, как г. Григорович, с тем различием, что был добросовестнее сего последнего — и всегда искренно увлекался своим сплиническим расположением души, тогда как другие нарочно дразнили в себе сплиническое и негодующее расположение.

Таковы три самых блистательных после Островского таланта нашей эпохи. Что они самые блистательные — в этом, конечно, с нами все согласятся; что упреки, нами обращенные к ним как к художникам, справедливы, по крайней мере, в известной степени — также, кажется, трудно не согласиться. Переберем всех других сколько-нибудь замечательных деятелей, минуя г. Григоровича, о котором, равно как и о графе Соллогубе и г. Панаеве, писавших на одну с ним тему, мы говорили. Заметим здесь только, что г. Григорович настолько же ниже г. Тургенева в развитии темы отношений к простой действительности, насколько выше он и г. Панаева, и графа Соллогуба в анализе болезни нравственного лакейства. Припомним здесь также, что г. Панаев, кроме сей последней темы, обрабатывал еще и другую — тему сатирического отношения к патриархальности в нравах, которую, впрочем, благодаря, вероятно, большей зрелости мышления, давно уже перестал обрабатывать.

Сомнений нет, что г. Дружинин, является ли он под своим собственным именем, под именем ли Иногородного Подписчика, под именем ли даже И. Черно-книжникова, — принадлежит к числу даровитейших писателей и самых блестящих умов нашей современности. — Нет сомнений также, что повести его доказывают местами присутствие в авторе художественной способности, что некоторые образы, в них являющиеся, родились в душе повествователя, — но также нет сомнений и в том, что как с самого начала своей литературной деятельности, так и теперь — автор шел и идет от идей к образам, — что в запасе у него гораздо более мыслей, наблюдений, чтений, взглядов на жизнь — чем свободного творчества, — что даже самые образы, или лучше сказать, очерки образов, иногда у него встречаемые, или навеяны другими образами, сильно на него подействовавшими, или сложены мозаически из отрывочных психологических наблюдений. Прежде всего, г. Дружинин — мыслитель, но не мыслитель сухой и отвлеченный, а мыслитель жизненный: как мыслитель жизненный, он более расположен по натуре придавать

ценность деятельности рассудка, чем трансцендентального ума, над увлечениями которого способен зло и нещадно смеяться, более готов отрицать, чем полагать, отрицать последовательно, стало быть, отрицать самое отрицание, если оно переходит только границы, полагаемые жизненным рассудком, и вдается в крайности; с другой стороны, как мыслитель же жизненный, а не кабинетный, он увлечен постоянно страстию к тем мыслям, которые дает ему жизнь, и последователен в своих увлечениях до того, что не боится противоречий с самим собою. Такие натуры бывают обыкновенно одарены необыкновенною отрицательною проницательностью в отношении ко всему постороннему — и вместе с тем способны, по страстности, к величайшему ослеплению. Сознание в себе своих достоинств, а вместе с тем и сознание, может быть, опытом приобретенное, своей способности увлекаться, — невольное чувство своего превосходства над многим, что они видят вокруг себя, и невольное же желание поддерживать постоянное свое превосходство ставит их в вечную необходимость отрицания, ибо отрицая человек почти всегда безопасен, почти никогда не может сделаться смешным, если только отрицание его рассудочно. Есть другое отрицание, у которого бывает тот поворотный пункт, когда оно становится положением, когда оно уходится, перебесится, обузится, сожмется в формы; эти формы всегда бедны, жалки и произвольны, они не имеют за себя тех прав, которые имели исторические формы, разбитые отрицанием; они не более как дело личности или дело кружка, они смешны, как смешны были формы культа теософов и бредни de la mère theos<sup>7</sup>, они кидают тень смешного на самое отрицание, которое в них сжалось; они бывают последствием такого состояния, когда, по русской поговорке — ум за разум заходит, и тогда-то вступает в свои права против них отрицание жизненного рассудка. Он имеет над зашедшим за пределы отрицанием ума то преимущество, что рассудок хотя и ограничен, да зато свеж, когда оно выдохлось, — что отрицание слишком хорошо воспитало его на свою же голову, что ему все выгоды отрицательной деятельности хорошо известны, все приемы знакомы, все страхи устранены: кроме того, как жизненный элемент, он жаждет жизни, верит в жизнь. Именно в такую-то минуту началась литературная деятельность г. Дружинина. Ум зашел за разум; отрицание перешло свои крайние пределы и свирепствовало в душных, тесных и грязных формах натуральной школы: запах белья г. Прохарчина распространялся повсюду, г. Голядкин стал высказывать уже из каждого сапога, принимавшего уродливые фантастические виды; когда добросовестнейшие из мысливших и чувствовавших людей под гнетом отрицания издавали стоны душевной боли, как Огарев или Тургенев, смиренно называя «лишними людьми», «Гамлетами Щигровского уезда» порождения своей больной фантазии, или столь же последовательно относились с иронией к самому отрицанию, как отнесся к своему Петру Ивановичу автор «Обыкновенной истории», — другие по-своему растолковали слова учителя о том, что обмелела жизнь, обмелел человек, — обмельчание приняли за настоящее дело, за нечто законное и желаемое. Из душных чердаков и сырых подвалов поднялись вопли и стоны не за прекрасное жизни, не за душу человека — но за правоту обмельчавшей жизни, за законность грубейших инстинктов: опоэтизирование любви беззубых стариков, оправдание самолюбия идиотов, протест за бесплодных мечтателей-эгоистов, — и главная-то фальшь заключалась в том, что эта тема вышла не из жизни, которая к ней, по крайней мере, у нас на Руси не подавала ни малейшего повода, а из нескольких чердаков, где несколько мечтателей развивали в себе собственные болезни, вопреки советам известной книги Тиссота, и почитывали в утешение себе последние французские романы или сочинения мыслителей о пауперизме

<sup>7</sup> Матерь Бога (франц.).

и о прочем. В такую минуту явился г. Дружинин. Его «Полинька Сакс» вышла вместе со многими чудовищными произведениями упомянутого нечистого направления, — она поразила всех своею свежестью, но в особенности своею противоположностью со всем этим безобразием. Оригинального в «Полиньке Сакс» — очень мало: повесть очевидно вылилась под влиянием зандовского «Жака», — но оригинальна была особенность влияния знаменитого романа на восприимчивую натуру молодого писателя. Его видимо увлекла идея сопоставления мужской энергической, много изведавшей натуры с натурою женскою, мягкой, как воск, гибкою, как тростник, ветреною, как бабочка, — но его Сакс положительнее Жака и менее страстен, чем сей последний, — к Полиньке своей он гораздо снисходительнее, чем Занд к своей Фернанде, и более верит в ее натуру, чем Занд в натуру Фернанды; даже то обстоятельство, что лицо Сильвии — эта другая, идеальная сторона женщины, способной понять мужскую натуру, — не отразилось в романе, — много говорило за оригинальность писателя. Писатель, который выступал, довольствуясь одной Фернандой, явно не веря в Сильвию, находя ее идеализирование, отчасти и справедливо, приторным, ее мышление — жестким до противоречия женственности, а все-таки, сравнительно с мужским мышлением, неосновательным, — писатель, который, под влиянием даже Занда, умел удержаться в своей сфере и в самом Занде разом отверг одну сторону, по правде сказать, весьма мало привлекательную, — ибо эти Сильвии, Луизы («Валентина»), Евгении («Орас») портят своим резонерством лучшие романы Занда, — такой писатель, конечно, давал много задатков оригинальности. Но что было еще дороже в повести, так это вера в долг жизни, в достоинство борьбы духа со слепыми страстями, в торжество души, — в неизбежность сознания и раскаяния, — вера, в особенности дорогая в эпоху появления «Кто виноват?», в эпоху натуральной школы, узаконивавшей обмеление человека.

Не хотим приписать такого благородного направления, такой вполне достойной души человеческой веры в душу человека — одному только рассудочному отрицанию, — хотя это последнее и входило отчасти в создание: крайность отрицания должна была породить в живом таланте противодействие, — но силу этому противодействию, энергию и блеск могла придать только страстность натуры. Одним отрицанием не создашь такого милого, грациозного и женственного существа, как Полинька, — одно отрицание не повело бы автора в те крайности, который образовались у него из его симпатий к тем или другим личностям, крайности, которые обличают в г. Дружинине сына его эпохи.

Первая крайность, в которую зашел г. Дружинин как повествователь, крайность, столько же порожденная и рассудочным отрицанием, и другим высшим двигателем — верою в жизнь и в человека, был идеализм в требованиях от жизни и в образах, которые назначались автором быть представителями этих требований. Слово школы, в борьбу с которою вступил г. Дружинин, — была апатия, бездеятельность вследствие отчаяния в возможности деятельности, словом г. Дружинина — было дело, труд — но какое дело и какой труд, не было видно, дело и труд в каком-то фантастическом мире: какая-то даже ходульная таинственность придавалась им лицам, назначенным быть представителями высших интересов: таков его доктор Армгольд, который, как Патфайндер, странствует по трем или четырем повестям, с тем различием, что Патфайндер живет, а он выступает каким-то призрачным журавлем. Манера школы, с которой боролся автор, была манера Гоголя, утрированная и доведенная до крайности: основывать содержание на самых обыкновеннейших событиях, окружать его самую обыденною обстановкою, — манерой г. Дружинина стало изобретать самые эксцентрические, исключительные события, окружать их самую великолепную обстановкою. Когда



припомнишь, сколько удивительно-страстных эпизодических страниц написано им по поводу этих эксцентричностей, страниц, подобные которым по жару страсти и по искренности найдутся только у Занда и Мюссе и которые мы в свое время выписывали в рецензиях на ту или на другую повесть, — то опять-таки дашь невольно и в этой стороне таланта степень участия страстности души, наравне с рассудочным отрицанием. Наконец — самая дурная из крайностей, в которые вдавался г. Дружинин, была причудливость в мысли, причудливость, или, лучше сказать, избалованность чувства, причудливость — которая влекла мысль к парадоксальности, чувство к безобразию — ибо не иначе как безобразием можем мы назвать страсть автора к утонченности отношений, утонченности, которая, например, в отношениях Ланицкого к Жюли развивается до какого-то морально-сладострастного зверства. Эту сторону в таланте г. Дружинина мы в свое время преследовали достаточно при разборах его повестей, смеясь, может быть, несколько грубоватым смехом простых людей над его хитрыми и тонкими вкусами — хотя понимали и понимаем, как исторически сложились в г. Дружинине, сыне своего века, его прихоти, какую софистику сердца оправдываются и даже поэтизируются различные фальшивые отношения. Мы сказали, что, с другой стороны, причудливость влекла автора к парадоксальности в мысли, парадоксальности, которая в нем выражалась как в критике и которая, опять-таки, поддерживалась и питалась рассудочным отрицанием.

Минута, в которую застал г. Дружинин критику, то есть мысль в ее отношениях к искусству и к жизни, была столь же жалкая, как жалко было искусство. Критика 1838–1846 года, в *l'ère majesté*<sup>8</sup> которой винят нас, сказала свое последнее слово — и это последнее слово была крайность пагубная для искусства — искусство было унижено до служебного значения, от него требовалось рабского угождения жизни во всех ее прихотях, требовалось многоплодности, а не многосодержательности. С тех пор критика растерялась и до сих пор не найдет точки опоры. Стала критика заниматься пересмешичеством, г. Дружинин вспомнил, что был до нее еще пересмешичник, и чуть было не сделался ревностным поклонником барона Брамбеуса; принялась критика от нечего делать заниматься пародиями, г. Дружинин стал жалеть, что стихи исчезают, — стала критика благосклонна к разным «Странам света» и другим мануфактурным произведениям, г. Дружинин принялся за старые романы. Наконец — стала критика фешенебельна, стала заниматься преимущественно тем, сзади или спереди расчесан пробор у героев романов, г. Дружинин... здесь г. Дружинин поступил непоследовательно: г. Дружинину захотелось показать, что он гораздо фешенебельнее, и он точно это показал, но достойно ли было его показывать это? Между тем везде, кроме последнего случая, крайности, в которые впадал г. Дружинин, сами по себе незаконные, были вызваны весьма понятным и законным отрицанием других крайностей. И как ядовитозлы, как неожиданно являлись иногда его отрицательные выходки; как вдруг умел он иногда стать неизмеримо выше и жалкого состояния критики, и даже своего собственного дендизма: напомним только его выходку на счет сопоставления имени Островского с именами г-жи Евгении Тур и иных. Он как будто напоминал этими выходками, чтобы фешенебельная критика не считала его за своего, — и иною здравою, блестящею страницей так разумно казнил и пустоту других критических воззрений, и свой собственный дендизм, что внушал к себе невольную симпатию. И опять-таки — все это происходило столько же от страстности натуры, живо сочувствующей всему живому, сколько от рассудочного отрицания: в насмешке над мелочностью литературных кумирчиков — этом орудии рассудка спокойного,

<sup>8</sup> Оскорбление величества (франц.).

не ослепляющегося — проглядывало иногда жаркое увлечение настоящим делом в искусстве, настоящими интересами в жизни.

Но одним отрицанием живая натура жить не может. Г. Дружинину видимо надоело смеяться над тем, что действительно смешно, но слишком мелко и по мелочности своей не стоит даже смеха. Надобно было принять какие-либо основы, и на первый раз, по жизненности натуры, он схватился за те, которые приобрел серьезным изучением английской литературы. Дендизм заменился англomаниею: что бы ни писал г. Дружинин, он теперь под влиянием своих любимых английских писателей: он стал представителем английского воззрения в критике и, по переимчивости, свойственной русской натуре, владеет орудиями английских критиков чуть ли не лучше их самих: но все-таки положительных основ для деятельности, таких основ, которые бы были для него убеждением сердца, убеждением осязательным, — у него нет.

Путем отрицания и при помощи живого сочувствия к жизни г. Дружинин приобрел в настоящую минуту только сознание той истины, что с словом надобно обходиться честно, — великий шаг для писателя в наше время, особенно великий тем, что он уполномочивает на борьбу со всем, что нечестно обходится с словом, и со всем, что видишь неистинного в жизни. На этой степени находится теперь г. Дружинин: начавши с рассудочного отрицания, с пересмешничества, обходившись сначала с литературою *très cavalièrement*<sup>9</sup>, ибо то, что застал он, и не стоило лучшего обхождения, — г. Дружинин дошел до сознания долга писателя: он видит ясно, с чем должен писатель серьезный бороться, но еще мало осмыслил себе, за что бороться: покамест для него ясно только, что за серьезность отношений к искусству и к жизни. Вероятно, работа его над Пушкиным, результатом которой были две блестящие статьи, самому ему была полезна в отношении к сознанию вышесказанного, но 1) положительных идеалов жизни и деятельности еще нет у г. Дружинина и 2) еще доселе он не может отделиться от своей причудливости.

Г. Дружинин в некоторых теперешних повестях своих и в статьях, помещаемых им иногда в фельетоне «Петербургских ведомостей», статьях, хотя и принадлежащих к открытому им *вопиющему* роду повествований, но необыкновенно остроумных и отличающихся здравомыслием, — ратует за простоту отношений, за чистый взгляд на жизнь, против претензий и ухищрений. На эту тему написал он необыкновенно умный рассказ «Деревенский случай» — но представители простоты в этом рассказе так бесчертны и бесцветны, а с другой стороны, так еще заражены страстью к комфорту и причудливости, что странная мысль закрадывается невольно на их счет в душу читателя: что, если это стремление к простоте отношений и к чистоте взгляда — просто причуда просвещения: эта простота — не тело, не организм их, а костюм, надетый, может быть, из каприза? Seriously так! и, от души сочувствуя беспощадной расправе, которая творится в рассказе над претензиями, мы с некоторым недоверием смотрели на производящих расправу. С другой стороны, смеясь, как мы давно не смеялись, над вопиющими похождениями, рассказываемыми г. Дружининым в фельетонах «Петербургских ведомостей», мы видим невольно какое-то милостивое отношение автора к простоте жизни, а равномерно какое-то неясное понимание простоты.

Но в особенности г. Дружинин является прежним г-м Дружининым в «Легенде о кислых водах». У него все те же симпатии и антипатии: героиня — та же Жюли, баловство чувства — такое же, снисходительность к избалованности вообще такая же, причудливость вкусов такая же.

А между тем — если у г. Дружинина и является где-либо художнический талант, так это именно в изображениях женщин, созданных прихотливою и пресыщенною

<sup>9</sup> Очень бесцеремонно (франц.).

фантазиею: их он знает, их он любит, и они ему удаются, — но ведь это не живопись, а хорошенькие модные картинки, на которые взглянешь, получивши журнал, при котором они прилагаются, да потом и бросишь. Жаль, что художнический талант г. Дружинина получил такое назначение. За исключением женщин, все остальное в его повестях — или фантазия, ни с какой действительностью не связанная, или парадоксы, или — как оазисы — немногие страницы, проникнутые жарким, страстным чувством. И только г. Дружинин имеет значение не как повествователь, а как литературный деятель вообще, деятель с такою резкою особенностью в мышлении, в манере, в языке, что его узнаешь всегда и везде, какое бы вымышленное имя он ни подписал под статью. Как художник, он не идет в сравнение ни с кем из поименованных нами: в отношении к искусству значение его, по крайней мере до сих пор, почти ничтожно.

Но вот и все из замечательных деятелей, сколько-нибудь высказавшихся определенительно. Остаются появившиеся недавно: г. Потехин, Л. Н. Т. и г. Крестовский. Есть, правда, и другие, как давно появившиеся, так и недавно, и из них иные не бездарные, но в отношении к вопросу нами предложенному мы перебираем только замечательных, только таких, в дарованиях которых есть нечто самобытное, особенное, им исключительно принадлежащее. Мы спросили: есть ли теперь художники? Не искать же нам ответа на этот вопрос в разных невинных, хотя и небездарных дамских шалостях или в произведениях гг. Михайлова и других беллетристов.

Из трех поименованных нами бесспорно даровитых, хотя и недавно выступивших на литературную арену писателей ни один еще не определился так, чтобы можно было безошибочно исчислить все особенности его таланта, и еще менее — окончательно определить род его деятельности — ибо если бы сказать, например, что психологический анализ тонких сторон души составляет свойство таланта г. Л. Н. Т., — мастерская картина Севастополя в декабре месяце, вдруг показавшая дарование молодого писателя в новом свете, — опровергла бы преждевременное заключение. Точно так же было бы и с заключениями на счет других. Что касается до г. Л. Н. Т. — то, читая его «Воспоминания детства», «Записки маркера» и кой-какие другие статьи, — мы сначала удивлялись поспешности, с которой критика «Современника» и «Записок» придала большое значение этому писателю; к несчастью же, поспешность соединилась тут с неловкостью: выписывались и хвалились такие места, хоть бы, например, из «Записок маркера», которые совершенно ничтожны; что же касается до анализа впечатлений детства, то этот анализ показывал только отлично-умного человека, а к художеству вовсе не относился. Но прочитавши небольшую статью «Севастополь в декабре месяце», мы охотно подаем руку тем, которые, хотя и поспешно и неловко, но, вероятно, по убеждению придали большое значение этому таланту: много значит знать лично автора произведений, знать хотя несколько его натуру — источник его творчества: пусть иногда увлечешься тут пристрастием, пусть ожидаемое и будущее часто незаметно для самого себя примешь за настоящее — заключение в общем тоне их несравненно тут вернее; пристрастие приковано тут к тому, что не только может быть, но должно быть по данным натуры, и если не выскажется, то по причине посторонних обстоятельств. Холодное беспристрастие невозможно не только в отношении к живым, но даже к мертвым авторам: это, вероятно, каждый из нас, критиков, испытывал, если только душою любит он родное и даже чужое слово: Гоголь умер, например, — никто не придает значения выходкам «Пчелы», «Библиотеки» против великого писателя: авторитет его утвердился незыблемо, а между тем — мы ни за что в мире не соберемся с духом перечитать статью «Библиотеки» при появлении «Мертвых душ» — то же негодование, ту же душевную боль почувствуем мы, читая

и теперь эту статью, какие чувствовали тогда, когда мы только прочли несколько раз сряду «Мертвые души». Еще сильнее, разумеется, такое чувство в отношении к живым людям. Потому-то мы в настоящем случае очень рады, что не высказали каких-либо сомнений насчет таланта г. Л. Н. Т. «Севастополь» — картина мастера, строго задуманная, выполненная столь же строго, с энергиею, сжатостью, простирающеюся до скупости в подробностях, — произведение истинно поэтическое и по замыслу, то есть по отзыву на величавые события, и по художественной работе. В русской литературе есть одно только парное этому произведению — известная статья Жуковского «Александровская колонна» — такой же поэтический отзыв на великие воспоминания, как отзыв г. Л. Н. Т. на великие современные события. Кто чувствует, как мудро спокойно, величаво и вместе просто, без преувеличений и пересолений, одним словом — художнически отозваться на великое, близкое сердцу, так, чтобы это великое отразилось в картине во всей силе и во всей простоте величия, — тот, конечно, поймет, читая небольшое произведение г. Л. Н. Т., что оно могло быть написано только истинным поэтом. В этом изображении все дышит суровой правдой — но в самой суровости колорита очевиден художнический прием. И с этих пор, конечно, все симпатии наши прикованы к прекрасному поэтическому дарованию, и мы готовы даже за невысказанные мысли извиниться перед рецензентами, ближе знающими, чего можно ожидать от дарования г. Л. Н. Т.

Г. Крестовский (говорят, что под этим псевдонимом скрывается женское имя), сколько мы можем судить по написанному им, — гораздо более жизненный мыслитель, чем повествователь, жизненный мыслитель менее блестящий и оригинальный, чем г. Дружинин, но более серьезный: не рассудочным отрицанием, но болезненными опытами сердца добыты мысли, лежащие в основании его повестей; натура не столько страстная, сколько глубоко чувствующая источник тем, которые задает себе автор или которые купил он жизнью сердца. Темы эти — правы, но, *во-первых*, слишком очевидно и во вред искусства обстановка этих тем сочиняется, делается так, что ни одного образа, свободно зачатого и свободно выполненного, мы не встречали еще в повестях г. Крестовского; а *во-вторых* — на обработке самых тем лежит печать раздражения во вред правоте этих тем. Все это очевиднее изложим мы при разборе последней повести г. Крестовского. По отношению к нашему вопросу г. Крестовский становится в одну категорию с г. Дружининым.

Остается нам поговорить о г. Потехине — и здесь мы, чтобы вывести правильное заключение, должны говорить о г. Потехине, которого мы знаем, а не об авторе только — двух драм, одного романа, одной повести и одного очерка, — хотя и из сих известных публике произведений очевидны следующие обстоятельства: 1) что г. Потехин одарен такою же богатою образами натурою, как г. Писемский, 2) что г. Потехин одним «Козонком» и одною драмою «Суд людской — не Божий» показал в себе настоящего хозяина того быта, который до сих пор описывали иностранные путешественники или заезжие столичные гости, 3) что он великий мастер народной речи, 4) что творчество его есть настоящее, то есть происходящее из внутренних побуждений. Начнем с последнего пункта. Произведения г. Тургенева и г. Григоровича, первых писателей, приступивших к народной речи и к народному быту, — обязаны своим происхождением темам, заимствованным из общих европейских стремлений, выразившихся в новом отделе романов Занда, в повестях Ауэрбаха и в других произведениях, — как отражение романов Вальтера Скотта были наши исторические романы. «La Mare au diable»<sup>10</sup> была первым толчком этого направления: стремление к изображению простого быта на Западе Зандом и другими, как результат пресыщения развитым бытом, совершенно понятно, как

<sup>10</sup> «Море дьявола» (франц.).

на Западе вообще, так и в натуре Занда, великого западного поэта: простой быт для Занда и других — это утопия, это — желаемое, к которому привел анализ, не дрогнувший при анатомии лиц Ораса и других героев. Прибавить к этому нужно и то естествоиспытательное стремление в литературе, которое заставляет писателей в наше время кидаться жадно на всякий неисследованный быт, на всякие нетронутые нравы — ибо все известные значительно истрепались. У нас отразилось то же самое стремление: говоря «у нас», мы разумеем ту сторону литературы, которая более или менее живет под опекуном западных влияний; от них умели освободиться только истинно народные писатели Пушкин и Гоголь, несмотря на то, что всем этим влияниям подвергались: в творчество свое они вносили только самобытное, только переработанное. Вдумывались ли читатели в пушкинскую «Летопись села Горохина», в ироническую мысль заставить героя описывать быт подвластных ему крестьян как нечто неведомое, как *terram incognitam*<sup>11</sup> — не знаем, — но ироническая мысль этого произведения очевидна; так же очевидно, что ирония порождена была изображениями русского человека в различных исторических романах и устремлена, конечно, не на горохинцев, а на изображающих горохинцев. Глубокое и, к сожалению, не конченное произведение! Пушкин смотрит в нем на быт своих горохинцев, как барин, правда, но как барин, воспитанный посреди их, возделанный Ариной Родионовной, столь же чуждый мысли отворачиваться от грубой природы, как мысли ее идеализировать: в этом быту он так же хозяин, как и во всяком другом: он любит в своих горохинцах те черты, которые в них точно есть, не любит в них того, что действительно не хорошо. Но когда к быту какого-либо народа приступают, как к быту дикого американского племени, если еще не хуже, — когда радуются в нем только таким чертам, которые можно подвести под черты чужеземные, вычитанные в том или другом новейшем романе, — когда удивляются общечеловеческому в этом быту и для того, чтобы выставить его порезче, поэффектнее, — собирают наперед как можно более черт грубых, не человеческих, — когда самому человеческому придают этим не то значение, какое имеет оно в жизни самой, — тогда нечего ждать правды от изображения. Мудрено найти правдивую точку взгляда даже при том добросовестном стремлении найти ее, какое заметно у г. Тургенева, — еще труднее найти ее, задавши себе темы отыскивать в этом быту героев последних романов Занда, как делает это г. Григорович; мудрено говорить свободною русскою речью, когда ее должно записывать; при подобном записывании в речи попадают только резкости, местности, а свободная постройка исчезает; чтобы уметь писать языком народным, надобно вырасти на нем и на языке его предков, неразрывно с ним связанном, — тем более еще относится это к нравам быта.

Что г. Потехин выступил с произведениями из народного быта, этим он обязан не дороге, проложенной г. Тургеневым и Григоровичем: по их дороге он не пошел; стоит только сравнить, например, хоть рассказ солдата о турке в драме «Суд людской — не Божий» с любой из страниц романов г. Григоровича или повестей г. Тургенева, чтобы видеть ясно, что попадись эта страница в руки г. Потехину, он бы переделал ее всю от начала до конца, — обошелся бы, как хозяин, с тем добром, которое натаскали себе туристы; читая подробности быта в «Козонке», вы опять видите хозяина, который знает, где что у мужика спрятано, где и как что у него лежит, — читая эпизодические сцены ссоры баб в драме «Суд людской — не Божий», вы поражаетесь художественною правдою; одного лица Зосимы в «Крестьянке» достаточно для того, чтобы признать за г-м Потехиным право создавать типы из этого быта, — но мы знаем, кроме того, что г. Потехин не делает себе специальности

<sup>11</sup> Неведомую землю (лат.).

из изображений простого быта, знаем, что ему знаком вообще русский быт, что у него душа русская, талант русский, ум русский и речь русская.

Огромные данные заключаются в талантах этих двух даровитых писателей, Писемского и Потехина, имена которых мы соединяем потому, что им поровну дано необыкновенной плодотворности в деятельности — но самая плодотворность виною их недостатков. Образы так многочисленны в их душе, что им не стоит никакого труда — бросать их публике: они пишут слишком много и слишком скоро; это — единственный грех их в отношении к искусству. Г. Потехин написал уже роман «Крестьянка», повесть «Козонок», очерки жизни в уездном городе, три драмы, из которых две уже напечатаны, а третья хотя еще в рукописи, но известна многим. Все эти произведения — задатки, признаки высокого художественного таланта, и между тем ни одно из них не выдержит строгой критики: все это только порыв большого дарования, которое для чего-то слишком спешит жить и действовать. Ни в одном из произведений, нами поименованных, нет целостности, хотя везде эпизоды отдельно взятые — большею частью удивительно хороши, — так, например, барин, являющийся в четвертом акте драмы: «Суд людской — не Божий» — сам по себе лице типическое — в драме он совсем не нужен, даже вреден, как вредно в художественном произведении все то, что поставлено для резкого выставления голой мысли; так драматизм положений в этой драме, в основах своих необыкновенный, слишком форсирован, — так лучшие места в этой драме — эпизодические — и между тем идея драмы так глубока по смыслу, сопоставление отношений так верно, пружины захвачены столь новые и столь существенные, что явным образом быстрота выполнения погубила здесь одно из капитальных произведений драматургии.

С г. Потехиным имеет несколько общего г. Стахович; общее между ними заключается, впрочем, только в одинаковом мастерстве языка, в одинаковой правдивости в схватывании типов — но существенная разница в объеме того, что захватывает г. Потехин и что захватить г. Стаховичу, как лирику, было бы несколько не по силам.

Засим остаются еще два деятеля, только что вступившие на литературное поприще: г. Данковский и г. Дриянский. О г. Данковском говорено было уже в нашем журнале — и при разборе его новой повести мы скажем о нем наше собственное мнение; о г. Дриянском, хотя его доселе напечатанные у нас произведения «Одарка-Квочка» и «Комедия в комедии» приняты весьма благосклонно петербургскою критикою, мы можем говорить добросовестно не столько на основании этих печатных произведений, сколько на основании других, нам известных, но доселе еще неизвестных публике. Что касается до последнего его произведения «Комедия в комедии», то опять-таки, зная силы и средства г. Дриянского, зная такое его произведение, которое, если оно будет автором окончательно обделано, займет весьма почетное место в литературе, мы имеем право быть недовольными: за исключением лиц барыни и Анны Тихоновны, за исключением очевидной способности изображать действительность, за исключением, наконец, замысла лица героя, мы не видим в комедии ничего истинно комического. Вот и все то в современной литературе, к чему вопрос о художестве может сколько-нибудь относиться.

Мы были строги в ответах наших на этот вопрос, строже даже тогда, когда дело шло о лицах нам дорогих, каковы Писемский и Потехин, о лицах, нами уважаемых и которых деятельности мы вполне сочувствуем, каковы гг. Тургенев, Гончаров и Дружинин. Нам неминуемо предложат вопрос, почему же мы уклонились от этого вопроса в отношении к Островскому, почему мы поставили его вне вопроса? Вот почему, — ответим мы покамест: 1) Островский создал народный театр. 2) Островский населил уже тот мир, почти осязаемый, о котором мы

говорили, живыми существами, каковы Большов, Лазарь Подхалюзин, Олимпиада, мать, сваха, Тишка, Рисположенский, — Беневоленский, Хорьков, Добротворский, Хорькова, Дарья, мать бедной невесты, Дуня, Русаков, Авдотья Максимовна, Арина Федотовна, Бородкин, Любим Торцов, Любовь Гордеевна, Разлюляев, Петр Ильич, Груша, Агафон, Еремка. 3) Ни один из упреков, с которыми обращались мы к другим художникам, нейдет в отношении к Островскому, ни упрек в поставлении себе наперед тем, ибо уже произведения Островского начинают для других служить темами («Жених из Ножевой линии», комедии Владыкина), ни упрек в отсутствии идеальности в воззрении, ни упрек в поспешности работы — ибо недостатки нашего поэта происходят не от этого обстоятельства, а от явного и для самого художника, вероятно, мучительного искания новых форм для своего совершенно нового (в литературе) мира. 4) Те создания, который уже дал Островский, со всеми недостатками, могут говорить то, что говорят художественные создания: «примите нас, каковы мы родились, ибо вам нас не сделать, ибо мы не делаемся, а родимся».

---

---

С. С. Дудышкин

## О журнальной полемике, о критике, о нападках на нее и доброе слово в ее защиту

Мы бы хотели видеть человека, не читавшего некоторое время русских журналов; мы хотели бы обратить его внимание на последние книжки всех без исключения наших периодических изданий, а сами обратили бы внимание на этого удивительного человека. Он ждал бы — теперь ведь осень — бесцеремонного нападения одного журнала на другой за опечатку; он ждал бы двусмысленных похвал известным авторам за то, что они напечатали свои повести во враждебном журнале; ждал бы глубокомысленных рассуждений одного журнала о том, что другой такой-то журнал очевидно падает, потому что в нем нет... ну хоть статей в роде «Не любо — не слушай, а лгать не мешай»; он ждал бы ядовитых выходов на редакторов по поводу повести вроде булавочной головки... ждал бы всего и нашел бы, конечно, все это, но в гораздо меньшей мере... Слава богу! Давно ли бойкие наши критики вступались за честь батистовой рубашки или цимермановской шляпы? Давно ли скромный труд ученого называли скукой, а рассуждение о манишке — весельем? Давно ли потешник, который сегодня говорил одно, а завтра — другое, назывался критиком? Давно ли господин, который любил один процесс писания (в наше время доходный, особенно при малочисленности литературных талантов), давно ли такой господин, написавший горы бумаги, без цели, без внутренней необходимости писать и что-нибудь сказать или доказать, назывался литератором? Давно ли все это было — скажите?

Отодвиньтесь немного от этого плачевного во многих отношениях периода нашей литературы и критики; умерьте свою горечь, если вы негодовали на такое положение дел, и поблагодарите судьбу, если вы не зарылись совершенно в пыль и дрязги этого периода нашей журналистики!

По мере того как литературные вопросы мельчали, самодовольствие начало выступать наружу, требуя себе законных прав на уважение; а журналы, чтоб дать простор этому самодовольствию, завели у себя отдел «Журналистики» и начали без зазрения совести восхвалять тех, которые уже давно были довольны сами собою.

«Журналистика» была явлением совершенно новым для наших литературных самолюбий. Она шла наперекор прежней литературной рутине и, как все новое, приятно и неприятно действовала на литераторов. Прежде делалось так: литератор, приготовивший к печати роман, или том повестей, или ученое сочинение, давая в журнал отрывок, главу или отдельную повесть, наперед задабривал его благосклонный отзыв; книга выходила, и благосклонный отзыв не замедлял являться. То было довольно давно. Потом, когда журналы сделались значительно объемом, литературные произведения почти не вмещались в журналах, а отдельных изданий выходило мало. Но литераторы и тут не проиграли: журнал, в котором



печатал свои произведения автор, всегда находил средства вознести своего автора при удобном случае и без всякого удобного случая. Следовательно, и в таком положении выигрывали и авторы, и журналисты; самолюбие не тревожилось, а ласкалось, если не всеми, то непременно одним, который и поднимал тревогу чуть не на весь читающий мир. Но вдруг, когда журналы привыкли к своим рутинным пределам и заключали в них все литературные и богатую часть самостоятельных ученых трудов, — все журналы начали обозревать друг друга... Шутка сказать! Журнал обозревает другой журнал! Можно себе представить, как прилежно, усердно они устремили друг на друга взоры. Часовой, который ходит на каланче, не смотрит так пристально на дым, вылетающий из трубы вверенной ему части, как обозреватель начал обозревать литераторов и сотрудников, не проронит ли из них кто-нибудь обмолвки, а редакция не пропустит ли опечатки. Но это бы еще ничего: это мелочи; а мелочи всякие легко заметить. Зло крылось не там, а в отношениях критики к литературным талантам. Тут журналист и литератор были поставлены в такие странные отношения, что даже сам г. Аполлон Григорьев, напечатавший в «Москвитянине» большую статью об отношении критики к литературе, нескоро выяснил бы этот предмет. Положения между журналистами и литераторами возникли такие: или литератор (подлежащий критике) вовсе не участвует в журнале, или, напротив, он исключительно участвует в одном этом журнале. Это два самые простые положения, которые могли быть объяснены предубеждением автора против одного журнала и любовью к другому, любовью писателя к одному изданию и нелюбовью к другому, потому что с направлением одного он согласен, с направлением другого не согласен. Одним словом, какие бы ни были причины, но в этом случае они не сложны и следствия их легко могут быть объяснены. Похвалы критики в этом случае, или справедливые, или пристрастные, для читателя могут быть ясны. Повторяем: это положение самое простое. Но дела изменялись, когда автор, участвующий в журнале, переходил в другой журнал; мнения о писателе в этом случае начинали обыкновенно колебаться по причинам, о которых публика никак не могла догадаться. С одной стороны, писателя начинали больше хвалить; с другой — начинались легкие гонения, которые крепчали и крепчали, по мере того как отступничество автора делалось невозвратным. Во всех этих положениях авторам нужна была некоторая самостоятельность и гордость, чтоб выносить хладнокровно, а может быть, и с презрением подкопы непризнанного журнала под его репутацию. Во всех этих случаях нашей журнальной жизни автор должен был обладать некоторою твердостью характера... Но что прикажете делать тому, кто не обладает этою силою характера в достаточной степени или кого, по доброте душевной, увлекают многие или даже все журналы, который не имеет твердости отказать одному, сказать прямо жесткое слово другому? Они должны участвовать во всех журналах! Это положение, самое выгодное для писателя, но в то же время и самое бесцветное, ставит журнальных обозревателей просто в тупик. Все теории, весь вкус, весь навык писать рецензии делаются здесь недостаточными, чтоб скрыть шаткость отзывов. Посудите сами, как тут быть. Писатель, которого, например, я намерен разбирать во враждебном журнале, написал, положим, дурную статью. Что должен я сказать? — что она дурна и что у автора мало таланта? Но этот автор пишет и в моем журнале, и, отзываясь невыгодно о нем, я бросаю подозрительный свет и на свой собственный журнал. Я должен хвалить его? Но тогда автор, приобретший дурную привычку помещать свои статьи во всех журналах, пользуясь такою снисходительностью, будет помещать только дурные статьи в моем журнале, а все лучшее — во враждебном... Как быть? Ведь у нас нет еще журнала исключительно критического. Мы нуждаемся в стихах, мы нуждаемся в повестях, мы нуждаемся в ученых статьях. Талантливые сотрудники известны наперечет. Что ж, если мы

начнем прямо, добросовестно высказывать им в глаза наше мнение? Этак, пожалуй, они отойдут в другой журнал...

Так вот она, *искренность* нашей критики, о которой некогда у нас говорили, которою хотели уколоть других и отвести от себя глаза, искренность, которой никто еще не послужил до сих пор у нас, да едва ли и послужит при том положении, в которое поставили себя все журналы! Это наши язвы... В словах наших нет ничего нового для всех пишущих; но это, может быть, необходимо знать и публике, чтобы уметь ценить отзывы пристрастные и ни на чем не основанные. Это наши язвы, говорим мы смело, говорим не для того, чтоб повторять давно сказанное и известное, а для того, что нашей критике нужно искать каких-нибудь средств освободиться от этих пут, если она хочет стать в прямые отношения к искусству и литературе.

Как ни горестно такое положение вещей, но оно еще у нас не дошло до того, до чего дошла критика в Англии. Мы еще младенцы в сравнении с теми доблестными мужами критики, которых, например, изображал нам Тэккерей. У нас нет мистера Дулена и мистера Гуллена, которые пишут друг против друга язвительные статьи, а потом дружелюбно сходятся и потешаются над публикой. Одна часть публики верит тому, что мистер Гуллен написал о мистере Дулене, а другая часть читает с восторгом статьи мистера Дулена о мистере Гуллене. Мистер Дулен в своей газете «Рассвет», доказывает, что газета мистера Гуллена «День» никуда не годится, а противник его точно то же говорит о нем. Мистер Дулен начинает новый номер своей газеты «Рассвет» так: «В прежние годы знаменитые плуты, которым нужно было смастерить какое-нибудь злое дело, употребляли клятвопреступников по ремеслу для исполнения того, за что они сами боялись взяться; так точно и известный журнал “День” нанимает работников того же разбора для распространения клеветы» и проч. Мистер Гуллен отвечает подобною же статьею; но зато, когда встретится с своим соперником, он дружелюбно распивает с ним бутылку вина, потешаясь над публикою, которая верит всему печатному, и заботливо спрашивает его о здоровье миссис Дулен.

Мы до этого еще не дожили: у нас есть по крайней мере искренность вражды, если не искренность критики; мы не дошли еще до такого гаерства над публикой — и слава богу!

Но зато журнальные обозрения, как нечто новое, хорошо не обдуманное и вызванное лишь необходимостью защитить один журнал от нападок другого, получили у нас характер такой полемической, что литературного в них замечалось мало. Начали с того, что обратили самое сильное внимание на одну слабую сторону противника, на недостатки журнала, плохие статьи, плохие стихи и такие же повести. Когда такое пристрастное обозрение сделалось ясным для читателя, начали перебирать журнал от доски до доски, мешая безразлично добро и зло. Такие обозрения, по своему безразличию, не значили ничего; никакого результата из этих обозрений не выходило, и читатель должен был теряться в догадках. И в самом деле, неужели каждая статья, каждый отдел журнала, хотя бы в нем не было ничего интересного и достойного внимания, заслуживают разбора, никем не требуемого, ни для кого не поучительного? Не нужно большой проницательности, чтоб сказать, что, при таком безразличии в выборе и разборе статей, обозрения оставались без результата. Но что же делать в таком положении журнальных отношений, когда каждый справедливый и строгий разбор может быть заподозрен как пристрастный, потому что идет от *другого журнала*? Некоторые обозреватели, чтоб избежать этих подозрений, начинали даже писать одни похвалы. Но и похвалы, расточаемые с одною целью избежать пристрастной полемики, в смысле истинной критики так же односторонни, как одни порицания...

Очевидно, все эти соображения, которые должна была принимать критика, отнюдь не были литературными и вызваны одним фальшивым положением критиков. Вместо того чтоб обратить внимание на то, что действительно достойно внимания, и на объяснение этого употребить свои усилия, критика очень часто расточала свои силы на соображения, отчасти житейские, отчасти на личные отношения; и только тот, кто не был причастен журнальному делу или кто впервые являлся с своим произведением, следовательно, чуждый всяких отношений к журналам, и являлся не на страницах журнальных, мог ожидать, что ему произнесут суд справедливый, по мере сил и способностей. При таком положении дел авторы и критики сообща обманывали публику; переплетенные между собою невидимыми для публики отношениями, они печатно расточали друг другу похвалы и порицания, как будто суд такой был искренний и беспристрастный... Насколько такая критика обманула публику?

Но у критики были и достоинства, о которых сейчас будем говорить.

Возвратимся к тому, с чего начали. По мере того как литературная критика, вовлеченная журнальными обозрениями в непроходимую сеть противоречий, пристрастных мнений, отзывов, ядовитых личных придирок, мельчала, мы больше и больше удалялись от вопросов существенных, вызываемых потребностью литературы. Некоторые найдут, может быть, приведенную нами причину ничтожною, а мы ставим ее очень высоко. Условия и отношения, так сказать, житейские в литературе связали критику по рукам и по ногам. Весь ум начали употреблять только на то, как бы хоть подобие истины сказать автору, не оскорбив его самолюбия. Критиковать у нас значит бранить, — говорит тот, кого неположительно восхваляют в критике. Поэтому журнальные отношения, о которых сказано выше, заставили критиков напрягать весь ум не на то, чтоб подумать о справедливой оценке, а на то, как бы обойтись с автором вежливо или сделать такую заметку, на которую автор не мог бы рассердиться. Вопросы науки и литературы начали отодвигаться далее и далее, покрываемые тем приятным вечерним сумраком, который наводит дремоту и среди которого все предметы одинаково хороши. Мы даже начали любоваться, как приятны предметы, покрытые таким сумраком; мы находили нечто приятное в этом полумраке, который так полезен для глаз; мы начинали бояться солнца, которое так безжалостно прогоняет туманы и заставляет человека трудиться и что-нибудь делать. Впрочем, сделаем и оговорку: не все же винить и критику; она все-таки не стояла ниже литературы во многих случаях. Ведь и поэты наши, взяв за образец художественность последнего пушкинского периода, доводили ее иногда до ничтожности картин, ничего и никому не говорящих, наши беллетристы, взяв за образец повесть Гоголя, также низводили ее часто до дагерротипической, бездельной копировки обыденных явлений общественной жизни; наши писатели, бравшие сюжеты у сословий низших, низводили эту работу до повествований, в которых не было ни цели, ни мысли, ни природы, ни человека. Поэтому, хотя мы и строги к нашей журнальной критике, горькою необходимостью журнальных отношений поставленной в положение весьма невыгодное для беспристрастного человека, все-таки скажем, что по временам она старалась проговориться откровенною правдою. Конечно, эта правда относилась лишь к некоторым; все-таки, по крайней мере, это были образцы того, как бы следовало говорить о других. И в критике, и в литературе, повторяем, несмотря на всю ложь положения, все-таки были семена добра, были явления, за которые нельзя не порадоваться.

Нынешняя журнальная осень обрадовала нас еще больше. Какой журнал ни раскроешь, в каждом прочтешь несколько строк благородных, теплых, полных сознания, что литература есть дело, а не гаерство; что гаерства никто и никогда

не называл литературой; что каждый желал от нее не одного удовольствия, но и блага; что литературой должно заниматься серьезно и понимать ее серьезно, как то делал Пушкин; что литератор делает дело, служит службу отечеству, если обращается с словом честно и строго, как того требовал Гоголь; что литератор почтен, если только он в состоянии сказать о себе вместе с Пушкиным:

Что чувства добрые он лирой возбуждал,  
 Что прелестью живой стихов он был полезен  
 и т. д. и т. д.

И все говорят на один голос, все повторяют одно и то же! Мы считаем долгом отметить такую перемену как лучшее литературное явление последнего времени, которое нас радует больше всех повестей, романов и ученых статей. Мы намерены привести несколько мест из наших журналов, прежде чем поведем речь дальше.

Литература не должна наклоняться в уровень с обществом в его темных или сомнительных явлениях. Во что бы то ни стало, при каких бы обстоятельствах ни было, она должна ни на шаг не отступать от своей цели — возвысить общество до своего идеала — идеала добра, света, истины! Иначе она потеряет все свое благодетельное влияние и придет к самым безотрадным результатам, потому что как бы много ни извиняла литература, оправдываясь, чем только можно в таких случаях оправдываться, общество будет всегда снисходительнее литературы к самому себе, и таким образом, если искусство, перестав служить истине единой и вечной, начало служить истине относительной — идея добра и зла, нравственности и порока смутно стала бы представляться... Какова бы ни была собственно русская литература и теперешняя ее деятельность, не забудем, что она во всей своей массе служит представительницею умственной жизни народа — *и будем больше уважать ее, будем служить ей осмотнительнее!* Не забудем, что все те, которые с университетской или с другой учебной скамейки унесли с собою в отдаленные и разнообразные пределы отечества большую или меньшую частицу любви к науке, к литературе, уважения и доверия к умственному труду, — все они следят за нашей деятельностью, ищут в ней разъяснения волнующих их вопросов, поддержки своим благородным убеждениям, оружия против невежества и закоснелости! И чем более дадим мы здоровой и плодотворной пищи их любознательности, их благородной жажде света и истины, тем прочнее и дольше удержат они в сердце своем любовь ко всему доброму, справедливому и прекрасному, любовь, так беспощадно охлаждаемую действительностью, — и тем благодетельнее будет в свою очередь их влияние на тот круг, в сердце которого поставлены они судьбою действовать и морально первенствовать! Многие еще можно бы сказать о значении литераторов, литературы, журналистики, но довольно. Заключим, чем начали: будем же осмотнительнее как в том, что мы пишем, так и в том, что печатаем в наших журналах. Образование не забывает услуг, ему оказываемых, когда-нибудь нам скажут спасибо...

Это напечатано в октябрьской книжке «Современника». В том же самом месте написавший приведенные выше строки говорит по поводу статьи г. Погодина о новом издании сочинений Пушкина и Гоголя:

Между современными литераторами нет Пушкиных и Гоголей, но настоящий факт не служит ли лучшим ручательством, что всякая деятельность, отмеченная стремлением к добру и правде, любовью к отечеству, к его благоденствию, славе и просвещению, не будет забыта. Сегодняшний день лучше вчерашнего, завтрашний будет лучше сегодняшнего, и таким образом время делает свое дело. «Бодрей же в путь!» Правдивое признание заслуг, честь и благодарность ожидают всякого совестливого труженика мысли. Но горе и стыд тем, кто приносит истину в жертву корысти и самолюбию! Для них нет впереди света, не греет и не животворит их надежда лучшего будущего, это лучшее — час их обличения и позора! *Стыд всем сплетничавшим, клеветующим, барышничавшим;* обращающим благородное оружие литератора — мысль и слово — в орудие личных своих интересов и страстей.

Прекрасно сказано, и дай бог, чтоб мы чаще слышали подобные слова!

Вот чувства и мысли, которые были вызваны в «Москвитяnine» новым изданием сочинений Пушкина и Гоголя:

Здесь льется кровь, там губит огонь, везде падают храбрые, принимая на свою грудь смертоносные удары врагов отечества, сердца смущаются беспрестанно различными чувствами одно другого тягостнее, страх объемлет душу, чем кончится это *Европейское Действие*, которое открыло нам сначала такой блистательный, великолепный кругозор и обнялось впоследствии со всех сторон такими темными, непроницаемыми тучами... Но вот объявлены в газетах сочинения Пушкина и Гоголя! Усталое внимание отвлекается невольно от ужасов войны к любезным страницам, перевертываются листы, как будто сами собою, встают знакомые, милые образы, сменяются радующие взор картины, слышатся сладостные, родные звуки! Мы забылись, унеслись в какую-то волшебную даль, нас вспрыснуло, кажется, живою водою, на сердце стало легко и весело, тоска неизвестности исчезла, верится в добрый конец доброго начала, русское чувство торжествует...

Удивительная сила поэзии! Удивительная сила таланта! «Честь вам, и слава, и горячая благодарность отечества», — воскликнул я недавно, обращаясь к мужественным защитникам Севастополя! «Честь вам, и слава, и горячая благодарность отечества», — воскликну я теперь, понимая наших славных витязей слова и мысли, являющихся перед нами вновь с заветными откровениями своей души!

Недаром получили и они почетное место в русских летописях! Победа досталась им также приступом, с бою. Чего не испытали они при жизни! Сколько тяжелых камней брошено в их безответные могилы! Злое невежество старалось всеми силами опозорить их чистое имя, наложить свое черное клеймо на их достойную память, и пламенную их любовь, преданность к добру и порядку вменить чуть не в преступное злоумышление<sup>1</sup>.

Да! тернистый путь вообще достался на земле поэту, художнику, ученому!.. Внутренние их борьбы тяжелее еще внешних ударов, которых пример сейчас мы показали. Люди светские, люди так называемые занятые, то есть служащие дневи и злобе его, люди пресыщенные и упоенные, не имеют понятия о тех нравственных терзаниях, которыми исполнена их жизнь, хотя иногда, сознаемся, и по собственной вине, составляющей горшее мучение. Толпа не может вообразить, чего стоит им часто одно выражение, которое она называет счастливым! С каким усилием вырывается из сердца звук, которым услаждается ее тонкий и взыскательный слух! Иной отшельник переживет в глубине уединенной кельи всю жизнь своего народа, испытает на себе все его болезни, перечувствует все скорби — тяжело ему отыскивать в веках, по кровавым следам, пути его уклонений и еще тяжелее видеть между ними прямую дорогу, усыпаемую притом цветами его послушного воображения. Какое отчаяние овладевает им по временам, когда он видит невозможность противодействовать злу! Счастье еще, что такие минуты для него не пропадают даром, что действительный след их обнаружится непременно в его сочинениях и сделается неиссякаемым источником высших наслаждений для отдаленных потомков.

Русская словесность особенно счастлива в этом отношении. Жизнь Кантемира, Ломоносова, Фонвизина, Карамзина, Крылова, Пушкина, Гоголя и других наших писателей старого и нового времени представляет много высоких явлений, кои, понятые и оцененные умною историею, воссияют ярко в венце русской славы, не уступят в блеске никаким другим государственным заслугам и гражданским доблестям, прежним и нынешним!

Но к чему их сравнивать? Они все для нас равны и все имеют одинаковое право на нашу благоговейную признательность, — в церкви и на престоле, в суде и на полчище, в избе и на кафедре, кто жизнью, кто смертью, кто годами, кто минутами, кто трудом, кто подвигом, кто постоянною службою. Пушкин нам за то

любезен,  
Что чувства добрые он лирой пробуждал,  
Что прелестью живой стихов он был полезен,  
И милость к падшим призывал.

Нам дорог также Нахимов, десять месяцев ежеминутно живя умиравший и сраженный наконец роковой пулей в своем родном Севастополе. Мы не нарадуемся на Иннокентия, который поет, дондеже есть, возбуждает к деятельности за правое и святое дело, прославляет добрых, утешает скорбных, призывает

<sup>1</sup> Здесь разумеется множество журнальных и газетных статей и толков по поводу сочинений Пушкина, а в особенности Гоголя. *Примечание* <«Москвитянина»>.

к трудам усталых, ободряет робких и на пажитях смерти, несмотря ни на какие опасности, спешит сеять везде глаголы живота своими красноречивыми устами. Незабвен для нас Гоголь, пламенно алкавший совершенствования и выставивший с такою любовью, верностью и силою наши заблуждения и злоупотребления, да видя содрогаемся и исправляемся...

Эти слова напечатаны в № 12 «Москвитянина» и принадлежат г. Погодину. «Библиотека», которая долгое время жила так уединенно, нынче говорит вот что о значении литературы и ее интересах:

В будущем году «Библиотека для чтения» постарается представить читателям своим отдельные монографии о замечательнейших современных представителях отечественного искусства и науки, обращая главным образом внимание на результаты, добытые каждым из этих деятелей (?). На первый случай сообщим, в возможно-кратком изложении, несколько черт, подмеченных нами в современном литературном движении; *может быть, некоторые замечания наши* пройдут не без пользы.

Для того чтобы новейшее искусство действовало плодотворным образом на массу читателей, необходимо уловлять и выражать в живых образах интересы времени: другими словами — необходимо углубиться в сознание этих интересов и перенести в поэзию их жизненные пружины, которыми движется современный общественный быт наш. Стремление к таким отрадным для искусства результатам встречалось иногда в новейших комедиях, которые пользовались при появлении своем большим успехом именно потому, что представляли несколько новых черт, мастерски подмеченных в жизни. Сверх того, в произведениях двух-трех даровитых современных писателей есть симпатические свойства, которыми может быть объяснено их влияние, и которые следует изучить. (Стр. 30).

В другом месте:

Первый поэтический лепет наш, высказанный устами Пушкина, совмещал уже в себе последнее слово современного ему западного искусства. С тех пор литература наша сделала огромный шаг вперед, все значение которого вполне оценится впоследствии. Но, при таком вообще правильном ее движении, многие частности до того поражают неприятно, что иногда невольным образом приводят к сомнению, достроится ли когда-нибудь огромное здание, над которым так много трудящихся. Самая неприятная черта заключается в поверхностной разработке сюжетов. Писатели не сознали еще вполне той гармонии, которой связана общая их деятельность; силы их весьма часто тратятся попусту; основные требования искусства не вполне еще проникли в массы, и вообще замечен недостаток в основательном труде. Не лежит ли в обязанности критики — сознать историческое значение минуты и охранять здоровые понятия об искусстве при каждом новом случае их нарушения, увлекаясь не новизной внешних очерков, а новизной внутренних данных произведений... (Стр. 28).

После такого исполина, каков был Пушкин, искусство не могло идти назад, а Гоголь двинул его по новому пути. Началась блестящая эра поэзии действительности, стремящейся ко всестороннему раскрытию богатого содержания жизни. Только под условием этого перерождения могло продолжаться существование искусства, в возможности которого в наше время усомнился даже величайший из мыслителей Германии. Но при новых, жизненных началах поэзии требования от всякой художественной деятельности возросли в высокой степени. Вы касаетесь жизни — говорят поэту — так уразумейте ее, возвысьтесь над понятиями большинства, для того чтоб уловить именно ту сторону жизни, которая может представить в данную минуту наиболее интереса. Много глубоких истин, много сокровенных для обыкновенного взгляда тайн хранится в этой могущественной, вечно зеленоющей, вечно юной жизни... Откройте их нам, и мы уразумеем высокое назначение искусства. Касаетесь ли вы сокрытых временем скрижалей истории — изучите все то, что по настоящее время выработала наука, и передайте нам типические черты давно прошедших событий с такой силой и глубиной взгляда, чтобы они воскресли в нашем понимании.

Все это истины, конечно, не новые; но нам приятно было их встретить в «Библиотеке»...

Все чувства, выраженные разными журналами по поводу разных явлений жизни литературной и жизни общественной, говорят нам, что журнальная критика желает служить тому же, чему служит и искусство, желает служить искренно, желает принести посильную пользу. О, если б голос этот остался надолго единственным мотивом журнальных споров и журнальных отношений! Мы не хотим верить, что его опять заглушат, как некогда, личные отношения, колкие нелитературные намеки и те

фальшивые стремления нашей литературы, о которых мы некогда говорили, но о которых теперь и помянуть не будем.

Отчего же приятно нам встретить проявление этого неподдельного чувства, где бы мы его ни нашли: в журналах ли, которые, может быть, к нам не благоволят, в статьях ли, которые не хотели прямо смотреть на эти самые желания, так постоянно, так усердно высказываемые «Отечественными» записками» не раз и не два? «Современник» говорит, что литература должна стоять выше обыденной жизни, что от писателя, кроме таланта, должно требовать образование ума и сердца, что наша литература в последнее время забыла об идеалах, которые хотя и трудно найти в обществе, но о которых должны помнить писатели... И, боже мой! сколько раз пели мы на эту тему во все последнее время в наших журнальных обозрениях! Но тогда нам говорили, что мы критикуем *серьезно*. Сколько раз вызвана была критика прежде сказать то же самое по поводу различных явлений нашей литературы!

Случилось так (говорит критик «Современника»), что мы в одно время прочли роман Диккенса «Тяжелые времена» и роман Жорж Занда «Лора». Роман Диккенса превосходен; роман Жорж Занда не более как посредствен, и, однако ж, последний пояснил нам, чего недостает в первом, и мы откровенно скажем, что не желали бы, чтоб вся литература состояла из одних таких романов, как роман Диккенса... Есть нечто неотразимо обаятельное в том вольном, безотчетном и бескорыстном стремлении к идеалу, неуловимому, непреодолимому, возвышенно и недостижимо прекрасному, — стремлении, которым проникнут названный нами роман французской писательницы! Пусть разум ваш не всегда оправдывает автора, но ваше сердце невольно становится на его сторону, оно привязывается к тем почти невозможным в действительности лицам, на которых автор сосредоточил симпатию своей души.

Не то ли мы говорили в свое время об идеалах по поводу разных попыток наших писателей ввести в роман, повесть или драму лица *положительно*-прекрасные? Не то ли мы говорили о причинах *симпатии* к иным талантам, которые хотя и страдают в отношении художественном, зато так сильно действуют на другую сторону нашей души — на сердце и его задушевные желания? В последнее время у нас конечно в самом сильном загоне была идеальная сторона произведений, и все оттого, какое толкование было дано последним произведениям Пушкина и художественной манере Гоголя. Но будем продолжать выписку:

Нет! Если необходимы и благотворны такие романы, как роман Диккенса, то не менее нужны и такие романы, о которых мы теперь заговорили, — романы, идеализирующие действительность, лишь бы идеализация была искренняя, исходящая из благородной и высокой природы автора, жаждущего видеть человека лучшим, чем он есть, и, в тоске неудовлетворенной жажды, создающего прекрасные идеалы... Тонкий любитель искусства насладится превосходными характерами, меткой наблюдательностью в романе Диккенса, отдаст ему справедливость за счастливое сочетание с достоинствами художественного произведения полезной идеи; филантроп громко похвалит его за эту идею; имеющие власть, может быть, даже сделают на основании ее какое-нибудь улучшение в общественном быту — но никогда не подействует подобное произведение на сердце, никогда оно не наполнит его сердца таким избытком благородных ощущений и стремлений, такой горячей жадной деятельности, как то произведение, которое в идеальной стороне человека видит не подспорье его материальному быту, но условие, необходимое для ее человеческого существования!.. (стр. 264).

Вопрос об идеалах — один из самых трудных вопросов в нашем положении литературы и критики. У нас, то есть между произведениями известными последнего времени, нет ни одной счастливой попытки в этом отношении, и потому критике весьма трудно решить этот вопрос, и слова ее отзываются общими местами. Однако ж, следя внимательно за многими прекрасными произведениями наших писателей, мы чувствуем в них недостаток этой сокровенной жилы, разносящей тепло и жизнь по всему организму произведения. Чьим идеалам мы сочувствуем, тому мы сами

симпатизируем; одно без другого быть не может, а все это обуславливается одним и тем же образованием ума и сердца, одними и теми же стремлениями, и мы не раз пальцами указывали на больные в этом отношении места некоторых, очень немногих, наших писателей. Но тогда о нас говорили как о людях, не признающих таланта, не умеющих его ценить, не понимающих, что талант всюду и всегда, один талант есть рычаг прекрасных произведений! Дальнейший ход литературы показал, что критика наша взгрустнулась <sic!> о симпатических талантах...

С удовольствием видим, что и «Библиотека» требует от литературы отражения современной жизни, от критики — сознания исторического значения минуты, от художественности — изучения не одного настоящего, но и минувшего быта, изучения всего, что «по настоящее время выработала наука», и воспроизведения всего этого в типических чертах; от литературы требует она единства направления, которого не находит, — требует, наконец, того, чего мы требовали не раз, на что указывали как на настоятельную потребность времени, говоря о стихотворениях нынешних наших поэтов, об измельчавших типах, заменивших прежние широко задуманные сюжеты повестей, и о необходимости изучения истории нашими поэтами. С удовольствием указываем на такую перемену как на залог чего-нибудь лучшего. В оное время ведь «Библиотека» находила странными наши требования!

В то время как мы, пробегая последние книжки журналов и перелистывая критические рецензии, замечали в них такой поворот к лучшему, нам предстала новая статья г. Григорьева в «Москвитянине» (№№ 13 и 14) о том же предмете, именно «Замечания об отношении современной критики к искусству». Крайний вывод этой статьи весьма печален для петербургских журналов, и все-таки скажем, что она исполнена желанием добра, хотя и написана, по примеру прежних статей, сторяча, как выражается сам автор. Она хороша уже тем, что наводит разговор прямо на то, о чем следует говорить; а известное дело, если начнешь вести разговор, о чем следует, непременно до чего-нибудь договоришься. Так случилось и с г. Григорьевым. Статья составляет продолжение начатого им труда по поводу произведения г. Островского. На начало ее мы указали в свое время; скажем, в чем заключается продолжение.

«Критика не сознает того, что она должна делать; критика петербургская упала, критика одряхла» — вот единственный вопль, который читатель слышит, пробегая всю длинную статью, вопль, исторгнутый сознанием, что критика наша «зады твердит» — и лжет за двух, прибавим мы от себя. Статья г. Григорьева, как видит читатель, появилась очень кстати, потому что она говорит о том же, о чем и мы собирались говорить. Вместо обыкновенного обзора статей мы опять будем говорить о критике и потому считаем долгом попросить извинения у читателя следующими словами:

Когда можно вести честную полемическую борьбу с положениями, то есть когда положения выходят на борьбу, ясно обозначенные, — тогда скучно толковать о том, что такая-то книжка такого-то журнала бедна содержанием, и между тем вяло передавать это самое бедное содержание. Необходимость говорить о таком скудном содержании вводит часто в другую, еще более печальную необходимость — толковать, как будто о деле, о том, что в сущности есть или невинное литературное безделье, над которым слегка только можно посмеяться в назидание публике, а не авторов, вероятно, уверенных в важном значении подобного безделья, — или то, что подходит под поговорку: «на безрыбье и рак рыба», — и что со стороны серьезной критики должно быть обходимо красноречивым молчанием, — потому что толки придают этому безрыбью совершенно незаслуженную значительность.

Читатель чувствует, что это говорит г. Григорьев, — и чувство не обманывает читателя: действительно, это говорит г. Григорьев, начиная свою статью. «Есть тому делу причина», продолжает он, что мы критику петербургскую называем дряхлою, а московскую — молодою. И как в статье г. Григорьева «положения» начинают довольно ясно обозначаться, то мы и обратим на них внимание, потому что вот уже



несколько лет мы не пропускаем ни одной статьи, где находим или новые эстетические положения, или старые, но высказанные вновь, более ясно, более твердо. И так, к делу; скажем несколько слов в ответ г. Григорьеву, потому что... «есть тому делу причина».

Начало ее (то есть той одряхлевшей критики, против которой сражается г. Григорьев) в «Молве», издававшейся при «Телескопе», временное пристанище в «Московском наблюдателе», довершение в «Отечественных записках». В «Литературных мечтаниях» впервые раздался ее голос, впервые брошены семена того хорошего и того дурного, что принесла она с собою в жизнь. Хорошее заключалось в твердости эстетических положений, в мысли о том, что искусство должно мерить условиями искусства, в живом сочувствии к жизни и в вере в то, что литература — отражение жизни. В «Литературных мечтаниях» — разрушавших во имя этих убеждений множество авторитетов, стремившихся поставить все на надлежащее место, часто заносчивых, опрометчивых в своих суждениях, часто пристрастных — были дороги молодость, страсть, увлечение, соединенные с редким эстетическим тактом. Но того ли требовали от литературы «Мечтания», чего требовала потом порожденная ими критика? «Литературные мечтания» приветствовали зарождавшийся тогда, по их мнению, народный период литературы, — *народность была их коньком*<sup>2</sup>. В «Московском наблюдателе» та же критика заговорила туманным абстрактным языком Гегеля, оседлала другого коня — *художественность*, во имя художественности ругала немилосердно Занда и Шиллера, мечтала о примирениях с действительностью, буквально принимая змееобразное положение учителя: *was ist — ist vernünftig*: адепты ее ходили какие-то одурманенные, с головой наизнанку, погружались в *unendlichen Geist* Гете и т. д. Такою перешла она в «Записки». Скоро сказывается сказка, но еще скорей делалось дело. Заездили совсем бедную художественность — *оседлали другого коня*, коня быстрого, *Пафос*. На Пафосе и доехали до сатурналий и до тех положений, что гвоздь, выкованный рукою человека, лучше и изящнее лучшего цветка природы, что нужна многочисленная беллетристика, а не художественные произведения, что Татьяна виновата перед судом совести, не отдавшись Онегину. Которому же из исторических фазисов этой критики прикажете вы кадить, г. Новый Поэт<sup>3</sup>. Первому нельзя — *потому что наши требования народности от литературы выросли, сравнительно с требованиями эпохи исторических романов*; второму — смешно, потому что попадешь в *Schöne Seelen*; — в третьем вы сами разуверились, как это ясно свидетельствуется в вашей же критике многими статьями, в которых с подобающим уважением говорится о старой литературе, восстанавливаются многие легкомысленно разрушенные авторитеты, осмеиваются многие моральные крайности. Приписать ли это апатии, до которой уездили последнего коня, другому ли чему, только — это так.

Так-таки и заездили этих трех лошадок!.. Полноте, г. Григорьев! Сами вы развезаете до сих пор на этой троечке, да еще похваливаете ее, да приговариваете: *по всем по трем!*.. Лошадки добрые и развозят всех европейских, а к стати тут же и наших русских критиков лет пятьдесят, да и потомкам нашим послужат. Кто ездит в одну лошадку, кто парой, а кто и тройкой — смотря, в какой путь собирается. Вы сами, когда едете к г. Фету, к г. Майкову, к г. Мею, садитесь на художественность и благополучно доезжаете на одной на ней к вашим поэтам. Когда вы отправляетесь к г. Островскому, вы припрягаете *народность*; к Гоголю же вы не ездите иначе, как тройкой: тут и третий конь, пафос, вам нужен... Право, так.

Но оставим ваше же сравнение, а будем рассуждать без помощи аллегорических пегасов.

Начнем с народности. В ряду эстетических начал, ожививших в XIX веке искусство, *народность* стоит на первом плане, и ею преимущественно прожил свой век и держался романтизм, потому что все герои той эпохи, все мертвецы, разбойники,

<sup>2</sup> О том, как скудны и смутны были в оны дни представления о народности, основанные преимущественно на псевдо-исторических романах — как малым довольствовались в этом отношении — говорить нечего. *Примечание* <«Москвитин»> «Москвитин».

<sup>3</sup> К нему обращена речь на этот раз, потому что Новый Поэт в «Современнике» сделал замечание г. Григорьеву насчет критиков, «которые бросают камнями в своего собрата, уже совершившего свое дело» (*примеч. Дудышкина*).

все сорвиголовы, которых выбирали в действующие лица романов и драм, не могли долго занимать воображение, хотя они и держали его в постоянном страхе. Это так справедливо, что даже у нас Полевой — тот Полевой, который не понимал «Бориса Годунова», — очень ясно чувствовал, что романтические народные драмы, в роде «Двумужницы» князя Шаховского, с волжскими разбойниками и прочим романтическим снарядом, — только одна порча вкуса... Полевой понимал — Полевой, который в то же время не понимал русской истории и в наших сказках о богатырях и в «Слове о полку Игореве» видел все то же, что западные критики видели в сказаниях о Сиде и во всех легендах феодальных времен! Когда наша критика выросла до того, что стала понимать «Бориса Годунова», мы стали смеяться над Полевым, который, в свою очередь, смеялся над Шаховским, который тоже, в свою очередь, посмеялся над кем-нибудь, хоть над Шишковым. Видите ли вы, как одно поколение смеется над другим и говорит, что оно плохо понимало народность?.. Будем же очень осторожны в то время, когда с нашего пера будет срывать такое выражение: «мы одни понимаем народность».

Потом XIX-й век в числе величайших своих трех поэтов: Байрона, Шиллера и Гете — завещал нам два эстетических начала: художественности и пафоса, между которыми и разделилась не только вся читающая публика, но и все поэты, даже сам наш Пушкин, сперва поклонник Байрона, потом Шекспира, оставивши в поучение потомству свое неизменное уважение и к художественности, и к пафосу. В свое время, при выходе издания сочинений Пушкина, мы это заметили<sup>4</sup>, а теперь не станем повторять слов Пушкина, чтоб не уходить далеко от предмета. Пушкин в то время, когда писал свои последние, художественные произведения, не отзывался иначе как с полным уважением о другом великом поэте, представителе пафоса XIX-го века. Следовательно, если таков был окончательный взгляд на искусство Пушкина, нашего народного поэта, то не заслуживает ли скорее похвалы, чем укора, критика, которая в своих суждениях об искусстве руководствовалась тем же взглядом? Переберите все критики от 1847 до 1855 года — во всех статьях вы заметите те же три начала искусства, о которых только что нами сказано. Пока знакомились с этими началами как с чем-то новым (1830–1846), начала эти действовали разрушительно на все принятые прежде мнения. Но такова судьба систем. Романтизм безусловно уничтожил классицизм; понятие о народности в литературе, отделившись от прочих составных элементов романтизма, начало преследовать их с ожесточением; система художественности преследовала прежние односторонние построения системы народности, пока, наконец, пафос, найдя себе опоры в величайших умах и художниках, не объявил войны чистой художественности. Все это должно быть известно всем, кто следит за литературой и критикой. Это ожесточенное действие систем в последнее время и у нас, и в европейской литературе, благодаря исторической критике (1846–1855), прекратилось. Шаг огромный, который сделала критика у нас со времени смерти Пушкина, — такой огромный, что результаты его вы сами заметите, если захотите их замечать! Современные писатели, у которых прежде системы не находили ничего, потому что писателя нельзя было подвести под правила системы, начали вновь получать то уважение, которого они заслуживали. Какое бы добро ни оказал писатель родной словесности, оно ставилось на вид, как главная заслуга; все остальное, что с течением времени переставало заслуживать внимание, объяснялось историческими обстоятельствами, и писатель, следовательно, в этом отношении оправдывался. Вам мало этих достоинств критики? Вы не находите в ней никаких прочных залогов того, что она доберется до истины, хотя она и избрала самый верный для того путь? Неужели же вы хотите еще системы, как бы односторонняя и узка она ни была, но все-таки системы?.. Под влиянием этой только критики можно было осуществить и собрание материалов для

<sup>4</sup> «Отечественные записки» 1855 г. Апрель. Журналистика (примеч. Дудышкина).

биографии Пушкина, и собрание материалов для биографии Гоголя; под влиянием этой критики и образ Пушкина начал уясняться, точно так же, как и черты гоголевского направления. А что делалось, когда господствовали прежние системы? То, что, например, о Грибоедове у нас нет почти ни одной строки, поясняющей личность автора, его труд над самим собою и его переход от французского водевиля к русской комедии, — нет ничего...

Но, конечно, вы понимаете, что мы говорим здесь не о собирании материалов ради собирания материалов, а о причине, двигающей нашим нынешним направлением критики, которая в одно и то же время высоко ставит и Мольера, и Байрона, и Шиллера, и Шекспира, — крайности, которых не хотела признать ни одна из предыдущих систем. Этого вам мало для каких-нибудь десяти или восьми лет усилий критики? Мало вам того, что в эти десять лет мы начали уважать и Сумарокова, не как поэта, а как человека общественного и карателя пороков, и Тредьяковского, как трудолюбивого ученого, и Княжнина, и Богдановича, и всех других писателей XVIII и XIX веков, если только они чем-нибудь вышли из ряда посредственности и сделали хоть какой-нибудь шаг вперед. Все это сделала та дряхлая критика последних десяти лет, с которой вы так гордо не хотите даже спорить, с которой вы не хотите даже говорить! А эта критика поняла, что искусство движется не одним каким-нибудь началом, не одним сильным увлечением восторга или сатиры, не одним спокойным, юпитеровским взглядом художника, не одними исключительно национальными интересами, но и общечеловеческими. Она со знала все это и сознание это начала применять к делу. Для этого она обратилась к помощи истории, как лучшему средству уяснить себе те понятия, которые господствовали в прежние времена. Не обратилась ли она... к преданию, как вы думаете?

Что ж вы в это время делали?

Вы... вы то же самое делали: вы хвалили у одного писателя художественность, у другого пафос, у третьего инстинкт народности; требовали связи с преданием... а предание ведь история? Мы, по крайней мере, понимаем под этим — изучение истории. Если вы делали все то же, что и другие, хотя, может быть, навыворот, то откуда такая гордость? Если в ваших словах звучит то одна, то другая система, не вправе ли мы спросить вас: Коломб, где же твое яйцо?

Слово нашего направления есть уважение к преданию, уважение ко всему до нас сделанному, даже, если смеем так выразиться, — восстановление связи между нашим временем и прошедшим, связи, на время легкомысленно некоторыми разорванной. Вот с этим-то разрывом и с его представителями мы и боремся. Sapienti sat.

Что нового сказали вы этими словами? И как ни лестно нам применить к себе эпитет *sapientis*<sup>5</sup>, но мы должны сказать: этого мало. Ведь та историческая, по-вашему дряхлая, критика, о которой мы упомянули, именно отличается уважением к преданию, о котором вы говорите и которое она называет историей. Только она ведет предание не от одного «Домостроя» и Посошкова, но начинает его... издали, положим, хоть от трактатов о прекрасном Платона и Аристотеля. Вся разница между вашими *словами*, а ее *делами* заключается в том, что вы пока говорите голословно, а она уже делает свое дело, она восстанавливает писателей, восстанавливает быт, сколько позволяют средства науки и таланта. Ведь невозможного и требовать нельзя. Когда один петербургский журнал, упрекая вас в том, что вы не оканчиваете статей, сказал о ваших статьях:

Задуманные всегда широко, глубоко и добросовестно, они имеют вид тех огромных и хитрозадуманных зданий, которые так же прихотливо начаты, как и брошены, и с бесчисленными полустгнившими и почерневшими лесами представляют печальный вид бесполезно пропавшего труда и бесполезно погибших материалов...

<sup>5</sup> Мудрого (лат.).

Вы прекрасно отвечали:

Сказано складно и сравнение блестящее — да верно ли оно? Продолжая употребленное сравнение, скажем, что архитектору могут помешать достроить здание недостаток кирпича и камня, постоянно ненастная погода и другие обстоятельства.

Отчего ж вы не хотите допустить, что и петербургским архитекторам могут мешать те же обстоятельства: разве климат петербургский лучше московского?

Вы развиваете свою идею о дряхлости нашей критики еще двумя следующими доводами (два первые уже нами приведены):

Вы спрашиваете: «что же после этой (то есть дряблой, петербургской) критики сказала нового заносчивая критика “Москвитянина”? В чем и где ее новое слово? В г-не Островском?..» Да, пожалуй, в Островском, как художнике, мы от этого не отрицаемся. Вводит новое в жизнь не критика, которой дело заключается в разъяснении нового, — а произведение искусства. Глубоки в этом отношении слова Гоголя в его «Авторской исповеди», на которые мы желали бы обратить ваше внимание. А что Островский нов со всеми своими достоинствами и недостатками, это ясно для публики, если не ясно для одряхлевшей критики. Мало ли что темно для критики? Критике, например, и огромный по значению в общественной жизни и огромный же по значению историческому купеческий класс, класс средний, класс, составляющий, так сказать, *цвет собственно народных соков*, класс, в котором, при многих, может быть, комических сторонах, *сохранились наиболее остатки народного быта* и развились притом на свободе, широко, вольно, — критике этот класс кажется мелким!..

В следующем месте вы доказываете, что наша критика дряхла потому, что не поняла положительной стороны произведений Гоголя или не соглашалась с нею:

Нападок на «Рим», на лирические места «Мертвых душ», на мистицизм «Портрета», на суровый, аскетический *идеализм* «Переписки», одним словом, на положительную сторону гоголевского *идеализма* — в течение нескольких лет наберется весьма много, и притом в тех же литературных направлениях, которые превосходно ценили и тонко понимали отрицательную сторону этого *идеализма*...

Засим г. Григорьев решается разъяснить причину нападения на положительную сторону произведений Гоголя «до той очевидности, после которой говорить будет не об чем». Можно себе представить, как обрадовались мы такому разъяснению, которого давно ждали. Чем яснее положения, тем поучительнее с ними спорить. Вот это разъяснение:

Поищем в самом Гоголе этих причин — и возьмем для сей цели его «Рим», не нравящийся в особенности той стороне, для которой положительный идеализм Гоголя был оскорбителен. Главная идея Рима — сопоставление мишурной, хотя блестящей и мятущейся цивилизации лицом к лицу с спокойным, величавым миром искусства, воспоминаний, простых, но полных красоты форм жизни, сопоставление, при котором преимущество выходит явно и правильно на стороне последнего — торжество искусства над всеми чудесами промышленности, простоты над блеском, спокойной тишины над вечным шумом, чистой красоты над искусственностью.

С таким содержанием явился «Рим» в ту эпоху литературы, когда проповедывалось, что «гвоздь, выкованный человеческими руками, лучше и дороже самого роскошного цветка в природе», что «лучше, если б в русской литературе было поменьше художественных произведений, а побольше беллетристики», и другие нелепости, все выходявшие из одного взгляда или, лучше сказать, нанесенные одним поветрием<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Вот еще одно из достоинств критики последнего десятилетия! Теперь спросить, что лучше: беллетристика или произведения художественные, — значит то же, что задать вопросы: что лучше, сапоги или шляпа, вещи крайне необходимые, но имеющие совершенно разное назначение. Теперь, когда беллетристика, соединясь с историей и науками нравственными и общественными, сделалась одним из элементов жизни, совершенно самостоятельным, навязывать ей ту же цель, которую имеет искусство, значит не понимать ее задачи. А сравнивать искусство и беллетристику значит, по учению новой нашей критики, не понимать первых правил эстетики, которая допускает сравнение между предметами однородными. Гоголь оттого и поверхностен в своем «Риме», что в Париже он видел только беллетристику и комфорт, а в Риме искусство, — тем поверхностен, что он мог задать себе такой вопрос

Рим был, кроме того, первым неожиданным шагом Гоголя. До Рима — многим поклонникам его гения казалось, что он казнит невежество и другие пороки перед идеалом современно-образованного человека, идеалом, который всем образованным людям доступен и многим может быть по плечу. Не хотели видеть, что уже в «Невском проспекте» проглядывает желчное негодование на мишуру и фальшь поверхностной образованности, — не хотели видеть, что Хлестаков есть один из ее представителей, а гордончиха, мечтающая об *амбре*, — одна из ревностных адептов прогресса, со стороны его комфорта и внешнего блеска, не хотели ничего этого видеть, писали тысячу повестей на тему борьбы развитых и тонких натур с грубостью и невежеством окружающего их быта — и потому весьма неприятно были удивлены 1) тем, что Рим, то есть *величавое искусство, простота, воспоминания*, — поставлен поэтом неизмеримо выше Парижа, то есть настоящего, кипящего тревожною жизнью цивилизации, 2) тем, что душа героя «Рима» не удовлетворилась жизнью, кипящей тревогой, газетными толками, роскошью комфорта и т. д. — а ожила, напротив, только что вдохнула в себя *воздух родных воспоминаний, простого, безыскусственного быта и т. д.*

Не это неприятно удивило нынешнюю нашу критику, повторяем, а то, что Гоголь начал сравнивать вещи неудобосравнимые... Достойно ли, например, таланта Гоголя говорить, что великолепный генуэзский дворец выше по своей архитектуре пятиэтажного парижского дома; что картина Рафаэли <sic> выше одного из тысячи иллюстрированных изданий?.. Но продолжаем:

«Рим», наконец, так явно высказал точку зрения великого комика на родной наш русской быт, так оправдывал его во всех возводимых на него клеветах, в том, что будто бы он чернит Россию. Многих поразило тогда приложение Рима к Москве, к Руси вообще, полной воспоминаний прошедшего, чистых стремлений, невозмутимой семейной тишины... «Рим», одним словом, служил прологом к «Мертвым душам» в их настоящем, русском значении, а не в том, которое хотели и хотят еще доселе придать им — забывая, одни по злобе, а другие по тупоумию, что герой их Чичиков — трагическая жертва стремлений к комфорту, внешнему блеску, вообще к тому, что на европейском языке зовется прогрессом (?); не обращая внимания на могучую поэзию картин коренного быта, разбросанных по всей поэме, на дух целого.

Sapienti sat, и мы полагаем, что слишком очевидны причины вражды не только к тому, что Гоголь высказывал в «Риме», в «Мертвых душах» в виде предчувствий, как лирик, но и к тому даже, что Островский полагает теперь уже с полным спокойствием, как драматург, — ибо он продолжает самостоятельно, то, на чем остановился и по натуре своей (?) должен был остановиться Гоголь.

Вот после этого нам делается действительно ясным многое, и мы на этот раз можем сказать: sat!<sup>7</sup> В одном сравнении Рима и Москвы для нас открывается такой далекий горизонт, что мы боимся утомить читателя слишком длинной статьей... На этот раз, однако, кой-что скажем.

Так вот источник, из которого вы почерпаете вашу связь с преданием! «Рим» Гоголя для вас — и летопись русская, и последнее слово, сказанное историей о нашем прошлом! Не труден же и не далек источник вашей критики! Не так, действительно, поступает другая критика, которая осмотрительно, с помощью истории, рассматривает одно за другим явления старины нашей и обдуманно старается прежде судить о каждом отдельно, нежели порешит все одною гипотезою, одною идеею, одним заранее составленным выводом или, если хотите, предчувствием, хотя бы то было предчувствием самого Гоголя. Действительно, эта критика очень стара и никогда не решится на такой юношеский прием. Что Гоголь говорит о Риме, то вы приносите к Москве: смотрите, не попадите в то же положение, в котором был Полевой, когда меркой западной истории мерил русскую: ведь вы над этим невежеством смеетесь! А что в критике «Москвитянина» в последние годы играют главную роль положения, заимствованные из «Рима», теперь это не подлежит ни малейшему сомнению, и мы считаем долгом

и смотреть на мир с одной картинной стороны. На улицах, в магазинах, в общественных собраниях он смотрел только на переливы света и группировку зданий... (примеч. Дудышкина).

<sup>7</sup> Довольно! (лат.)

указать на фразы, которые беспрестанно повторяются и служат уже фундаментами новых зданий. Кто следил за критикой «Москвитянина», тот с нами согласится; а так как эти фразы будут служить великим разъяснением главного вопроса, то мы их и считаем долгом привести.

Сказав о том великом впечатлении, которое производят на принципе знаменитые памятники римской живописи, архитектуры и скульптуры, Гоголь прибавляет:

Как полно было у него всякий раз на душе, когда возвращался он домой; как было различно это чувство, обаятое спокойной торжественностью тишины, от тех тревожных впечатлений, которыми бессмысленно наполнялась душа его в Париже, когда он возвращался домой, усталый, утомленный, редко будучи в силах поверить итог их.

Теперь ему казалось еще более согласною с этими внутренними сокровищами Рима его неприглядная, потемневшая, запачканная наружность, так бранимая иностранцами. Ему бы неприятно было выйти после всего этого на модную улицу с блестящими магазинами, щеголеватостью людей и экипажей: это было бы чем-то развлекающим, святотатственным. Ему лучше нравилась эта скромная тишина улиц, это особенное выражение римского населения... этот живой неторопящийся народ, живописно и покойно расхаживающий по улицам, закинув полуплащ или набросив себе на плечо куртку, без тягостного выражения в лицах, которое так поражало его на синих блузах и на всем народонаселении Парижа. Тут самая нищета являлась в каком-то светлом виде, беззаботная, незнакомая с терзанием и слезами (?), беспечно и живописно протягивавшая руку... Наконец, это население художников, собравшихся со всех сторон света, которые бросили здесь узенькие лоскуточки одеяний европейских и явились в свободных живописных нарядах, их величественные осанистые бороды, снятые с портретов Леонарда да Винчи и Тициана, так непохожие на те уродливые, узкие бородки, которые француз переделывает и стрижет себе по пяти раз в месяц... Самые разговоры и мнения, слышанные на улицах, в кафе, в остерях, были вовсе противоположны и непохожи на те, которые слышались ему в городах Европы. Тут не было толков о понизившихся фондах, о камерных прениях, об испанских делах: тут слышались речи об открытой недавно древней статуе, о достоинстве кисти великих мастеров, раздавались споры и разногласия о выставленном произведении нового художника, толки о народных праздниках и, наконец, частные разговоры, в которых раскрывался человек и которые вытеснены из Европы скупными общественными толками и политическими мнениями, изгнавшими сердечное выражение с лиц...

Так протекала жизнь его в созерцаниях природы, искусств и древностей. Среди этой жизни почувствовал он, более нежели когда-либо, желание поглубже проникнуть историю Италии, доселе ему известную эпизодами, отрывками; без нее казалось ему неполно настоящее, и он жадно принялся за архивы, летописи и записки... Читая, он еще более, и вместе с тем беспристрастней, был поражен величием и блеском минувшей эпохи Италии. Его изумляло такое быстрое, разнообразное развитие человека... И все это исчезло и прошло вдруг, все застыло, как погаснувшая лава, и выброшено даже из памяти Европою, как старый и ненужный хлам... Почуял он теперь, смутясь, великий перст, перед ним же повергается в прах немеющий человек, великий перст, начертывающий свыше всемирные события. Он вызвал из среды ее же гонимого гражданина, бедного генуэзца, который один убил свою отчизну, указав миру неведомую землю и другие широкие пути. Раздался всемирный горизонт, огромным размахом закипели движения Европы, понеслись вокруг света корабли, двинув могучие северные силы. Осталось пусто Средиземное море; как обмелевшее ручное русло, обмелела обойденная Италия...

В порыве душевной жалости готов он был даже лить слезы. Но утешительная, величественная мысль приходила сама к нему в душу, и чуял он другим высшим чутьем, что не умерла Италия, что слышится ее неотразимое вечное владычество над всем миром... В такие минуты он даже весьма часто задумывался над нынешним значением римского народа. Он видел в нем материал еще непочатый. Еще ни разу не играл он роли в блестящую эпоху Италии... Его не зацеплял ход двигавшихся внутри и вне его интересов; его не коснулось образование и не взметнуло вихрем сокрытые в нем силы. В его природе заключалось что-то младенчески благородное. Эта гордость римским именем, вследствие которой часть города, считая себя потомками древних квиринов, никогда не вступала в брачные союзы с другими. Эти черты характера, смешанного из добродушия и страстей, показывающие светлую его натуру: никогда римлянин не забывал ни зла, ни добра, он или добрый, или злой, или расточитель, или скряга; в нем добродетели и пороки в своих самородных слоях и не смешались, как у образованного человека, в неопределенные образы, у которого всяких страстишек понемногу под верховным начальством эгоизма; эта невоздержность и порыв развернуться на все деньги — замашка сильных народов, — все это имело для него значение. Эта светлая, непритворная веселость, которой теперь нет у других народов... Наконец, народ, в котором живет чувство

собственного достоинства, здесь он il popolo<sup>8</sup>, а не чернь и носит в своей природе прямые начала времен первоначальных квиритов; его не могли даже совратить наезды иностранцев, развратителей пребывающих в бездействии наций, наезды, порождающие по трактирам и дорогам презреннейший класс людей, по которым путешественник произносит часто суждение обо всем народе... Все это показывало ему стихии народа сильного, непочатого, для которого как будто готовилось какое-то поприще впереди. Европейское просвещение как будто с умыслом ее коснулось его и не водрузило в грудь ему своего холодного усовершенствования...

Нужно ли после этого объяснять приведенную выше цитату из статьи г. Григорьева о значении в России купеческого сословия? Нужно ли объяснять, почему многие лица комедии г. Островского, посещающие трактиры и живущие на больших дорогах, заразились цивилизацией и *испортились*; почему лица, не посещающие трактиров, уцелели от соблазна; почему Любим Торцов — сама «невоздержность и порыв развернуться на все деньги», есть *великая натура*; почему лица комедии не «в узеньких лоскуточках одеяний европейских» величавы; почему... Но вопросов, которые не требуют ответов, не оберешься, если только допустить, как некоторые, что Гоголь в «Риме» изображал Москву.

Такие исторические выводы, такие философские умствования — для одряхлевшей критики непонятны. Она употребляет другие приемы, более скромные, для восстановления связи с преданием, — она изучает источники, рассматривает их, и только по достаточном изучении делает окончательные выводы. Она перебирает эпоху за эпохой, исторические лица, одно за другим; она видела, как великие писатели, начавшие рассуждать а priori о судьбах народов, ошибались ужаснейшим образом, и потому

...старость ходит осторожно  
И осмрительно глядит.

Но если Гоголь не думал изображать Москву в своем «Риме» или если он колебался в своих выводах из русской истории и из осторожности перенес их на римскую жизнь, то, полагаем, прямая обязанность критики, которая утверждает, что «Рим» — Москва, доказать историческими фактами и более подробными рассуждениями свои положения. В этом, конечно, все согласится с нами, потому что желание это самое естественное.

Вот все доводы, которыми московская критика громит нас. Все остальное в статье или не касается до нас, или заключает в себе некоторые странные требования; например, зачем мы не пишем новых статей о Пушкине и Гоголе. А может быть, и напишем! — остается нам ответить. Ведь если вас упрекнуть, зачем вы не кончаете статей, вы ссылаетесь, например, на ненастную погоду, а с нашей стороны не хотите принять в соображение ничего...

Теперь мы спросим вас, в свою очередь, не о том, что вы сказали нового — нового вы еще ничего не сказали, а пока только перебираете слова Гоголя — мы спросим вас, в свою очередь: как же вы, следя за литературой, не заметили главного ее движения, так называемого исторического, которое значит то же, что и ваши слова «связь с преданием», — но значит в несравненно-обширнейших размерах, нежели ваш крутозор? Историческая критика беспристрастнее и снисходительнее вашей, которая не терпит всего, что только не вашего прихода. Но разве оттого, что взгляд ваш более тесен, — он уж непременно и более истинен? Как же вы увлеклись мелкими журнальными статьями и, обратив внимание на то, на что не стоило обращать внимания, когда рассматривался такой важный вопрос, погрязнув в тине эфемерных статей, — не заметили общего колорита, общего, самого утешительного направления нашей критики? Как же было не стать выше мелочной журнальной полемики, о которой мы сами

<sup>8</sup> Народ (итал.).

не можем говорить иначе, как с негодованием? В ваших глазах разоблачались старинные несправедливые приговоры о Кантемире, Сумарокове, Тредьяковском, Ломоносове, Фонвизине, о лирических поэтах XVIII века, о Карамзине, Жуковском и множестве иностранных поэтов и литераторов, а вы спрашиваете: что делала наша критика? В ваших глазах восстанавливалась связь с преданием, а вы говорите, что это ваше новое слово! В ваших глазах восстанавливается трудолюбивыми изыскателями старинный наш общественный быт на основании русских источников, а вы понятия о нем почерпаете из «Рима» Гоголя! На ваших глазах улеглись и утихли прежде воевавшие эстетические системы, а по вашему мнению, они с 1846 года скрылись куда-то неизвестно! На ваших глазах печатаются критические статьи о русских летописях, о памятниках русской старины, статьи, написанные людьми специальными, посвятившими всю жизнь свою изучению одного этого предмета, а вы не видите разницы между этими статьями и прежними, написанными историками-дилетантами или литераторами-дилетантами истории, называете их сатурналиями или вакханалиями и продолжаете почерпать свои сведения о старине из статей поверхностных! У вас в глазах делают дело, а вы, отворотясь, спрашиваете, почему никто ничего не делает? Понятно, почему вы и в литературе никого, кроме г. Островского, не видели: вы отвернулись от общего хода литературы и обратили внимание лишь на то, что служит *вашему пафосу*, а не пафосу критики 1844-го года, — и вы достигли желаемой цели. Но прежде всего должно, мы полагаем, отыскивать добрую сторону каждого явления и потом уже, как на зло, указывать на дурную: вы же, заметив дурную сторону, не хотели видеть хорошей. Вы сами подверглись ходу нашей критики, не замечая этого, и сами же бросаете в нее камень! Вы желаете служить, в одно и то же время, и преданию, и теории художественной, и теории пафоса и не замечаете, что в прежнее время вы не могли бы этого делать без явного отступничества от той или другой эстетической системы; вы бросаете камень в прежние понятия о народности, упрекаете их в поверхностности, а когда в ваших глазах родились новые приемы критики, хотя и не отличающиеся блеском, но прочные, вы, по примеру прежней, бросились на априорические попытки и не заметили, что, наряду с вашими рассуждениями, идут другие труды, более основательные, более положительные! Труды эти стремятся к результатам не поверхностным и оттого нескоро достигаемым. Пафос, тот несчастный пафос, который доказывал, что «гвоздь, выкованный рукою человека, лучше и изящнее лучшего цветка природы», нашел в вас же, поборнике художественности, величайшего защитника, и вы, перефразируя эти слова так: «гвоздь, выкованный в Москве, лучше и изящнее лучшего цветка в природе», применяете это правило ко всем вашим рецензиям о комедиях г. Островского и удивляетесь, что в Петербурге не могут понять вашей теории художественности! Как прежний пафос, и ваш создает кумирчиков...

Но довольно на этот раз; если осталось еще что-нибудь нами необъясненное, мы не заставим долго ждать ответа и при первом случае готовы сказать доброе слово в пользу той критики, с которой г. Григорьев не хочет даже рассуждать и недостатки которой мы так же хорошо видим, как и достоинства.



# ПРИЛОЖЕНИЯ



А. А. Григорьев

## О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене. (Продолжение)

И дондеже прямое правосудие у нас в России не устроится и совершенно не укоренится оно, то никакими мерами от обид богатым нам быть, яко и в прочих землях, невозможно, такожде и славы добрыя нам не нажить; понеже все пакости и непостоянство в нас чинится от неправого суда, и от нездорового рассуждения, и от нерассмотрительного правления и разбоев. И иного воровства много чинится, и всякие многие обиды содеваются в людех ни от чего иного, токмо от неправого суда; и крестьяне, оставя свои дома, бегут от неправды, и российская земля во многих местах запустела, и все от неправды, и от нездорового и от неправого рассуждения. И какие гибели ни чинятся, а все от неправды...

...А без урону я не чаю установится правде, а прямо речи — и невозможно правому суду установится, аще сто другое судей не падет: понеже у нас в России неправда весьма застарела («Соччинения» Ив. Посошкова». Москва. 1842 г., стран. 87,— 85, 86).

Эти слова Посошкова, человека, которого самая природа была так устроена, что сердце кипело у него при виде всякой неправды, человека, который, подписываясь *мизирным робичищем*, подавал самые смелые проэскты, — выражают крайнюю степень того взгляда сверху, которым отмечены его поистине драгоценные сочинения. На первый раз этот взгляд покажется столько же отрицательным, как и взгляд Котошихина, — но различны основы обличения «*вельми застаревшей на Руси неправды*» у двух этих писателей, представляющих собою две стороны русского отрицания. У Посошкова отрицание выходит из того высшего положения, которым начинает он свою глубокомысленную главу о правосудии: «Бога правда; правду Он и любит. Аще кто восхоцет Богу угодить, то подобает ему во всяком деле правду творити», — положения, которое переходило у него в плоть и кровь, в убеждение души. У Котошихина отрицание — работа одной головы, и притом головы, оправдывающей разврат сердца: беглый дьяк, явный прелюбодей и, наконец, убийца, подпавший уголовной каре даже на чужбине, — Котошихин не был уполномочен на отрицание, как уполномочен на него Посошков, и мы несколько не обязаны уважать его отрицательного взгляда, тогда как, напротив, на веру должны принимать то, что говорит Посошков, который не только отрицал, но и полагал, целую жизнь делал дело, целую жизнь словом и примером собственным проповедывал: «чтоб дней своих никакие люди даром не теряли и хлеба б даром не ели. Бог не на то хлеб нам дал, чтобы нам его, яко червию, съев да в тлю претворити. Но надобно, хлеб ядши, делать прибыток Богу и Царю своему, и всей братье, и себе, дабы не уподобитися непотребному червию, иже токмо в тлю вся претворяет, а пользы ни малыя людям, кроме пакости, не содевает» («Соччинения» Посошкова», стр. 105).

Одним словом, повторяем опять: обличение и отрицание «*вельми застаревшей неправды*» выходит у Посошкова из основ его идеального взгляда. Мы

увидим, как строго и сурово оно, увидим, как оно даже односторонне и иногда узко в отношении к живой жизни народа, но должны почтить его, должны признать его относительную законность. Им начинается целый ряд возвышенных, более или менее резких, более или менее пламенных, более или менее правдивых отрицаний во имя идеала, — отрицаний, отмеченных именами Кантемира, Фон-Визина, Грибоедова, Гоголя. Посошков — представитель отрицательной стороны народного взгляда, основанной на пламенной вере в то, что «Бог правда и правду Он любит», — вере, по существу своему жгучей, сухой и тревожной, — вере, которая способна была бы иссушить сердце, если бы в том же народе не умерялась столь же пламенной верою в столь же высшее положение, что «Бог любви есть».

Вера в правду, необходимо порождающая желание осуществить на земле идею правды, и притом — если брать эту веру в крайних проявлениях ее — осуществить во что бы то ни стало, хотя бы и *не без урона*, употребляя выражение Посошкова, — по существу своему есть отрицательная, ибо выражается всегда в отрицательном, обличительном отношении к неправде жизни. *Полагает* она на место отрицаемого только общие идеальные основы, иногда весьма смутно, но всегда более или менее личные, созерцанием создаваемые. Тем оно выше, тем плодотворнее, чем яснее эти основы, чем они объективнее, действительнее, чем более стираются личные причины раздражения и заменяются высшими, нравственными. За раздражение беглого дьяка Котошихина, основанное на личных и притом нечистых побуждениях, за раздражение других его последователей, которые не довольны окружающею их действительностию, потому что нет в ней простору их чрезмерно утонченным потребностям, — потребностям, развратным, положим, хоть посреди этой только их окружающей действительности, нельзя дать медного гроша: оно не есть ярость по правде, но только злорадство неправде: оно под своим личным углом зрения всякую частную и случайную мерзость возводит в общее и само в себя подрывает веру, потому что, выводя на посмея черты мелкие, забывает, по злонамеренности или по нравственной тупости, воздавать должную справедливость чертам крупным, как будто другие так все слепы, что их не увидят. Поясним примером: когда Котошихин, а вслед за ним и иные, основывающиеся на его словах, рассказывают, что «Российского государства люди породю своею спесивы и не обычайные ко всякому делу, понеже в государстве своем поучения никакого доброго не имеют и не приемлют, кроме спесивства, и бесстыдства, и ненависти, и неправды», они и не замечают, что возникает неминуемо вопрос, откуда же брались и где имели поучение столь многие думцы Московского государства, промышленные о государстве: в сношениях ли с Ордою, в малолетство ли государей, в смутные ли години бедствий народных, вожди на ратном поле, которым местнические счеты не мешали знать ратное дело? И так как означенный приговор свой Котошихин произносит по поводу неразумия будто бы в делах внешних сношений, то спрашивается, откуда брались и где имели поучение окольные и стольники, правившие посольства в чужих краях, умевшие то стойкостью, то ловкостью поддерживать неуклонно достоинство государственное, — откуда в них самих, в этих, например, Потемкиных, Чемадановых, Лихачевых и иных бралась такая крепкая вера в свое государство и его достоинство, в исстари завещанные формулы сношений, вера в достоинство своего народа, в превосходство коренных понятий своего быта, — откуда бралась в них такая раздражительность при столкновении с обычаями, противоречившими этим коренным понятиям? Чтоб не ходить далеко, вырываем наудачу почти место из посольства Потемкина во Францию.

Приходил к посланником откупщик Маршалка Дюка де Грамона и говорил: чтоб ему посланники велели дать сто дублонов золотых пошлины со всего, что у их есть посольского платья и всякой

рухляди. И стольник Петр и дьяк Семен ему говорили: купецких людей с нами и товаров никаких нет, кроме посольского платья, и никто ничего у нас не продаывал, иметь тебе у нас пошлины не с чего. И тот откупщик увидел у посланников образы окладные, Спасов да Пресвятыя Богородицы, и говорил: Не токмо-де с вашего посольского платья и со всякой рухляди пошлину возьму, да и с образов, что на них оклады серебряные с камнем и с жемчуги. И стольник Петр и дьяк Семен ему говорили: *Враг креста Христова! как ты не утрашился так говорить, что с образа Создателя нашего и Господа Иисуса Христа, Сына Божия и Пречистыя Его Матери, Пресвятыя Богородицы, что на тех Святых и честных иконах утварь устроена по нашей благочестивой Христианской вере, и ты с того хочешь пошлину, скверный пес, взять?* Не токмо было тебе с тех пречистых икон пошлина иметь и с посольского нашего платья и с рухляди никоими меры иметь было не мочно, потому посланы мы от Великого Государя нашего, от Его Царского Величества, к Великому Государю вашему, к Его Королевскому Величеству для великих их Государских дел и для братския дружбы и любви; а купецких людей и товаров никаких с нами нет, для того и пошлин иметь тебе с нам было не мочно. *А видя твое бесстыдство и нрав зверский, как псу гладному или волку несыту, имущу гортань восхищати от пастьрей овцы, так тебе бросаем золото, как прах. И выговоря ту речь, стольник Петр бросил ему сто золотых своих двойных на землю. И броса ему те золотые, взял на него письмо на голландском языке за его рукою, чтоб было про то ведомо у Королевского Величества в Парисе, с чего пошлину взял тот откупщик.*

Несомненно кажется, что раздражение посланников, изумленных еще прежде безнарядиею государства, где откупщик Маршалка Дюка де Грамона без пошлины пропустить их не хочет, когда таможенный откупщик пропускает, — где явно царь жалуется, да псарь не жалуется, — основано на началах весьма ясных и твердо сознаваемых, на возвышенных понятиях религиозных и на возвышенных же понятиях о международных отношениях, «потому посланы они для великих их Государских дел и для братския дружбы и любви». Откуда же все это бралось, как мыслимы такая высота и твердость взгляда, если *научения никакого они не приняли, кроме спесивства и бесстыдства?*

Предупреждаем обвинения в частых уклонениях, к которым принуждены мы прибегать в нашем рассуждении, принявшем, по обстоятельствам, полемический характер. Эти уклонения в отношении к критике нашей имеют цель несколько педагогическую. Обличая на каждом шагу свое совершенное незнакомство со всем тем, что не нынешнее, не вчерашнее и не третьегоднешнее, доказав это недавно даже перепечаткою завещания историка Татищева в виде неизданного памятника и сочинения какого-то г. Солнцева, — она сама требует педагогических указаний на понятия, язык и чувствования неведомого ей, но доселе ведомого всей Руси мира, — которого современное выражение называли мы для вящего ее соблазна «новым словом». Под всяким приводимым нами примером критика должна подразумевать повторение одного и того же вопроса: чей это язык, чьи это понятия и чувствования? — сверяя все это в виде упражнения с тою или другою страницей той или другой драмы Островского, сличая Русакова, например, или отца Петра Ильича, как типы, с воззрениями Посошкова, или стольника Потемкина, или кого придется из русских людей. Естественно, и даже самой критике понятно, что такое сходство основ не есть что-либо списанное или изученное, что оно Островскому, как художнику, а не критику, не ученому специалисту, — далось весьма просто, синтетически, что проверка типов старыми типами, в настоящую минуту нами производимая, могла явиться только как пояснение возникших недоразумений — что, наконец, этого сходства *сделать* не можно, ибо если художник приступит к такому деланию, не имея в душе непосредственного синтезиса, то он только иссушит воображение. Вообще умом до этого не дойдешь. Но можно и должно доходить умом и изучением до пояснения подобных явлений в мире искусства — и мы думаем, что критика наша, в которой никак не хотим мы отрицать возможности добросовестности, не обидится за те указания,

которые мы себе позволяем, и под конец даже согласится с нашими выводами, наведенная этими указаниями на многие соображения, до сих пор не обращавшие на себя должного с ее стороны внимания. Оговорившись таким образом, обращаемся снова к Посошкову, как к одному из типов, завещанных нам старою народною жизнью и, с другой стороны, как к первому по времени из представителей отношений мысли к народности.

Как высоко ставил Посошков свойства своего народа — всего лучше выражают слова, которые издатель его сочинений поставил на них весьма справедливо в виде эпиграфа, золотые слова из донесения боярину Головину: «Много немцы нас ушлее науками, а наши Остроною, по благодати Божией, не хуже их, а они ругают нас напрасно». Свято бережет он народность, подозрительно смотрит на отношение к ней других народностей, не доверяет их дружелюбию: веря в науку, не верит в учителей... «Я истинно, государь, не помалу дивлюся и недоумеваюся, что сказываются немцы люди мудры и правдивы, а учат все нас неправдою...» (стр. 272). «Верить им, — говорит он далее, — вельми опасно: не прямые они нам доброхоты, того ради и ученью их не весьма надобно верить. Мню, что во всяком деле нас обманывают и ставят нас в совершенные дураки» (стр. 273). «Мне, государь, весьма сумнительно в иноземцах, — а праведно ль я сумняюся или блазнюся, про то Бог весть, только то я совершенно знаю, что они всех земель торгуют торгами и всякими промыслами промышленяют компанствами единокорно и во всяких делех себя они и свою братию хранят и возносят, а нам ни во что вменияют» (стр. 271–272). «Немцы никогда нас не поучат на то, чтоб мы бережно жили и ничего б напрасно не теряли; только то выхваляют, от чего б пожиток какой принял им, а не нам» (стр. 126–127). «Ей, Государь! — говорит он в донесении своем боярину Головину, — надобно от них опасаться; потому что свой своему поневоле друг и никогда иноземец не сверстает с собою русского человека» (стр. 284). «И о сем моем изъявлении чаю, что будут на меня гневаться, и если уведают о мне, что не на похвальбу им написал, всячески будут тшцатися, как бы меня опроверщи. Я их множицею видал, что они самолюбывы, а нам во всяком деле лестят, деньги манят, а нас всякими вымыслы пригоняют к скудости и бесславию» (стр. 212, 213). Его опасения за народность простираются до крайней степени исключительности: мало знакомый, как и вся его эпоха — не только в России, но во всей Европе, — с общими политэкономическими законами, сам создававший их из тех данных жизни и торговли, которые были у него под руками, Посошков видит повсюду, и видит отчасти справедливо хитрость иноземцев, — советует поступать с ними покруче. «Хотя они и хитры, — говорит он, — в купечестве и в иных гражданских расправах, а аще уведают нашего купечества твердое положение о возвышении цены, то не допустят до двойня цены: будут торг иметь повсягодно, видя бо наше твердое постоянство, всячески упрямяство свое прежнее и гордость свою всю и нехотя отложат: нужда пригоняет и к поганой луже. Для нас хотя они вовсе товаров своих к нам привозить не будут, мню, можем прожить без товаров их; а они без наших товаров и десяти лет прожить не могут. *И того ради подобает над ними господствовать, а им рабствовать перед нами и во всем упадок перед нами держать, а не гордость*» (стр. 121, 122). «Нам о том, — прибавляет он в другом месте, — весьма крепко надобно стоять, *чтобы прежнюю их пыху вконец сломить и привести бы их в смирение и чтобы они за нами гонялись*» (стр. 139). Полный крепкой и основанной на материальных фактах веры в неисчерпаемое богатство своей родины, в силы своего народа, во всемогущество самодержавной власти, ибо, как говорит он, «наш великий Император сам собою владеет и в своем государстве аще и копейку повелит за гривну иметь, то так и может правиться», — Посошков есть тип столько же современный,

сколько и старый: многих таких Посошковых, с окладистыми седыми бородами, услышите вы до сих пор — и услышите тот же язык, те же рассуждения, логически-здоровенные, крепкие, вылившиеся прямо из жизни, — и столь же исключительные. С таким же негодованием скажут они, как и Посошков, про иноземцев: «Сие странное дело, что к нам приехав с своими безделками, да нашим материальным товарам цену уставляют низкую, а своим товарам цену ставят двойную, а иным и выше двойныя цены» (стр. 122). Или: «Мне сие весьма диво: земля наша российская, чаю, что будет пространством не меньше немецких, и места всякие в ней есть, теплыя и холодныя, и гористыя, и моря разныя; морского берега колико под нами, и сметить невозможно: *от Кольского острова если берегом ехать, то годом всего его не изъехать — а никакия вещи у нас потребныя и не сыскалося*» (стр. 152). Когда читаешь эти слова, припоминаешь невольно многие другие, слышанные от живых людей; тот же толк, тот же тон, — тот же жар убеждения, не вырывающийся порывами, но ровный и постоянный. — Все понятно, все возвышенно в этой могучей, спокойно уверенно сознающей себя народности, все, — от убеждения в истинности и законности единой православной веры, ею исповедуемой, убеждения — перед лицом которого почти наравне стоят кирки и мечети, убеждения, весьма характеристически выражающегося в следующих словах в посольстве Лихачева во Флоренцию: «В Ливорне церковь греческая во имя Николая Чудотворца, а протопоп Афанасий; да в Венеции церковь же греческая, а больше того от Рима и до Кольского острога нигде нет благочестия», — убеждения, которое, мимоходом говоря, как непосредственное и крепко историческое, не имеет ничего общего с безобразною нетерпимостью «Маяка» и псевдо-славянской школы Шишкова, — от другого, столь же неизбежного, убеждения в том, что «Белый царь над всеми царями царь», по словам Голубиной книги, придающего даже флоренскому князю Фердинандусу в официальном акте посольства речь, соответствующую понятиям посланников о величии своего государя, которого «государским счастьем» они здоровы и сохранены от всякие напасти<sup>1</sup>, убеждения, засвидетельствованного великими событиями 1612 года и перешедшего всею силою своею в грамоту об избрании Михаила Романова — до уверенности Посошкова, что мы благодатию Божиею «остротою» не хуже немцев и они ругают нас напрасно, — что им, иноземцам, а не нам перед ними подобает «рабствовать», даже до исключительности, устами Посошкова требующей прекращения ввоза товаров, которые «купя выпить да выблевать или приняв разбить и бросить» — «Их немецких рассказов, — говорит Посошков, — нам не переслушать; они какую безделицу не привезут, то *надседаясь* хвалят, чтобы мы больше у них купили» (стр. 124) — даже до той оригинальной политэкономической близорукости, которая, из страха за свое родное, самобытное,

<sup>1</sup> «И царского величества здоровье сказано было от посланников Флоренскому князю Фердинандусу в городе Пизе. И князь у посланников принял Государеву грамоту, и поцеловал ее, и почал плакать, и сам говорил чрез толмача по-италийски: за что меня, холопа своего, ваш пресловутый во всех государствах и ордах великий князь Алексей Михайлович, всей Великия, и Малыя, и Белья России самодержец, из дальнаго великаго и преславнаго града Москвы поискал и любительную свою грамоту и поминки прислал? А он великий государь, что небо от земли отстоит, то он великий государь: славен и преславен от коней до коней всей селенныя: и имя его преславно и страшно во всех государствах, от ветхаго Рима до нового и до Иерусалима: и что мне, бедному, воздать за его, великого государя, велию и премногую милость? А я и братья мои Матиас, и Леопольд, и Ян Гратиян, и сын мой Косма его, великого государя, рабы и холопы: а его цареву сердце в руке Божией, — *ужто так Бог изволил*. А как князь с посланным витался и говорил речь, тогда стояли по обе стороны многие думные честные люди и служилые с нагим оружием... Князь Фердинанд бил челом царского величества посланником во Флоренск ехать прежде себя для того, что-де для вас будет стрельба многая, а сторонние подумают, что для меня-де стрельба, а не для вас будет» (примеч. Григорьева).

кровное, думает остановить неуправляемое, готова вооружаться, например, даже на заведение почт<sup>2</sup>. Все понятно в этой могучей, полной свежих сил и сознающей силы свои народности, которой так явно указывается провидением великая судьба начать истинно новую историю, дополнить в сумме приобретений человечества огромные пробелы, оставленные древнею и средневековою.

Веками сложилась эта народность, и в завещанных веками формулах перешло крепко сложившееся понятие к Посошкову. Стоя на самой вершине, которой достигло развитие этого понятия, утверждаясь на крепких основах быта, — Посошков, кроме того, смотрит сверху на самую вершину. И много причин было тому, что он смотрит сверху. Дотоле, то есть до времен Петра и Посошкова, — сверху в продолжение семивекового развития смотрела и могла смотреть на быт только церковь православная в лице своих великих представителей: только их требования стоят выше уровня действительности, но замечательно в высшей степени, что эти требования прививаются незаметно, постепенно и никогда не вторгаются насильственно, — хотя подобное отношение сверху явно с самого почти первого появления церкви на русской земле, — ясно видится в посланиях митрополита Никифора к Владимиру Мономаху, этому идеальному типу князя-нарядника и охранника общинного быта, которому, во имя своего взгляда сверху, церковь, в лице своего красноречивого и глубокомысленного представителя, придает византийское значение, — и поразительна огромная разница между понятиями Мономаха о самом себе, высказанными им в завещании, представляющем задушевную исповедь охранника и нарядника, который «утер много пота за русскую землю», исповедь служебной деятельности, исчисление трудов, поднятых на пользу земли, где князья и их варяги, вероятно, еще долго были призванные — «находницы», по выражению летописи, — и между теми понятиями, которые развивает в одном из двух посланий своих к нему глубокомысленный византийско-русский духовный мыслитель. Взгляд сверху очевидно, осязательно борется со взглядом непосредственным в летописцах: едва выразится он, например, увещательно и поучительно в прискорбном сетовании по поводу смерти «первого самовластца в русской земле» Андрея Георгиевича Боголюбского, как на следующей же странице изменит себе летописец своим не уходящимся еще и под монашескою рясою общинным и даже местным характером в рассказе о «мизинных людях володимерцах», которые одною правдою своею перемогли старые города Ростов и Суздаль, города, где «изначала» был такой же порядок, как у новгородцев, и «смолян, и киян, и всех властей». Взгляд сверху, взгляд церковно-государственный долго идет извне — и болезненный процесс эпохи междуцарствия есть не что иное, как переход его внутрь, в плоть и в кровь сложившегося государственного организма: государственный организм замкнулся, дал отпор всему чуждому, постороннему и замкнул в себе тот самый взгляд, с которым боролись несколько веков народные местности, общины, междукняжеские и общинные безнарядицы. Этот-то взгляд перешел целю, со всем своим развитием, в Посошкова — он-то и есть идеальная сторона его мышления.

Паче же вещественного богатства, — говорит автор книги «о скудости и богатстве» в самом начале своего сочинения, — надлежит всем нам обще пещися о невещественном богатстве, то есть

<sup>2</sup> «Да пожаловали они, прорубили из нашего государства во все свои земли диру, что вся наша государственная и промышленная дела ясно зрят. Диру ж есть сия: сделали почту, а что в ней великому государю прибыли, про то Бог весть, а колько гибели от той почты во все царство чинитца, того и исчислить невозможно. Что в нашем государстве ни зделается, то во все земли рознесетца; одни иноземцы от нее богатятся, а Русские люди нищают» (стран. 273) (примеч. Григорьева).



о истинной правде; правде — отец Бог, и правда вельми богатство и славу умножает и от смерти избавляет; а неправде отец диавол, и неправда не токмо вновь богатит, но и древнее богатство оттончивает, и в нищету приводит, и смерть наводит.

Сам бо Господь Бог рек: *Ищите прежде царства Божия и правды Его; и прирече глаголя: яко вся приложатся вам*, то есть богатство и слава. И по такому словеси Господню подобает нам паче всего пещись о снискании правды; а егда правда в нас утвердится и твердо вкоренится, то не можно царству нашему Российскому не богатиться и славою не возвыситься. То бо есть самое царства украшение, и прославление, и честное богатство, аще правда, яко в великих лицах, тако и в мизирных она насадится и твердо вкоренится, и все, яко богати, тако и убозии, между собою любовию имут жить, то всяких чинов люди по своему бытию в богатстве довольни будут. Понеже правда никого обидеть не пропускает, а любовь принудит друг другу в нуждах помогати; и тако вси обогатятся, а царские сокровища со излишеством наполнятся; и аще и побор какой прибавочной случится, то не морщася платить будут. И аще великий наш монарх Петр Алексеевич, по данной ему от Бога благодати и по самодержавной своей власти, вся нижеписанная моего мнения предложения в бытие произвести повелит, то, я чаю, и без прибавочных поборов преизлище царская сокровища наполнятся» (стран. 2, 3).

*Странная* политическая экономия — ибо книга «о скудости и богатстве», по названию своему, естественно, должна иметь политико-экономическое содержание — которая хочет обогащать людей и государства посредством правды и любви! *Станный* взгляд — и мудрено ли, что этот *странный* взгляд, который доселе делит с Посошковым вся непосредственно мыслящая великая Русь, который вместе с ним наследовала она от всего своего прошедшего, убеждение в законности которого испила она в чаше спасения, предлагаемой церковью всем верующим и держащим, а способность к восприятию всосала с молоком матери, — мудрено ли, что этот *странный* взгляд не мирится, хотя доселе еще смутно, бессознательно и отчасти робко, — с требованиями другого, на другой почве выработавшегося взгляда, в котором эгоизм является принципом и двигателем машины общественного благополучия, в котором правда и любовь — суть нечто личное, вырабатываемое личным процессом, одним словом, сами по себе, а государство, общество тоже само по себе; в котором общественная жизнь есть, таким образом, чистый формализм, — в котором узаконена, возведена в науку двойственность внутреннего мира человека и общественного быта. *Станный* взгляд! и как ему, в самом деле, выстоять против взгляда формалистов, «хоть мы, благодатию Божиею, острою не хуже их, и они ругают нас напрасно...» Но еще *страннее* то, что формализм сам себя подорвал, сам собою недоволен, сам в наше время ищет и не находит точки соприкосновения внутреннего с внешним.

Выставим несколько наиболее ярких *странностей* этого взгляда, по сколькокуются они в книге Посошкова.

К числу их принадлежит постоянное требование, чтобы дело было настоящим делом, а не формою. Это тоже *странное* требование так сильно, что оно во всякие времена смеется над формою без содержания, где ее ни подметит, хотя бы даже у своих образованных учителей. «Я сего не могу знать, — говорит, например, крестьянин Посошков на основании одной приглядки к ратному делу, — что то за повычай древний солдатской, что только одно ладят, чтобы всем вдруг выстрелить, будто из одной пищали: и такая стрельба угодна при потехе или при банкете веселом, а при банкете кровавом тот артикул не годится: там не игрушку надобно делать, а самое дело, чтобы даром пороха не жечь и свинцу на ветер не метать, но весь тот припас шел бы в дело, почто сошлись. Я много слышал от иноземцев похвалы такой, так-де жестоко билися, что в огне-де стояли часов с шесть и никто-де никого с места сбить не могли. И сия похвала немецкая — у них бы она и была; а нам дай Боже ту похвалу нажать: с русскими-де людьми биться нельзя; ежели-де единожды выпалят, то-де большую половину

повалят. И такая битва не в шесть часов, но в одну минуту» (стр. 37–38). Но нигде это требование *настоящего* дела в деле не проявляется с такою силою, как в отношении к суду. Другой, не странный взгляд выработал под влиянием римского права весьма тонкую философско-юридическую теорию о различии материальной и формальной истины — разделил или, лучше сказать, разрубил все юридические отношения на две сферы, — сферу отношений уголовных, в рассмотрении которых он по возможности доискивается материальной истины, и сферу отношений гражданских, в которых он совершенно довольствуется формальной, считая разыскание истины материальной нарушением прав частного произвола, составляющего душу, жизнь гражданского права, — узаконивая таким образом недоверие частного произвола к обществу, с одной стороны, и с другой, давая место обществу только как пугалу в отношении к частному лицу. Бесконечное множество процессов, бесконечная их продолжительность, наибольшее отдаление момента процесса, известного в науке римского права под названием *litis contestatio*<sup>3</sup>: развитие тонкого искусства говорить *ad libitum*<sup>4</sup> *за* и *против*, развитие вполне узаконенное — все это явления желаемые в теории *не странного* взгляда, такие явления, в которых, говоря терминами теории — «отсвечивается идея личного, гражданского произвола», — явления, показывающие высшую степень развития гражданских отношений — факты, из узаконения которых и вытекает требование так называемой формальной истины. Оно может быть, и так: так, по крайней мере, оно там было — не могла же теория возникнуть вне практики, — но не мирятся с этою теориею требования *странного* взгляда. Во-первых, на всякий суд, уголовный или гражданский, смотрит он как на дело царское и Божье, «понеже судья судит именем царским, а суд именуется Божий; того ради всячески судье подобает ни о чем тако не стараться, яко о правде, дабы ни Бога, ни царя не прогневати. Буде судья суд творит неправый, то у царя примет временную казнь, а от Бога вечную понесет. А буде судья поведает суд самый правдивый и нелицеприятный по самой истине яко на богатого, тако на самого убогого и бесславного, то от Царя будет ему честь и слава, а от Бога милость и царство небесное» (стр. 45). В непосредственной чистоте своей, требуя от правды — правды, этот взгляд видит, однако, всю трудность приложения к жизни своих требований. «Мой ум, — говорит Посошков, — не постигает сего, како бы прямое правосудие устроить», — ибо в самом деле требования эти не так легко осуществимы, как желаемые явления другого взгляда, ибо сей последний только раболепно узаконивает факты действительности: желание правды, если оно остается отвлеченным, не будет умерено любовью, то тотчас же выскажет всю свою жгучую, отрицательную натуру в тех или других жестких мерах отрицания неправды: так оно высказывается и в правдивой натуре Посошкова, и в голосе многих старых людей, который, как отец Петра Ильича в новой драме Островского, — прямо порешают обо всех идущих не по пути ими сознаваемой правды: «Таковым одна часть с бесами!» — или как Посошков о некоторых преступниках, что «таковому не надлежит живу быти ни суток, но из застенка вышел вершить его»... Но есть в жизни самой, в жизни народа, в его коренных верованиях крепко заложенное иное, высшее понятие, то понятие, которое самого ли Посошкова, другого ли читавшего его книгу заставило поправить порыв ревностного правдолюбца словами: «Осмотришь, старичок, и эту речь внемли! Несть грех побеждающ Божию человеколюбью!» — жизненное понятие старика Агафона в «Не так живи, как хочется», простирающее

<sup>3</sup> Возражение на поданную в суде жалобу (лат.).

<sup>4</sup> По усмотрению (лат.).

на все, даже на тварей, любовь и сострадание, — понятие, которое также может доходить до своего рода крайности, но которое глубоко укоренено в народе. Народ — менее всех других юридический, что и сознают смутно попрекающие его в прошедшем и в настоящем отсутствием юридического быта, не подозревая только, что этим произносят ему величайшую похвалу. Глубокомысленнейший из писателей нашего времени и самый пламенный из правдолюбцев, Гоголь — додумался до этого коренного свойства, разъяснил себе мыслию то, что Пушкин непосредственно, как сам народ, отметил в своей «Капитанской дочке» — и смело высказал в своей «Переписке» в письме о «Сельском труде и расправе», которое, как и вся книга, подверглось тогда гаумлению и упрекам. «Судите, — говорит он в этом письме, — всякого человека двойным судом и всякому делу давайте двойную расправу. Один суд должен быть человеческий. На нем оправдайте правого и осудите виноватого... Другой же суд сделайте Божеский и на нем осудите и правого, и виноватого. Выведите ясно первому, как он сам был виною, что другой его обидел, а второму — как он вдвойне виноват и пред Богом, и пред людьми. Одного укорите, зачем не простил своему брату, как повелел Христос, а другого попрекните, зачем он обидел самого Христа в своем брате. А обоим вместе дайте выговор за то, что не примирились между собою и пришли на суд, и возьмите слово с обоих исповедаться непременно попу на исповеди во всем. Вы извлечете оттуда для себя самого много добра и много прямых и правых познаний. Правосудие у нас может исполняться лучше, нежели во всех других государствах, потому что из всех народов только в одном русском заронилась эта верная мысль, что нет человека правого и что прав только один Бог. Эта мысль, как непреложное верование, разнеслась повсюду в нашем народе. Вооруженный ею, даже простой и неумный человек получает в народе власть и прекращает ссоры. Мы только, люди высшие, не слышим ее, потому что набрались пустых, рыцарски-европейских понятий о правде. Мы только спорим из-за того, кто прав, кто виноват; а если разобрать каждое из дел наших, придешь к тому же знаменателю: то есть оба виноваты. И видим, что весьма здраво поступила комендантша в повести Пушкина «Капитанская дочка», которая, пославши поручика рассудить городского солдата с бабою, подравшихся в бане за деревянную шайку, снабдила его такою инструкциею: «Разбери, кто прав, кто виноват, да обоих и накажи»» («Переписка» с друзьями», — стр. 187, 188)... Но то, до чего Гоголь додумался, и додумался болезненным процессом, что вследствие этого и выразил он в формулах несколько резких, то весьма просто выражается в непосредственном народном взгляде, слившемся с той незыблемой основой, которая утвердилась крепко на почве, так чудно приготовленной к ее восприятию: та же мысль, но не в виде чего-либо умом постигнутого, не в виде чаяния, в каком являются большею частию у Гоголя все коренные великорусские созерцания, — видна у Посошкова, у народа, везде, где Посошков — народ, где жесткая правда не увлекает его к жестким отрицательным мерам. «И егда кто богатый или самый убогий челобитную о обиде своей или и в каковом ни есть случае подаст, то, по моему мнению простотному, надлежит ее судье принять, и заметить число подачи, и к записке ее в протокол не отдавать, и самому судье вычести ее со вниманием и чтоб чтенное памятовать. И высмотря челобитную в тонкость, взять того челобитчика в особое место и спросить его сице: «Друже! подал ты челобитную о обиде своей, право ль ты на него бьешь челом?» И аще он речет самую правдою, то надлежит ему молвить: «Господа ради сам ся осмотри ты, чтобы тебе не впасти в напасть и в великой убыток, паче же убытку в грех не впади; чтобы тебе во второе Христово пришествие праведным Его судом осуждену не быть», и сказать: «Мы судим овогда право, овогда же и не право; понеже мы не сердцеведцы, а тамо

не наш гнилой суд будет, но самый чистый и здоровый, и всякая ложь и правда будет явна, и не токмо большие дела, но и самая малая крупина будет обнажена, понеже сам сердцеведец Бог имат судити... И аще ты сего человека изубыточиишь напрасно и на нашем суде аще и прав будешь, а там оправдание наше будет тебе в большое осуждение, буде напрасно его изубытчишь, а и нас на грех приведешь. И аще ты сам перед ним чем виновен и, надеясь на свою мочь, потолочишь его, то уже самое горшее осуждение приимеши. И аще тогда и каются будешь, да ничего себе не поможеш; и того ради ныне осмотришь, дабы тебе в вечную погибель не вринутися. Кто пред Богом не грешен, и кто перед царем не виновен? Такожде и между собою, как бы в чем не поссоритися, Господа ради, не входи в большую ссору, не приложи болезни к болезни и суперника своего не вводи в большой убыток. Если ты и прав будешь, то не без убытку тебе будет; а если же да не прав будешь, то его изубытчишь, а себя и наипаче в великую напасть ввалишь: понеже все убытки его, что он ни скажет, бессрочно доправлено на тебе будет, да в казну заплатишь пошлины, а приказным людем дашь заработныя деньги. *Пойди себе с добрыми людьми подумай, и как ни есть, хотя на себя постуя, а лучше помирись*» («Сочинения» Посошкова», стр. 51, 52).

Странный опять-таки суд — скажешь поневоле, имея в виду другой, не странный, взгляд, который строго разграничивает уголовный процесс от гражданского и всякое вмешательство общественного элемента в последний называет нарушением прав частного произвола, который радуется бесконечному развитию гражданских отношений — ибо чем разнообразнее их путаница, тем богаче и полнее наука гражданского права, тем утонченнее развивается юридическая диалектика, тем могущественнее по влиянию адвокатура. Взгляд же Посошкова, взгляд народа, весьма грубо относится и к разнообразию гражданских отношений, выражаясь несколько насмешливо: «Я не знаю, что в сем за краса, что так в канцелярию челобитчиков натеснится, что до судьбы и дойти не мочи» (стр. 65), а о тонкой диалектике гражданских споров замечает: «Аще кто умно будет разговаривать, то на тонкостных словах можно познать, правду ль сперва сказал или неправду, и буде признается в нем вина, то надлежит его и наипаче присудить с великим преступлением, чтоб он помиловал себя и помирился» (стр. 53). Этот взгляд сознается прямо, что «умом не постигает, как бы прямое правосудие устроить», чувствуя только законность своих требований, он робок в приложениях. «Токмо не без страха есмь о сем, — говорит этот взгляд в лице своего представителя, — еже аз весьма мизирен и учению школьному неискусен, и како по надлежащему достоин писать, ни следа несть во мне, ибо самый простец есмь» (стр. 46). Он является еще, так сказать, как мать родила, в первобытной наготе, не вооруженный наукою, но и без науки он уже сильнее другого взгляда тем, что в сущности его не лежит той страшной двойственности, которая в наше время подорвала все основы последнего, как ни укрепляла их наука — ибо наука исходит из жизни, а не создает же жизнь, не сообщает прочности тому, что гнило в самом основании.

В самом Посошкове, одном из замечательнейших представителей этого взгляда, — дорога именно непосредственность, и притом опирающаяся на незыблемые основы учения церкви, — дороги те места, когда, по его словам, он, «возложився на Божию волю, — дерзает мнение свое изъяснити простотным письмом». Взгляд его сверху выше этого непосредственного только тогда, когда высота их есть высота церковного учения: во всех других случаях реформаторские его проекты или не выше требований его эпохи в Европе, требований, которые были весьма невысоки: так, уголовные его теории — не простираются далее несчастной теории устрашения, умеряемой только гораздо вышею их

непосредственностью; или односторонни, — как все чисто личные стремления к правде, и ведут к какому-то государственному и моральному китаизму, — или поистине превосходны и неоцененны только тогда, когда возникли из непосредственных, действительных опытов, — когда, одним словом, суть взгляды снизу, а не сверху.

Нигде эта реформа снизу, на основании насущных требований действительности, требований, подкрепленных всем прошедшим, не является у Посошкова с такой блистательной стороны в сравнении со всеми взглядами сверху и в сравнении с тем, что мы называем не странным взглядом, как в рассуждении о составлении законодательства — или, что, может быть, понятнее будет для последователей не странного взгляда, в вопросе о кодификации. Стоит только припомнить, какую вопиющую потребность представляют кодификации для Европы с начала XVIII столетия, — чтобы *оценить* надлежащим образом ту праздную юридическую софистику, какую знаменитый Савиньи противопоставлял поборникам кодификаций. Хоть и неловко несколько касаться вопроса, по видимому, чисто юридического в литературной статье, но в этой статье мы имеем дело по преимуществу с народной сущностью и уловляем черты ее где ни попало, в той надежде, что запас немногих наших наблюдений и размышлений наведет других на наблюдения более меткие и размышления более систематические. Законодательство Европы представляло, а кое-где, как в Англии, до сих пор представляет — хлам развалин прошлого, поросших мхом, с новыми постройками и пристройками, смесь отживших средневековых форм исторических с формами более или менее личными, смесь не разобранную, хаотическую, приводившую в отчаяние бесконечным разнообразием местностей. Поднялся необходимо вопрос, как поступить с этим хаосом? Уважить ли в нем местное и историческое — и ждать, пока наука, объяснив историческое, дойдет до единого корня многообразных наростов: сущность рассуждений исторической школы, — но ведь жизнь-то не ждет, а жизни нужны — закон и знание закона, как хлеб насущный — или поступить с гордиевским узлом по-александровски, пожалуй, по-наполеоновски — оставить развалины и построить новое здание? Вопрос жизненный и представляющий одну из сторон великого вопроса, который разрешал XVIII век — на Западе... Но если жизнь не ждет и если практическое решение не могло быть иное — как построить новое здание, то, во-первых, на каких же основах его построить? Принять ли за *gemeines Recht*<sup>5</sup> римское право? но в руках цивилистов — оно сделалось только юридической логикой, юридической диалектикой, оторвалось от всякой почвы, — или личные теории некоторых мыслителей, или одну личную волю законодателя? А во-вторых — разве пренебреженные местности, разве исторические отработки — не оживут, не оторвутся в час своего разрушения?.. Хоть они и поросли мхом, но в них таится жизнь посильнее жизни личной мысли или диалектической жизни — и целый ряд тех или других реакций неминуемо должен воспоследовать, и отрывки болезненного организма приведут его еще в более неправильное состояние... А между тем неведение закона есть самое важное из зол государственных — и сердцем будешь всегда скорее на стороне мыслителей, которые, как Тибо, придумывают те или другие меры, реформы, чем на стороне софистов, которые диалектически забавляются страшною путаницею и советуют ждать всего от науки — а с другой стороны, в сердце же найдут себе защиту и сожаление пренебреженные местности и поросшие мхом прошедшего исторические отработки! Странное и безвыходно трагическое положение.

<sup>5</sup> Общее право (нем.).

Но там, где жизнь не раздвоилась, где прошедшее живет в настоящем, где постоянно проходят одни и те же начала, — там, где в правдах, уставах, грамотах, судебниках выростала одна и та же мысль, воплотясь, наконец, в истинно-земское уложение, там, где дело о разъяснении закона порешилось простейшим образом — составлением свода, в который вошло все прошедшее, уцелевшее в настоящем, — там, естественно, рассуждается не о том, какой закон поставить, а как *усудить*, — и порешается вопрос весьма простым требованием одной ясности: «А надобно так его усудить, — говорит Посошков, — чтоб и не весьма смысленный судья мог право судить». Самый закон все знают, как бы он разнообразен ни был, в том смысле, как знает всякий русский человек всякую пословицу, какова бы она ни была, то есть слыша ее, припоминает, узнаёт за родную, за знакомую — ибо все наши юридические положения выросли, за исключением тех, которые привились и большею частью не устояли, — из обычаев доселе уцелевших — но этот всем известный закон надобно усудить до такой степени ясности, «чтобы и не весьма смысленный судья мог право судить». Ясно, что так усудить может не личная теория, а сам народ: ясно поэтому и все рассуждение Посошкова, в котором он простотою взгляда, совершенно народного, стоит несравненно выше всей своей эпохи. На странице, предшествующей этому рассуждению, он, тоже по простоте, заплатил дань духу своей эпохи; во имя взгляда сверху он только что советовал выбирать статьи из немецких и даже турецких судебныхников. И засим, сам не подозревая, вероятно, внутреннего противоречия в самом себе, он продолжает:

И к сочинению тоя судебныя книги избрать человека два или три из духовного чина, самых разумных и ученых людей, и в Божественном писании искусных, и от гражданства, кии в судебныхх и во иных правительных делах искусны, и высокого чина, *кои не горды и ко всяким делам нисходительны*, и от иных чинов, *кои невысокоумны*, и от приказных людей, кои в делах разумны, и от дворянства, кии разумны и правдолюбны, и от купечества, кии во всех делах перебыли б, кии и от солдат смыслены, *и в службах и в нуждах натерлися* и правдолюбивые, из людей боярских, кии за дела ходят, и из фискалов. А мнится мне: не худо б выбрать из крестьян, кои в старостах и сотских бывали и во всяких нуждах перебивали б, и в разуме смысленные. *Я видал, что и в мордве разумные люди есть, то как во крестьянех не быть людем разумным?*

И написав тыи новосочиненные пункты, всем народом освидетельствовать самым вольным голосом, а не под принуждением, дабы в том изложении как высокородным, так и низкородным, и как богатым, так и убогим, и как высокочинцам, так и низкочинцам и самым земледельцам, обиды бы и утеснения *от незнания коегождо их бытия* в том новоисправленном изложении не было.

И написав совершенным общесоветием, предложить Его Императорскому Величеству, да рассмотрит его умная острота. *И кии статьи Его Величеству угодны, то те тако да и будут; а кии непотребны, тыи да извергнутся, или исправить по пристоинству надлежащему. И сие мое речение многие вознепшуют, якобы аз Его Императорского Величества самодержавную власть народосоветием снижаю; аз не снижаю Его Величества самодержавия, но ради самыя истинныя правды, дабы всякий человек осмотрел в своей бытности, нет ли кому в тыих новоизложенных статьях каковых непотребныя противности, иже правости противна.* И аще кто узрит какую неправостную статью, то бы без всякого сомнения написал, что в ней неправость, и ничего не опасаяся, подал бы ко исправлению тоя книги; *понеже всяк рану свою в себе лучше чует, нежели в ином ком.* И того ради надобно всяким людям свои бытности выстеречи, дондеже книга не совершится; а егда она совершится, то уже никто не может помочи; того бо ради и дана свобода, дабы последи не жаловались на сочинителей тоя новосочиненныя книги. *Того-то ради надлежит ю вольным голосом и свидетельствовать, дабы всякая статья ни от кого порочена не была, но всяк бы себя выстерег, и чтоб впредь никому спорить было не мочно, но в веки веков было бы не нарушимо оно.*

Правосудное установление самое есть дело высокое и надлежит его так рассмотрительно состроить, чтобы оно ни от какого чина не зыблемо было. *И того ради без многосоветия никоими дела не возможно; понеже Бог никому во всяком деле одному совершеннаго разумия не дал, но разделил*

*в малые дробинки, коемуждо по силе его: овому дал много, овому ж мене. Обаче нет такого человека, ему же бы не дал Бог ничего; и что дал Бог знать малосмысленному, того не дал знать многосмысленному; и того ради и самому премудрому человеку не надлежит гордиться и умом своим возноситься; и малосмысленных ничтожить не надлежит, коих в совет призывать надобно; понеже малосмысленными человеки многаици Бог вещает, и того ради наипаче ничтожить их душевредно есть; и того ради в установлении правосудия весьма пристойно исследовать многонародным советом («Сочинения» Посошк<ова>», стран. 76, 77, 78).*

*(Продолжение в следующей книжке, а до окончания еще весьма далеко.)*

---

---

## Приложение II

### Библиография критических статей Б. Н. Алмазова в «Москвитянине» (1851–1854)

#### 1851

Эраст Благодоров. Сон по случаю одной комедии. Предупреждение // № 7. С. 231–256.

Письмо Эраста Благодорова к редактору «Москвитянина» // № 8. С. 391–394.

Эраст Благодоров. Сон по случаю одной комедии // № 9–10. С. 97–122.

Письмо Эраста Благодорова // № 12. Смесь. С. 365–377<sup>1</sup>.

Стихотворения Эраста Благодорова // № 19–20. С. 265–293.

#### 1852

<Без подписи>. «Современник». № 6. Июнь // № 13. Отд. V. С. 20–30<sup>2</sup>.

<Без подписи>. «Современник». Июль, № 7, июль // № 15. Журналистика. Отд. V. С. 118–126<sup>3</sup>.

Наблюдения Эраста Благодорова над русской литературой и журналистикой // № 17. Отд. VIII. С. 1–20.

Б. А. «Современник». № 8 и 9 // № 19. Отд. V. С. 106–119.

Б. А. «Современник». № 10 и 11 // № 22. Отд. V. С. 35–46.

#### 1853

Б. А. «Современник». № 12 1853 и № 1 1853 // № 4. Отд. V. Журналистика. С. 213–232.

Б. А. «Современник». Февраль, № 2. 1853 г. // № 5. Отд. V. Журналистика. С. 38–48.

<Без подписи>. «Современник» 1853 года. №№ III и IV // № 11. Отд. V. С. 80–91<sup>4</sup>.

Б. А. «Современник». № 5 // № 13. Отд. V. Журналистика. С. 9–18.

#### 1854

Б. А. «Современник» 1854. № 1 // № 3. Отд. V. Журналистика. С. 37–49.

Б. А. «Современник». 1854. № 3 и 4 // № 9. Отд. IV. Журналистика. С. 24–43.

Б. А. Картинки и книжки на нынешнюю войну, изд. для простого народа // № 12. Внутренние известия. С. 285–289.

Б. А. «Современник». № 4–5 // № 13. Отд. IV. Журналистика. С. 27–44.

Б. А. «Повесть о войне Турецкой»; соч. М. А. Стаховича // № 16. Отд. IV. Критика и библиография. С. 142–143.

Б. А. «Стихотворения Ивана Сапожникова» // № 16. Отд. IV. Критика и библиография. С. 144–147.

Б. А. «Современник». 1854. № 6 // № 16. Отд. IV. Журналистика. С. 152–156.

Б. А. «Разговор в Кремле». Стих. К. Павловой // 1854. № 17. Отд. 4. Критика и библиография. С. 1–7.

---

<sup>1</sup> Наборная рукопись сохранилась в архиве Погодина (РГБ. Ф. 231/III. Карт. 1. № 10).

<sup>2</sup> Атрибутируется по «Счету сотрудника» Алмазова (РГБ. Ф. 231/III. Карт. 27. № 22. Л. 6 об.), в котором указаны все статьи критика в «Москвитянине» за 1852–1854 гг.

<sup>3</sup> Там же. Л. 6 об. На принадлежность этой статьи Алмазову со ссылкой на тот же источник указал Б. Ф. Егоров в комментариях к статье Григорьева «Русская литература в 1852 году» (см.: Григорьев. С. 552).

<sup>4</sup> Атрибутируется по годовому оглавлению (М. 1853. № 24. С. XI) и «Счету сотрудника» (л. 7).



<Без подписи>. «Стихотворения Вячеслава Лихачева». М., 1854 // № 18. Отд. IV. Критика и библиография. С. 52–56<sup>5</sup>.

<Без подписи>. «Братская любовь». (повесть в стихах.) Соч. Н. Д. М., 1854 // № 20. Отд. IV. С. 185–186<sup>6</sup>.

Б. А. «Современник». 1854. № 7, 8 // № 21. Отд. IV. Журналистика. С. 33–42.

Б. А. «Современник» 1854 г. № 10–11. // № 23. Отд. IV. Журналистика. С. 113–125.

## Библиография критических статей Т. И. Филиппова в «Москвитянин» (1851–1853)

### 1851

Ф. «Взгляды на развитие теории поэзии и прозы» А. Метлинского // № 4. С. 550–556<sup>7</sup>.

<Без подписи>. «Библиотека для чтения». Январь 1851 // № 7. С. 404–413<sup>8</sup>.

<Без подписи>. «Библиотека для чтения». Февраль и март // № 8. С. 533–537<sup>9</sup>.

<Без подписи>. «Библиотека для чтения» 1851 года, №№ 4-й и 5-й. Апрель и Май // № 13. С. 51–60<sup>10</sup>.

<Без подписи>. «Библиотека для чтения». Июнь и Июль №№ 6-й и 7-й // № 17. С. 172–175<sup>11</sup>.

<Без подписи>. «Библиотека для чтения». Август и Сентябрь // № 21. С. 185–190<sup>12</sup>. Т. Филиппов. Бенефис Садовского // № 21. С. 53–55.

Филиппов. Филологическое замечание // № 22. Смесь. С. 156–157.

<Без подписи>. «Библиотека для чтения». Октябрь и ноябрь // № 24. С. 605–606<sup>13</sup>.

### 1852

<Без подписи>. «Современник». Январь 1852 г. // № 3. Отд. V. Журналистика. С. 81–88<sup>14</sup>.

Ф. «Известия Императорской Академии наук по отделению русского языка и словесности» // № 4. Отд. V. С. 131–132.

<Без подписи>. «Современник». Февраль и март 1852 // № 5. Отд. V. Журналистика. С. 26–33<sup>15</sup>.

<Без подписи>. «Современник», март // № 8. Отд. V. Журналистика. С. 140–144<sup>16</sup>.

<sup>5</sup> В «Счете сотрудника» Алмазов указывает, что в № 18 есть его «статья» (л. 8). Из всего отдела критики это единственная рецензия, которая с большей долей вероятности может принадлежать его перу, так как содержит апелляцию к высокому гению Пушкина (с. 52) и рассуждения о высоких требованиях искусства, характерные для «молодой редакции» (с. 52–53).

<sup>6</sup> В «Счете сотрудника» также указано наличие некоей статьи критика в № 20 (л. 8). Возможно, ему принадлежит короткая рецензия на указанный сборник, которая открывается опровержением мнения, будто влияние «натуральной школы» по-прежнему велико (с. 185).

<sup>7</sup> Рукопись: ГАРФ. Ф. 1099. Оп. 1. № 69.

<sup>8</sup> Атрибутируется по гонорарной ведомости М. П. Погодина (РГБ. Ф. 231/III. Карт. 27. № 59. Л. 3 об.). Далее: Гонорарная ведомость.

<sup>9</sup> Гонорарная ведомость. Л. 3 об.

<sup>10</sup> Там же. Л. 6 об. Ошибочно приписана Н. П. Кашиным Эдельсону (*Кашин*. С. 65–66).

<sup>11</sup> Там же. Л. 6. Ошибочно приписана Н. П. Кашиным Эдельсону (*Кашин*. С. 65–66).

<sup>12</sup> Там же. Л. 7 об.

<sup>13</sup> Там же. Л. 7. Ошибочно приписана Н. П. Кашиным Эдельсону (*Кашин*. С. 65–66).

<sup>14</sup> Там же. Л. 9.

<sup>15</sup> Там же. Л. 9 об.

<sup>16</sup> Атрибутируется косвенно по «Счету сотрудника» Алмазова (РГБ. Ф. 231/III. Карт. 27. № 22. Л. 6 об.), из которого следует, что Алмазов начал рецензировать «Современник» с № 13 «М». Упомянуто также в статье Б. Ф. Егорова (*Уч. зап. Тартуского ун-та*. Вып. 98. 1960. С. 230).

<Без подписи>. «Современник». Апрель и май. // № 11. Отд. V. Журналистика. С. 135–137<sup>17</sup>.

Т. Филипов [в оглавлении]. «История Артура Пенденниса» и проч., роман Теккере // № 17. Отд. VI. С. 1–10.

Т. Филиппов. Издания Русского отделения Санкт-петербургской Академии наук. Отчеты отделения, «Опыт областного словаря» // № 18. Отд. V. Критика и библиография. С. 57–68.

Т. И. Филиппов [в годовом оглавлении]. Статьи, касающиеся древнего славянского языка В. Григоровича, Казань // № 18. Отд. V. С. 68–75.

Филиппов Т. И. [в годовом оглавлении]. «Опыты историко-филологических трудов студентов Главного педагогического института» // № 18. Отд. V. С. 75–76.

Т. Филиппов [в годовом оглавлении]. «Известия второго отделения Академии наук». Том. I. Листы XIII–XIX. Прибавления. III–VII // № 21. Отд. V. С. 1–8

Ф. «Отечественные записки». 1852. Ноябрь // № 23. Отд. V. С. 64–72<sup>18</sup>.

Филиппов. «Собрание русских народных песен», М. Стаховича. // № 24. Отд. V. С. 79–81.

Ф. «О видах русских глаголов в синтаксическом отношении». Рассуждение С. Шафранова // № 24. Отд. V. Критика и библиография. С. 84–86.

### 1853

Ф. «Отечественные записки». № 1, январь 1853 // № 3. Отд. V. С. 143–158<sup>19</sup>.

<Без подписи>. «Известия Второго отделения Академии наук» // № 5. Отд. V. Критика и библиография. С. 1–8<sup>20</sup>.

Т. Филипов. Летопись московского театра. «Не в свои сани не садись» // № 7. Отд. VII. С. 130–136.

## Библиография критических статей Е. Н. Эдельсона в «Москвитянине» (1851–1855)<sup>21</sup>

### 1851<sup>22</sup>

<Без подписи> «Отечественные записки» в 1850 г. // № 1. С. 129–145.

<Без подписи>. «Отечественные записки». 1850 г. Декабрь (Дополнение к статье, помещенной в 1-й книге) // № 4. С. 581–586.

<Без подписи>. «Отечественные записки». Январь // 1851. № 5. С. 65–74.

Е. «Отечественные записки». 1851 г. № 2-й // № 6. С. 292–303.

<Без подписи>. «Отечественные записки». № 3-й, март // № 8. С. 537–544.

<sup>17</sup> Счет сотрудника.

<sup>18</sup> Рукопись: РГИА. Ф. 728. Оп. 1. № 3. Л. 2–6 об.

<sup>19</sup> Рукопись: Там же. Л. 8–15 об. Другой вариант: ГАРФ. Ф. 1099. Оп. 1. № 70.

<sup>20</sup> Атрибутируется на основании раскрытия авторства в годовом оглавлении (М. 1853. № 24. С. VII — «Т. И. Филиппов») и письма Филиппова Погодину (весна 1853 г.), в котором адресант сообщает: «№ 5 “Москвитянина” очень хорош, но жаль, что есть опечатки в Комедии Островского и в моей статье» (РГБ. Ф. 231. Пог/Ш. Карт. 34. № 64. Л. 25 об.). Поскольку речь в письме идет о смерти отца Островского, то это, несомненно, 1853 г. (Н. Ф. Островский скончался 22 февраля — *Коган Л. Р. Летопись жизни и творчества А. Н. Островского. М., 1953. С. 53*). В № 5 журнала была опубликована комедия «Не в свои сани не садись». Кроме указанной рецензии, все остальные рецензии и статьи в номере либо подписаны литеррами, не свойственными Филиппову, либо уверенно атрибутируются Григорьеву (обзор «Библиотеки для чтения»).

<sup>21</sup> Составлена на основании опубликованного Н. П. Кашиным письма Эдельсона Погодину с указанием номеров «Москвитянина» и количества авторских страниц в них (см.: *Кашин. С. 65–68*).

<sup>22</sup> Неподписанные статьи 1851 г. атрибутируются по гонорарной ведомости М. П. Погодина (РГБ. Ф. 231/Ш. Карт. 27. № 59. Л. 5).

<Без подписи>. «Отечественные записки». 1851 года № 4-й, Апрель // № 9–10. С. 204–208.

Е. «Неожиданный случай». Драматический этюд А. Н. Островского // № 11. С. 333–337.

<Без подписи>. «Отечественные записки». 1851 год. Май. № 5-й // № 12. С. 488–494.

<Без подписи>. «Отечественные записки» 1851 года. № 6 и 7-й, Июнь и Июль // № 15. С. 350–360.

Е. «Отечественные записки». Август и Сентябрь, №№ 8 и 9 // № 19–20. С. 632–643.

<Без подписи>. «Об идеальной основе, свойствах и видах изящества». Речь, читанная проф. К. Зеленецким. Одесса, 1851 // № 21. С. 179–183.

<Без подписи>. «Отечественные записки». Октябрь и Ноябрь. № 10 и 11 // № 23. С. 513–524.

<Без подписи>. «Отечественные записки». № 12. Декабрь // 1851. № 24. С. 603–605.

## 1852

<Без подписи>. «Отечественные записки», 1852 год. № 1-й, Январь // № 4. Отд. V. Журналистика. С. 109–130.

<Без подписи>. «Отечественные записки». Февраль. № 2-й, 1852 г. // № 5. Отд. V. Журналистика. С. 33–35.

Е\*\*\*. Несколько слов о современном состоянии и значении у нас эстетической критики // № 6. Отд. III. Науки. С. 22–60.

<Без подписи>. «Отечественные записки». 1852 года. № 3, март // № 8. Отд. V. Журналистика. С. 137–140.

<Без подписи>. «Отечественные записки». 1852 г. Апрель, № 4 // № 9. Отд. V. Журналистика. С. 29–37.

<Без подписи>. «Отечественные записки». 1852 года. Май, № 5 // № 11. Отд. V. Журналистика. С. 131–135.

<Без подписи>. «Отечественные записки». 1852 г. № 6, Июнь // № 13. Отд. V. Журналистика. С. 18–19.

<Без подписи>. «Отечественные записки». Июль. № 7 // № 15. Отд. V. Журналистика. С. 101–117.

<Без подписи>. «Большая барыня», соч. Вонлярлярского // № 16. Отд. V. Критика и библиография. С. 127–139<sup>23</sup>.

<Без подписи>. «Отечественные записки». 1852 г. № 8-й. Август // № 17. Отд. V. Журналистика. С. 39–44.

<Без подписи>. «Записки Горыгорецкого земледельческого института» // № 18. Отд. V. Критика и библиография. С. 76–87<sup>24</sup>.

<Без подписи>. «Отечественные записки». 1852 года, сентябрь, № 9-й // № 19. Отд. V. Журналистика. С. 119–126<sup>25</sup>.

<Без подписи>. «Жизнь пережить не поле перейти», роман, соч. Угр...ва, в 2 ч. М., 1852 // № 20. Отд. V. Критика и библиография. С. 158<sup>26</sup>.

<Без подписи>. «Отечественные записки». 1852 года, № 10, октябрь // № 21. Отд. V. Журналистика. С. 12–15.

<sup>23</sup> Атрибутировано Н. П. Кашиным. В статье есть характерные для Эдельсона рассуждения о «естественности» течения романа и пр. (с. 139).

<sup>24</sup> Атрибуция Н. П. Кашиным Эдельсону рецензии на «Записки Горыгорецкого земледельческого института» вероятна, если вслед за ним признать, что в помете «№ 19 — 10 ½» Эдельсон ошибочно указал номер журнала, так как «Записки», которые занимают ровно этот объем, напечатаны в № 18.

<sup>25</sup> Атрибуцию см.: Кашин. С. 67.

<sup>26</sup> В № 20 это единственная рецензия, которая занимает «1/2» стр., указанные Эдельсоном в его счете Погодину (Кашин. С. 65).

<Без подписи>. «Джон Ло, или Финансовый кризис во Франции в первые годы регентства». Соч. И. Бабста // № 23. Отд. V. Критика и библиография. С. 47–64<sup>27</sup>.

<Без подписи>. «Отечественные записки». Декабрь // № 24. Отд. V. Журналистика. С. 101–102.

### 1853

Э. «Отечественные записки» 1853 г., № 2, февраль // № 6. Отд. V. Журналистика. С. 61–63.

Э. «Отечественные записки» 1853 г., № 3, март // № 8. Отд. V. Журналистика. С. 157–162.

Э. «Отечественные записки» 1853 г., № 4-й, апрель // № 9. Отд. V. Журналистика. С. 37–48.

### 1854

Е. Э. «Отечественные записки», 1854 г., № 1, янв. // № 3–4. Отд. V. Журналистика. С. 49–60.

Е. Э-н. «Бедность не порок». Комедия в 3 д. // № 5. Отд. V. Критика. С. 1–18.

Е. Э. «Отечественные записки», 1854, № 2, февраль // № 5. Отд. V. Журналистика. С. 25–28.

Е. Э-н. «Три поры жизни», роман Е. Тур // № 6. Отд. V. Критика. С. 63–74.

Е. Э. «Отечественные записки», 1854 г., № 3, март // № 7. Отд. V. Журналистика. С. 132–140.

<Без подписи>. Нравственное чтение для детей от 6 до 9 лет. Сост. кандидаткою Имп. С.-Петербургского Воспитательного дома, К. О. Л. Спб., 1854 // № 9. Отд. IV. Критика и библиография. С. 17–19<sup>28</sup>.

Е. Э. «Отечественные записки». 1854, № 4 // № 10. Отд. IV. Журналистика. С. 91–96.

<Без подписи>. «Библиотека путешествий». Изд. А. Плюшара. // № 11. Отд. IV. Критика и библиография. С. 110–120<sup>29</sup>.

<Без подписи>. Все сочинения В. А. Вонярялярского // № 12. Отд. IV. Критика и библиография. С. 138–141<sup>30</sup>.

Е. Э. «Отечественные записки». 1854, № 5 // № 12. Отд. IV. Журналистика. С. 146–156.

Е. Э-н. «Отечественные записки». № 6, 1854 // № 14. Отд. IV. Журналистика. С. 75–91.

Е. Э-н. «Отечественные записки», 1854. № 7–8 // № 20. Отд. IV. Журналистика. С. 187–192.

<Без подписи>. «Первая любовь», соч. А. К...ва. М., 1854 // № 21. Отд. IV. Критика и библиография. С. 22–25<sup>31</sup>.

Е. Э-н. «Отечественные записки», 1854 г., № 9–10 // № 22. Отд. IV. Журналистика. С. 75–84.

Е. Э-н. «Отечественные записки», 1854 г., № 11–12 // № 24. Отд. IV. Журналистика. С. 159–169.

### 1855

Е. Э-н. «Отечественные записки», 1855 г., № 1–3 // № 5. С. 137–148.

<sup>27</sup> Атрибуция — Там же.

<sup>28</sup> Согласно списку Эдельсона, в № 9 содержится текст объемом «2 ½» стр. Из всего номера только указанная анонимная рецензия подходит под него.

<sup>29</sup> Атрибуцию см.: *Кашин*. С. 65.

<sup>30</sup> См.: Там же.

<sup>31</sup> Согласно списку Эдельсона, в № 21 содержится текст объемом «3 ¼ стр.». Из всего номера только указанная анонимная рецензия подходит под указанный объем.

# КОММЕНТАРИИ



---

---

В настоящем издании собраны материалы литературно-критической полемики начала 1850-х гг. Полностью отразить ход этой полемики под одной обложкой не представляется возможным: ее объем слишком велик. Мы стремились представить точки зрения всех участников полемики, обращая преимущественное внимание на наиболее продуктивных авторов. Статьи для издания отобраны по принципам, с одной стороны, репрезентативности, с другой, — разнообразия. Количественное преобладание сочинений представителей «молодой редакции» «Москвитянина» вызвано тем, что их сочинения действительно количественно преобладали над статьями их оппонентов. В издание включены материалы полемики, относящиеся к разным жанрам: программные статьи, рецензии на отдельные издания, литературные фельетоны, пародии; помимо этого, составители стремились представить хотя бы одну статью каждого из заметных участников полемики. Статьи, лишенные тематической и композиционной цельности, даны в сокращении в том случае, если они не целиком посвящены проблемам, значимым для хода полемики. В особенности это касается фельетонов Панаева и Дружинина, свободная композиция которых была основой их жанровой природы (см. вступительную статью в наст. изд., с. 10–11). Статьи размещены в томе в хронологическом порядке. В Приложениях помещена запрещенная цензурой статья Ап. Григорьева и библиографии статей, напечатанных в «Москвитянине» тремя сотрудниками «молодой редакции» — Е. Н. Эдельсоном, Б. Н. Алмазовым и Т. И. Филипповым<sup>1</sup>. Орфография и пунктуация в статьях приведены к современным нормам, за исключением случаев авторской пунктуации. Курсивы и разрядки авторов статей сохранены. Оформление цитат авторами статей унифицировано и приведено в соответствие с современными принципами, за исключением случаев, когда авторское оформление цитаты значимо для понимания статьи. Явные опечатки исправлены без оговорок. Поскольку большинство включенных в книгу статей не переиздавалось при жизни авторов, а рукописи их не сохранились, в издании отсутствует специальный раздел «Другие редакции и варианты»; если автограф статьи обнаружен, сведения о нем приводятся в комментарии к ней. Тексты печатаются по первой публикации. Хотя в некоторых случаях цензурные искажения были очень значительны, воспроизводить тексты без них означало бы исказить реальную картину полемики: так, статья Алмазова «Стихотворения Эраста Благодравова» в доцензурной версии содержала обвинения в пьянстве в адрес редакции «Современника», однако в печати эти обвинения так и не появились.

Краткие справки об авторах статей и их роли в литературной полемике первой половины 1850-х гг. помещены в комментарии к первой статье каждого из них. Комментарии к изданию отражают историю создания и публикации статьи, ее место в ходе литературной полемики своего времени, общие особенности авторского подхода к литературе, имеющиеся в статье полемические отклики на сочинения других авторов, появившиеся в печати отклики на саму статью, а также раскрывают значение упомянутых в статье имен, названий, терминов, источники цитат. При составлении историко-литературного комментария образцом послужило издание «Пушкин в прижизненной критике» (СПб., 1996–2008). В книгу также включен обширный комментарий, раскрывающий источники и значение эстетических категорий и концепций, используемых авторами. В особенности это относится к статьям Григорьева, для понимания которых сведения о его эстетических взглядах и их источниках совершенно необходимы. Поскольку комментаторы ставили себе задачу представить материалы полемики определенного периода, подробный разбор упоминаний тех же авторов или проблем в сочинениях, вышедших до или после указанных лет,

<sup>1</sup> Библиографию Ап. Григорьева см.: *Виттакер*. С. 481–532.

сведен к минимуму. Так, отсылки к многочисленным статьям Григорьева, вышедшим после 1855 г. и варьирующим те же проблемы, даны только в том случае, если они позволяют прояснить его отношение к тому или иному автору в рассматриваемое время. В комментарии по возможности полно даются сведения о различных отзывах «молодой редакции» «Москвитянина» на сочинения ее современников, поскольку эти отзывы обычно имеют системный характер и складываются в единую последовательную картину.

Многие из помещенных в настоящее издание статей уже переиздавались в комментированных изданиях. Таковы, например, издания Григорьева, подготовленные В. С. Спиридоновым и Б. Ф. Егоровым, сборник статей «Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века» под редакцией В. К. Кантора и А. Л. Осповата (М., 1982), подготовленное О. В. Тимашовой издание «Литературная критика журнала “Москвитянин” времен “молодой редакции” (1850–1855)» (Саратов, 2010), полные собрания сочинений и отдельные издания Н. Г. Чернышевского и Н. А. Некрасова и отдельные сборники их статей. Комментаторы стремились учитывать достижения своих предшественников; ссылки на их работы приводятся в тех случаях, если им удалось обнаружить скрытые цитаты, раскрыть неясные намеки или дать оригинальную трактовку статьи.

В издании впервые широко используются материалы из архивных фондов М. П. Погодина (РГБ), Е. Н. Эдельсона (РГАЛИ, РНБ) и Т. И. Филиппова (РГИА, ГАРФ).

Тексты для настоящего издания подготовлены А. В. Вдовиным (статьи П. В. Анненкова, А. Д. Галахова, А. В. Дружинина, П. Н. Кудрявцева, Н. А. Некрасова, И. И. Панаева, стихотворение Козьмы Пруtkова, а также стихотворение Ап. Григорьева «Искусство и правда»), К. Ю. Зубковым (статьи Б. Н. Алмазова «Стихотворения Эраста Благодрава», «Наблюдения Эраста Благодрава над русской литературой и журналистикой», «“Современник”. 1854 года. №№ 3-й и 4-й»; сочинения Ап. Григорьева, за исключением стихотворения «Искусство и правда», и статья Е. Н. Эдельсона «Бедность не порок...») и А. С. Федотовым (статьи Б. Н. Алмазова «Сон по случаю одной комедии. Предупреждение», «Сон по случаю одной комедии», «“Современник” № 6, июнь», статьи А. Н. Островского, Т. И. Филиппова и Е. Н. Эдельсона, за исключением статьи «Бедность не порок...», статья Н. Г. Чернышевского «Бедность не порок...»). Комментарии к статьям написаны теми же авторами, что готовили их тексты, за исключением стихотворения Григорьева «Искусство и правда», комментарий к которому написан К. Ю. Зубковым, статей Алмазова «Сон по случаю одной комедии. Предупреждение» и «Сон по случаю одной комедии», комментарий к которым составлен К. Ю. Зубковым и А. С. Федотовым, и статьи Е. Н. Эдельсона «Несколько слов о современном состоянии и значении у нас эстетической критики», прокомментированной А. С. Федотовым совместно с А. В. Вдовиным. Библиографии сотрудников «Москвитянина» составлены А. В. Вдовиным. Именной указатель составлен А. С. Федотовым.



А. Н. Островский  
«Ошибка», повесть г-жи Тур

Впервые: М. 1850. № 7. Отд. IV. С. 89–99. Подпись: А. О., в «Систематическом оглавлении “Москвитянина” за 1850 год» (М. 1851. № 1. С. VII): «А. Н. О-го: Ошибка, повесть Е. Тур». Цензурное разрешение — 31.03.1850. Цензор В. Н. Лешков.

Переизд.: *Островский*. Т. 10; *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1952. Т. 13; *Островский А. Н.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 10.

А. Н. Островский выступал в качестве литературного критика лишь в самом начале своей литературной деятельности. Статьи Островского в «Москвитяnine» были атрибутированы драматургу достаточно поздно (см.: *Кашин; Лакшин В. Я.* О некоторых ошибках в изучении А. Н. Островского // *Вопросы литературы*. 1958. № 6). Тем не менее его роль в литературной полемике была едва ли не ключевой. Первые его две статьи, воспроизводимые в настоящем издании, были достаточно значимы для эстетической позиции «Москвитянина», однако еще более значима оказалась его литературная деятельность. В первой половине 1850-х гг. автор комедии «Свои люди — сочтемся!» казался большинству современников едва ли не наиболее перспективным молодым литератором. В силу цензурного запрета его первая пьеса обсуждалась в прессе лишь в очень ограниченной степени. Личное недовольство императора молодым драматургом не позволило его пьесам увидеть сцену, а потому до 1853 г. Островский воспринимался современниками в сугубо литературном контексте. Имя Островского было крепко связано с «молодой редакцией». Само участие драматурга в «Москвитяnine» многое проясняло в его литературной позиции. В результате споры о новых пьесах Островского и полемика, направленная против видевшей в них, по выражению Ап. Григорьева, «новое слово» «молодой редакции», в критике этого периода неразделимо слиты и не могут восприниматься в отрыве друг от друга. Именно эти споры были самым ярким и динамичным эпизодом литературно-критической жизни того времени. Островский был в очень напряженных отношениях с Погодиным, однако участвовал в «Москвитяnine» до самого распада «молодой редакции», что явно свидетельствует о том, что его близость к «молодой редакции» не прекратилась после того, как Островский отказался от роли литературного критика и перестал открыто поддерживать идеи других сотрудников журнала.

Рецензия А. Н. Островского на повесть Е. Тур «Ошибка» — первое критическое произведение драматурга (если не считать ранней неопубл. критической заметки о романе Ч. Диккенса «Домби и сын»). В первой части статьи автор предлагает краткую классификацию возможных стратегий литератора, который «или узаконивает оригинальность какого-нибудь типа как высшее выражение современной жизни, или, прикидывая его к идеалу общечеловеческому, находит определение его слишком узким, и тогда тип является комическим» (наст. изд., с. 37). Здесь же предлагается взгляд на историю русской литературы, согласно которому она состояла из двух параллельных ветвей: «прививной» и оригинальной, комической. Обе ветви слились в Гоголе, «дуализм кончился». В целом, эта классификация восходит к статьям Белинского 1840-х гг. (см. ниже). Наиболее оригинальная и в то же время интересная часть статьи посвящена характеристике русской литературы. Отличительной чертой ее, по Островскому, является «нравственно-общественное направление», которое происходит от свойственного русскому народу «отвращения от всего резко определенного, от всего специального, личного, эгоистически отторгнувшегося от общечеловеческого» (с. 38). Эта теория лежит в русле взглядов Григорьева и др. членов «молодой редакции» на диалектику «положительного» (утверждающего личность) и «отрицательного» (противостоящего ее притязаниям) начал в русской культуре.

Заявив о том, что будет говорить только о литературе, Островский в середине статьи вынужден затронуть вопрос о связи литературы и общества: в своем творчестве каждый писатель может либо узаконивать «оригинальность» какого-либо общественного «типа», либо, соотнеся его с идеалом, предать осмеянию («комический тип»). Дальше в понятийном языке Островского происходит любопытная подмена. Вместо словосочетания «оригинальный тип» он начинает использовать как его синоним понятие «личность». Это переклюкает разговор в плоскость идеологии, поскольку слово «личность» влечет за собой цепь ассоциаций с полемикой между «Современником» и «Москвитянином» в 1847 г. о проблеме общинного быта и личного начала в русской истории.

В характеристике творчества Е. Тур можно обнаружить подступы к концепции «искренного таланта», раскрытой в следующей критической работе Островского — рецензии на «Тюфяк» Писемского.

Объясняя решение Островского рецензировать «Ошибку», С. Н. Кайдаш-Лакшина указала на сходство коллизии повести (несостоявшийся неравный брак между аристократом и девушкой из незнатной фамилии) с обстоятельствами отношений самого рецензента с первой женой Агафьей Ивановной (*Кайдаш-Лакшина С. Н. Почему Островский написал рецензию на повесть Евг. Тур «Ошибка»: (Н. И. Надеждин и Евг. Тур, А. Н. Островский и Агафья Ивановна) // А. Н. Островский: Материалы и исследования: Сб. науч. трудов. Шуя, 2010. Вып. 3. С. 31–42*). Не следует, однако, недооценивать и литературного значения самой «Ошибки» как достаточного повода к написанию рецензии. Так, редакция «Современника» в начале 1851 г. обосновывала публикацию первой части романа Е. Тур «Племянница» именно необычайным успехом «Ошибки». В резко отрицательной рецензии «Северной пчелы» именно обоснование такого выдвижения повести было поставлено под сомнение (1850. 8 мая. № 101).

С. 37. ...поддерживается новым, еще не конченным, ее произведением. — Речь идет, по всей видимости, о романе «Племянница», первая часть которого была опубликована в №№ 1–4 «Современника» за 1850 г.

С. 37. ...здесь говорится только о художественной литературе. — Для критики начала 1850-х гг. все еще характерна оговорка. Необходимость специального выделения изящной словесности связана с тем, что слово «литература» обозначало всю печатную продукцию, художественного и не художественного типов. Кроме того, в оговорке Островского угадывается и полемическая направленность против известной апологии беллетристики у Белинского, который противопоставлял ей «художественную литературу» именно по принципу художественности (предисловие к «Физиологии Петербурга»: *Белинский*. Т. 7. С. 127–131).

С. 38. Отличительная черта русского народа ~ тем больше в нем этого обличительного элемента. — В этом пассаже Островский экстраполирует итоги полемики К. Д. Кавелина и Ю. Ф. Самарина о родовом быте славян в литературную плоскость. В статье «Взгляд на юридический быт Древней России (С. 1847. № 1) Кавелин в западническом духе рассматривал подавление личности родовым бытом и медленное ее становление лишь после реформ Петра: «В древней России не было юридического быта; личность в гражданской сфере сама по себе ничего не значила»; «У нас не было начала личности: древняя русская жизнь его создала; с XVIII века оно стало действовать и развиваться» (*Кавелин К. Д. Наш умственный строй: Статьи по философии русской истории и культуры*. М., 1989. С. 56, 66). Споривший с ним славянофил Самарин, напротив, видел в родовом быту и общине проявление высшей формы «земского и церковного единства». Родовой быт, утверждает в статье «О мнениях “Современника” исторических и литературных», «основан не на личности и не может быть на ней основан; но он предполагает высший акт личной свободы и сознания — самоотречение» (*Самарин Ю. Ф. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2013. Т. 1. С. 105; впервые: М. 1847. № 2*). Как видно, Островский осторожно солидаризируется скорее с мнением Самарина, но при этом апеллирует к понятию «обличительного», взятого из лексикона западника Белинского (см. наст. изд., с. 563). Тезис о тождественности художественности и народности также восходит к идеям Белинского из первой «Статьи о народной поэзии» (1841): «...если произведение художественно, то само собою оно и национально...» (*Белинский*. Т. 4. С. 151). В других, но родственных терминах будет впоследствии характеризовать русскую литературу Е. Н. Эдельсон: «Направление нашей литературы по преимуществу сатирическое, такое направление показывает несомненно только одно — невозможность полного и ясного олицетворения идеала» (наст. изд., с. 72). Однако под «сатирическим направлением» Эдельсон понимает, в первую очередь, «натуральную школу» — явление, к которому «молодая редакция» относится строго критически. Очевидно, что в рассуждения об «обличительном характере» русской литературы Островский вкладывает иной смысл.

С. 38. ...одна ветвь прививная и есть отпрыск иностранного ~ до Гоголя... — Генеалогия «прививной» и «сатирической» ветвей русской литературы у Островского восходит к Белинскому. См., например, характеристику «сатирической» литературы в статье «Мысли и заметки о русской литературе» (1846): «Она <русская литература> началась сатирою, и в лице Кантемира объявила нещадную войну невежеству, предрассудкам, сутяжничеству, ябеде, крючкотворству, лихоимству и казнокрадству, которые она застала в старом обществе не как пороки, но как правила жизни, как моральные убеждения. Каков бы ни был талант Сумарокова, но его сатирические нападки на “крапивное семя” всегда будут заслуживать почетного упоминания от историка русской литературы. Комедии Фонвизина были еще более заслугою перед обществом, нежели перед литературою. Отчасти то же можно сказать и об “Ябеде” Капниста» (*Белинский*. Т. 8. С. 38). И далее: «Еще

недавно была она <русская литература> робким, хотя и даровитым учеником, который поставлял себе на славу копировать европейские образцы, который за картины русской жизни выдавал копии с картин европейской жизни. И это составляет характер целой эпохи литературы нашей от Кантемира и Ломоносова до Пушкина» (Там же. С. 438). Ср. также аналогичные рассуждения в первой статье Белинского из цикла «Сочинения Александра Пушкина».

С. 38. *...неистовая юная словесность...* — Контаминация понятий «неистовая словесность» и «юная Франция», означающее романтическое художественное течение, ниспровергавшее классицистические догмы. В России против «неистовой словесности» особенно ярко выступили издания Сенковского и Булгарина: см., например, известный фельетон Сенковского «Брамбеус и юная словесность» (1834).

С. 38. *Произведения женщин-писательниц ~ весьма часто негодующего.* — В критике «Москвитянина» была предпринята попытка определить специфическую природу «женского» таланта, но в законченную концепцию эти попытки не вылились. Так, А. А. Григорьев в обзоре русской литературы 1851 г. определил ту же Е. Тур как «мыслящую и живо чувствующую женскую натуру. <...> Лучшее качество этого таланта — способность мыслить и чувствовать, притом мыслить и чувствовать по-женски» (наст. изд., с. 206). «Женская» природа творчества Тур была очевидна не всем: анонимный фельетонист «Северной пчелы» полагал, что «это мужчина, назвавшийся в шутку дамой. Слог, манера, картины, взгляды на предметы вовсе не дамские» (СевПчел. 1850. № 243. 28 окт.). Интересно, что псевдоним Е. В. Салиас-де-Турнемир имел и «мужской вариант» — Евгений Тур.

С. 38. *...проживши лучшую половину жизни ~ не нашла в пустоте света достойной взаимности.* — Островский мог знать о близких к изложенным в повести биографических обстоятельствах самой Е. В. Салиас-де-Турнемир: в юности из-за социального неравенства не состоялся ее брак с Н. И. Надеждиным. См.: *Кайдаш-Лакшина С. Н.* Почему Островский написал рецензию на повесть Евг. Тур «Ошибка» (Н. И. Надежин и Евг. Тур, А. Н. Островский и Агафья Ивановна) // А. Н. Островский: Материалы и исследования. Вып. 3. С. 31–42; *Велижев М. Б.* «Affaire du télescope»: похищение возлюбленной // Статьи на случай: Сборник в честь 50-летия Р. Г. Лейбова [электронное издание] ([http://www.ruthenia.ru/leibov\\_50/Velizhev.pdf](http://www.ruthenia.ru/leibov_50/Velizhev.pdf); доступ: 22.07.2015).

С. 39. *...о «Племяннице» поговорим по окончании романа.* — Наиболее полный разбор романа Е. Тур см. в статье А. А. Григорьева «Русская литература в 1851 году» (наст. изд.). В комментариях к этой статье см. обзор откликов критики «Москвитянина» на отдельные части произведения, а также характеристику отношения «молодой редакции» к творчеству Е. Тур в целом.

С. 39. *...хороших повестей такого рода у нас очень мало.* — Мастером светской повести считался И. И. Панаев. В целом для критики «Москвитянина» характерно резкое неприятие светского элемента в литературе. Так, многочисленным и беспощадным насмешкам впоследствии был подвергнут роман того же Панаева «Львы в провинции» (см. наст. изд., с. 713).

С. 39. *Интрига чрезвычайно проста, что сильно говорит в пользу повести.* — Требование сюжетной простоты — характерная особенность критической системы «молодой редакции». Ср., например, с более или менее синхронной позицией А. В. Дружинина: «По моему мнению, девизом каждого поэта и беллетриста должны быть слова: “простота подробностей, замысловатость замысла”. Внешний или фактический интерес каждого произведения предохраняет его от забвения, также как соль мешает порче съестных припасов» (наст. изд., с. 54). В характеристике таланта Е. Тур Е. Н. Эдельсон впоследствии так же, как и Островский, подчеркивал простоту изложения: «В самом изложении нет ни претензии на остроумие, ни сатирических замечок, ни особенной игривой легкости, одним словом, ничего такого, что изобретено писателями для прикрытия пустоты содержания. — Он прост до того, что иногда это кажется нам будто недостатком» (наст. изд., с. 69).

С. 40. *Вот несколько отрывков из него.* — Островский приводит не несколько отрывков, а практически все письмо.

С. 42. *Поздно увидела Ольга, что ошиблась, и эта ошибка стоила ей всей жизни.* — Текст повести дает основание думать, что «ошибкой» названо как раз увлечение Славина Ольгой. В ключевом для повести эпизоде откровенного объяснения с Левиным — другом Славина и женихом сестры Ольги — Славин несколько раз называет свое увлечение Ольгой ошибочным, на что Левин возражает: «Ты говоришь, что ошибся в Олинке; увидим мы, где будет настоящая ошибка!» (С. 1849. № 10. Отд. I. С. 263).

С. 42. *Результаты глубокой наблюдательности ~ вредят целостности впечатления.* — Отсутствие указанных здесь недостатков — важная черта «искренного» таланта, у которого «художественная способность» не ослаблена «рассуждениями и сомнениями, ни вмешательством личности и чисто личных ощущений». Эта идея будет развита в следующей рецензии Островского — на повесть «Тюфяк» Писемского (наст. изд., с. 81). На длинноты в «Ошибке» указал также и анонимный рецензент «Северной пчелы»: «В повести почти на каждом шагу представляются недостатки

и несовершенства первого опыта: <...> страсть к рассуждениям, большею частью обветшалым, вялый, монотонный рассказ, растянутость, длинноты и неизбежное следствие всего этого — отсутствие движения и быстроты в действии» (СевПчел. 1850. № 101. 8 мая).

С. 42. ... в которых эта так называемая рефлексия ~ лишены художественности. — За отсутствие рефлексии, понимаемой как субъективные мысли и переживания автора в тексте, Островский будет впоследствии хвалить повесть А. Ф. Писемского «Тюфяк»: «В этом произведении вы не увидите ни любимых автором идеалов, не увидите его личных воззрений на жизнь, не увидите его прищечек и капризов, о которых другие считают долгом довести до сведения публики. Все это только путает художественность, и хорошо только тогда, когда личность автора так высока, что сама становится художественною» (наст. изд., с. 81).

С. 42. ... особенно удалась автору ~ мать Славина и княжна Горскина. — Из персонажей повести Островским выделены менее всего рефлексирующие герои.

А. А. Григорьев

«Причуды». Комедия П. Н. Меншикова («Современник», 1850, № VIII)

Впервые: М. 1850. № 17. Отд. IV. С. 21–34. Без подписи. Цензурное разрешение — 31.08.1850. Цензор В. Н. Лешков.

Атрибутируется на основании тематической и стилистической близости к статьям Григорьева (см.: *Лакшин В. Я.* О некоторых ошибках в изучении А. Н. Островского // Вопросы литературы. 1958. № 6. С. 220), Н. П. Кашин без достаточных оснований приписывал авторство Островскому (см.: *Кашин.* С. 49–50).

Григорьев к 1850 г., то есть к моменту формирования «молодой редакции», уже был опытным и достаточно известным литератором, в отличие от всех остальных новых сотрудников погодинского журнала. Его юношеские стихотворения рецензировал Белинский; как литературный и театралный критик, он участвовал в известных журналах, среди которых «Отечественные записки», «Финский вестник» и «Пантеон»; печатал Григорьев и переводы с нескольких языков, хотя по преимуществу не указывая своего имени. Григорьев участвовал в «Москвитянине» и как литературный критик, и как театралный обозреватель, и как переводчик, и как поэт. Он был наиболее последовательным и страстным пропагандистом идей «молодой редакции», с восторгом относился к творчеству Островского, с искренним негодованием осуждал своих оппонентов и был готов приветствовать писателей и критиков, в которых видел своих сторонников. В «Москвитянине» он обозревал несколько журналов (в разное время — «Современник», «Библиотека для чтения», «Пантеон»), писал концептуальные критические статьи, долгое время вел неперIODическую рубрику «Летопись московского театра», рецензировал отдельные книги, переводил «Годы учения Вильгельма Мейстера» Гете. Разнообразная деятельность и относительная известность привлекали к Григорьеву пристальное внимание, а его полемический задор гарантировал, что внимание это было далеко не благосклонным. Насмешки и пародии на Григорьева не переставали появляться в журналах и газетах 1850-х гг. Тем не менее годы своего сотрудничества в «Москвитянине» Григорьев вспоминал как едва ли не самое счастливое время своей жизни. В письмах второй половины 1850-х гг. к Погодину и бывшим товарищам по «молодой редакции» Григорьев постоянно, настойчиво предлагал в той или иной степени возродить «Москвитянин» и их былое товарищество; подобные идеи были одним из главных двигателей литературной деятельности Григорьева и в дальнейшем (см., например: *Зильберштейн И. С.* Аполлон Григорьев и попытка возродить «Москвитянин» // Литературное наследство. М., 1973. Т. 86: Ф. М. Достоевский: Новые материалы и исследования).

Одна из первых статей Григорьева в качестве члена «молодой редакции» посвящена комедии драматурга Павла Никитича Меншикова (1809–1879; см. о нем: *Прозорова И. В.* Павел Никитич Меншиков в русской драматургии XIX века. Автореф. дис. ... к. ф. н. Саратов, 2006) «Причуды», опубликованной в «Современнике» (1850. № 8). Комедия могла привлечь внимание Григорьева как сатирическим изображением столичного дендизма, так и подчеркиванием важности московского театра, которому критик к тому времени уже посвятил несколько статей (отсутствие интереса к таким артистам, как Щепкин и Косицкая, в комедии Меншикова характеризует столичных героев с отрицательной стороны — см.: С. 1850. № 8. Отд. I. С. 93, 109). Григорьев противопоставляет «Причуды» «светской» литературе, которая для него связана с эпигонским романтизмом. В частности, перечисляя клишированные образы героев современной литературы, критик «Москвитянина» отсылает читателя к своей предыдущей статье в журнале, посвященной комедии А. М. Жемчужникова «Странная ночь». В этой рецензии были сформулированы важные для критика особенности комедийного юмора: подлинная комедия должна «возбуждать участие к обличаемому и осмеиваемому» (М. 1850. № 13. Отд. V. С. 25). Если это условие будет соблюдено, «при

настоящем состоянии нашей словесности и ее направлении нравственно-обличительном комедии суждено занять едва ли не главное место между разнородными явлениями всей литературной деятельности» (Там же). Несмотря на в целом положительную оценку пьесы Меншикова, Григорьев не видит в ней качеств, которые могли бы позволить ей занять высокое место в русской литературе. Особый интерес Григорьева к русской комедии объясняется его желанием подчеркнуть роль в русской литературе пьесы «Свои люди — сочтемся!», которой и отводится «главное место» в русской литературе. Не названная прямо по цензурным условиям, комедия Островского подразумевается в рассуждениях критика о драматургии, особенно в требовании от слишком «тонкой» комедии Меншикова «красок более ярких, анализа более глубокого и сурового» (с. 45). Вероятно, Григорьев стремился противопоставить «Своих людей...» не только пьесе Меншикова, но и вообще чрезмерно, с его точки зрения, психологизированной русской драматургии, представителем которой был И. С. Тургенев, также печатавший свои пьесы в столичных журналах. С этим связано утверждение о недостатке в «Причудах» «выступающих характеров и подлинного комизма» (с. 50), очевидно, присутствующих в комедии Островского. В статье впервые на страницах «Москвитянина» возникает попытка соотнести современную русскую литературу с произведениями Шекспира, впоследствии вылившаяся в сопоставления Островского с Шекспиром в сочинениях Алмазова и самого Григорьева (см. наст. изд., с. 137, 355–359). Другая важная для «молодой редакции» тема — защита «творчества», подлинного искусства, от претензий «quasi-литераторов» (с. 50).

Рецензии Григорьева на «Странную ночь» и «Причуды» обратили на себя внимание анонимного обозревателя «Отечественных записок», писавшего, что они принадлежат «рецензентам, которые справедливо, хотя и чересчур строго, смотрят на комические произведения. Впрочем, этот чересчур серьезный, требовательный взгляд, приводя, с одной стороны, к исключительности и нетерпимости, с другой, полезен тем, что не дает в литературе места плохим произведениям. Иногда полезнее быть излишне строгим, чем излишне снисходительным» (ОЗ. 1850. № 12. Отд. VI. С. 115).

С. 43. *Жадно раскрываем мы каждую новую русскую драму, и еще более — каждую новую русскую комедию.* — В первую очередь имеется в виду комедия А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся!», прямое упоминание которой в печати не одобрялось цензурой (см. вступительную статью, с. 12).

С. 43. *...драматическая форма была, есть и будет венцом и вершиной поэзии, полным и цельным отражением народной жизни, народного сознания и народного созерцания.* — Слова Григорьева почти дословно совпадают с характеристикой, данной в статье В. Г. Белинского «Разделение поэзии на роды и виды» (1841): «...высший род поэзии и венец искусства — поэзия *драматическая*» (Белинский. Т. 3. С. 297). Белинский, в своей статье опирающийся на эстетику Гегеля, в данном случае отходит от идей немецкого философа, считавшего комедию последним шагом и — одновременно — распадом искусства, после которого дальнейшее развитие художественного творчества невозможно. Представление о драме как вершинной форме поэзии, выражающей сущность народной жизни, было широко распространено в русской и европейской эстетической мысли начала XIX в. Слова Григорьева о формальном совершенстве драмы восходят, возможно, к лекциям Ф. Шеллинга: «...драма оказывается высшим проявлением подлинного по-себе-бытия и существа всякого искусства» (Шеллинг. С. 394). Представление о драме как об идеальном отражении национальной жизни часто встречалось в русской философской эстетике 1820–1830-х гг. и было очень значимо для эстетики московского кружка, обычно называемого «любомудрами» (см.: Мазур Н. Н. Пушкин и «московские юноши»: Вокруг проблемы гения // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования. М., 2001. С. 64). В 1833 г. Н. А. Полевой похвально отзывался о замысле «Бориса Годунова» — драмы, создатель которой «хотел явить не только самобытное, но и национальное, извлечь для сего элементы из своего родного, отечественного...» (Пушкин в прижизненной критике. Т. 3. С. 218).

С. 43. *...на страницах русского журнала ~ едва ли не вся заслуга Шекспира!* — Приведенное Григорьевым мнение — почти дословная цитата из переведенной с английского статьи «Шекспир и критики», напечатанной в «Северном обозрении»: «Какая же главная цель драматурга или по крайней мере главное условие его произведений? *Занимать и забавлять слушателей*» (Северное обозрение. 1850. № 3. С. 533; курсив переводчика; оригинал: Edinburgh Review. 1849. July. P. 41). Внимание Григорьева должен был также привлечь похвальный пересказ этой статьи в «Письмах о русской журналистике», напечатанных в «Современнике», в том же номере, что и рецензируемая комедия: «Цель Шекспира была занимать и забавлять публику; а этой цели можно было достигнуть только эффектами драматическими, а не литературными...» (С. 1850. № 8. Отд. VI. С. 292). Ссылки на мнение публики были очень характерны для редакции «Современника» вообще (см. вступительную статью к наст. изд., с. 24–25).

С. 43. *...который, как известно всякому ~ одним голым драматическим положением!...* — Представление о естественности гения Шекспира, не стремившегося к драматическим эффектам, — общее место преромантической и романтической эстетики, в частности значимое для

А. В. и Ф. Шлегелей. В русской критике подобные представления также были широко распространены — так, Белинский противопоставлял основанную на сценических эффектах игру В. А. Каратыгина подлинно гениальному созданию образа П. С. Мочаловым и замечал при этом: «...мы только теперь поняли, что в мире один драматический поэт — Шекспир и что только его пьесы представляют великому актеру достойное его поприще, и что только в созданных им ролях великий актер может быть великим актером» (Белинский. Т. 2. С. 58).

С. 43. *Принадлежи комедия г. Менишкова ~ князей, ардатовых или тамариных.* — Тамарин — герой нескольких произведений М. В. Авдеева (1821–1876). Здесь имеется в виду повесть «Варинька» (С. 1849. № 9), впоследствии включенная в состав романа «Тамарин» (1852). О продолжении этой повести под названием «Записки Тамарина» (С. 1850. № 1–2) Григорьев писал: «...никому и в голову, конечно, не приходило, чтобы можно было растянуть еще на две книжки плохое подражание роману Лермонтова; с другой стороны, при всем добром желании смотреть на произведение г. Авдеева как на пародию, не было и до сих пор нет никакой возможности подозревать в нем заднюю мысль: нет ни намека иронии, а напротив, <...> повсюду проглядывает такое наивное поклонение личности героя <...>, что невольно изумляешься этому непостижимому в наше время явлению. Не видать нигде, чтобы автор был выше избранного им героя, чтобы для него разоблачен был во всей наготе этот пустой, пошлый и праздный господин, имеющий претензию на демона...» (М. 1851. № 2. Отд. IV. С. 214–215). В «москвитянинских» статьях Григорьев еще не раз обращался к образу Тамарина как к примеру слепого подражания Лермонтову. Повесть Авдеева «Иванов» (С. 1851. № 9) критик счел попыткой развенчать этот образ: «Г. Авдеев, наведенный ли на правду замечаниями критики, сам ли увидавши наконец тщету величия Тамарина, имел, как видно, намерение очень хорошее: свести Тамарина, как представителя старого и уже отжившего направления, с человеком новым» (М. 1851. № 19–20. Отд. IV. С. 657). В предисловии к отдельному изданию романа Авдеев называл упрек Григорьева в идеализации героя несправедливым (см.: *Авдеев М. В. Тамарин.* СПб., 1852. Ч. 1. С. V), причем объяснение автора, который, по собственным словам, с самого начала желал не повторить, а разоблачить Печорина, вызвало похвальный отзыв обозревателя «Отечественных записок» (см.: 1852. № 3. Отд. VI. С. 16–18). В полемику с ним, а также с самим Авдеевым, вступил Эдельсон, заявивший: «Мы готовы и с своей стороны видеть в “Тамарине” попытку разоблачить новейших печориных, но не можем не сознаться, что попытка эта мало удачна. В этой любви, с которой автор рисует своего героя, много привлекательного для неопытных сердец...» (М. 1852. № 8. Отд. V. С. 139). Однако к сер. 1852 г. Григорьев пересмотрел свое отношение к Авдееву в связи с появлением его рассказа «Нынешняя любовь» (С. 1852. № 6). Пространный отзыв об этом произведении практически полностью состоит из выписок, судя по которым, Григорьев высоко оценил сатирическое изображение в рассказе петербургского светского общества (см.: М. 1852. № 9. Отд. V. С. 20–24). С точки зрения критика, подражатели Лермонтова очень близки к представителям светской литературы, к которым в статье отнесен А. М. Жемчужников, автор комедии «Странная ночь» (С. 1850. № 2). Главным героем пьесы и является упомянутый в статье Ардатов. В рецензии на отд. изд. «Странной ночи» (СПб., 1850) Григорьев упрекал Жемчужникова в чрезмерном интересе к правилам «утонченной светскости» и отказывая его произведению в праве называться комедией: «Какая охота называть “Странную ночь” комедией, если есть в литературе такие комедии, как “Горе от ума”, “Ревизор”, “Женитьба”? — Разве от этого новое произведение могло выиграть?» (М. 1850. № 13. Отд. IV. С. 27). Названный наряду с Тамариным и Ардатовым «князь» — видимо, не конкретный персонаж, а обобщенный представитель «светских» героев, наводнивших, по мнению членов «молодой редакции», русскую литературу.

С. 43. *... как другие верят еще ~ домашнее спокойствие супругов.* — Вера в «огненного змия» в русской литературе XIX в. часто упоминалась как знак провинциального невежества. Ср. в «Обыкновенной истории» И. А. Гончарова (1847): «В третьем году ко вдове Сидорихе, — примолвила Аграфена, — летал по ночам огненный змей в трубу» (Гончаров. Т. 1. С. 444); схожий образ будет использован в «Грозе» (1859) А. Н. Островского: «Да чего, матушка Марфа Игнатьевна, огненного змия стали запрягать: все, видишь, для-ради скорости» (Островский. Т. 2. С. 236).

С. 44. *... «галантерейное, черт возьми, обращение!»* — Неточная цитата из комедии «Ревизор» (1836, д. II, явл. 1). У Гоголя: «Галантерейное, черт возьми, обхождение!» (Гоголь. ПССиП. Т. 4. С. 23). Цитируются слова слуги Осипа о петербургских нравах, что намекает на «лакейское», с точки зрения Григорьева, отношение «светских» писателей к высшему свету.

С. 44. *... «вы, господа, смотрите на меня ~ от пустоты душевной...»* — Об Ардатове см. выше. Упоминание о подражании лермонтовскому «Маскараду» текстуально близко к отзыву Белинского о драме в стихах самого Григорьева «Два эгоизма» в статье «Русская литература в 1845 году»: «...в целом довольно бледное отражение довольно бледной драмы Лермонтова “Маскарад”» (Белинский. Т. 8. С. 21). Об отношении Григорьева к Лермонтову см. в статье «Русская литература в 1851 году» и коммент. к ней.

С. 44. «Размазова — московская барыня, с простым, несколько грубым лицом — важная особа по своим понятиям». — Цитируется примеч. из пьесы Меншикова (С. 1850. № 8. Отд. I. С. 87). Здесь и далее цитаты из пьесы приводятся точно.

С. 44. ...е поправляют даже уездные барышни ~ знают имена русских актеров. — Отсылка к эпизоду из комедии Меншикова Жан-Франсуа-Казимир Делавинь (1793–1843) был автором известной пьесы «Школа стариков» (1823), которую героиня Меншикова путает со «Школой жен» (1662) Мольера. На русский язык «Школу стариков» перевел сам Григорьев (опубликовано без указания переводчика: П. 1850. № 1; см.: *Виттакер*. С. 499). О. И. Сенковский был редактором «Библиотеки для чтения» с 1834 по 1849 г. и, по всей видимости, продолжал во многом определять политику журнала до середины 1850-х гг. Незнание этого факта столичной героиней обыгрывается у Меншикова.

С. 45–46. ...вот вам сцены в *repandit* ~ почти тридцатилетнего сына. — Имеется в виду драматический «Отрывок» (1842) Н. В. Гоголя, героиня которого заставляет великовозрастного сына сместить службу и стать военным.

С. 46. *Повесть эта напечатана ~ миловидною барышнею*. — Имеется в виду повесть А. Д. Галахова (ОЗ. 1845. № 10). Высоко отзываясь о вложенных в «Старое зеркало» мыслях, Григорьев повторяет мнение Белинского, находившего в этом произведении «много интересных частных и умных замечаний» (Белинский. Т. 8. С. 24). Белинский, как и Григорьев, обратил внимание на образ героини повести. Статья Белинского «Русская литература в 1845 году», содержащая оценку «Старого зеркала», могла запомниться Григорьеву, поскольку в ней был помещен краткий отзыв о его собственных произведениях (см. выше, с. 582).

С. 46. «*Марья Ивановна молодец ~ окрик даст*». — Цитата из повести Галахова (ОЗ. 1845. № 10. Отд. I. С. 195).

С. 46. ...с этой, по выражению отца, козырем-девкой. — Отсылка к повести Галахова (Там же. С. 193).

С. 47. *Между ним и его женою — не маниловские отношения, не сентиментальная дружба*. — Отсылка к описанию отношений Манилова с женой из первого тома «Мертвых душ» (1842) Н. В. Гоголя.

С. 47. *Это не строгая пуританка вроде Клариссы Гарлоу...* — Отсылка к роману С. Ричардсона «Кларисса» (1748). Пуританка здесь — моралистка, ханжа. Ср. в повести А. Ф. Писемского «Тюфяк» (1850) описание ненависти, которую почувствовал герой к своей жене, оказавшейся кокеткой: «...не так взглянул на это Павел, пуританин по своим понятиям, образовавшимся в одностороннем воспитании...» (Писемский. Т. 1. С. 455). Героиня Ричардсона в XIX в. воспринималась как воплощение старинных представлений о добродетели. Ср. неоднократные упоминания о ней в произведениях А. С. Пушкина, например в «Графе Нулине» (1827) и в «Романе в письмах» (1829).

С. 50. ...прочтя их ~ должно было быть так. — Отсылка к ставшему общим местом положению из трактата Аристотеля «Об искусстве поэзии». В изложении С. П. Шевырева это место выглядело так: «...дело поэта: передавать не то, что случилось, а то, что могло бы случиться, то есть возможное по вероятности и необходимости» (Шевырев С. П. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. М., 1836. С. 59). Формулировка Григорьева близка к употребляемой Шеллингом: «Каждое подлинное произведение искусства абсолютно необходимо: такое произведение искусства, которое одинаково могло бы быть и не быть, этого имени не заслуживает» (Шеллинг. С. 163).

#### А. В. Дружинин

#### Современные заметки. Письма Иногородного Подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике. XX

Впервые: С. 1850. № 11. Отд. VI. С. 47–71. Публикуемый фрагмент — с. 70–71. Без подписи. Цензурное разрешение — 31.10.1850. Цензор А. Л. Крылов.

Переизд.: Дружинин. Т. 6.

Фельетоны Дружинина «Письма Иногородного Подписчика», печатавшиеся в «Современнике» с перерывами с января 1849 г. по 1854 г. и заменившие собою годовые обозрения русской литературы, по жанровой природе и структуре повествования восходили к фельетонам О. И. Сенковского в «Библиотеке для чтения» (Дружинин неоднократно подчеркивал эту преемственность). Как и у Сенковского, в «Письмах» Дружинина лирическое начало, непринужденность, «болтовня» с читателем, свободные переходы от одной темы и произведения к другому, многочисленные фикциональные вставки уравнивались единой эстетической концепцией, лежащей в основе взглядов критика. Она заключалась в антидогматизме эстетических суждений (свобода и «артистизм») как реакции на художественные императивы позднего Белинского, резком неприятии скрывающих вкус и суждение критика немецких теорий и систем («художественность»,

гегельянство), осуждение клишированности подражательных произведений «натуральной школы» конца 1840-х гг. Подобная позиция эксплицирована во многих фельетонах Иногородного Подписчика, время от времени обсуждающего эстетические понятия и теории. Так, например, в своих резко неприязненных высказываниях о «догматизме художественности» (С. 1849. № 5. Смесь. С. 137, 139) и «псевдореализме» сентиментального натурализма Ф. Достоевского и Я. Буткова, жанра физиологического очерка (*Дружинин*. Т. 6. С. 39) Дружинин следует взглядам П. В. Анненкова (см. его «Заметки о русской литературе 1848 года», С. 1849. № 1) и противопоставляет позицию «Современника» эстетическому направлению «Отечественных записок» конца 1840-х гг. О единстве фельетонов Дружинина и его эстетической позиции см. подробнее: *Демченко А. А.* «Иногородный подписчик» А. В. Дружинина в русской журналистике и критике начала 1850-х гг. // *Российская словесность: Эстетика, теория, история: Материалы всеросс. научной конф., посв. 80-летию проф. Б. Ф. Егорова*. СПб.; Самара, 2007; *Зыкова Г. В.* Поэтика русского журнала 1830–1870-х гг. М., 2005. С. 114–117, 126–127; *Вдовин*. С. 85–86, 91–95.

С появлением «молодой редакции» «Москвитянина» при определенных разногласиях с теоретическими положениями Григорьева, Эдельсона и Алмазова (см. коммент. к др. статьям) Дружинин, в соответствии со своими художественными пристрастиями, в целом приветствовал их эстетические эксперименты. Настоящее письмо является первой реакцией критика на прозу А. Ф. Писемского и на зарождающееся эстетическое направление «молодой редакции». Реакция эта примечательна безоговорочной поддержкой молодого таланта. Дружинин противопоставляет манеру автора «Тюфяка» «псевдореализму» подражателей «натуральной школы» (Буткову и Достоевскому). Писемский в концепции Дружинина попадает в когорту истинных реалистов, с которыми связано будущее русской прозы. В дальнейшем, однако, отношение Дружинина к прозаику стало более критичным (см. следующее «Письмо» в наст. изд., с. 52–54). Подробнее об эволюции оценки Дружининым прозы Писемского см.: *Зельдович М. Г.* Первая статья А. Дружинина о Писемском // *Русская литература*. 1987. № 2.

С. 51. Она помещена в двух последних книжках «Москвитянина»... — Повесть А. Ф. Писемского «Тюфяк» опубликована в М. 1850. № 19–21. Здесь Дружинин имеет в виду № 19–20.

С. 51. *Тюфяками, как узнал я из повести, называются люди очень робкие...* — Широкое хождение слово «тюфяк» приобрело уже после выхода «Мертвых душ» Н. В. Гоголя (1842), где в гл. XI оно обозначало слабовольного начальника. Ср. то же значение в повести В. И. Даля «Павел Алексеевич Игривый» (ОЗ. 1847. № 2). О причинах неточности, допущенной Дружининым, который воспринимает само понятие «тюфяк» как впервые введенное в литературу Писемским, см.: *Зубков*. С. 82–83.

С. 51. ...*Тюфяк значит почти то же, что Медведь. «Медведь» графа Соллогуба есть верх светскости...* — Герой светской повести В. А. Соллогуба «Медведь» (Впервые опубли.: Утренняя звезда: Альманах на 1843 год, изданный В. Владиславлевым. СПб., 1843) Михаил отчасти напоминает Бешметева своей робостью, застенчивостью, некоммуникабельностью, однако в целом представляет собой иной тип — романтического, возвышенного героя, отчужденного от светской жизни, одиноко мечтающего на берегу моря о поэзии и любви.

С. 51. ...*несмотря на то, что в ней много заимствованного...* — Судя по следующему «Письму» Дружинина, он имеет в виду сходство образов Бешметева с Медведем Соллогуба и свояка Бешметева Масурова с Ноздревым. См. наст. изд., с. 52.

С. 51. *Мы видели писателей, до того вдавшихся в мелочи ~ и пешехода, потерявшего калошу в грязи.* — Имеются в виду писатели «школы Достоевского» (братья Достоевские, Я. Бутков), осуждаемые Дружининым в более ранних «Письмах» за изображение «микроскопических уголков общества» и «выворачивание души наизнанку» (Письма за декабрь 1848 и январь 1849 г. см.: *Дружинин*. Т. 6. С. 14, 39).

С. 51. ...*многочисленной колонны псевдореалистов...* — Слово «псевдореалисты» (vs. реалисты) вместе с его трактовкой Дружинин заимствовал из статьи П. В. Анненкова «Заметки о русской литературе в 1848 г.» (С. 1849. № 1), где псевдореализм обозначал «ложную» манеру авторов, печатавшихся в «Отечественных записках» (Достоевские, Бутков, Герцен и др.). Тем самым Дружинин подчеркнул свою солидарность с эстетическим курсом некрасовского «Современника».

С. 51. *Я это сделаю и тогда уже поговорю о ней с читателями.* — Более подробному разбору «Тюфяка» посвящено следующее, 21-е, «Письмо» Дружинина (см. наст. изд., с. 52).

#### А. В. Дружинин

#### Современные заметки. Письма Иногородного Подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике. XXI

Впервые: С. 1850. № 12. Отд. VI. С. 198–225. Публикуемый фрагмент — с. 203–207. Без подписи. Цензурное разрешение — 09.12.1850. Цензор А. Л. Крылов.

Переизд.: *Дружинин*. Т. 6.



Фельетон продолжает разбор «Тюфяка» А. Ф. Писемского, обещанный в предыдущем «Письме» (см. наст. изд., с. 51). Этот отзыв Дружинина стал первым развернутым высказыванием о повести, заложив традицию ее интерпретации. Критик первым указал на типичность образа главного героя, индивидуализированность, оригинальность и верность речевых характеристик персонажей и убедительную психологическую интригу повести. Вместе с тем Дружинин упрекал автора в «избитости» характера Бешметева и в недостатке внешней занимательности сюжета, считая ее обязательным компонентом любого сочинения, к чему Дружинин-беллетрист стремился в своей прозе.

«Современник» поддержал похвалы Дружинина более обстоятельным и концептуальным разбором В. П. Гаевского, который высоко оценил «бойкий и живой» язык повести, наблюдательность автора, его ум и «практический здравый смысл» (С. 1851. № 2. Отд. III. С. 73), особо отметив жизненность и убедительность характеров повести (с. 68). Более сдержанную оценку повести дал А. Д. Галахов в статье «Русская литература в 1850 г.», где, возможно, не без влияния Дружинина, характер Бешметева объявлялся не до конца выдержанным, неестественным в сочетании страсти к науке и неспособности совершить поступок (ОЗ. 1851. № 1. Отд. V. С. 25).

С. 52. *Заговоривши о беллетристике...* — Дружинин и другие критики «Современника» понимали беллетристику как любую фикциональную прозу, безотносительно к ее художественным достоинствам, в отличие от «молодой редакции» «Москвитянина», для которой беллетристика была жестко противопоставлена художественным произведениям (см. вступительную статью к наст. изд., с. 18–19).

С. 52. *...господина разбитного характера, немного приходящегося сродни Ноздреву.* — Дружинин первым из критиков указал на сходство образа Масурова и гоголевского Ноздрева («Мертвые души»).

С. 53. *Автор испортил его ~ что дает Бешметеву вид типа давно избитого.* — Дружинин имеет в виду сходство образа Бешметева с распространенным в прозе 1830–40-х гг. типом слабовольного, непрактичного и несветского молодого человека наподобие Медведя из повести В. А. Соллогуба «Медведь». См. коммент. на с. 584.

С. 53. *«Здесь я должен объяснить, что...»* — Цитата из XVIII гл. повести.

С. 53. *...язык, на котором говорят герои г. Писемского ~ так очаровательна в романах господина Вельтмана.* — Хотя Дружинин в целом называл романы А. Ф. Вельтмана (1800–1870) «Чудодей» и «Саломею» «лабиринтом невероятных событий» и критиковал за неестественность (Дружинин. Т. 6. С. 196; впервые: С. 1849. № 12), его юмор и язык героев из простонародья вызывал у него симпатии (Там же. С. 272; впервые: С. 1850. № 2). Мнение Дружинина соотносится с оценкой языка персонажей Вельтмана в рецензии В. П. Гаевского, который хвалил его «местами до такой степени верный, так хорошо подслушанный в действительности» язык (С. 1851. № 2. Отд. III. С. 43).

С. 54. *Иная вещь их ф р а п и р у е т ~ и подняло а л я р м у.* — Русифицированные франц. слова. 'Frappet' — ошеломлять, шокировать; 'généreux' — щедрый, великодушный; прокурдониться (от назв. карточной игры курдон) — прокутить; 'alarme' — тревога.

С. 54. *...лучше Монте-Кристо не выдумашь...* — «Граф Монте-Кристо» ("Le Comte de Monte-Cristo", 1844–45) А. Дюма (отца) стал образцом приключенческого романа.

С. 54. Кипсек (англ. 'keepsake') — альбом с гравюрами и картинками.

## 1851

### А. В. Дружинин

#### Современные заметки. Письма Иногородного Подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике. XXII — Декабрь 1850

Впервые: С. 1851. № 1. Отд. VI. С. 82–106. Публикуемый фрагмент — с. 95–99. Без подписи. Цензурное разрешение — 31.12.1850. Цензор А. Л. Крылов.

Переизд.: Дружинин. Т. 6.

Фрагмент фельетона является первым развернутым отзывом Дружинина об А. Н. Островском и первой рецензией на «Утро молодого человека» в русской критике, хотя годом ранее Дружинин вскользь упомянул о комедии Островского «Свои люди — сочтемся!», назвав похвалу ей «совершенно основательной» (Дружинин. Т. 6. С. 273; впервые: С. 1850. № 2). Ссылаясь на устные неодобрительные высказывания коллег по «Современнику» и упреждая холодный прием сцен в журналах (см. ниже), Дружинин тем не менее высоко оценивал наблюдательность драматурга и непосредственность его таланта. В соответствии со своей эстетической теорией артистизма,

с одной стороны, и стратегией фельетониста, с другой, Дружинин пытался релятивизировать любое догматическое мнение. Именно поэтому в фельетоне говорится о праве истинного художника на не затратный по силам и отделке легкий очерк, карикатуру, мгновенный снимок с натуры. К таким авторам, по Дружинину, и относится Островский, под пером которого даже самые незначительные предметы выходят талантливо, что резко отличает его от фельетонистов «Москвитянина» Л. Мея и Н. Берга, иронически упоминаемых в «Письме». Такая позиция Дружинина противоречила идеям «молодой редакции», которая требовала от художника серьезности и художественности даже в самых небольших жанрах.

Суждения Дружинина об «Утре» (избитость сюжета, но живость сцен и характеров) были развиты в анонимной рецензии «Современника» на альманах «Комета» (см. наст. изд., с. 116–117).

С. 57. *Замечательнейшею вещью в 22 номере ~ под названием «Утро молодого человека».* — Сцены Островского опубликованы в «Москвитяnine» (1850. № 22).

С. 57. *Известность их автора так велика...* — Дружинин имеет в виду популярность первой комедии «Свои люди — сочтемся!» (М. 1850. № 6) и быстро утвердившуюся репутацию автора как продолжателя Гоголя. Отдельных рецензий на нее в печати не появлялось из-за цензурных запретов на ее постановку (см. коммент. Е. И. Прохорова: *Островский*. Т. 1. С. 508–511).

С. 57. *...согласен с отзывами многих беспристрастных ценителей ~ от комика, подобного г. Островскому...* — Поскольку статья Дружинина является первым печатным отзывом на «Утро...», скорее всего, здесь имеются в виду какие-то устные суждения литераторов круга «Современника», позднее частично высказанные в рецензии на альманах «Комета» (см. наст. изд., с. 116–117). Эти мнения отражали разочарование критики в Островском, талант которого якобы начал падать после «Своих людей...». Под «старой и избитой» идеей Дружинин подразумевал зависимость «Утра» Островского от «Утра делового человека» Н. В. Гоголя (1836), на что указано в рецензии на альманах «Комета» (наст. изд., с. 116).

С. 57. *...строгие любители ~ с решительным неудовольствием...* — См. предыдущий коммент.

С. 57. *Таким людям можно в часы досуга ~ или новых французских романах...* — Пуфф, вариант: пуфф — надувательство, нелепая выдумка. Никколо ди Бернардо Макиавелли (Niccolò di Bernardo dei Machiavelli, 1469–1527) — флорентийский политик, писатель и философ. Под симпатическими улитками подразумевается специальный прибор, т. н. «симпатический компас», об изобретении которого сообщалось в фельетоне «Литературная летопись. Октябрь 1850» (БдЧ. 1850. № 11. Отд. VI. С. 5–6). Поскольку в основе действия прибора лежало магнитное поле и симпатический и «гальвано-улиточный» импульс, автор фельетона О. И. Сенковский (об авторстве см.: Сенковский О. И. Соч. Т. 1. С. СXXXIII. № 287) назвал его «симпатический улиткой». Хотя перечислительный ряд у Дружинина носит пародийный характер (сочетание несочетаемых тем), под автором, способным с легкостью сочетать разные темы, несомненно, имеется в виду Сенковский.

С. 57. *...собрание мелких статей из «Смеси» «Москвитянина ~ показывают в авторах (Мее, Берге и др.)...* — Имеются в виду фельетоны молодых сотрудников «Москвитянина» Льва Александровича Мея (1822–1862), Николая Васильевича Берга (1823–1884) и Сергея Павловича Колошина (1822–1869), печатавшиеся в «Москвитяnine» за 1850 г.: «Лед идет. Река тронулась» Берга (№ 9); «Соборное воскресенье» Мея (№ 7); «Из записок празднующегося. I. Лихач» Колошина (№ 7).

С. 58. *...юмористический рассказ г-на Г.: «Неожиданное знакомство с новым соседом»...* — Рассказ за подп. «Г.» опублик.: М. 1850. № 22. Отд. VI. С. 19–22.

С. 58. *Автор ~ даже ссылался на древних жрецов. Недоставало ему только коснуться греческого философа Диогена...* — Имеется в виду фраза из фельетона «великий был философ калужский помещик и ничем не уступал знаменитейшим мудрецам древности!» (Там же. С. 20). Диоген (ок. 412–323 до н. э.) — др.-греч. философ, основатель школы киников.

С. 58. *Мысль, лежащая в основании сцен г. Островского, без сомнения, стара...* — См. коммент. выше.

С. 58. *Амфитрион* — персонаж др.-греч. мифологии, герой одноименной пьесы Мольера (1668); нариц. хлебосол, человек, любящий принимать и угощать гостей.

С. 59. *...греческие комики, и за ними Теренций ~ лучшие роли в их произведениях даны паразитам.* — Слово «паразит» и ассоциация с античной комедией появляется у Дружинина не случайно, т. к. было актуализировано, во-первых, переводом комедии Плавта «Пленники» с героем «паразитом» Эргазилом (БдЧ. 1849. № 11), а во-вторых, специальной статьей С. Д. Шестакова «О роли паразитов в древней комедии» (Прописки. М., 1851. Кн. 1), в которой автор указывал, что в древней Греции «паразитом» изначально называли почтенного и знатного собеседника, регулярно приглашаемого на пиры и трапезы. С течением времени слово изменило значение и стало обозначать незнатного бедняка, нахлебника, умеющего льстить и хвалить богатого хозяина (см.: Там же. С. 180). В комедиях римского драматурга Плавта, как указывает Шестаков, герой-паразит

появляется 8 раз, у Теренция — 2 раза (в комедиях «Евнух» и «Формион», где герои-льстецы обирают богатых стариков, не брезгуя никакими средствами в достижении цели). В ответ на утверждение Шестакова о том, что в современной литературе тип паразита невозможен, филолог-классик Б. И. Ордынский возражал и приводил пример Антона Ивановича из «Обыкновенной истории» Гончарова, Недопюскина из рассказа Тургенева, а также «Утро молодого человека» Островского (см.: М. 1851. № 17. С. 145).

**Е. Н. Эдельсон**  
**«Отечественные записки» в 1850 году.**  
**(Учено-литературный журнал, издаваемый А. Краевским)**

Впервые.: М. 1851. № 1. С. 129–145. Без подписи. Цензурное разрешение — 01.01.1851. Цензор Д. С. Ржевский.

Атрибутируется на основании данных архива М. П. Погодина, в составе которого имеется документ с подсчетом объема материалов, предоставленных разными авторами в «Москвитянине». В списке авторов № 1 за 1851 г. значится Эдельсон, напротив фамилии которого стоит цифра 17 — точное количество страниц, которое статья занимает в журнале (см. Приложение II, с. 570).

Е. Н. Эдельсон до появления «молодой редакции» в литературной жизни не участвовал. Выпускник Московского университета, он испытал сильное влияние лекций М. Н. Каткова. Видимо, не без влияния Каткова он серьезно занялся немецкой философией, причем, в отличие, например, от Ап. Григорьева, стремился изучать ее системно, уделяя выдающимся мыслителям прошлого не меньше внимания, чем современникам. Так, Эдельсон был едва ли не единственным русским критиком 1850-х гг., который серьезно учитывал в своих работах труды И. Канта (подробные конспекты Канта сохранились в фонде Эдельсона в РГАЛИ), а после создал образцовый перевод трактата Г. Э. Лессинга «Лаокоон, или О границах искусства». На фоне прочих членов «молодой редакции» Эдельсон отличался академическим стилем. В его статьях (Эдельсон обзирал «Отечественные записки»; прочие его статьи немногочисленны, однако носят программный характер) обращают на себя внимание очень корректный тон и стремление к логическому изложению. «Эстетическая критика» Эдельсона обычно строится как развертывание логического тезиса, подтверждающего взгляд автора на современную литературу (см. подробнее: *Егоров Б. Ф.* Борьба эстетических идей в России 1860-х годов. М., 1991. С. 264–302). Как отметил автор его некролога (вероятно, Н. С. Лесков), «люди его собственной партии часто упрекали за слишком мягкий, “слишком нерешительный” будто бы тон его статей» (*Лесков Н. С.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1998. Т. 5. С. 685). Как и Островский и Ап. Григорьев, он поддерживал «Москвитянин» до конца и, видимо, до конца жизни чувствовал себя членом «молодой редакции». После смерти Ап. Григорьева Эдельсон говорил: «Меня уж для антика можно бы оставить доживать: я ведь уж в некотором роде последний из могижан» (Там же. С. 686).

Продолжение статьи: «Отечественные записки». 1850 г. Декабрь (*Дополнение к статье, помещенной в 1-й книге*) // М. 1851. № 4. С. 581–586. Значительная часть статьи посвящена разбору повести Н. Д. Хвоцинской «Сельский учитель».

Обзор «Отечественных записок» за 1850 г. — первый в череде регулярных обзоров русской журналистики, появившихся в «Москвитянине» в 1851 г. Аналогичную статью о «Современнике», выполненную Григорьевым и опублик. в № 2 «Москвитянина», предваряло редакторское примеч., в котором объяснялось появление нового вида материалов в журнале: «“Москвитянин” удерживался от разбора журналов, но в последнее время книг вышло очень мало и журналы сделались как бы вмещалищем всей литературы; поневоле должно говорить о них: иначе отделение критики пришлось бы, по крайней мере на текущее время, совершенно уничтожить. Чтоб сохранить возможное беспристрастие, редакция поручила разбор журналов молодым литераторам, принадлежащим к одному поколению с разбираемыми авторами. Второе требование редакции было — разбирать произведения *только с художественной стороны*» (М. 1851. № 2. С. 213). Последнее требование, как видно, распространялось и на материал Эдельсона. Поэтому первую и важнейшую часть статьи представляет собой разбор именно беллетристического отдела «Отечественных записок». Материалы прочих отделов перечисляются списком, в ряде случаев — с короткими критическими ремарками. В опущенном в настоящем томе фрагменте упомянуты следующие работы из второго отдела «Отечественных записок» («Науки и художества») за 1850 г.: «Записки» А. Т. Болотова (№ 4–10); статьи А. Н. Афанасьева «Исследования начал торгового законодательства Петра Великого» (№ 1), «Историческое развитие вопросов о призрении в России» (№ 10); «Об археологическом значении “Домостроя”» (№ 7); статьи Б. И. Ордынского «Аристофан» (статья 2, 3 — № 6, 12; статья 1 опубликована: ОЗ. 1849. № 1); «Греческие женщины» (№ 1), «Внешняя обстановка домашней жизни древнего грека. (Костюм — Дом — Мебель)» (№ 11); статья

С. М. Соловьева «О влиянии природы русской государственной области на ее историю» (№ 4); статья неизвестного автора (подпись: И. А.) «Система государственных займов в Европе» (№ 3); статья М. С. Хотинского «Современные астрономические открытия» (№ 2); статья П. Е. Басистова «Об историческом значении Платонова “Симпосиона”» (№ 9), статья В. П. Боткина «Об эстетическом значении новой фортепьянной школы» (№ 1), анонимная статья «Наивная и сентиментальная поэзия (из Шиллера)» (№ 2, 3).

Произведения современной литературы Эдельсон оценивает на основании строгого критерия «художественности». Требования, предъявляемые здесь Эдельсоном к «художественной» литературе, лучше понятны в свете рассуждений о «естественности», изложенных в этом же, 1851 г. в обзоре №№ 8 и 9 «Отечественных записок» (М. 1851. № 19–20. С. 632–638). Заявленная задача этого рассуждения — «сказать несколько серьезных слов» о только что завершившемся романе Зотова «Старый дом» «для уяснения значения и достоинств подобных романов вообще» (Там же. С. 633). Главное требование к современной художественной литературе, в котором, по мнению Эдельсона, более или менее сходятся все критики, это требование естественности. Ряд критиков понимают под естественностью верность действительности и на этом основании отвергают в литературе все чудесное и фантастическое. «По другому пониманию, естественность состоит в верности характеров, то есть в том, чтобы действия одного и того же лица не противоречили друг другу» (Там же. С. 634). «Есть и такие, которые смешивают естественность с умеренностью и называют неестественными все душевные движения, которые выходят из уровня обыкновенно встречаемых характеров или лежат вне собственной опытности критика» (Там же). Все эти понимания естественности представляют Эдельсону односторонними. «В существенных чертах» естественность — это такое свойство литературных произведений, «по которому они представляются как бы действительностью. Это значит, что лица, в них выведенные, кажутся нам живыми и индивидуальными, события правдивыми и верно обставленными, одним словом, ни на минуту не замечаем ни выдумки, ни произвола, но присутствуем при настоящем, в самом деле совершающемся действии» (Там же). Для достижения естественности «не достаточно ни ума, ни житейской опытности, ни даже психологического знания человека — и только одному истинному таланту дано побеждать без усилий эти трудности, которых он даже не замечает, но которые однако ясны нам, когда мы анализируем деятельность таланта, и представляются действительными, непобедимыми трудностями, когда вздумашь посторонними средствами добиться тех же результатов» (Там же. С. 635). Важный тезис Эдельсона заключается в том, что наличие других достоинств в произведении не извиняет отсутствия естественности. Ничего не остается от «образа, который вызван к действительности бездною разнородных соображений, случайных прихотей автора и другими причинами, на которые не остается никаких указаний в самом образе» (Там же. С. 637).

С. 61. Мнение «Москвитянина» ~ несколько раз и очень ясно. — Видимо, имеется в виду полемика Шевырева и др. сотрудников «Москвитянина» с «Отечественными записками» времен участия в них Белинского и Герцена. Многие тезисы Шевырева были переосмыслены и использованы в статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» (см. наст. изд.).

С. 61. «Коломенская роза»... — Речь идет о сочинении В. Р. Зотова «Коломенская роза: Роман из первых годов девятнадцатого столетия» (ОЗ. 1850. № 1–2). Автор романа Владимир Рафаилович Зотов (1821–1896) — второстепенный литератор и журналист. Отношение критики «молодой редакции» к Зотову пренебрежительное. Упомянутый далее роман Зотова «Старый дом» сопоставляется Григорьевым с длинными романами Некрасова и Панаевой «Три страны света» и «Мертвое озеро», художественное значение которых отрицалось критиком (см.: М. 1851. № 17. С. 162). По поводу «Коломенской розы» А. В. Дружинин писал: «...должен ли хороший журнал ронять себя в глазах подписчиков, печатая во что бы то ни стало плохие повести, если хороших не найдется? Я думаю, что не должен, и на вопрос этот, сделанный по поводу помещенной в “Отечественных записках” “Коломенской розы” г. Зотова, могу отвечать, основываясь на том, что в “Отечественных” же “записках” и в “Современнике” давным-давно не печатается стихов по той простой причине, что ни в ту, ни в другую редакцию не поступает хороших стихотворений» (Дружинин. Т. 6. С. 263; впервые: С. 1850. № 2).

С. 61. ...роман «Старый дом» ~ занял две книги «Отечественных записок» прошлого года. — Пролог «Старого дома» был опублик. в № 10 и 11 «Отечественных записок». Кроме того, в № 12 было напечатано начало первой части романа. Отзыв о «Старом доме» содержится в обзоре № 4 «Отечественных записок» 1851 г.: «Оставляя шуточный тон, который неволью овладел нами по случаю этого бесконечного романа, мы все-таки не можем не сказать, что длиннота “Старого дома” начинает оскорблять чувство приличия, между тем как было бы очень легко избежать ее, разбив роман на отдельные части и печатая их с перемежкой; он же и сам собою распадается на части,

представляющие иногда весьма различный интерес» (М. 1851. № 9–10. С. 204–205). По случаю прекращения романа Эдельсон в обзоре № 8 и 9 «Отечественных записок» за 1851 г. вновь обращается к роману Зотова, который оказывается здесь поводом для разговора о больших сериальных романах вообще. Недостатком этих романов является отсутствие «естественности» (этой эстетической категории в статье Эдельсона посвящен значительный по объему фрагмент) и «художественной идеи» (см.: М. 1851. № 19–20. С. 632–638).

С. 61. *Вот другая повесть: «Черный гость» – Другая повесть: Бернета «Не судите по наружности»* (ОЗ. 1850. № 1) и «Не судите по наружности» (ОЗ. 1850. № 7). Бернет — псевдоним Алексея Кирилловича Жуковского (1810–1864) — поэта, прозаика, удачно дебютировавшего в конце 1830-х, но в 1850-х годах оказавшегося чуждым новому поколению литераторов. Иронический отзыв на «наивную» повесть «Не судите по наружности» и пересказ ее содержания содержится в XVII «Письме о русской журналистике» (С. 1850. № 8. С. 315–318; автор неизв.).

С. 62. *По поводу этой повести мы слышали одно очень дельное мнение...* — Источником этого мнения послужил литературный анекдот о беседе Краевского и Достоевского. Краевский якобы назвал повесть «Двойник» не повестью, а «психологическим развитием». Достоевский же заметил в ответ, что это соображение заимствовано Краевским из сопроводительного письма, с которым собственно и была передана повесть. Этот разговор был изображен в карикатуре Н. А. Степанова, которая предназначалась для «Иллюстрированного альманаха», подготовленного редакцией «Современника» в 1848 г., но так и не увидевшего свет (см.: Балакин А. Ю. Об одном эпизоде «Униженных и оскорбленных» (Достоевский и А. А. Краевский) // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2001. Т. 16. С. 320–324). Само словосочетание «психологическое развитие» в качестве обозначения жанра, видимо, до некоторой степени прижилось. Ср. в XIV письме Иногородного Подписчика (А. В. Дружинина) о «Дневнике лишнего человека» Тургенева: «Это одна из тех повестей, которые никогда не дочитываются до конца и о которых два-три любителя выражаются с глубокомысленным видом: “это, собственно, не повесть, а психологическое развитие”» (Дружинин. Т. 6. С. 335; впервые: С. 1850. № 5).

С. 62. ...«*Портрет*» — фантастический рассказ Т. Ч. ... — Речь идет о рассказе «Портрет. Фантастический рассказ» (ОЗ. 1850. № 10). Т. Ч. — псевдоним Анастасии Яковлевны Марченко (1830–?) — писательницы, дебютная книга которой «Путевые очерки» (1847) заслужила положительный отзыв В. Г. Белинского в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» (1848; см.: Белинский. Т. 8. С. 405–406). Похожим образом «Портрет» был охарактеризован и А. В. Дружининым. Иронический пересказ содержания рассказа в обзоре русской журналистики завершается следующими словами: «...я мог бы вывернуться, сказав, что для фантастической повести необходим и разбор в фантастическом роде; но этого я не скажу. Я просто ничего не понял из нового произведения г-жи Т. Ч.; читать же его во второй раз было некогда. Одно сделалось для меня ясным, а именно, что автору повестей, в которых разные герои вертятся, секретничают, выходят замуж, болтают, хохочут и приносят сами себя в жертву, не следует братья за фантастический род произведений. Читателю же, любящему в точности изведывать, в чем состоит сюжет каждой прочитанной им повести, не советую братья за “Портрет” г-жи Т. Ч.: его изыскания не будут успешнее моих» (Дружинин. Т. 6. С. 394; впервые: С. 1850. № 11).

С. 62. *Повесть Чернова «Двойник»...* — Речь идет о повести «Двойник», вышедшей за подписью «Н. Чернов» (ОЗ. 1850. № 3). Чернов — псевдоним Николая Дмитриевича Ахшарумова (1820–1893) — романиста, критика. «Двойник» — первая повесть этого автора. Она упоминается в XIII письме Иногородного Подписчика (А. В. Дружинина): «Повесть как повесть, и, может быть, при конце она довольно занимательна» (Дружинин. Т. 6. С. 322; впервые: С. 1850. № 4).

С. 62. ...нет формы, которая бы не годилась вообще ~ будучи выражена иначе. — Похожая мысль о приемлемости любой формы при истинно художественном содержании содержится в рецензии А. Н. Островского на повесть А. Ф. Писемского «Тюфяк»: «Под какой бы формой ни явилось произведение, отвечающее подобным требованиям, оно будет художественное произведение, и прочие повести, романы и драмы, сколько б они не отличались литературными и беллетристическими достоинствами, помимо этого условия не должны иметь претензии на такое титуло» (наст. изд., с. 78).

С. 63. ...«*Беда от нежного сердца*», комедия-водевиль, и «*Старушка*» — повесть. — Имеются в виду комедия «Беда от нежного сердца» (ОЗ. 1850. № 3) и повесть «Старушка» (ОЗ. 1850. № 4, 5) Владимира Александровича Соллогуба (1813–1882). Пренебрежительный отзыв о водевиле «Беда от нежного сердца» содержится и в рецензии Григорьева на драматическую поговорку Соллогуба «Сотрудники»: «Нельзя не пожалеть, что даровитый автор книги “На сон грядущий” занимается в настоящее время сочинением шуток вроде “Беды от нежного сердца” и “Сотрудников”» (М. 1851. № 7. С. 386). В. А. Соллогуб воспринимался критиками «молодой редакции» во многом

как автор великосветских повестей и романов (см. в обзоре № 12 «Библиотеки для чтения» 1850 г.: «Ведь не первый же г. Дружинин сошел с Олимпа с великосветскими рассказами — до него еще знакомили нас с великосветскою жизнью и князь Одоевский, и граф Соллогуб — и мы понимали же как того, так и другого, читали с наслаждением и “Княжну Мими” первого, и лучшие из рассказов второго» — М. 1851. № 6. С. 259). Григорьев в статье «Русская литература в 1851 году» ставил Соллогуба ниже двух других писателей, имеющих какое-либо отношение к высшему свету, — Н. Ф. Павлова и В. Ф. Одоевского (см. наст. изд., с. 206).

С. 64. *«Тени прошлого» — повесть Т. Ч., читается с большим удовольствием... — Имеется в виду повесть «Тени прошлого» (ОЗ. 1850. № 5). Об авторе см. коммент. выше.*

С. 64. *...пора уже бросить ~ обратиться к типам, представляемым действительно современною жизнью... — Это требование будет затем повторено и развернуто в рассуждении Эдельсона о «естественности» (см. преамбулу): «Не так легко, как, может быть, думают некоторые, создать живые лица, не списывая их с каких-нибудь в самом деле существующих, поставить их в такие отношения между собою, в какое бы стали действительно эти лица, если бы они были живые, не вставить в числе часто многообразных оттенков характера этих выдуманных лиц ни одного такого, который бы противоречил общему типу (причем никакие внешние указания не могут поддержать автора), не допустить во множестве различных поступков опять-таки выдуманного лица ни одного такого, который бы не вытекал из общего представления об индивидуальности лица и не пояснял это последнее» (М. 1851. № 19–20. С. 632–638).*

С. 65. *Г. Тургенев поместил в «Отечественных записках» одну повесть — «Дневник лишнего человека». — Речь идет о повести «Дневник лишнего человека» (ОЗ. 1850. № 4).*

С. 65. *Мы уже познакомились с этим типом в «Гамлете Щигровского уезда»... — На связь характеров главных героев повестей Тургенева указывал позже Григорьев в статье «Русская изящная литература в 1852 году». Здесь же повторена идея о стремлении Тургенева выразить болезненное развитие современного человека: «Отчаяние бессильного трагизма может принимать и принимало уже в нашей литературе различные пути исхода. То ударялось оно в сухую, догматическую практическую в «Обыкновенной истории», но в этом иронически-тревожном состоянии не могло удержаться; то закутывалось в плащ холодного идеализма в «Идеалисте» г. Станкевича; то находило минутное удовлетворение в болезненном хохоте над самим собою «Гамлета Щигровского уезда» или в тоскливом плаче о своем бессилии в «Дневнике обыкновенного человека»; но, кидаясь в эти различные дороги, трагизм забывал, что из ложного положения невозможно выйти, сохраняя один и тот же характер, сохраняя грандиозность, что, не посмеясь над самим собою, — идти вперед невозможно» (наст. изд., с. 294). Критика склонности Тургенева к изображению «болезненных» типов, впрочем, не была изобретением «молодой редакции» «Москвитянина». Так, Дружинин, причисливший «Дневник лишнего человека» к «самым слабым произведениям» Тургенева, отмечал, что публика «уже привыкла к психологическим развитиям, к рассказам “темных”, “праздных”, “лишних” людей, к запискам мечтателей и ипохондриков, мы так часто с разными, более или менее искусными нувеллистами, заглядывали в душу героев больных, робких, загнанных, огорченных, вялых, что наши потребности совершенно изменились» (Дружинин. Т. 6. С. 335; впервые: С. 1850. № 5). И далее: «Г. Тургенев, владея замечательною способностью к психологическому анализу, любит подмечать в каждом из своих героев стороны слабые, раздражительные, болезненные. Эта способность, употребленная в меру, позволила ему обрисовать прекрасный характер Вилицкого в “Холостяке” и очень эффектно проявилась в одном из “Рассказов охотника”, если не ошибаюсь, в “Гамлете Щигровского уезда”» (Там же. С. 335–336).*

С. 66. *...на повести «Анна Михайловна», которой автор 2-жа Крестовская является, кажется, в первый раз в русской литературе. — В журнальной публикации фамилия автора указана в мужском роде: В. Крестовский. Речь идет о повести «Анна Михайловна» (ОЗ. 1850. № 6). Очевидно, Эдельсону было известно, что под псевдонимом «В. Крестовский» скрывается Надежда Дмитриевна Хвощинская (1822/24–1889). Положительный отзыв Эдельсона, вероятно, связан с удавшейся автору попыткой, не останавливаясь на «личности», показать провинциальную жизнь в целом. «Анна Михайловна» — первое прозаическое произведение Хвощинской. Следующая повесть «Сельский учитель» была раскритикована Эдельсоном в «дополнении» к обзору «Отечественных записок» 1850 г.: «Автор, как кажется, незнаком с современными эстетическими требованиями и потому, не давая созреть своей мысли, не взглядевшись хорошенько в создаваемые лица, думает, что сделал свое дело, если успел сочинить несколько таких положений, которые способны растрогать читателя, а иною чувствительного даже и довести до слез» (М. 1851. № 4. С. 583).*

С. 66. *Для полноты обзора ~ остается сказать о повести г. Григоровича «Неудача». — Речь идет о повести Григоровича «Неудача» (ОЗ. 1850. № 9). Холодный отзыв о Григоровиче тем удивительнее,*

что в этом же номере «Москвитянина» помещен святочный рассказ Григоровича «Прохожий». Н. П. Барсуков приводит сведения о планировавшемся М. П. Погодиным в это же время издании собрания сочинений Григоровича (см.: Барсуков. Кн. XI. С. 421–422). А. В. Дружинин дал благожелательный отзыв на «Неудачи» (см.: С. 1850. № 10. Отд. VI. С. 203–204).

С. 66. Пишет же г. Григорович такие прекрасные вещи, как «Четыре времени года»... — Подробный обзор мнений членов «молодой редакции» см. в коммент. к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» (наст. изд., с. 667).

С. 66. ...притом идиллическая форма так идет к воспроизведению нашего простонародного быта. — Ср. в обзоре № 1 «Современника» за 1851 г. Григорьева: «Мы раз уже высказали наше сочувствие к идиллическим изображениям нашего простонародного быта, чрезвычайно удающимся г. Григоровичу, и в настоящем случае, не боясь нисколько быть пристрастными, повторим то же самое. Г. Григорович одарен верным, художническим чувством, он старается подмечать тонкие черты явлений, он верит в то, что описывает, и любит создаваемые им лица» (М. 1851. № 5. С. 80).

С. 67. Все это происходит от точки зрения, с которой мы смотрим на произведения изящной литературы. — То есть с «художественной» точки зрения, на которую указано в упомянутом выше редакторском примечании к обзору «Современника» 1850 г. и которая предъявляет к литературному произведению более высокие требования, чем к беллетристике.

С. 67. ...критика Ф. Буслаева на «Мысли об истории русского языка» Срезневского. — Речь идет о статье Ф. И. Буслаева «Мысли об истории русского языка». И. Срезневского. Санкт-Петербург. 1850» (ОЗ. 1850. № 10).

С. 67. Нельзя не обратить также внимания на статью о «Стихотворениях» Фета. — Речь идет о статье Григорьева «Стихотворения А. Фета. Москва. 1849» (ОЗ. 1850. № 2). Данные для атрибуции неподписанной апологетической статьи «Отечественных записок» Григорьеву содержатся в его письме к Ф. А. Кони от 19 апреля 1850 г. (см.: Григорьев. Письма. С. 40). В анонимной рецензии «Москвитянина» сборник Фета охарактеризован положительно, однако в ряде стихотворений отмечено сильное влияние предшественников, особенно Гейне: «Повторим вкратце: “антологические стихотворения” г. Фета везде хороши и даже очень хороши, так же хороши почти его “Снега” и “Тадания”; “элегии” его и некоторые “баллады” читаются с истинным наслаждением; наряду с последними стоят указанные нами в отделе “разных стихотворений”; но его подражанию восточному мы так же мало сочувствуем, как и подражаниям Гейне и другим, менее еще славным образцам, взятым из области литературы отечественной» (М. 1850. № 6. Отд. IV. С. 54). Рецензия обычно приписывается Л. А. Мею (см. коммент. Н. П. Генераловой, В. А. Кошелева и Г. В. Петровой: Фет А. А. Соч. и письма. СПб., 2002. <Т. 1:> Стихотворения и поэмы 1839–1863. С. 429–430). Характерно, что как раз антологические стихотворения оказываются предметом критики у Григорьева. Г. В. Зыкова предлагает считать эти статьи репликами в споре о Фете: Зыкова Г. В. Фет как яблоко раздора в «Москвитянине»: К вопросу о разногласиях в «молодой редакции» // Собрание сочинений: К шестидесятилетию Льва Иосифовича Соболева. М., 2006. С. 241–251. Здесь же подчеркивается, что фигура Фета далеко не однозначно оценивалась и внутри «молодой редакции».

С. 67. Б. Ордынского «Новые стихотворения Жуковского. Том 14, Одиссея — XIII и XIV песни». — Речь идет о статье Б. И. Ордынского «Новые стихотворения В. Жуковского. Том III. Одиссея. XIII–XXIV песни. Санкт-Петербург. 1849» (ОЗ. 1850. № 7).

С. 67. Нельзя не упомянуть также о разборе «Сочинений Княжнина»... — Речь идет о статье А. Д. Галахова «Сочинения Княжнина (Якова Борисовича). Две части. (Полное собрание сочинений русских авторов.) Издание Александра Смирдина. Санкт-Петербург. 1848» (ОЗ. 1850. № 4, 8, 12).

С. 67. ...эпитет «переимчивый», который Пушкин придал Княжнину... — «Переимчивым» назван Княжнин в «Евгении Онегине». «Переимчивый Княжнин. А. Пушкин (Евгений Онегин)» — эпитафия к первой статье Галахова (ОЗ. 1851 № 4. Отд. V. С. 29).

С. 68. ...разобран подробно и с большим знанием дела замечательный труд Мурчисона и других... — Речь идет о статье «Геологическое описание европейской России и хребта Уральского. На основании наблюдений, произведенных Родериком Импеем Мурчисоном, Эдуардом Вернейлем и графом Александром Кейзерлингом. Переведено с английского языка, с примечаниями и дополнениями, Корпуса горных инженеров полковником Александром Озерским. Две части. Санкт-Петербург. 1849» (ОЗ. 1850. № 5, 6).

С. 68. ...ясно видно из статьи г. профессора Щуровского, помещенной в «Москвитянине». — Рецензия Григория Ефимовича Щуровского (1803–1884) на книгу «Геологическое описание Европейской России и хребта Уральского» (М. 1850. № 12, 13, 14, 16).

С. 68. Иногда здесь же появляются статьи и о московском театре, большею частью дельные... — Автором статей, о которых говорит Эдельсон, был Григорьев. В 1849–1851 гг. будущий критик «молодой редакции» поместил в «Отечественных записках» девять статей, под общим заголовком

«Заметки о московском театре» (список см. в том числе в: Статьи Аполлона Григорьева о театре и драматургии // Григорьев. *Театральная критика*. С. 376–381). Высокая оценка статей о московском театре, вероятно, объясняется и тем, что Эдельсон знал об авторстве Григорьева, с 1851 г. публикующегося исключительно в «Москвитянине».

С. 68. ...в полных переводах три капитальные произведения иностранной литературы... — См.: Диккенс Ч. Замогильные записки Пиквикского клуба, или Подробнейший и достоверный рапорт о странствиях, опасностях, путешествиях, приключениях и забавных действиях ученых членов-корреспондентов покойного клуба / Пер. с англ. И. И. Введенского // ОЗ. 1850. №№ 1–5, 7, 8, 11, 12 (начало публикации в 1849 г.); Теккерей В. Базар житейской суеты / Пер. с англ. И. И. Введенского // ОЗ. 1850. №№ 3–10; Бульвер-Литтон Э. Семейство Какстонов — ОЗ. 1850. Прил. к №№ 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. Последний роман (под названием «Семейство Какстон») в другом переводе печатался параллельно в «Москвитянине» (№№ 11–20).

С. 68. ...которые были, правда, переведены у нас и прежде, но в искаженном виде... — Первый перевод романа Диккенса (под заглавием «Записки бывшего Пиквикского клуба, или Обстоятельные и достоверные изображения странствований, путешествий, приключений, опасностей и потешных действий членов учрежденного при оном ученого комитета, составленное по подлинным их донесениям») был опубликован в 1840 г. в «Библиотеке для чтения» (№№ 6–8), известной неточностью своих переводов.

Е. Н. Эдельсон

«Отечественные записки». 1851 год, № 2-й

Впервые: М. 1851. № 6. С. 292–303. Подпись: Е. Цензурное разрешение — 14.03.1851. Цензор Д. С. Ржевский.

Предположение об авторстве Е. Н. Эдельсона высказано Н. П. Кашиным (см.: *Кашин*. С. 65–68), который использовал архивный источник, содержащий перечень статей Эдельсона, написанный его рукой (см. Приложение II, с. 570).

Статья Эдельсона под видом журнального обзора содержит развернутое обоснование важного для москвитянской эстетической теории понятия «искренность» в литературе. Качество искренности (смежное с качеством естественности), по мысли Эдельсона, утрачено в литературе так же, как оно утрачено и в жизни. Содержание понятия «искренность» (и синонимичное ему «естественность») более эксплицировано раскрыто критиком в др. обзоре «Отечественных записок» (см. о нем коммент. к статье «Отечественные записки» в 1850 году. (Учено-литературный журнал, издаваемый А. Краевским)» в наст. изд., с. 588). Эдельсон при этом предостерегает от неверного понимания некоторыми критиками условий естественности: смешения естественности и умеренности, признания неестественным только фантастического (М. 1851. № 19–20. С. 623–624). Среди бумаг Эдельсона сохранился набросок специальной статьи о «естественности», в которой она характеризуется как «одно из необходимых условий всякого художественного произведения», в чем «согласны теперь все, но не все еще согласились в значении этого слова». Далее критик связывал смысл понятия с тем, насколько отражение человека и действительности в литературе находятся в соответствии со строгими эстетическими требованиями (РГАЛИ. Ф. 1205. Оп. 1. № 116. Л. 6–6 об.).

В комментируемой статье неискренность инкриминируется автором не названному здесь прямо «лермонтовскому» направлению в русской литературе, к которому в других статьях Эдельсон относит прозу М. В. Авдеева (М. 1851. № 24. С. 603–605), В. А. Вонлярлярского (М. 1851. № 23. С. 513–517) и В. Р. Зотова (в наст. рецензии и в: М. 1851. № 19–20. С. 630–638; ср. также критику «лермонтовского» направления в статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» в наст. изд.). Принципиальным пороком этого направления объявляется оторванность героев от реальной жизни, выдуманность, искусственность их сердечных движений, скованность в выражении естественных человеческих чувств. «Первый выход к естественности и искренности был сделан комедией и вообще произведениями, написанными в сатирическом роде», однако и у «сатирического направления» есть явное ограничение: полноценное изображение внутреннего мира персонажа возможно только при условии сочувствия автора своему герою, а «натуральная школа» с ее установкой на беспристрастность такое отношение исключает. Не упомянутый в статье Островский оказывается автором, сумевшим преодолеть «лермонтовское» направление, но настоящее открытие искренности у русской литературы еще впереди (о контексте теории искренности см. также: *Вдовин*. С. 117–118). Определение искренности и естественности потребовалось Эдельсону в том числе и для точной характеристики творчества Е. Тур. В статье разбирается и пересказывается помещенная в № 2 «Отечественных записок» за 1851 г. повесть



Тур «Две сестры» (Отд. I. С. 221–292). Другие материалы этого номера упоминаются лишь в порядке перечисления.

Для верного понимания статьи Эдельсона нужно также иметь в виду, что трактовка понятия «искренность» у него была противоположна той интерпретации этого понятия, которой придерживались критики «Современника». Если критики «молодой редакции» предписывали «искреннему» таланту свободу от субъективных предпочтений и объективное отражение самой жизни, то их оппоненты из «Современника», напротив, под тем же словом подразумевали обязательное проявление личности, субъективности автора в его творчестве (см.: *Вдовин*. С. 104–105).

Двусмысленность понятия «искренность» стала впоследствии предметом издевательских шуток фельетонистов «Современника»: см. преамбулу к «драматическому и психологическому этюду» «Расстегаи» Нового Поэта в наст. изд., с. 630.

С. 69. ...«*Старый дом*», роман В. Р. Зотова. — Роман В. Р. Зотова (ОЗ. 1850. № 10–12; 1851. № 1–8) далее не обсуждается, очевидно, как не заслуживающий специального разбора. Это многоплановое произведение с множеством исторических персонажей, с переносом действия из XIX в XVIII век и обратно «молодая редакция» относила к легкой литературе и неизменно низко и уничижительно оценивала. Наиболее развернуто о «Старом доме» высказался сам Эдельсон в разборе № 8–9 «Отечественных записок» за 1851 г. Роман, впрочем, оказывается здесь скорее поводом для рассуждения о естественности как обязательном условии хорошего художественного текста (М. 1851. № 19–20. С. 634). Отсутствие естественности, в котором упрекает Зотова Эдельсон, роднит «Старый дом» с романами Некрасова. Так, в рецензии Т. И. Филиппова на роман Ч. Диккенса «История Артура Пенденниса» к одной категории причисляются «Старый дом» и «Три страны света»: «Должно надеяться, что такого рода произведения не расплодятся у нас; они, вероятно, посланы нам в наказание и в предосторожность, как бы для того, чтобы показать, как глубоко может падать вкус» (М. 1852. № 17. Отд. VI. С. 9). Такой же ряд выстраивает и сам Эдельсон, иронизируя над адресованными Зотову упреками в подражании: «Нашли мы также в последних частях “Старого дома” некоторое сходство с “Тремя странами света”, что было также замечено и “Современником” и, разумеется, названо подражанием. Не позволяя себе такого смелого предположения, мы знаем, что есть и другая возможность объяснить это, только на первый раз кажущееся странным, явление — *les beaux esprits se rencontrent* <прекрасные умы сходятся — франц.>» (М. 1851. № 12. С. 488). Наиболее уничтожающую критику романы Некрасова и Зотова встретили в статье «Стихотворения Эраста Благодрава»; они названы здесь «литературными спекуляциями», имеющими в виду «одни практические цели» (см. наст. изд., с. 157).

С. 69. «*Две сестры*» ~ 2-жи Тур, так блистательно начавшей свою литературную деятельность. — Е. Тур дебютировала в печати в 1849 г. с повестью «Ошибка». Положительную рецензию Островского на это произведение см. в наст. изд. Повесть «Две сестры» была практически проигнорирована критикой, однако Эдельсон нашел в ней культивируемую «молодой редакцией» искренность (то есть объективность) и сочувственно противопоставил прозу Тур неискреннему «лермонтовскому» направлению. В дальнейшем, впрочем, критик строго оценивал ее произведения. Так, он резко осудил ее драматическую пословицу «Чужая душа — потемки» (см.: М. 1852. № 8. С. 140).

С. 69. ...нет ни претензии на остроумие ~ ничего такого, что изобретено писателями для прикрытия пустоты содержания. — Очевидно, здесь речь идет о претензиях, предъявляемых в «Москвитянине» к «натуральной школе» и «светской» литературе, которые представлялись «молодой редакции» понятиями смежными. См., например, у Алмазова в его «Предупреждении» к «Сну по случаю одной комедии»: «Наконец узнал я от моих людей, что *x* пишет натуральные повести и приобрел громкую известность. Повести его отличались легкостью слога и легкостью содержания. В них не было ни идеи, ни глубоко задуманных характеров, ни драматического движения; не было ничего целого и законченного. В них описывались самые известные и обыкновенные происшествия, приводились самые будничные, не характеристические разговоры, выводились давно всем известные и истертые во всех романах лица. И потому петербургская публика находила, что повести *x* чрезвычайно натуральны, потому что в них нет ничего необыкновенного и резкого. <...> Направление повестей *x* было сатирическое. Он в них беспощадно казнил людские пороки, воздвигал гонение на чувствительность и мечтательность, на дурную кухню, Москву, провинцию, неумение одеваться к лицу и т. д.» (наст. изд., с. 92).

С. 70. ...в ответ на такое направление ~ но и над всякими чувствами... — Имеется в виду «натуральная школа», которая, таким образом, трактуется как своего рода реакция на «лермонтовское направление» в русской литературе. «Гонение на чувствительность» — характерная черта «сатирического направления» (см. выше). Отношение Эдельсона к «натуральной школе» было критическим: так, в одном из обзоров «Отечественных записок» за 1852 г. он упрекал прозу этого журнала (называя Я. П. Буткова и, очевидно, имея в виду и Ф. М. Достоевского) за дагерротипность: «Этот

род произведений введен был в нашу литературу “Отечественными записками”, за что они и были порицаемы в свое время и теперь порицаются весьма многими» (М. 1852. № 21. Отд. V. С. 14).

С. 70. ...в угождение охотникам до таких демонских натур появилось в литературе множество произведений... — Имеются в виду произведения так называемого «лермонтовского» направления (ср. отсылку к лермонтовскому роману «Герой нашего времени» в коммент. фрагменте), систематически критиковавшегося в «Москвитянине». Следует обратить внимание на статьи Эдельсона и Григорьева с обзором «Отечественных записок» и «Современника» за 1850 г. соответственно. В статье Эдельсона, в частности, указывается на повести Марченко (псевдоним: Т. Ч.) «Тени прошлого» и Тургенева «Дневник лишнего человека» (см. наст. изд., с. 64–65). Григорьев выделяет в «отделении русской словесности» «Современника» повести и рассказы, обязанные своим происхождением «раздражению пленной мысли, болезненного самолюбия», желанию поставить на ходули маленькое я героев нашего времени. По этой части “Современник” дал странные “Записки Тамирина” и “Дачный рассказ”» (М. 1851. № 2. С. 213). В архиве Эдельсона сохранилось несколько набросков статей о «натуральной школе» в русской литературе. В частности, в черновике «Нечто о натуральности» (ноябрь 1853) критик пытался описать генезис феномена, усматривая его истоки в «фальшивом направлении» европейской литературы, творчестве Гоголя и моде на этнографизм (см.: РГАЛИ. Ф. 1205. Оп. 1. № 93. Л. 1–5).

С. 70. ...стали повторять то, что гораздо подробнее высказано ~ при разборе «Современника». — Отсылка к статье Григорьева «“Современник” в 1850 году» (М. 1851. № 2, 3). В контексте осуждения печоринства в русской литературе здесь разбираются «Записки Тамирина» М. В. Авдеева и «Провинциальные письма» П. В. Анненкова.

С. 70. ...таким личностям, как личности Печорина, Тамирина и тому подобных. — Некоторые из последователей «лермонтовского направления» названы в обзорах «Отечественных записок» и «Современника» за 1850 г. Эдельсона и Григорьева. См. также выше.

С. 71. ...первый выход к естественности и искренности был сделан комедией и вообще произведениями, написанными в сатирическом роде. — Эстетическая программа «молодой редакции» «Москвитянина» до 1851 г. была тесно связана с комедией вообще и комедией Островского «Свои люди — сочтемся!» в частности. До появления произведений, в большей степени удовлетворявших требованиям «москвитянинцев», первая комедия Островского воспринималась ими как «отрицающая художественные принципы натуральной школы», негативно оцениваемой молодыми критиками (см.: Зубков. С. 75–76). Идея, что комедия — частный случай «сатирического направления», присутствующая в данном суждении, — свидетельство изменившегося взгляда «молодой редакции» на комедию, которая перестает восприниматься как однозначно высшая форма искусства.

С. 71. ...отношения комика к создаваемым им типам несколько иные, нежели у писателя, стоящего на стороне своих героев. — Охлаждение редакции «Москвитянина» к комедии, объяснение ее успеха «относительной простотой художественной задачи, предполагающей дистанцирование автора от героев» связывается с появлением «Тюфяка» Писемского — «произведения, реализующего принципы “молодой редакции” и не являющегося комедией» (Зубков. С. 76–77).

С. 72. Направление нашей литературы по преимуществу сатирическое ~ невозможность полного исного олицетворения идеала. — Под «сатирическим направлением» в критике «Москвитянина» понимается «натуральная школа». Развернутое толкование этого понятия предложено Эдельсоном в обзоре № 8–9 «Отечественных записок» за 1851 г. в связи с хвалебным откликом на статью Буслаева «Эпическая поэзия»: «Не входя в подробные объяснения всем известных причин, почему наша литература приняла исключительно сатирический характер, мы заметим только, что такое положение литературы, несмотря на его неизбежность, не представляет много отрадного. — Это постоянно неприязненное отношение к изображаемой действительности, это строгое обличение современных пороков, при всей неисчислимой нравственной пользе, держит и поэта, и читателя в том сумрачном, серьезном настроении, которое не может достаточно вознаградить их за восторг, сообщаемый поэзией лучших литературных эпох. — А между прочим, дело дошло почти до того, что большая часть читающего общества так сжилась с сатирой, так успела привыкнуть к ее строгому характеру, что решительно готова удовлетвориться ею и забыть из-за нее другие, более светлые и более привлекательные поэтические области» (М. 1851. № 19–20. С. 639–640).

С. 72. ...идиллическая форма. — Понятие «идиллическая форма» впервые появляется в статье Эдельсона «“Отечественные записки” в 1850 году» для характеристики повести Григорьевича «Четыре времени года» (см. наст. изд., с. 66), однако и здесь значение термина критик не раскрывает, вероятно, считая его очевидным. В дискуссии между Эдельсоном и критиком «Отечественных записок», развернувшейся по поводу «Четырех времен года», центральным стал вопрос о приемлемости «идиллической формы» «для изображения быта нашего простого народа» (М. 1851. № 9–10. С. 208). О дискуссии см. коммент. к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» в наст. изд., с. 667.

С. 73. Но, — как говорит автор, — в этом случае Елена находилась в явном противоречии с собою. — Цитата из «Двух сестер» здесь и далее приводятся Эдельсоном по журнальной публикации повести.

С. 75. ...«Записки Андрея Тимофеевича Болотова. Часть пятая. Окончание»... — В «Отечественных записках» (1851. № 2. Отд. II. С. 93–144), впервые со времени первой публикации нескольких глав в 1839 г., была опубликована большая порция «Записок» А.Т. Болотова (1738–1833). Отношение Эдельсона к «Запискам» выражено в статье «“Отечественные записки” в 1850 году» (см. наст. изд.). По мнению критика, записки переполнены описаниями личных походов автора, «ни для кого не занимательными» и нуждаются в существенном сокращении.

С. 75. ...статья И. Е. Забелина «Домашний быт русских царей прежнего времени». — ОЗ. 1851. № 2. Отд. II. С. 145–172. «Молодая редакция» в целом очень положительно воспринимала работы Забелина: ср. одобрительный отзыв Филиппова на «Хронику общественной жизни в Москве с половины XVIII столетия» Забелина в обзоре мартовской книжки «Современника» за 1852 г. (наст. изд., с. 251).

С. 75. Во второй и последней статье «Русская литература в 1850 году»... — опубликованная в «Отечественных записках» (1851. № 2.) статья написана в соавторстве А. Д. Галаховым и П. Н. Кудрявцевым. Эдельсон упоминает разборы следующих исторических сочинений: 1. Аббат Сутерий. Историч. исследование Т. Грановского. М., Унив. тип., 1849 (с. 67–80). 2. Латинские императоры в Константинополе и их отношения к независимым владетелям греческим и туземному народонаселению вообще. Историч. исследование П. Медовикова на степень магистра. М., Унив. тип., 1849 (с. 80–91). 3. Куторга М. С. Исторические очерки. II. Перика. Статья первая // С. 1850. № 2. Отд. II. С. 65–84. 4. Куторга М. С. История папской власти до смерти Карла Великого и восстановление Западной Римской империи // С. 1850. № 5. Отд. II. С. 41–86 (с. 92–98). Нападки критиков «Отечественных записок» на «Москвитянин» (с. 145–149) сводятся к критике продекларированных в объявлении об издании изменений в программе журнала, его увеличения в объеме и появления ранее отсутствовавших отделов (моды, иностранная словесность, обзоры русских журналов). Упреки критика «Отечественных записок» сводятся к одному принципиальному: преобразования «Москвитянина» имеют своей целью уподобить журнал «Отечественным запискам» и другим «толстым» изданиям. При этом, по мнению критиков, «Москвитянин» отклонился от главной своей задачи — своевременной и профессиональной критики исторических сочинений. Этот упрек адресован непосредственно редактору Погдину. Беллетристический отдел «Москвитянина» 1850 г. при этом выделен: особенно замечательными произведениями этого отдела названы комедия Островского «Свои люди — сочтемся!» (№ 6), повесть Писемского «Тюфяк» (№ 19–21), повесть Дрианского «Одарка-Квочка» (№ 17–18).

С. 76. Мы поговорим еще при случае об этой статье. — Это намерение осталось нереализованным.

А. Н. Островский

«Тюфяк», повесть А. Ф. Писемского. Москва, 1851 г.

Впервые: М. 1851. № 7. С. 374–382. Подпись: О. Цензурное разрешение — 01.04.1851. Цензор Д. С. Ржевский.

Переизд.: Островский А. Н. Пол. собр. соч.: В 16 т. М., 1952. Т. 13; Островский А. Н. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 10; Островский. Т. 10.

Автограф с правкой: РГБ. Ф. 231/III. Карт. 9. № 18 (до слов «все это только путает художественность»). Некоторые выражения и фразы в рукописи подверглись небольшой стилистической и композиционной правке. Существенных смысловых различий между рукописью и белым текстом нет.

Рецензия Островского на повесть А. Ф. Писемского «Тюфяк» — один из ключевых текстов для понимания эстетической программы «молодой редакции» «Москвитянина». Островский принимал непосредственное участие в публикации повести своего костромского приятеля в журнале. Еще весной 1850 г. по протекции друга Писемский послал незавершенную рукопись повести М. П. Погдину (см. его письмо к Погдину: Островский. Т. 11. С. 21). «Тюфяк» воспринимался «москвитянинцами» как этапное событие в русской литературе. Установка Писемского на предельную объективизацию повествования, сведение счетов с «лермонтовским» направлением, принципиальная «антилитературность» поведения центральных персонажей импонировали «молодой редакции» (см.: Вдовин. С. 115–116; Зубков. С. 78–91). Хвалебная рецензия Островского является своего рода продолжением идей, высказанных в обзоре № 2 «Отечественных записок» за 1851 г. Эдельсона, где утверждалось, что комедия (ключевой жанр для эстетики «молодой редакции») стала «первым выходом к естественности и искренности», преодолев, таким

образом, недостатки «натуральной школы» и «светской» литературы, но столкнулась, в свою очередь, с собственным жанровым ограничением — заданным отношением автора к герою (см. наст. изд., с. 71). Объективный, непредвзятый взгляд на своих героев, отсутствие личных пристрастий и ставится в заслугу Писемскому в рецензии Островского. Это свойство автора «Тюфяка» в рецензии называется «искренностью таланта»: «В этом произведении вы не увидите ни любимых автором идеалов, не увидите его личных воззрений на жизнь, не увидите его привычек и капризов, о которых другие считают долгом довести до сведения публики» (с. 81). Трактовка категории «искренности», таким образом, здесь прямо противоположна той, что была предложена «Современником». Его ответом на защищаемую Островским концепцию стала рецензия на альманах «Комета», предположительно атрибутируемая Некрасову (см. наст. изд.). В ней обосновывается классификация талантов на «личные, или лирические», и объективные, а ставка на последних признается исторически устаревшей и обреченной (см. рецензию на альманах и коммент. к ней в наст. изд.). Критикуя готовность «молодой редакции» всякое «произведение, обнаруживающее талант, имеющее справедливо заслуженный успех в публике», рассматривать в категориях истинной художественности, Панаев в «Заметках Нового Поэта» за сентябрь 1851 г. скорее всего имел в виду именно рецензию Островского. По справедливому замечанию фельетониста «Современника», Островский в своей рецензии злоупотребляет словом «художественный» (см. наст. изд., с. 634).

С. 77. Появление «Тюфяка» отдельным изданием... — См.: Писемский А. Ф. Тюфяк: Повесть. М., 1850. Журнальная публикация: М. 1850. № 19–21.

С. 77. ...не много литературных явлений могут похвалиться таким полным и общим сочувствием. — «Тюфяк» в целом был принят критикой очень хорошо. «Отечественные записки» откликнулись на журнальную публикацию дважды. В обзоре № 13–21 «Москвитянина» за 1850 г. повесть Писемского была названа «лучшим произведением по части отечественной беллетристики» за год. По наблюдению критика, в «Тюфяке» «событие идет само собою независимо от авторского плана и мысли — а между тем ясно, что автор понимает его, что ему известно значение каждого действующего лица» (ОЗ. 1850. № 12. Отд. VI. С. 122). Напомнив читателям о высокой оценке повести в «Отечественных записках», автор статьи «Русская литература в 1850 году» указывает на недостатки «Тюфяка», «чтобы показать автору, как мы дорожим каждым новым дарованием». Таких недостатков критик обнаруживает три: неестественность любви Юлии Владимировны к Бешметеву, неестественность посредничества Лизаветы Васильевны при сватовстве Бешметева (учитывая ее опыт неравного брака), «отсутствие экономических расчетов при художественном развитии характеров». В последнем случае имеется в виду, что «каждое лицо <...> с первого своего появления овладевает вниманием и любопытством читателя, так что автору почти не остается возможности еще сильнее возбуждать любопытство. Поэтому раскрытие характеров не представляет постепенно возрастающего интереса» (ОЗ. 1851. № 1. Отд. V. С. 25–26). Первые отзывы «Современника» (1850. № 11–12) о «Тюфяке» принадлежат Дружинину (см. наст. изд., с. 51). Развернутый анализ характеров повести содержится во второй части статьи «Обозрение русской литературы за 1850 год» (по мнению В. Э. Богграда (см.: *Богград В. Э.* Журнал «Современник». 1847–1866: Указатель содержания. М., Л., 1959. С. 166), статья коллективная, один из авторов — В. П. Гаевский). В заключении этого чрезвычайно комплиментарного отзыва содержится единственное замечание: «Прочтя первую часть <...> мы никак не ожидали, такой быстрой развязки, какая последовала во второй. Автор так много страстей вывел на сцену, что мы ожидали более продолжительную борьбу» (С. 1851. № 2. Отд. III. С. 73). Одобрительный отзыв на отд. изд. «Тюфяка» опубликовала и «Библиотека для чтения». Единственный упрек автора рецензии повторяет замечание «Современника»: «Недостаток общий заключается в некоторой поспешности, особенно под конец повести» (БдЧ. 1851. № 5. Литературная летопись. С. 13).

С. 77. Предоставляя себе право разобрать журнальные отзывы о нем в отделе журналистики... — Это намерение осталось нереализованным.

С. 77. ...не совсем современно хвалить в журнале произведения своих сотрудников... — Подробный разбор произведений авторов, печатавшихся в том же журнале, что и критик, — грубое нарушение журналистских этических норм этого времени. Хвалебные отзывы Островского о Писемском и Григорьеве об Островском являлись следствием нового отношения к литературе, выработанного «молодой редакцией» «Москвитянина». В иерархии ценностей «москвитянинцев» литература располагалась так высоко, что любое «партийное» суждение о ней признавалось ими по определению неверным, а потому подлинно глубокая критическая статья могла появиться в любом журнале, вне зависимости от позиции его редакции. Отсюда ироническое рассуждение Островского об опасности курьеза «настоящего разделения труда». Отбрасывание «политической экономии» как не имеющей никакого отношения к настоящему искусству, безусловно, адресовано

петербургской журналистике, в практике которой формировались неприемлемые для «молодой редакции» нормы (см.: Зубков. С. 48–50). Реакция на высказанное здесь мнение «молодой редакции» содержится в «Заметках Нового Поэта о современной журналистике» за июнь 1851 г.: Панаев здесь обвиняет «Москвитянина» в пристрастном отношении к творчеству К. К. Павловой и Ф. Н. Глинки, которые, по мнению фельетониста, заслужили похвалы в журнале Погодина только потому, что сами являются его сотрудниками (см. в наст изд., с. 151).

С. 77. ...зачалась она в голове автора не в отвлеченной форме ~ до более типичного представления... — Типичное для «молодой редакции» представление о творческом процессе, восходящее к шеллингианской эстетике. Ср. у Эдельсона: «Во всякое произведение искусства, кроме идеи автора, входит еще запас наблюдений, как над самим собой, так и над окружающею его жизнью. — Раскрыть связь между идеей и употребляемым ею материалом — дело трудное; но то не подлежит, кажется, сомнению, что сама идея не может быть вполне художественною, если этот материал не сохранился в душе в своем настоящем виде, не искаженный какими-нибудь лукавыми мудрованиями» (наст. изд., с. 71). У самого Островского в ранней рецензии на «Ошибку» Е. Тур содержатся претензии именно к чрезмерной рационалистичности произведения, перегруженного отвлеченными рассуждениями: «Результаты глубокой наблюдательности и правдивая оценка того или другого быта, при всей своей истине и значительности, если являются в художественном произведении в виде описаний и сухих рассуждений, вредят целости впечатления. Все, что вы говорите, прекрасно и по убеждениям, и по чувствам, которыми они вызваны, и все это истинная правда; да художеству нужны образы и сцены, и одни только они всеильны и над воображением, и над волей человека» (наст. изд., с. 42).

С. 77–78. Под какой бы формой ни явилось произведение, отвечающее подобным требованиям, оно будет художественное произведение... — Признание равной ценности любой формы при истинно художественном содержании нашло отражение также в статьях Эдельсона. Ср., например, в обзоре «Отечественных записок» за 1850 г.: «...нет формы, которая бы не годилась вообще; но, когда произведение лежит пред нами уже готовое, мы имеем полное право судить об удачном или неудачном выборе формы и предполагать, что та же самая мысль стала бы яснее и сильнее, будучи выражена иначе» (наст. изд., с. 62).

С. 78. Только художественные произведения имеют прочность в литературе и составляют ее приобретение... — Poleмический выпад против идей Белинского о важной роли беллетристики в литературной системе близок к рецензии Островского на повесть Е. Тур «Ошибка».

С. 81. К несчастью, критики не обратили на нее внимания и говорили о постороннем. — Краткий обзор критических откликов на повесть Писемского см. выше.

С. 81. Искренностию таланта мы назовем ~ чисто личных ощущений. — Этот фрагмент переключается с соображениями автора рецензии на «Комету» в «Современнике»: у лирических талантов, «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» (наст. изд., с. 112). Вместе с тем Островский скорее понимает личность не как индивидуальное своеобразие, а как отражение общечеловеческих и национально-исторических свойств в одном человеке. Имел ли в виду Островский какого-то конкретного автора, судить невозможно. Отсутствия личных впечатлений автора в «Тюфяке» объявляется достоинством повести и в анонимной рецензии «Библиотеки для чтения»: «Автор далеко запрятал свою личность: из его повести вы не узнаете ни его убеждений, ни образа мыслей; каждое действующее лицо говорит и действует по-своему, и ни одно из них не носит чужого отпечатка. Такая полнота и художественность возможны только при совершенном отречении от всякого идеализирования и при исключительном обращении к действительности» (БдЧ. 1851. № 5. Литературная летопись. С. 5).

Т. И. Филиппов

«Библиотека для чтения. Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод». 1851. Январь

Впервые: М. 1851. № 7. С. 404–410. Без подписи. Цензурное разрешение — 01.04.1851. Цензор Д. С. Ржевский.

Атрибутируется на основании хранящегося в архиве М. П. Погодина списка авторов номеров «Москвитянина» за несколько лет с указанием числа печатных листов, принадлежащего каждому (см. Приложение II, с. 569).

Т. И. Филиппов, в будущем крупный государственный и церковный деятель, начал свою карьеру в роли литературного критика в составе «молодой редакции». Его статьи (Филиппов в течение некоторого времени обозревал «Библиотеку для чтения» и «Современник», писал отдельные

статьи о театре и некоторых русских и зарубежных книгах) отличались известной догматичностью и жестким следованием раз и навсегда заданным критериям, подчас внелитературного порядка. Роль Филиппова в «молодой редакции» была не очень велика: из-за личного конфликта с Погодиным, отказавшимся выдать за него свою дочь, Филиппов ушел из «Москвитянина» в 1853 г.; программных статей и увлекательных фельетонов он не писал, современники обращали на него мало внимания. Тем не менее роль Филиппова в истории изучения «молодой редакции» оказалась исключительно важна: из всех членов «молодой редакции» он единственный дожил до начала научного изучения «Москвитянина» и сообщил Н. П. Барсукову много ценных сведений о жизни кружка (не все из них, впрочем, считаются достоверными). О роли Филиппова в журнале см. также вступительную статью к наст. изд., с. 15.

Статья представляет собою первое серьезное выступление Филиппова-критика в жанре журнального обзора на страницах «Москвитянина». Ценность статьи, в первую очередь, состоит в том, что в ней содержится развернутое рассуждение о «дендизме» в русской литературе и в общих чертах выстраивается его генеалогия. По мнению Филиппова, Пушкин в «Евгении Онегине» сумел разглядеть под «блестящей внешностью» денди «болезненную и тщательно скрываемую пустоту», а Лермонтов, напротив, в Печорине «представил дендизм во всей его заманчивости и нигде не выказал сатирического взгляда на своего героя» (с. 83). Характерным для «москвитянинцев» образом в фигуре денди фокусируются особенности двух негативно оцениваемых молодыми критиками литературных явлений — «светскости» и «печоринства» (Филиппов, в отличие от других сотрудников «молодой редакции»), обращается скорее к идеологическому плану произведения, чем к его художественному уровню). Предпочтение «Прошлоднего рассказа» А. В. Дружинина первым двум повестям о Тамарине М. В. Авдеева наглядно показывает, какие именно принципы отношения автора к своему герою защищает «молодая редакция». Отсутствие симпатии к герою-денди, разоблачение его мелочности, человеческой неполноценности, скрытых под маской светского льва, позволяет Филиппову выделить в рассказе Дружинина «правильный взгляд на вещи», и оценить его безусловно положительно, «несмотря на важные недостатки в художественном отношении» (с. 85). Обзор Филиппова, таким образом, оказывается, с одной стороны, в ряду высказываний «москвитянинцев» против «лермонтовского» направления в русской литературе (см. в наст. изд. обзоры русской литературы за 1851 и 1852 гг. Григорьева), а с другой — должен восприниматься как развитие идей об «искренности», высказанных в непосредственно предшествовавшей по времени статье Е. Н. Эдельсона (наст. изд., с. 69–70) и рецензии Островского на «Тюфяк» Писемского, помещенной в том же номере «Москвитянина», что и статья Филиппова (наст. изд., с. 81). Показательно в данном случае, что «искренность», понимаемая «молодой редакцией», в первую очередь как дистанция между автором и его героем, непредвзятое отношение первого ко второму, объективность, сама по себе не является залогом художественности («с точки зрения художественной эта повесть неудовлетворительна»), но за отсутствием лучшего уже сама по себе выделяет произведение из литературного контекста.

С. 82. ...*стихотворениями г. Григория Данилевского.* — Григорий Петрович Данилевский (1829–1890) — поэт, переводчик, позже автор исторических романов (в том числе романа «Княжна Тараканова»), постоянный сотрудник «Библиотеки для чтения». Стихи цитируются Филипповым не совсем точно. В стихотворении «Слеза» у Данилевского жемчужина не «скатилась», а «сложилась». Стихотворение «Смерть» у Данилевского графически разделено на четверостишия.

С. 83. ...*г. Данилевскому, впрочем, лучше нас известно, что это стихотворение не ему обязано своим достоинством...* — Стихотворение «Степи Аккермана» (подзаголовок: «Сонет \*\*\*»), помещенное в подборке «Библиотеки для чтения» под номером XI, является переводом сонета А. Мицкевича «*Stery akermanskie*» (1826). Само название цикла Данилевского — «Крымские стихотворения», — безусловно, отсылает к «Крымским сонетам» Мицкевича.

С. 83. ...*в литературе нашей есть разительные примеры поклонения дендизму и несчастные попытки опозитизировать его.* — Примеры «печоринства» (контекстуально синонимичное «дендизму» явление) в современной русской литературе названы в статьях Эдельсона и Григорьева об «Отечественных записках» и «Современнике» за 1850 г. Эдельсон указывал на повести Марченко «Тени прошлого» и Тургенева «Дневник лишнего человека» в «Отечественных записках» (см. наст. изд., с. 64–65). Ср. также отзыв Григорьева о «Записках Тамарина» и «Дачном рассказе», цит. выше (наст. изд., с. 582).

С. 83. ...*очень недавно «Современник» предложил публике «Вариньку» и «Записки Тамарина»* — «Варинька» (С. 1849. № 9) и «Записки Тамарина» (С. 1850. № 1–2) — повести М. В. Авдеева, позднее включенные в состав романа «Тамарин» (1852). Об отношении «молодой редакции» к роману и его заглавному персонажу см. в коммент. к рецензии Григорьева на комедию П. Н. Меншикова «Причуды» в наст. изд., с. 582.

С. 83. ...денди окажется близким родственником так называемым моншерам... — Моншер (от франц. 'mon cher', букв. — мой дорогой) — франт, модник. В качестве обращения это слово часто используется, например, в очерках из цикла И. И. Панаева «Опыт о хлыщах» (1854–1857).

С. 83. ...мы остановились с удовольствием на «Прошломоднем рассказе»... — Рассказ А. В. Дружинина (БдЧ. 1851. № 1).

С. 85. ...in enfant qui a pris du vin... — В «Прошломоднем рассказе» А. В. Дружинина героиня явно характерно характеризует Алмазова этой фразой (БдЧ. 1851. № 1. Отд. I. С. 64).

С. 85. ...комедию в одном действии в стихах под заглавием «Заговорило ретивое» и коротенький рассказ под названием «Убийственный визит». — «Заговорило ретивое» — комедия Петра Ивановича Григорьева (1806–1871), русского актера и драматурга, также известного как Григорьев 1-й, изданная в том же 1851 г. отдельно. «Убийственный визит» — повесть А. М. Шакабента. В следующем номере «Библиотеки для чтения» Шакабент опубликовал еще одно сочинение — «Событие 1812 года».

С. 85. ...писал Кузмичев, Орлов покойник ~ посмеялся над ними, сколько душе угодно, и конечно. — Имеются в виду Ф. С. Кузмичев (см. о нем наст. изд., с. 641) и Александр Анфимович Орлов (ок. 1790–1840), романист, один из наиболее известных представителей русской массовой литературы первой половины XIX в. Уточнение «покойник» вводится Филипповым, чтобы не путать А. А. Орлова с драматургом Василием Ивановичем Орловым (1792–1860).

С. 86. А (!) главное: прошу беречь мой скотный двор! — Филиппов цитирует текст комедии с пропуском одной реплики Ольги Марковны и ряда авторских ремарок. Ср.: БдЧ. 1851. № 1. Отд. I. С. 84–85. В скобки Филиппов берет лишние знаки препинания.

С. 87. Однажды утром Мария ~ послал в город за доктором. — Здесь и далее цитируется повесть А. Шакабента.

С. 87. ...автор подражал известному разговору Подколесина с Агафьей Тихоновною... — Филиппов далее неточно цитирует фрагмент диалога Агафьи Тихоновны с Подколесиным из второго действия комедии Н. В. Гоголя «Женитьба». Правильно: «П о д к о л е с и н. Вы, сударыня, какой цветок больше любите? А г а ф ь я Т и х о н о в н а. Который покрепче пахнет-с, гвоздику-с» (Гоголь. Т. 5. С. 50).

С. 87. ...первая часть «Шерли», повести Керрер-Белла, и первая часть «Ольбенийского холостяка»... — «Шерли» (1849) — второй из опубликованных романов Шарлотты Бронте, издан под псевдонимом Каррер Белл (Currer Bell). «Ольбенийский холостяк» («The Bachelor of the Albany», 1847) — наиболее популярный роман ирландского писателя М. Сэведжа (Marmion Wilme Savage, 1803–1872); «Семейство Фокенов» («The Falcon Family, or Young Ireland», 1845) — его первое произведение.

С. 88. ...занимательная статья барона Медема ~ «Путешествие и труды Августа Лейарда в древней Ассирии». — «Военно-учебные заведения Пруссии. Статья первая» (Отд. III. С. 1–60) — статья барона Николая Васильевича Медема (1798–1870), генерал от артиллерии, в 1848–1858 гг. — председатель военно-цензурного комитета). «Путешествие и труды Августа Лейарда в древней Ассирии и открытие памятников Нинивии» (Там же. С. 61–108) — перевод фрагмента книги знаменитого английского археолога Остина Генри Лэйарда (Austen Henry Layard, 1817–1894) о раскопках Ниневии ("Nineveh and its Remains", 1849). Публикация была продолжена в след. двух номерах «Библиотеки для чтения». Текст сопровождался иллюстрациями из книги Лэйарда.

С. 88. ...«Недостатки компанейского управления железными дорогами» и «О состоянии сельского хозяйства в Харьковской губернии» ~ Как согласить это предложение с предыдущей статьей? — В анонимной статье об акционерных железнодорожных компаниях на примере Англии было показано, что по мере роста капиталов таких компаний непропорционально резко возрастали расходы на строительство дорог. Это объяснялось тем, что головокругительные доходы от продажи акций на первых порах отодвинули в сторону гораздо более важные и сложные инженерные аспекты железнодорожного дела: «Вследствие выгод спекуляций на акции железных дорог настоящий источник доходов от дорог был совсем упущен из виду. Законные выгоды от благоразумного и бережливого образа пользования дорогами сделались в глазах их основателей и директоров делом второстепенным в сравнении с положением курса акций на биржах» (БдЧ. 1851. № 1. Промышленность и сельское хозяйство. С. 6). Все это в конечном итоге привело к банкротству многих компаний и убыткам их акционеров. Автор статьи о харьковском сельском хозяйстве Е. Топчиев отметил, кроме прочего, что «Харьковская губерния, при всей небрежности в ней обработки земли, производит хлеба гораздо больше той пропорции, какая нужна для прокормления жителей» (Там же. С. 26). Вывезти излишки хлеба (и других сельскохозяйственных товаров, в первую очередь, шерсти) в соседние губернии или за границу не позволяют плохие черноземные дороги, движение по которым с грузом большую часть года практически парализовано. В связи с этим Топчиев предлагает строительство железной дороги, которая через Курск соединила бы Харьков с Витебском (а значит с Западной Двиной — важнейшей судоходной рекой) или с одним

из балтийских портов (для дальнейшего вывоза товаров за границу). Такую дорогу можно было бы, по мнению автора статьи, построить на акционерный капитал. Это предложение очевидно противоречит выводам статьи о железных дорогах, о которой говорилось выше.

С. 88. *В отделе критики помещен разбор сочинения г. Березина «Путешествие по Дагестану и Закавказью» ~ путешествует не только по Востоку, но и по Западу, со всеми науками включительно.* — Филиппов атрибутирует анонимную рецензию на книгу И. Н. Березина «Путешествие по Дагестану и Закавказью. С картами, планами и видами примечательных мест» (Казань, 1850) редактору «Библиотеки для чтения» О. И. Сенковскому. Насмешка Филиппова связана с особенностью репутации Сенковского (современники характеризовали его как вечно забавляющегося литератора, см. об этом наст. изд., с. 11), который, помимо профессиональных работ по ориенталистике, был известен популяризаторскими статьями по этнографии, физике, математике, геологии, медицине. Кроме того, Сенковский был автором фантастических и нефикциональных сочинений в жанре путешествия. Для критика «Москвитянина» такой разброс интересов непременно ведет к отсутствию необходимой глубины понимания и дилетантизму. Филиппов в данном случае отсылает к след. фрагменту рецензии «Библиотеки для чтения»: «По несчастью, он <Березин> предпочел умной, одушевленной, но приличной речи о предметах, достойных любознательности, послеобеденный тон оперы-буффы, изъясняющейся громкими шутками сомнительной веселости и ловкости. Принятое на себя звание *путешественника по Востоку* он решил превратить в роль ориентального Фигаро, потешающегося над Востоком с остроумием, не принадлежащим ни одной из кардинальных сторон света. <...> Придуманый им для этой буффо-образной роли слог, совершенно невыносимый для читателей, одаренных даже умеренным количеством хорошего вкуса, отличается тем неблагоприятным тоголизмом, которым можно было бы писать только кавказские “Мертвые души”, а не ученое путешествие по Дагестану и Закавказью» (БдЧ. 1851. Отд. V. С. 2). Следует отметить, что автора рецензии в «Библиотеке для чтения» раздражают не только тон Березина, но и его востоковедческая некомпетентность и пренебрежительное отношение к восточному миру.

С. 88. *В литературной летописи, которая некогда отличалась известного рода остроумием ~ глумилась же «Библиотека» над тем, что дорого и важно для всякого образованного читателя...* — В «Литературной летописи» в 1842 году была помещена насмешливая рецензия Сенковского на первый том «Мертвых душ» Гоголя (см.: БдЧ. 1842. № 8. Отд. VI. С. 24–54). Очевидно, об этой рецензии Филиппову напомнило издевательское упоминание о «Мертвых душах», возникающее в рецензии в связи с сочинениями Березина (см. выше).

### Б. Н. Алмазов

#### Сон по случаю одной комедии. Предупреждение

Впервые: М. 1851. № 7. С. 231–256. Без подписи. Цензурное разрешение — 01.04.1851. Цензор Д. С. Ржевский.

Переизд.: Алмазов. Т. 3.

Б. Н. Алмазов был самым молодым членом «молодой редакции» и начал свою писательскую карьеру в журнале Погодина. Начало его карьеры было необычайно эффектно: Алмазов выступил в журнале с циклом ярких фельетонов, скрываясь под литературной маской Эраста Благоднарова. Каждый из этих фельетонов вызывал литературный скандал, становился предметом обсуждения в литературных кругах и вызывал ответы, подчас очень резкие, со стороны других изданий. Алмазовым руководило «непреодолимое желание ругаться и драться со всем, что есть пришлого, басурманского в нашей литературе и нашей жизни» (см. ниже). Видимо, именно это придавало его статьям смелость и резкость, привлекавшие внимание читателей. Литературную деятельность молодой критик считал исключительно важным и серьезным делом (неслучайно в письмах слово «Литература» он обычно писал с заглавной буквы), хотя этому делу он служил в ироничной форме. В 1852 г. он пережил «внутренний перелом» (см. *Основа А. Л.* Алмазов Борис Николаевич // *РП.* Т. 1. С. 49), после которого почти полностью отказался от фельетонной иронии. В «серьезных» статьях (Алмазов некоторое время обозревал «Современник») критик был подчас догматичен, а его эстетические воззрения и литературные вкусы — устаревшими. Тем не менее, Алмазов, наряду с Ап. Григорьевым, оказался одним из наиболее убежденных в своей правоте сотрудников погодинского журнала и одним из наиболее принципиальных оппонентов «петербургской» литературы.

Статья «Сон по случаю одной комедии» — первое и в то же время одно из наиболее ярких критических выступлений Б. Н. Алмазова под фельетонной маской Эраста Благоднарова. «Предупреждение», формально связанное с опубликованным через один номер «Сном», по сути



является вполне самостоятельным текстом. Эти фельетоны объединяет не столько общий сюжет, сколько фигура повествователя и его речевая манера. Как и «Сон», «Предупреждение» — один из ключевых эпизодов полемики «Москвитянина» с петербургскими журналами.

Жанр журнального фельетона ко времени выступления Эраста Благонравова имел уже давно сложившуюся традицию, восходящую к фельетонам Барона Брамбеуса О. И. Сенковского. Однако ближайшим значимым контекстом для Алмазова являются, безусловно, современные ему фельетоны И. И. Панаева и А. В. Дружинина, в полемику с которыми он вступает. Сохраняя все традиционные жанровые черты (открытость любым темам, особый стилистический ключ, панибратское отношение к воображаемому читателю и т. д.), призванные резко противопоставить фельетон «серьезным» журнальным статьям, Алмазов одновременно рефлексировал и над границами этого журнального явления. Доводя непринужденность фельетона до абсурда, критик «Москвитянина» подспудно говорит и о неприемлемости фельетонной манеры для обсуждения действительно значимых вопросов. Poleмика с жанром как таковым отвечала и содержательным задачам Алмазова, бросавшего вызов как манере говорить о литературе, принятой в текстах Иногородного Подписчика и Нового Поэта, так и их литературным оценкам.

Эраст Благонравов постоянно ощущает себя окруженным врагами и недоброжелателями. С одной стороны, эта позиция отвечает внутренней готовности Алмазова активно включиться в спор «Москвитянина» с «петербургской» журналистикой по принципиальным вопросам. Еще до появления Эраста Благонравова Алмазов писал Погодину: «Я чувствую в себе непреодолимое желание ругаться и драться со всем, что есть пришлого, басурманского в нашей литературе и нашей жизни. Меня не запугивают никакие нападки моих будущих противников. Мне всегда слышится и разжигает меня и раззадоривает великое энергическое изречение Ломоносова: я на борьбу с врагами наук российских жизнь мою обрекаю. Вот клич, по которому должно воспрянуть младшее поколение. Знаю, что, ежели я объявлю войну левой стороне и левому центру, — на меня накинутся все и что даже люди, которых я душевно люблю и которые мне отвечают тем же, отвернутся от меня... Вы видите, что я не боюсь никого» (*Барсуков*. Кн. XI. С. 381–382; письмо не датировано).

С другой стороны, «враждебность» Эраста Благонравова выстроена по контрасту с принципиальной миролюбивостью петербургских фельетонистов. Игровая затравленность, мнительность Благонравова проявилась не только в фельетонных выступлениях, но и в личной переписке самого Алмазова. Так, после выхода «Предупреждения» Алмазов обратился к Погодину за гонораром, объясняя нужду в деньгах следующим образом: «Я бы, право, не стал вас беспокоить (я не сребролюбец!), но праздник на дворе, будет гулянье под Новинским, надо перчатки и все это-кое кушить. А то ведь теперь беда: статьей моей я нажил себе таких врагов, что теперь покажись-ка я на гулянье в старой шляпе и без перчаток, — так тебя просмеют, что совсем погибнешь во цвете лет» (*Барсуков*. Кн. XI. С. 382).

Первые выступления Эраста Благонравова действительно вызвали недовольство у самых разных читателей. Д. В. Григорович выразил свое мнение о нем в письме Погодину: «Зачем, скажите, появился этот задорный французик Эраст? Что нашли вы в нем хорошего? Вы знаете, я ведь не принадлежу ни к каким журнальным приходам, — и в этом случае могу говорить как посторонний. Не знаю, кто этот Благонравов. Если он все тот же Алмазов, — душевно о нем сожалею, то есть об Алмазове. Посоветуйте-ка ему прочесть хорошую книгу: “Un grand homme de province a Paris” <“Великий провинциал в Париже” — франц.> — Бальзака; вы сделаете доброе дело; чтобы увидеть, что значит причучать себя с осьмнадцати лет огрызаться и начинать литературное поприще с задворок журнальной полемики. К тому же, право, эти статьи не соответствуют строгому тону “Москвитянина”; они решительно отнимают у него достоинство. Это все равно, что Кремлевские стены оклеивать неблагопристойными картинками» (*Барсуков*. Кн. XI. С. 390; дата письма неизвестна). Противники Благонравова обнаружили и в кругу, близком к «молодой редакции». Писемский писал Погодину: «На меня самым неприятным образом подействовал ваш Эраст Благонравов своим тупым остроумием, своею претензией на что-то и, наконец, своим тоном <...> Такой серьезный журнал, как “Москвитянин”, не должен позволять так дурачиться на своих страницах» (*Писемский. Письма*. С. 36; дата письма неизвестна). Писемский мог увидеть намек на свою повесть «Нина» в описании сюжетов повестей *x* (см. ниже).

Принципиальной проблемой для понимания выпадов Благонравова являются фигуры *x* и *y* — двух друзей повествователя, представляющих противоположные полюса в эстетическом и бытовом отношении. Скорее всего, речь изначально не шла о конкретных литераторах, а в образах персонажей объединяются черты различных литературных деятелей.

Так, *x* определенно представляет литератора круга «Современника», который москвитянинцы называли журналом «великосветским». Алмазов в данном случае выражал не только свою позицию, но и вообще отношение «москвитянинцев» к «Современнику», из круга которого, по их

мнению, в принципе не могло появиться серьезного произведения (см.: *Зубков*. С. 40–41). Аналогичное отношение к петербургской журналистике и критике высказано, например, в статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» (см. наст. изд.). «Натуральная» и «сатирическая» составляющая повестей *х-а* отнюдь не противопоставлены друг другу, а выглядят дополняющими друг друга свойствами «великосветской» литературы. Наиболее близким конкретным объектом нападок критика «Москвитянина» оказывается Новый Поэт, в фельетонах которого действительно встречаются рассуждения о правилах хорошего тона и модном костюме. Сама светская репутация Панаева, совпадающая в ряде черт с репутацией *х-а*, упоминается в тексте «Предупреждения» его романа «Великая тайна одеваться к лицу» позволяют считать именно Панаева ближайшим прототипом персонажа Алмазова. В целом, образ Эраста Благодрава задумывался как явно полемический и пародийный по отношению к Новому Поэту (ср. открытый «вызов» ему в конце статьи). В этой перспективе сам «Сон» и «Предупреждение» могут рассматриваться как реплика на статью Панаева «Странный сон. Письмо Нового Поэта к издателям “Современника”» (С. 1851. № 1), в котором рассказчик также видит себя начинающим автором, рассылающим в редакции письма с просьбами и требованиями публикации своих стихов. В то же время неверно видеть в *х* только сатирическое изображение Панаева. Сочиняемые героем «натуральные и сатирические» повести обладают чертами самых разных произведений авторов петербургских журналов.

С *у* дело обстоит сложнее: это образ увлеченного и до комической степени скрупулезного ученого, значение изысканий которого оказывается ничтожным. Сам этот упрек в избыточном погружении в малоинтересные исторические подробности мог быть направлен в целом на сложившиеся к этому времени принципы историографического письма. Ближайшим объектом пародии Алмазова мог быть, например, «Временник императорского Московского общества истории и древностей российских», содержащий множество статей, структура заголовков и предмет рассмотрения которых действительно напоминали исследование «О вилке Дария Истаспа» (примеры заглавий см. в коммент. ниже). Тот факт, что одним из постоянных авторов «Временника» и действительным членом Общества был редактор «Москвитянина» М. П. Погодин, не отменяет предложенной интерпретации. Сама идея насмешки над собственным сотрудником органична как для поэтики Благодрава (во второй части статьи появится персонаж, напоминающий Григорьева), так и вообще для отношения москвитянинцев к правилам журнальной полемики: если можно хвалить собственных сотрудников, как в статьях Островского о Писемском или Григорьева об Островском (см. наст. изд.), то позволительно над ними и смеяться.

Погодин, очевидно, узнал себя в *у*. По крайней мере, об этом позволяет судить редакторская заметка: «На святой неделе донесли до меня разные толки и даже неудовольствия по поводу статьи “Сон”. Поневоле вспомнил слова Гоголя: напиши *у* нас что-нибудь на таком-то коллежском ассессоре, и тотчас все коллежские ассессоры со всей России оскорбятся, откликнутся и выразят свое неудовольствие. А между тем эти же господа кричат о гласности! Прочитав “Сон” в рукописи, признаюсь, я увидел некоторые свои черты, например: у меня бывало несколько раз расположение занятий по часам, хоть и не исполнялось аккуратно. Я не думаю даже, чтоб у кого-нибудь из занимающихся людей не бывало когда-нибудь подобных табличек. <...> Еще черта: долго, очень долго не находил я никакого удовольствия в прогулке, как *х* или *у*: книги и книги, только вместо классиков Шлецер и Карамзин» (М. 1851. № 8. С. 387). Однако, как указал в процитированной выше заметке и сам Погодин, образ *у* остается собирательным. Жалобы на «мелкотемье» научных статей в это время появляются в самых разных изданиях. Так, в стихотворении Нового Поэта «Беседа журналиста с подписчиком» подписчик жалуется редактору на отдел «Науки»: «Притом какие вы трактуете предметы? / Проказы домовых, пословицы, приметы / О роли петуха в языческом быту / Значенье кочерги, история ухвата... / Нет, батюшка, таких статей нам не надо» (С. 1851. № 8. Отд. VI. С. 14; очевидно, Алмазов здесь имел в виду, в первую очередь, сочинения А. Н. Афанасьева).

Литературные параллели во многом определяют и образ самого Эраста Благодрава, впервые введенный в этой статье. История столичных походов восторженного романтика, направляемого «практическим» наставником, явно ориентирована на сюжетные ходы «Обыкновенной истории» (1847) И. А. Гончарова. Уже описание встречи Эраста Благодрава и *х* явно отсылает к гончаровскому роману: «В сладостном волнении я бросился к нему, хотел броситься ему на шею, но он чрезвычайно ловко высвободился из моих объятий, увернулся от поцелуя и чрезвычайно бонтонно и умеренно подал мне руку» (с. 95), — явно напоминает встречу Александра Адуева с дядей: «Только что Петр Иванович расположился бриться, как явился Александр Федорыч. Он было бросился на шею к дяде, но тот, пожимая мощной рукой его нежную, юношескую руку, держал его в некотором отдалении от себя, как будто для того, чтобы наглядеться на него, а более, кажется, затем, чтобы остановить этот порыв и ограничиться пожатием» (Гончаров. Т. 1. С. 210). Вопреки знаменитой трактовке романа в статье Белинского «Взгляд на русскую литературу

1847 года», фельетонист явно скорее сочувствует наивному герою. Одновременно с этим образ Эраста Благонравова воспринимается и на гоголевском фоне. Так, эпизод, в котором герой, играя в карты, заметил прекрасную девушку и «вдруг помолодел, забыл и свои “практические” намерения, и желания сделаться “порядочным” человеком, и требования XIX века, прекрасно выраженные современной журнальной литературой, и самую журнальную литературу, и преферанс, и весь мир» (с. 98), близок к фрагменту из «Мертвых душ», где Чичиков встретил дочь губернатора и «вдруг сделался чуждым всему, что ни происходило вокруг него» (*Гоголь. ПССиП. Т. 7. Кн. 1. С. 158*; ср. далее обсуждение слухов о Наполеоне, явно отсылающее к «Мертвым душам»). В обоих случаях рассказчик колеблется, объяснить ли такое впечатление возвышенной или низменной причиной, а рассеянность героя ведет к неприятностям в «порядочном» обществе. Эти параллели свидетельствуют как о самоиронии Эраста Благонравова, так и о восприятии Алмазовым гоголевской традиции как направленной против натуральной школы.

На появление в «Москвитянине» нового фельетониста оперативно отреагировал И. И. Панаев в очередных «Заметках Нового Поэта» (С. 1851. № 5. Отд. VI. С. 52–53). Отвечая на нападки, прямо адресованные Новому Поэту, Панаев утверждает, что в повороте «от любви, мечтательности и стихов» к «практическому и порядочному» человеку, действительно, нет ничего вредного и шутливо признается, что ему было бы приятно стать наказанием «мечтателям, вздыхателям, страдальцам и плохим стихотворцам». Панаев высмеивает «трогательное усилие» Эраста Благонравова «быть острым и ироническим во что бы то ни стало».

Публикация статьи в «Москвитянине» содержит большое количество типографского брака, которым вообще отличалось погодинское издание. В частности, неверно напечатаны колонки в таблице, которую обнаруживает главный герой на стене в комнате у. Поэтому в № 8 «Москвитянина» была напечатана шутливая заметка Алмазова, в которой исправление опечаток сочеталось с балагурством по поводу реакции *x* и *y* на «Предупреждение». К заметке прилагалось юмористическое «письмо» в редакцию «Москвитянина», в котором аноним (несомненно, схожий с Добчинским из гоголевского «Ревизора», упомянутым в тексте «Предупреждения») настойчиво просил объявить читающей публике, что автором статьи является «не он». В настоящем изд. явные опечатки исправлены (кроме того, внесены и исправления согласно указаниям Алмазова), но поскольку тексты «писем» раскрывают определенные черты замысла самой фигуры Эраста Благонравова, считаем необходимым привести их здесь целиком:

#### ПИСЬМО

Эраста Благонравова к редактору «Москвитянина»

В конторе «Москвитянина» получено письмо на имя М. П. Погодина. Содержание этого письма следующее:

М<илостивый> г<осударь> М<ихаил> П<етрович>. Позвольте вас поздравить с праздником и пожелать вам и журналу вашему всякого благополучия и приятного препровождения времени. А о себе скажу, что я с моим семейством, слава богу, здоров и очень огорчен моей статьей, чего и всем от души желаю. Но меня огорчает в моей статье совсем не то, что должно огорчить других: *то*, что меня в ней огорчает, только их обрадует. Меня огорчают страшные, многочисленные и оскорбительные для меня опечатки, которыми испещрена дорогая моему сердцу статья «Сон по случаю одной комедии», напечатанная в 7 № «Москвитянина» «сего» (как пишут еще некоторые) 1851 года. — Вы себе представить не можете, как меня бесят и огорчают эти опечатки! Опечатки в такого рода статье, как моя, — дело ужасное. В *простой* статье опечатки ничего не значат, но в *моей* статье они очень много значат. *Простой* статье опечатки очень мало вредят; они ей иногда и совсем не вредят, а иногда даже бывают ей полезны, сообщают ей интерес и занимательность. Но *моей* статье они вредят; они уж даже ей повредили, скажу более — они погубили ее невозвратно. В *простой* статье, то есть статье мирного содержания, будь хоть в миллион раз более опечаток, чем в *моей*, — статье этой ничего бы не было, она бы благополучно, тихо скончалась смертью доброго человека. Но моя статья но милости опечаток осуждена претерпеть самые ужасные литературные и журнальные муки. О, для чего моя статья не простая статья, не статья мирного содержания!

Объяснюсь.

Милостивый государь! Не знаю, почему-то моя статья доставила мне очень много врагов, которые не знают, как удобнее мне повредить. Удобство это представляют им опечатки в моей статье. О, как они рады им! Не будь их (опечаток), им (моим врагам) нечем бы было в меня бросать... Помяните мое слово, милостивый государь, что они будут распускать слухи, что опечатки, покрывающие мою статью, не суть *опечатки*, но просто-напросто *ошибки*, обличающие в авторе невежество, безграмотность, низость характера и неблагодарность; между тем как автор очень учен, очень грамотен и очень благодарен. Враги мои будут уверять всех, что мои *опечатки* суть мои *ошибки*, и уверят в этом всех — уверят даже самих себя. Да, они уверят в этом самих себя, и уверят непременно: это доставит им единственное утешение в теперешнем их несчастном положении. В моей статье они осмеяны, осмеяны ужасно и притом совершенно справедливо. Все это, в особенности последнее, они очень хорошо видят; но им хочется во что бы то ни стало уверить себя, что статья моя не хороша и глупа; но уверить себя в этом они не могут, ибо статья моя прекрасна и очень умна. Чем же им себя утешить? Единственное средство — объявить мои *опечатки* ошибками и чрез то уверить себя, что я человек безграмотный, ничтожный, что статья моя

не стоит никакого внимания и что, следовательно, они могут не обижаться, вспоминая о тех горьких истинах, которые я им высказал.

У взбешен моей статьей ужасно. *X* еще о ней не знает, да и едва ли когда-нибудь узнает: он не умеет читать по-русски. С этой стороны я обезопасен; одного я только боюсь, как бы враги мои не прочли ему моей статьи. Что же касается до *Y*, то он умеет читать по-русски и читает очень твердо. Оттого, прочитав мою статью, он обиделся — принял много на свой счет. «Ты печатно описал мой характер весьма подробно и чрез то осмеял меня», — сказал он мне. «Да разве характер твой нехорош и достоин смеха, что тебе неприятно видеть его описание?» — отвечал я ему. Во время этого краткого, но необыкновенно сильного разговора мне пришел на память следующий очень простой анекдот. Один человек был очень дурен лицом; другой написал, любя его, его портрет, который всех поразил своим сходством с оригиналом: тот, с кого был снят этот портрет, обиделся и назвал живописца низким человеком, причем горько заплакал...

Итак, как я уже сказал выше, *Y* обиделся. Но это бы еще ничего; ужасно и оскорбительно то, что он указывает на *опечатки* в моей статье и уверяет всех, что это *ошибки* и что я не знаю по-латыни; между тем как ему, другу моего детства, больше чем кому-нибудь известно, что я превосходно знаю по-латыни.

Сделайте милость, милостивый государь, возьмите на себя труд сказать всем, что в моей статье нет ошибок, а есть только *опечатки*, которые принимают за *ошибки*.

Теперь укажу вам, в чем именно состоят главнейшие *опечатки*, украшающие мою статью.

На странице 235 напечатано вместо: «*Я шел неохотно*» — «*X шел неохотно*». — На странице 237-й вместо: «*Le cynisme des moeurs*» напечатано: «*le cynisme de moeurs*». На этой же странице бесчеловечно исковеркан знаменитый латинский стих — *Si natura negat facit indignatia versus*; вместо *versus* по не зависящим от редакции причинам поставлено «*verbit*». — В конце 238-й страницы вместо слова *напущенный* употреблено похожее слово *напыщенный* и таким образом смысл целого периода искажен. — На 239-й странице опозорены стихи моего искреннего друга, известного Горация. Вместо:

Neque excitatur classico miles truce:  
Neque horret iratum mare  
Forumque vitat et superba civium  
Potentiorum limina

Напечатано черт знает что, а именно:

Ne que excitur classico milesita ruce,  
Ne que horret iratum mare  
Forum que vitat et superba civium  
Potentiorum limina...

На странице 249-й, в знаменитой таблице моего друга *Y*, перепутаны *дни и часы*; слава богу, что хоть предметы не искажены! — На 253-й странице напечатано «*Лжесмердас*». Отчего ж бы не *Лжесмердис*? Эдак, мне кажется, гораздо лучше. — На странице 253-й же напечатано: «прочитав помянутый отчет, мне вдруг захотелось что-нибудь написать». Читайте это так: «прочитав помянутый отчет, я стал тревожно ходить по комнате: мне вдруг захотелось что-нибудь написать». — На странице 255-й вместо: «вы, молодой человек, мечтаете о *высокой* деятельности», напечатано: «вы, молодой человек, мечтаете о *выгодной* деятельности». Здесь большая разница между *выгодной* и *высокой*. На странице 241-й вместо: «на голове его был *зеленый* колпак», напечатано «на голове его — *зеленый* колпак». На странице 235-й вместо: «была *между нами* одна общая черта», напечатано «была только одна общая черта». — На странице 242-й, в разговоре моем с *X*, в одном месте (в 22-й строке, считая сверху) вместо *X* напечатано *Я*, между тем как между мной и *X* есть большая разница.

Вот некоторые из главных *опечаток*. Об остальных я не упоминаю или потому, что они этого не стоят, или потому, что их не припомню. У меня нет времени припоминать и отыскивать их. Я занят хозяйством: из деревни приехал староста; надо с ним потолковать о важном деле. В одной из моих многочисленных деревень случился пожар — сгорело 15 дворов. Надо идти толковать со старостой о том, как помочь бедным моим мужичкам после такого урона, — как их обстроить, обзавести, словом, поправить, и потому мне некогда поправлять *опечатки*. Да, господин *Y*, мне не до *опечаток*, когда на моем попечении 500 душ по новой ревизии. За них я буду отвечать Богу, а за *опечатки* — только критике.

Впрочем я сам кругом виноват в том, что у меня в статье явились *опечатки*: я не держал второй корректуры... я уже было шел в типографию, чтобы подержать там вторую корректуру, да на дороге влюбился и воротился домой. Ведь вы знаете, что я человек не практический, что я идеалист и мечтатель — где же мне держать вторую корректуру! До свиданья! Остаюсь готовый к услугам

Эраст Благодрагов

P. S. Заказал я себе еще новое платье, по преимуществу летнее. О том, какие именно предметы я себе заказал, упомяну в свое время. Здесь скажу только, что я заказал много. Причиною этому моя статья «*Сон по случаю одной комедии*». Она, как я уже вам сказал, доставила мне пропасть врагов. Поэтому мне теперь должно как можно тщательнее и лучше одеваться, а то, того гляди, враги мои заметят какой-нибудь недостаток в моем туалете и станут об нем разглашать и публиковать.

Еще считаю вам за нужное сказать, что я пишу также стихи. Этим я занимаюсь между делом — в свободное время, которое практические люди, подобные X, употребляют на игру на бильярде, на игру в шахматы, на игру в карты и на другие невинные занятия. Я ни во что не играю, и мне кажется, что гораздо полезнее в свободное время писать стихи, хотя и плохие, чем играть в помянутые игры; даже мне кажется полезнее в это время просто мечтать, чем играть в помянутые игры. — Не угодно ли вам напечатать одно из моих стихотворений?

Еще P. S. Пишите, пожалуйста, ко мне почаще. Не затрудняйтесь тем, что не знаете моего адреса: это ничто — я и сам его не знаю. Потому утештесь!

Далее следует не подписанное «Письмо от неизвестного к редактору “Москвитянина”» без подписи, полностью воспроизведенное в одном из фельетонов Панаева (см. наст. изд., с. 145). Под письмом были указаны место и дата написания, очевидно, шуточная: «Москва, 1851 года, 1-го апреля». Панаев, переписав письмо, иронически его прокомментировал (см. наст. изд., с. 146). Анонимный рецензент «Отечественных записок» именно по поводу «Письма неизвестного» развернул сокрушительную критику «Сна» и вообще фигуры Эраста Благодрава, которому, как и в отзыве Нового Поэта, в упрек ставилось полное отсутствие остроумия: «Какой-то г. “Неизвестный” в письме к редактору (№ 8) назвал эту статью “гнусной”. Нам кажется, это слишком сильно сказано. Чем заслужила статья такой резкий отзыв? Тем ли, что резкий отзыв добывается каждое мелкое самолюбие, желающее во что бы то ни стало выставить в литературный мир свою печальную личность? <...> Тем ли, что в статье нет ни складу, ни ладу? <...> Тем ли еще, что в авторе ее, при отсутствии остроумия, есть величайшее наслаждение своим остроумием? <...> Тем ли, в-четвертых, что пустота содержания доходит до такой степени, на которой она становится уже не просто пустотой, а пустотой интересной?» (ОЗ. 1851. № 8. Отд. VI. С. 141–142). Абсурдное «Письмо неизвестного» критик «Отечественных записок» сопоставил с «Записками сумасшедшего» Гоголя, а самого Эраста Благодрава — с Эрастом Чертополоховым, героем одноименного цикла рассказов-фельетонов П. Л. Яковлева, публиковавшихся в 1828 г. в «Благонамеренном».

Уже после выхода самого «Сна по поводу одной комедии» Алмазов выступил с еще одним «Письмом Эраста Благодрава», имеющим подзаголовок «Argumentum» (М. 1851. № 12. С. 365–377). В этом письме Алмазов в привычной уже шутливой манере развивает некоторые темы «Предупреждения» и отвечает на критику Нового Поэта, высказанную в № 5 «Современника». Письмо начинается с благодарностей, которые приносит фортуна Эрасту Благодраву за участь, постигшую его после выхода «знаменитой» статьи. Сообщается о том, как иксы и ипреки приняли «Предупреждение». Ипреки перенесли статью «с внутренним достоинством». «Ипреки не притворились только, что они твердо переносят несчастье, их постигшее, но они действительно перенесли его таковым образом в душе своей» (С. 365). Иксы, напротив, отреагировали на статью крайне бурно. Рассказывается, как один икс до того близко к сердцу принял «Предупреждение», что слез в постель, а друзья его «воздвигли гонения» на Благодрава и его родственников. Жена другого икса «увидала своего мужа печатно осмеянного» и «навсегда потеряла к нему всякое уважение» (С. 369). По этому шутливому поводу Алмазов предпринял очередной выпад против петербургской журналистики:

Редкая жена не охладет к мужу, осмеянному отечественными журналами. Одна моя знакомая дама замужем за литератором, которого аккуратно каждый месяц осмеивают все русские журналы. Муж для поддержания семейного счастья принужден всячески стараться, чтобы жене его не попались в руки отечественные журналы. Жена постоянно и убедительно просит его выписать хоть один русский журнал и говорит, что подружки ее очень хвалили петербургские журналы и рассказывали, что там помещаются очень интересные статьи. Но муж ее обыкновенно отвечает, что подружки ее ничего не смыслят, чтоб она их не слушала, что они черт знает чему научить ее могут, а что журналы читать не следует, что они портят вкус, потому что пишутся наскоро, что в них все хорошо только сегодня, а что завтра будет старо, что в них нет ничего вечного, ничего абсолютно прекрасного; что должно читать только классических писателей, абсолютно прекрасных, вечных, каковы: Ломоносов, Державин, Карамзин, Дмитриев, Жуковский и Пушкин. Вот что значит опрометчиво жениться! (С. 370)

Чтобы отомстить Благодраву, его враги, оскорбленные им иксы, решили написать ответ на его статью. Автором этого ответа и стал Новый Поэт. Вступая в схватку с Новым Поэтом, Благодрав сначала опровергал малозначимые упреки Панаева, а затем предложил несколько серьезных соображений. Так, в «письме» Алмазов защищал право одного из своих коллег (очевидно, Григорьева) пользоваться эстетическими положениями романтической эстетики, в России связанными с наследием Белинского:

С чего также взяли корреспонденты «Современника», что «молодая» редакция хочет прослыть основоположницей новых литературных понятий? Достоверно не знаю, сами ли господа корреспонденты облыщались или им донесли облыжно. — Любопытно, что Новый Поэт находит предвзвешенным, что «Москвитянин» в отделе библиографии повторяет эстетические положения одного нашего журнала начала сороковых годов. Один из сотрудников «Москвитянина», кажется, хочет объяснить Новому Поэту причину таких повторений. Он хочет сказать,

что хотя эстетические положения, которые он высказывал при разборе некоторых художественных произведений, давно известны, но из странных мыслей, которые обнаруживают в своих суждениях некоторые русские критики, заметно противоречие самым известным, самым, так сказать, первоначальным элементарным положениям эстетики. Поэтому помянутый сотрудник «Москвитянина», полагая, что русские критики позабыли помянутые положения эстетики и что не худо им проверить зады, повторяет им иногда старые истины (С. 374).

Таким образом, это письмо одновременно продолжает сатирические линии «Предупреждения» про иксов и игреков, развивает образ Эраста Благодрава и в то же время содержит ряд серьезных претензий в адрес Нового Поэта. На это Панаев ответил в «Заметках Нового Поэта...» (см. наст. изд., с. 138).

Статья Алмазова, судя по всему, вызвала неприятности в цензуре: с критика была взята подписка не включать в свои статьи карикатурные изображения отдельных лиц (см. коммент. к статье «Сон по случаю одной комедии», наст. изд., с. 618, 619).

С. 89. *Драматическая фантазия, с отвлеченными рассуждениями, патетическими местами...* — Алмазов пародирует подзаголовки драматических сочинений первой половины XIX в. Ср. у А. А. Шаховского: «Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь: Романтическая драма в двух частях и пяти сутках, с принадлежащими к ней протяжными, плясовыми, хороводными, подблюдными и разбойничьими песнями, плясками, хороводными и святочными играми» (1836); «Волшебная лампадка, или Кашемирские пироги: Волшебно-комическая опера-водевиль в трех действиях, с хорами, балетами, превращениями и великолепным спектаклем» (1829). Подзаголовок «драматическая фантазия» имел, например, перевод комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь», выполненный А. Ф. Вельтманом (1844).

С. 89. *Я видел сон, но не все в том сне было сном.* — Первая строка стихотворения Байрона «Тьма» (1816). Изображенные в нем ужасы, происходящие из-за исчезновения солнца, возможно, иронически сравниваются Алмазовым с положением дел в русской словесности.

С. 89. *И бысть ему сон в ночи.* — Фраза из пьесы «Свои люди — сочтемся!», на которой приход Большова обрывает рассказ Ресположенского о старце, отце двенадцати дочерей, вынужденном просить у Бога заступничества (д. I, явл. 8). Содержание сна остается неизвестным. Источник эпиграфа не указан, по всей видимости, по цензурным соображениям.

С. 89. *Он заснул...* — Ссылка на «эпиграф одной современной повести», вероятно, ложная. Алмазов обыгрывает саму моду на использование большого количества ничего не значащих эпиграфов, характерную для этого времени. На эту моду ранее обратил внимание Дружинин: «Употребление эпиграфов доведено многими известными и неизвестными писателями до крайних пределов возможности. Самым нестерпимым в этом отношении человеком может назваться Эдвард Литтон Бульвер, автор “Евгения Арама” и “Последних дней Помпеи”: у этого господина перед каждою главою романа находится страница, вся испещренная цитатами из мертвых, полумертвых и живых авторов на всех языках, которые употреблялись или употребляются в Европе, но преимущественно на языках, ныне неупотребительных. Из русских писателей г. Славин если не достиг до известности Бульвера, зато изобилием эпиграфов далеко оставил за собой британского романиста» (Дружинин. Т. 6. С. 308; впервые: С. 1850. № 4). Дружинин далее иронизирует над романом в стихах Е. П. Ростоичиной «Поэзия и проза жизни, дневник девушки», опубликованным в «Москвитянине». Фельетонист «Современника» обнаруживает здесь один общий девиз и «четыре дополнительных эпиграфа на разных языках», затем три эпиграфа к «посвящению», два эпиграфа к первой главе и три эпиграфа ко второй. Образец бессмысленности Дружинин отыскал в поэме «Последний из рода человеческого, или Видение в степях Аравии»: «О! о! о!!! (Шекспир — “Отелло”» (там же. С. 309).

С. 89. *Наш XIX век ~ веком практическим, дельным, деловым.* — «Практическим» XIX век называли не только иностранные авторы. Ср. в «Обыкновенной истории» И. А. Гончарова (1847): «Я предсказал тебе, что ты не привыкнешь к настоящему порядку вещей, а ты понадеялся на мое руководство, просил советов... говорил высоким слогом о современных успехах ума, о стремлениях человечества... о практическом направлении века — ну вот тебе!» (Гончаров. Т. 1. С. 423). Появляется этот мотив и в повести Григорьева «Один из многих» (1846): «Он сам носил в себе семена практического XIX века, и один из первых занялся плодотворным хозяйством» (Григорьев. Воспоминания. С. 203).

С. 89. *...чувствительность и мечтательность в нем выведены из употребления стараньями новейшей журнальной литературы.* — Против «чувствительности и мечтательности» «петербургские» критики и журналисты выступали неоднократно (ср., например, анализ образа гончаровского Александра Адуева в статье Белинского «Взгляд на русскую литературу 1847 года»). Здесь, вероятно, имеется в виду Панаев (см. ниже).

С. 89–90. Она отсоветовала ему писать стихи ~ человек хорошего тона. — Доля поэзии в журналах 1840–1850-х гг. была невелика. В «Письме Нового Поэта к издателям “Современника”» Панаев, отвечая на упреки «Отечественных записок», писал: «Не считая нужным вступаться за *непризнанных поэтов* <...>, я должен заметить, что “Современник” не отличается, кажется, большою снисходительностью к поэтам и редко печатает стихотворения не только *непризнанных*, но и *признанных* поэтов, которых, впрочем, почти и нет в настоящую минуту в русской литературе» (С. 1850. № 11. Отд. VI. С. 94). Алмазов в данном случае говорит о роли самих фельетонистов «Современника» в девальвации поэзии в «журнальной литературе». Наибольший урон русской поэзии, по мнению Алмазова, наносят как раз стихотворные пародии Нового Поэта. Сам Панаев ко времени выхода «Предупреждения» уже отметился издевательскими выпадами в сторону поэзии, публикуемой в «Москвитянине»: «Вам уже известно, что я живу теперь в Москве белокаменной, в сердце России, — в Москве, которую призывали в своих сладкозвучных песнях все великие поэты русской земли, в которой издается “Москвитянин”, помещающий творения гр. Ростовичиной, гг. Мея и Берга, и где я на берегах Москвы и Яузы, полный любви и смирения, недостойный служитель Аполлона, всегда чувствую в себе несравненно более вдохновения, чем на берегах Невы» (М. 1850. № 8. Отд. VI. С. 320). Ср. также с отношением к поэзии, высказываемым в письмах Иногородного Подписчика, например: «Несколько раз я давал себе торжественное обещание никогда не говорить о стихах, не слушать стихов и не читать стихов, велел отнести на чердак ту часть библиотеки, в которой находились собрания старых альманахов и журналов, не ложился спать ранее рассвета — и, благодаря этим энергичным мерам, получил временное облегчение» (С. 1850. № 12. Отд. VI. С. 224). К теме отношений поэзии и «журнальной литературы» Алмазов вернется в «Стихотворениях Эраста Благонравова» (см. наст. изд.). Реагируя прямо на это место «Предупреждения», Панаев писал: «Совершенно справедливо. Новый Поэт, как и все порядочные люди, убежден, что мечтать, страдать, вздыхать и писать плохие стишки — нехорошо, и он очень счастлив, если послан в наказание мечтателям, вздыхателям, страдальцам и плохим стихотворцам» (С. 1851. № 6. Отд. VI. С. 52).

С. 90. ...«*Великая тайна одеваться к лицу*». — Роман И. И. Панаева с подзаголовком «Опыт великосветского романа в двух частях» публиковался в «Современнике» в 1847–1848 гг. (1847. № 11–12; 1848. № 1–6). Алмазов не заметил или в полемических целях сделал вид, что не заметил сложное отношение автора романа к предмету изображения: знакомя своих читателей с модными новинками, Панаев одновременно высмеивал форму и особенности «великосветского романа» 1840-х годов. Ср. у Дружинина: «Если б в модах “Современника” не печатался одно время “великосветский роман”, живая пародия на микроскопический дендизм, я бы готов был подумать, читая отдел “Мод”, что “Современник” телом и душою вдался в этот самый уморительный недостаток» (*Дружинин*. Т. 6. С. 286; впервые: С. 1850. № 3).

С. 90. ...*стих себе рекомендованный ею в стихах бархатный коричневый жилет*... — Отсылка к стихотворению «Коричневый жилет» за подписью «Юлия Л.», опубликованному в 1848 г. в «Современнике» в разделе «Моды» сразу после первой главы второй части романа Панаева «Великая тайна одеваться к лицу». Пародия на любовное стихотворение началась следующими строками: «Он в первый раз передо мной явился: / На нем был бархатный коричневый жилет, / На черном шарфе бриллиант светился; / Преобладал в его костюме черный цвет...» (С. 1848. № 1. Отд. V. С. 5). В текстах «молодой редакции» шутки на тему изящной манеры одеваться литераторов «Современника» и их персонажей появляются постоянно. Так, в статье Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году» в связи с романом Панаева «Львы в провинции» говорится о «необыкновенной привязанности автора к изящному костюму героев» (наст. изд., с. 290).

С. 90. Я любил читать Шиллера, х — романы Дюма и французские водевили, у — древних классиков. — Шиллер для круга «молодой редакции» — главный представитель идеализма в литературе. При серьезном отношении к немецкому поэту Григорьев, например, признаёт, что Шиллер «уже далек от нас» (см. статью «Взгляд на “Библиотеку для чтения” в прошлом году» — наст. изд., с. 652–653). А Дюма-отец для «москвитянинцев» — светский писатель для развлекательного чтения. В статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» произведения Дюма оказываются в одном ряду с такими романами, как «Три страны света», «Мертвое озеро», «Битва русских с кабардинцами» и «Прекрасная астраханка» (см. коммент. к статье, наст. изд., с. 412). Пренебрежительное отношение Григорьева к Дюма разделяет Алмазов. Тексты Дюма становятся в «Предупреждении» таким же атрибутом светского салона, как французские водевили или популярный роман Франсуа Фенелона «Приключения Телемака». Представители противоположного литературного лагеря, впрочем, относительно романов Дюма с «молодой редакцией» соглашались: в «заметках» Нового Поэта встречается карикатурный «добрый малый», который не читает ничего, кроме романов Поля де Кока и Дюма (см. С. 1853. № 4. Отд. VI. С. 258–259).

С. 90. ...*лексикон Кронеберга*. — Имеется в виду «Латинско-русский лексикон с полным объяснением всех свойств и значений каждого латинского слова и с показанием собственных имен,

до древней географии и мифологии относящихся» (первое изд. — М., 1819–1820), составленный Иваном Яковлевичем Кронебергом (1788–1838) и выдержавший множество изданий.

С. 91. ...о домашнем быте древнего Рима. — Ср. название статьи Б. И. Ордынского: «Внешняя обстановка домашней жизни древнего грека» (ОЗ. 1850. № 11). Ср. также название цикла статей постоянного сотрудника «Москвитянина» И. Е. Забелина «Домашний быт русских царей прежнего времени. Статья первая» (ОЗ. 1851. № 2–3).

С. 92. ...все мы любили правду, ненавидели подлость и криводушие... — Вероятно, намек на Н. А. Некрасова. Алмазов воспринимал его литературную карьеру как «падение» и отказ от идеалов молодости (см. статью «Стихотворения Эраста Благодрава» и коммент. к ней, наст. изд., с. 176–177, 635–636).

С. 92. ...х пишет натуральные повести и приобрел громкую известность ~ Направление повестей х было сатирическое. — Под «сатирическим направлением» Алмазов имеет в виду близость к натуральной школе и, одновременно, к светской повести («беспощадно казнил людские пороки, воздвигал гонение на чувствительность и мечтательность, на дурную кухню, Москву, провинцию, неумение одеваться к лицу»). Между «натуральностью» и «светскостью» для «москвитянинцев» не было противоречия (см.: Зубков. С. 29–31).

С. 92. *Vonjour, madame ~ Et moi de tête.* — Пародируется диалог из русского «великосветского» романа, ведущийся на примитивном французском.

С. 93. *Первая тема ~ или спивается с кругу и начинает красть.* — Наиболее очевидным примером развязки первого типа может служить «Обыкновенная история» И. А. Гончарова (1847). Описанная метаморфоза раздражала не только Алмазова. По мнению критиков «молодой редакции», такие превращения связаны с неестественностью отношения автора к своему герою. Ср. мнение в статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» (наст. изд., с. 200). Такие повести будут отнесены Григорьевым к «направлению лермонтовскому, принявшему гоголевскую форму» (наст. изд., с. 290). Развязка второго типа, возможно, отсылает к финалу романа Герцена «Кто виноват?» (1846), в которой Крциферский действительно спивается, хотя и не доходит до воровства. Истории «падения» идеалистически настроенного молодого человека, столкнувшегося со «средой», встречаются и в повестях Панаева, например, в финале повести «Белая горячка» (1840) главный герой, живописец, спивается.

С. 93. *Le cynisme des moeurs...* — цитата из «Пролога» к дебютному сборнику Огюста Барбье «Ямбы» (1831).

С. 93. *Si natura negat, facit indignatio versum.* — Стих из первой сатиры Ювенала.

С. 93. *Вторая тема ~ он сам его нарочно сделал.* — Речь идет о распространенной в русской литературе 1840-х гг. сюжетной схеме, используемой, например, в повести А. Д. Галахова «Превращение» (1847; см.: Вдовин. С. 144–145). Похожая на описанную Алмазовым метаморфоза происходит здесь с главной героиней Катей Старицыной. В рамки «второй темы» сатирических повестей х укладывается и ранняя повесть А. Ф. Писемского «Нина» (опубл. 1848; см.: Зубков. С. 32). В частности, эта версия позволяет объяснить и резкую реакцию писателя на статью Благодрава (*Писемский. Письма.* С. 36). Эти повести будут отнесены Григорьевым к «направлению лермонтовскому, принявшему гоголевскую форму» (наст. изд., с. 290).

С. 93. ...смешивал Тибулла с Катюлом, аневризм с гекзаметром, говорил, что книга «*De viris illustribus*» написана Тацитом, не знал, что существовало два Плиния, и думал, что битва при Акциуме произошла 30 лет спустя после Рождества Христова. — Альбий Тибулл и Гай Валерий Катюлл — римские поэты I в. до н. э. Существует авторитетная издательская традиция публиковать тексты этих поэтов под одной обложкой. Аневризм — в медицине патологическое расширение артерии, гекзаметр — размер античной поэзии. Тацит не был автором книги «*De viris illustribus*» (лат. «О знаменитых мужах»); скорее всего, Алмазов имел в виду, что х приписывал Тациту труд Корнелия Непота с таким же названием. Однако «*De viris illustribus*» — это практически жанровый подзаголовок, которым назывались и другие работы. Так, книги под таким же заглавием принадлежат св. Иерониму и Ф. Петрарке. Римский писатель и государственный деятель Плиний Младший (Гай Плиний Цецилий Секунд) приходился племянником Плинию Старшему (Гай Плиний Секунд) — автору «Естественной истории». Решающее морское сражение периода гражданских войн в Риме состоялось при мысе Акциум в 31 г. не после, а до Рождества Христова.

С. 94. *Московскую литературу он подразделяет на Мясницкую, Арбатскую и Пресненскую.* — Алмазов высмеивает принятое в «Современнике» разделение библиографического отдела на три части: 1) Петербургская литература, 2) Московская литература, 3) Провинциальная литература. Книги разделялись по месту издания, в чем Алмазов усматривал унижительную для нестоличных авторов иерархию. Классификация «Современника» была, вероятно, призвана обозначать существующие литературные партии. Ср. в главе «Нечто о словесности» в «Тарантасе» (1845)



В. А. Соллогуба: «Впрочем, если хотите, у нас есть многое множество таких литератур: несколько петербургских, несколько московских, несколько губернских, и в каждой литературе есть несколько партий, которые в муравьиных кучках двигаются, и хлопчут, и суетятся, как лилипуты Гулливера» (Соллогуб В. А. Тарантас: Повести. СПб., 2012. С. 266).

С. 94. ...х со славою подвизался на поприще легкой литературы... — «Легкая литература» здесь — синоним беллетристики, против преувеличения роли которой последовательно боролась «молодая редакция». См. ниже о романах Дюма-старшего и Фенелона. Само выражение «легкая литература» не было изобретением Алмазова. Так, о любителях «легкого чтения» говорит Дружинин в контексте, близком Алмазову: «По какой причине наши периодические издания, желая угодить любителям “легкого чтения”, в изобилии печатают посредственные романы и повести и еще платят за них хорошие деньги, между тем как посредственные стихотворения изгоняются с насмешкою из этих изданий?» (Дружинин. Т. 6. С. 425; впервые: С. 1850. № 12).

С. 94. ...магистерская «О греческих монетах, существовавших до похода Аргонатов» и докторская «Взгляд на юридический быт итальянских народов до прибытия в Италию Энея»... — Видимо, пародируются названия сочинения В. В. Григорьева «О куфических монетах VIII, IX, X и отчасти VII и XI в., находимых в России и прибалтийских странах, как источник для древнейшей отечественной истории» (1842) и знаменитой статьи К. Д. Кавелина «Взгляд на юридический быт древней Руси» (1846; ср. пародии на вызванные ею споры в статье «Сон по случаю одной комедии», наст. изд., с. 123).

С. 94. *Beatus ille, qui procul negotiis ~ Potentiorum limina...* — Начало второго стихотворения «Эподов» Горация.

С. 95. ...мне случилось как-то услышать лекцию о римском праве. — Вероятно, шутовское отражение биографии Ап. Григорьева, увлекавшегося, среди прочего, лекциями правоведа Н. И. Крылова (см. об отношениях Григорьева и Крылова наст. изд., с. 847–848).

С. 95. ...приехала в Москву итальянская опера ~ услышал «Лукрецию Борджиа»... — Речь идет об опере (1833) Гаэтано Доницетти (1797–1848) по мотивам пьесы В. Гюго. Опера пользовалась большим успехом в России в 1840-е гг. Возможно, в увлечении итальянской оперой отражена биография Григорьева, увлекавшегося творчеством Доницетти (см.: Григорьев. Воспоминания. С. 78).

С. 95. ...бонтоно... — От франц. 'bon ton' (хороший тон); соответствующий правилам светского поведения.

С. 95–96. *Будь всегда человеком ~ он гладок и бесцветен.* — Цивилизованность в литературе и журналистике 1840-х гг. часто описывалась как отсутствие странностей, делающих человека чуждым приличному обществу. Очевидно, распространение цивилизации отождествлялось такими авторами, как Белинский, с распространением европейских стандартов общественного устройства. Так, В. П. Боткин писал в «Письмах об Испании» (1847): «...цивилизация в своем начальном действии пробуждает в обществе так много пустого обезьянства, такую безличность и бесхарактерность и такой прозаический уровень, что сколько раз здесь, смотря на какого-нибудь франта средней руки, карикатурно подражающего парижским модам, и видя возле него андалузда в своем изящном национальном платье, невольно спрашиваешь себя: неужели национальное так противоположно общечеловеческому, что первое стремление цивилизации всегда — стереть национальную одежду, обычаи, — словом, то, что больше всего лежит к сердцу народа» (Боткин В. П. Письма об Испании. Л., 1976. С. 98–99). Очевидно, сотрудники «великосветского» «Современника», по мнению Алмазова, оказывались на стороне именно такого всеобщего уравнивания.

С. 96. *Взгляни на американских дикарей и готтентотов...* — Индейцы и в особенности готтентоты (этническая группа, обитающая на юге Африки) в европейской культуре устойчиво ассоциировались с воплощением дикости.

С. 96. *На эту тему в одном моем журнале было написано пять романов ~ и 80 000 писем из провинции.* — Имеется в виду «Современник». Помимо «светскости» и чрезмерного внимания к модам, на это указывает название «80 000 писем из провинции». В 1849–1851 гг. П. В. Анненков опубликовал в «Современнике» девять «Писем из провинции» (1849, № 8, 10, 12; 1850, № 1, 3, 5, 9; 1851, № 1, 10).

С. 96. *Читал ли ты в «Современнике» письма из Парижа?* — Имеются в виду «Парижские письма» Анненкова, печатавшиеся в «Современнике» (1847, № 1–6, 9, 12; 1848, № 1), — регулярные обозрения политической, общественной и художественной жизни Франции и французской столицы. Вопреки герою Алмазова, никаких сведений об образе жизни «порядочного» человека и о его распорядке дня статьи Анненкова не содержат.

С. 96. ...бал не в духе нашей нации. — Неточная цитата из «Мертвых душ» Гоголя (гл. 8; см. Гоголь. ПССиП. Т. 7. Кн. 1. С. 163–164).

С. 97. ...у нашего общего знакомого мистера Домби. — Персонаж романа Ч. Диккенса «Торговый дом Домби и сын. Торговля оптом, в розницу и на экспорт» (1846–1848). Перевод И. И. Введенского начал выходить в «Современнике» под заглавием «Торговый дом под фирмою “Домби и сын”»

(1847, № 1–5; 1848, № 2, 3, 7, 8) еще до выхода романа по-английски отдельным изданием (1848). Дом мистера Домби упоминается здесь как образец сочетания чопорности и честолюбия.

С. 97. ...*читали только Александра Дюма да Фенелона...* — Дюма и Фенелон для Алмазова — образцовые представители «легкой литературы» (см. выше). Осуждая в статье «Стихотворения Эраста Благонравова» романы Некрасова и А. Я. Панаевой «Три страны света» и «Мертвое озеро» и В. Р. Зотова «Старый дом» как написанные с «одной практической целью» — угодить подписчикам, Алмазов уподобляет их именно произведениям Дюма (см. наст. изд., с. 157).

С. 97. ...*Ah, per che, per che non posso odiar te...* — Первая строка арии крестьянина Эльвино из первой сцены второго акта оперы Винченцо Беллини «Сомнамбула» (1831).

С. 98. ...*«вникнул в нее долгим взором»...* — Слегка перефразированная цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Нет, не тебя так пылко я люблю...» (1841).

С. 99. ...*заставил обремизиться хозяйку дома, с которой я вистовал.* — Игра слов, основанная на двойном значении слов. В картах вистовать — помогать одному из игроков, ремиз — штраф за недобор установленного числа взяток. В переносном смысле ремизить — «подсигивать».

С. 99. *Один очень образованный помещик, сосед моего хозяина, стал утверждать, что Наполеон жив.* — Вероятно, здесь можно видеть отсылку к X главе «Мертвых душ» Гоголя, в которой в числе прочих слухов о Чичикове обсуждается и версия, что он переодетый Наполеон. Конспирологические рассказы о бегстве Наполеона с острова Святой Елены были распространены после 1815 г. (см.: Гоголь. ПССиП. Т. 7. Кн. 2. С. 768–769).

С. 100. ...*приехал из Харькова...* — Очевидно, у преподавал в Харьковском университете. Одним из его преподавателей и ректором был И. Я. Кроненберг, упоминаемый в статье (с. 90).

С. 100. *Почти каждый человек прошедшую жизнь свою делит на периоды...* — Приведенные далее примеры ср. с началом рассказа «Улыбка в пять рублей», опублик. в «Пантеоне» за подписью Ваня Булочкин: «Это было очень давно, — начал мой приятель — еще в то блаженное время, когда я сливки предпочитал гоголь-моголю, а в улыбке хорошенькой женщины уже начинал находить более сладости, чем в вяземском прянике» (Пантеон и репертуар русской сцены. 1850. № 3. Отд. V. С. 1).

С. 100. ...*чтение Корнелия Непота...* — Корнелий Непот (ок. 100 г. до н. э. — после 32 г. до н. э.), автор труда «О знаменитых людях» (см. выше).

С. 100. ...*чтение Салюстия...* — Гай Саллюстий Крисп (86–35 гг. до н. э.) — римский историк, реформатор античной историографии, автор монографий «О заговоре Катилины», «Югуртинская война».

С. 100. ...*перевод из тем Дронке.* — Эрнст Фридрих Йоханн Дронке (Dronke, 1797–1849), известный филолог и педагог, был автором выдержавшей множество изданий книги «Aufgaben zum Übersetzen aus dem Deutschen ins Lateinische. Nach der Grammatik von C. G. Zumpt» («Задания по переводу с немецкого на латынь. По грамматике К. Г. Цумпта»).

С. 100. ...*чтение Тита Ливия...* — Тит Ливий (59 г. до н. э. — 17 г. н. э.) — римский историк, автор «Истории Рима от основания города».

С. 100. ...*syntaxis ornata...* — Выражение часто обозначает тему, изучаемую в курсе латинского языка, и встречается в названиях множества учебных пособий, особенно XVII–XVIII вв.

С. 100. ...*я еще не знал большой грамматики Цумпта, я знал только маленькую.* — Имеются в виду популярные учебники латинского языка: «Краткая латинская грамматика Цумпта» (первое изд. — М., 1832) — сокращенный перевод немецкого учебника: «Auszug aus C. G. Zumpt's lateinischer Grammatik. Zum Gebrauch für untere und mittlere Klassen gelehrter Schulen» — и полный перевод книги Карла Цумпта (1792–1849): Латинская грамматика, составленная по Цумпту Д. Поповым (бывшим профессором греческой словесности в С.-Петербург. университете). СПб., 1838.

С. 100. ...*думал, что от Jupiter родительный падеж Jupiteris!* — Родительный падеж от Jupiter — Iovis. Персонаж не знает очень широко известного исключения из правил склонения существительных.

С. 100. ...*дошел до понимания изящного посредством отчаянного чтения всех немецких эстетик.* — Возможно, намек на С. П. Шевырева, в своей «Теории словесности...» (1836) последовательно изложившего множество эстетических теорий, включая немецкие, и часто воспринимавшегося как педант (ср. памфлет Белинского «Педант. Литературный тип», 1842).

С. 101. *Чтение Дионисия Галикарнасского.* — Дионисий Галикарнасский (ок. 55 — ок. 8 г. до н. э.) — греческий историк и ритор, автор «Римских древностей» — истории Рима с древнейших времен до первой Пунической войны в 20-ти тт.

С. 101. *Перелистывать Тита Ливия и Плутарха.* — Плутарх (ок. 45 — ок. 127) — греческий философ и биограф, автор «Сравнительных жизнеописаний». Тит Ливий — см. выше.

С. 101. *Учить наизусть Нибура и Гиббона.* — Бартольд Георг Нибур (Niebuhr, 1776–1831) и Эдвард Гиббон (Gibbon, 1737–1794) — выдающиеся немецкий и английский историки античности. Ср. ироничную характеристику впечатления от серьезной научной работы в написанном

Алмазовым обзор «Современника»: читатель «преисполняется чувством бесконечного уважения и страха к автору, который обращается запанибрата с Гибоном, Савиньи, Нибуром и Гегелем, — и чувствует необыкновенное к себе презрение за свое невежество» (М. 1852. № 19. Отд. V. С. 107). В поздней повести Алмазова «Катенька» (1875) знакомство русского общества с сочинениями Нибура описано как сильное потрясение: «Нибур — это какая-то темная, новая, а потому страшная сила!» (Алмазов. Т. 3. С. 192). О Нибуре см. также наст. изд., с. 707, 841.

С. 101. *Читатель Петрония*. — Петроний Арбитр (ок. 14 — 66 г. н. э.) — автор романа «Сатирикон» о времени императора Нерона.

С. 102. ...ты пишешь под именем господ Сто сорок, Дважды два четыре, Чингис-хан и проч... — Имеются в виду псевдонимы «петербургских» литераторов А. Д. Галахова (Сто один) и О. И. Сенковского (Тютюнджу-оглу). Ср. также рассуждения одного из персонажей статьи «Сон по случаю одной комедии» о пользе Тамерлана для цивилизации (наст. изд., с. 128).

С. 103. ...я знаю много молодых «ученых» и «литераторов», у которых есть поместья. — Поместье у ученого или литератора — отнюдь не редкость для 1840-х гг., поэтому, вероятно, Алмазов метит в кого-то из литераторов, для которых владение поместьем стало частью их литературного образа. Так, например, Иногородный Подписчик объяснял свое отсутствие в летние месяцы привычкой проводить лето в своем имении: «Я не понимаю людей, уверяющих, что иметь достаточный капитал в разных кредитных учреждениях гораздо приятнее и спокойнее, нежели заниматься сельским хозяйством, осушать болота, разводить сады и вообще иметь уголок красивой земли с горками, рощами и озерами. <...> Все это я говорю к тому, чтоб извинить детский восторг, овладевший мной, когда я после долгих и многотрудных странствований по разным городам снова очутился в своем иногородном владении» (*Дружинин*. Т. 6. С. 386; впервые: С. 1850. № 6).

С. 103. «Сравнение Илиады с посланием Даниила Заточника», сочинение молодого ученого Ф.; его же «О славянском происхождении римлян»; «О том, как финикияне открыли стекло при помощи собаки», статья маистра V. — Видимо, первое название — намек на работы С. П. Шевырева, сравнившего «Моление Даниила Заточника» (памятник древнерусской литературы XII в.) с сочинениями Гоголя (см. коммент. к статье Ап. Григорьева «Русская литература в 1851 году», с. 663). Теории об исключительном значении славянского происхождения неоднократно высказывались в «Москвитянине» под редакцией Погодина — см. статью «Голос за правду» (М. 1843. № 9), где научные открытия Коперника объяснялись его славянским происхождением; ср. также полемическую статью А. И. Герцена «"Москвитянин" о Копернике» (ОЗ. 1843. № 11). И. И. Срезневский со ссылкой на Я. Колара доказывал на страницах «Москвитянина», что Реформация как религиозное течение возникла именно в славянских странах, оттуда распространилась на Северную Италию, а уже после этого охватила всю Европу (см.: М. 1844. № 5. Отд. VII. С. 136–141). Это недалеко от «славянского происхождения римлян», читаемого героем Алмазова. Возможно также, что речь идет о читавшихся в 1851 г. лекциях Шевырева об искусстве, в которых рассматривалось «отношение византийской живописи к итальянской», очевидно, в пользу первой (*Барсуков*. Кн. XI. С. 274). Что пародируется в названии третьей статьи, установить не удалось. Финикийцы считались открывателями не стекла, а письменности (см., например: *Муравьев М. Н.* Соч. СПб., 1847. С. 275).

С. 103. ...«О ложе Александра Македонского»; второе — «О вилке Дария Истаспа». — Возможно, намек на статью Б. И. Ордынского «Обеды древних греков» (ОЗ. 1851. № 4). Внимание к ничто не значащим фактам задолго до Алмазова высмеял в статье 1844 г. о «Руководстве к познанию новой истории» С. Н. Смарагдова Белинский, причем у него речь также шла об Александре Македонском: «...положим, что такой-то господин приобрел себе эту огромную фактическую ученость и без запинки может вам ответить, в каком году, какого месяца и числа родился Александр Македонский, на которую сторону кривил он шею, какого цвета были его глаза, на котором плече была у него родинка (если только она была) и, наконец, что делал он на двадцать четвертом году от своего рождения, в феврале месяце, седьмого числа, чрез час после обеда. <...> Неужели вы думаете, что если он возьмется написать историю, то это непременно выйдет самое правдивое сказание о делах народов и лиц исторических?» (*Белинский*. Т. 7. С. 81).

С. 103. В смеси между прочим красовались следующие произведения по части изящной словесности: «Пир Валтасаров», *водевиль*, «Лже-Смердис», *драма*, «Нимфа Эгерия», *роман*. — Валтасар — правитель Вавилона; согласно Книге Даниила устроил пир и святогостенно использовал священные сосуды, за что был убит. В повести Герцена «Кто виноват?» «валтасаровским празднеством» названа попойка в доме учителя латинского языка Медузина. Лже-Смердис — мидийский маг, самозванец, выдававший себя за убитого брата и в 522 г. до н. э. захвативший персидский престол. Очевидно, намек на сложившуюся в России драматургическую традицию: большая часть исторических драм так или иначе посвящена Смутному времени и захвату Москвы Лжедмитрием. Эгерия — нимфа-прорицательница, жена римского царя Нумы Помпилия и его советница. Ср. стихотворение А. Н. Майкова «Нимфа Эгерия» (1844).

С. 103. Бывали также приложения к журналу, из которых мне больше всего понравились «Кимбры и тевтоны» (программа для балета) и переложение на музыку поэмы Клопштока. — Кимбры и тевтоны — древнегерманские племена (кимбры — возможно, кельтское племя). Балета, посвященного древним племенам, на русской сцене не было. Возможно, намек на оперу Дж. Мейербергера «Гутеноты» (1836), с большим успехом шедшую в России под названием «Гвельфы и гиббелины». Фридрих Готлиб Клопшток (Klopstock, 1724–1803) был автором многочисленных поэм на разные темы. Огромная поэма духовного содержания «Мессиада» была переведена на русский язык А. М. Кутузовым прозой. Очевидно, положить этот текст на музыку — абсурдная идея.

С. 103–104. ...человек пять великих энергических личностей ~ осмеяние людских пороков. — Судя по дальнейшему изложению, речь идет о критиках «Современника», в особенности о Панаеве.

С. 104. ...издеваются также над их личностями ~ уничтожают их совершенно. — В «Письме Эрasta Благодрава» (М. 1851. № 12) Алмазов уточняет, что именно он имеет в виду. Отвечая на уверения Панаева, что никаких врагов у Благодрава нет и быть не может (С. 1851. № 6. Отд. VI. С. 53), Алмазов пишет: «Какая уловка! Новый Поэт притворяется, будто не понимает, на что я намекаю. Он отделяется шутками в очень серьезном деле. Неужели он в самом деле не понимает, что я намекаю на милые манеры критики “Современника”, на страницах которого при разборах книг упоминалось о физиономиях их авторов. Так, при разборе какой-то брошюры рецензент выписывает несколько строк из нее и говорит, что сейчас можно вообразить по этим строкам, каков должен быть голос и наружность автора. Чего нельзя ожидать от критики после такой неприличной выходки, оскорбляющей всякого человеколюбивого человека? Как же мне не бояться, что критика, навдя надлежащие справки, опишет мою физиономию и представит на суд публики? — В том же журнале смеются над фамилиями сочинителей. Точно будто сочинитель виноват, когда его фамилия не нравится рецензенту, точно будто его можно исправить от его фамилии! Так, говоря об одной книге, критика между прочим говорит: «несмотря на скромность, на которую так умильно намекает фамилия автора». Каково?! вот до чего дошла литература» (С. 372–373). Литературная полемика в 1840–1850-е гг. вообще часто «переходила на личности» — ср., например, споры Белинского и Шевырева, в особенности памфлет Белинского «Педант. Литературный тип».

С. 105. *Grâce, grâce, grâce, grâce, — grâce pour moi et grâce pour toi!* — Неточная цитата слов Изабеллы, обращающейся к Роберту, из чрезвычайно популярной оперы Дж. Мейербергера «Роберт-дьявол» (1831).

С. 105. *Есть между вами один господин ~ бойко пишет пародии на их произведения!* — Панаев узнал себя в этом пародисте: «Если эти лестные слова относятся к Новому Поэту, то я должен сказать, что вовсе не имею ни малейшего желания вступать в бой с г. Эрастом Благодравовым. Его статья мне очень понравилась, и я убедительно прошу остроумного автора сделать еще несколько усилий и написать что-нибудь столь же остроумное» (С. 1851. № 5. Отд. VI. С. 53). Стихотворения Панаева были скорее пародическими, а не пародийными. Аберрации в понимании Алмазовым Нового Поэта связаны с общим восприятием «Современника» как журнала несерьезного (см.: Зубков. С. 39–40).

С. 105. *Решим войну единоборством...* — Неточная цитата из думы К. Ф. Рыльева «Мстислав Удалый» (1822).

#### А. В. Дружинин

#### Современные заметки. Письма Иногородного Подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике. XXV — Март 1851

Впервые: С. 1851. № 4. Отд. VI. С. 204–223. Публикуемый фрагмент — с. 210–216. Без подписи. Цензурное разрешение — 05.04.1851. Цензор А. Л. Крылов.

Переизд.: Дружинин. Т. 6. Черновой автограф (фрагмент) под названием ««Письма, литературные беседы и парадоксы Иногородного Подписчика» — РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. № 20. Л. 11–11 об.

В черновом тексте речь идет не о «Москвитянине», а об «Отечественных записках»: «Вот, например, в новых книжках “Отечественных записок” заметно явное стремление к обращению своих статей в городскую почту, и я серьезно порадаюсь. <...> Вообразите только, что в трех или четырех книжках этого весьма уважаемого мною журнала втиснуто до ста намеков, цитат, афоризмов, опровержений, и все это как бы вы думали, на чье имя? — на имя вашего преданного слуги и поклонника “Отечественных записок”, короче сказать, на имя Иногородного Подписчика. Такое честное внимание меня конфузит и очаровывает, читая “Записки”, я воображаю себя на Искусственных Минеральных водах, где что шаг, то новый сюрприз <далее текст соответствует

печатному — о Перикле и Святовиде». Уж не Вертоградов ли думает заманить меня на полемику?». Вертоградов здесь — вымышленный Дружинным персонаж, строгий критик (см.: Дружинин. Т. 6. С. 388).

Отрывок из «Письма» Дружинина продолжает его полемику с «молодой редакцией» «Москвитянина», начатую в предыдущем, 24-м, письме о русской журналистике (С. 1851. № 3). Там критик впервые обвинил сотрудников этого журнала в желании оставаться непогрешимыми и неподсудными и одновременно иметь право сурово критиковать всю петербургскую журналистику: «Между мелкими статечками “Москвитянина” я заметил две или три, в которых редакция московского журнала, не вдаваясь ни в полемику, ни в лиризм, жалуется на то, что петербургские журналы никогда почти не отдают справедливости ее трудам по изданию и наконец самым произведениям, печатаемым в “Москвитянине”. Я не питаю особенной нежности к петербургским журналам, а потому не желаю и не могу за них заступаться, но не могу не сделать весьма простого вопроса: не странно ли требовать похвал и сильного участия со стороны своих конкурентов?» (Дружинин. Т. 6. С. 503). В публикуемом отрывке Дружинин задался вопросами об уместности личных намеков в журналистике и критике и на конкретных примерах москвитянинских статей пытался показать, что они злоупотребляют полемикой, вставляя личные и подчас оскорбительные намеки на петербургские журналы в статьи даже такого содержания, которое не дает к этому никакого повода. В одной из таких заметок (см. коммент.) ироническому осмеянию подвергся сам Дружинин. Не указывая адресата полемики, Дружинин, описывая отношения современного критика и писателя, пародирует постоянные обращения критики «Москвитянина» к «художественности» как критерию оценки литературного произведения. Вместе с тем можно указать на двойственность его позиции: призывая коллег воздерживаться от «городской почты» сплетен в своих статьях, Дружинин сам не удерживается и предает публичности свою ссору с одним «нувелистом», за которым угадывается Д. В. Григорович. Еще одна особенность фельетонного стиля Дружинина становится очевидной только при обращении к черновому фрагменту: планируя посвятить фельетон манере «Отечественных записок» помещать между строк научных статей колкости и упреки в адрес врагов журнала, Дружинин по каким-то причинам заменил название журнала на «Москвитянин», а все примеры реальных и вымышленных статей оставил без изменения. Тем самым возникала фиктивная ссылка: статьи «Отечественных записок» оказывались приписанными «Москвитянину». Можно полагать, что такая сознательная замена должна была дискредитировать сразу двух журнальных противников — и «Отечественные записки», и «Москвитянин».

Начало романа Писемского «Брак по страсти», которому посвящена вторая часть фельетона, не получает восторженной оценки. Дружинин ограничивается лишь указанием на главную черту в таланте писателя — «веселость рассказа», вероятно, отсылая читателя к известному отзыву А. С. Пушкина о «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголя («Письмо к издателю “Литературных прибавлений к Русскому инвалиду”», 1831), в котором выражение «настоящая, истинная веселость» повторялось три раза.

С. 106. ...городскую почту для рассылки приветствий своим противникам. — Под «городской почтой» иронически подразумеваются намеки на личности и полемические выпады в журнальных статьях «Москвитянина», для чего использовались внешне не связанные с темой сюжеты.

С. 106. ...некоторые из петербургских писателей дали друг другу обещание никогда не читать полемических статей... — Скорее всего, имеется в виду чье-либо незафиксированное устное высказывание.

С. 106. ...рассыпает свои биле-ду... — Транслитерация франц. выражения ‘billet doux’ — любовная записка.

С. 106. Бездна намеков, цитат ~ в последних книжках «Москвитянина»... — Дружинин критикует «Москвитянин» за постоянные личные выпады против петербургских журналистов и критиков, в том числе против него самого. Примеры см. ниже.

С. 106. ...будто на Минеральных водах у Излера, где что шаг, то новый сюрприз. — Речь идет об устройстве швейцарцем по происхождению Иваном Излером (1811–1877) в Новой Деревне под Петербургом еженедельных увеселений. В «Заметках Нового Поэта о русской журналистике за сентябрь 1851 г.» И. И. Панаев красочно описывает, как Излер декорировал здание Минеральных Вод под разные экзотические объекты (замки фей, китайские киоски) и устроил фантастическую иллюминацию в парке (см.: С. 1851. № 10. Современные заметки. С. 3–4).

С. 106. ...около Новой деревни... — Исторический район Петербурга на правом берегу Большой Невки, где летом был открыт воксал с увеселениями для петербургской публики.

С. 106. ...поговорив о Тите или Перикле ~ сочинение о Святовиде... — В сохранившемся черновике этого пассажа (см. преамбулу) вместо «Москвитянина» неслучайно фигурировали «Отечественные

записки», поскольку «Иногородный Подписчик» Дружинин был уязвлен ироническим выпадам автора анонимного обозрения «Русская литература в 1850 году» (ОЗ. 1851. № 1; авторы — А. Д. Галахов и П. Н. Кудрявцев). Критикуя увлечение «Москвитянина» анекдотами, анонимный критик отмечал: «Иногородный Подписчик “Современника” с важностью толкует о значении парадоксов; этому дилетанту еще прощительно увлекаться легкими фразами г. Сенковского, осуждающего прекрасный труд г. Шульгина, прощительно не понимать значения русских песен и “Слова о полку Игореве”, потому что он еще дилетант, прикрывающий недостаток сведений шуточками и любовью к легкости» (ОЗ. 1851. № 1. Отд. V. С. 65). Критика журнальной стратегии Дружинина располагалась внутри обозрения книг ученого содержания (о славянских древностях, о русской истории, греческом искусстве, статистике, географии и пр.), что, очевидно, и дало повод Дружинину упоминать о Тите и Перикле, Святовиде, губных старостах, Перуне и Святополке. Все эти отсылки, скорее всего, — не указания конкретных статей (в № 1–5 «Отечественных записок» за 1851 г. статей на эти темы не содержится), но намеки на многообразие ученого содержания журналов как Краевского, так и Погодина.

С. 107. *С какой стати, например, по поводу иностранных известий ~ они или неученые гегелисты...* — В разделе «Заграничные известия» в № 3 «Москвитянина» за 1851 г. анонимный автор, упреждая упреки петербургской «присяжной критики» в неосновательности своего обозрения, именовал их «неудавшимися гегелистами», «адептами школы дилетантизма и дендизма» (М. 1851. № 3. С. 278). Под дилетантами и дендистами критики «Москвитянина» подразумевали прежде всего И. И. Панаева и самого Дружинина, так что у последнего был повод обидеться и принять это на свой счет.

С. 107. *В другом месте третьей книжки при описании литературного вечера ~ до «Отечественных Записок» и «Современника» не в ключи тельно.* — Цитаты из «Современных московских известий» Погодина (М. 1851. № 3. С. 246), демонстративно исключавшего «Отечественные записки» и «Современник» из славной истории русской литературы.

С. 107. *...в словах одного из британских эссеистов...* — Цитируемую Дружининым статью обнаружить не удалось. Речь в ней идет о репутации чрезвычайного популярного и финансово успешного в 1830-е гг. британского поэта Роберта Монтгомери (Montgomery, 1807–1855), поэмы которого «The Omnipresence of the Deity» (1828, 28 изданий к 1858 году), «Satan, or Intellect without God» (1830) стали бестселлерами и вызвали пародии и множество критических статей. Наиболее известны среди них эссе Э. Кларксона (Clarkson) «Robert Montgomery and his reviewers» (London, 1830), где предложен разбор причин его популярности, и разгромная статья Т. Б. Маколея «Mr. Montgomery's Poems» (Edinburgh Review. 1830. Vol. CI. April).

С. 108. *...«Сергей Петрович Хозаров и Мари Стулицына, брак по страсти».* — Повесть А. Ф. Писемского опубликованная в «Москвитянине» (1851. № 4–7).

С. 108. *...один нувеллист возненавидел ~ его последнюю новеллу «таким тепленьким рассказцем!»* — Как установила Н. Б. Алдонова, Дружинин имеет в виду самого себя и свои отношения с Д. В. Григоровичем, который обиделся на критические замечания Дружинина о своих рассказах и особенно на это место фельетона. Слово «теплота» отсылает к рефрену отзывов Дружинина о «душевной теплоте» таланта Григоровича (см.: Алдонова Н. Б. Некрасов, Григорович, Дружинин (из истории литературных отношений 50-х гг. XIX в.) // Некрасовский сборник. СПб., 2008. Т. 14. С. 126–127).

С. 108. *Кто-то сказал: будь зол и свиреп ~ придаст запас своей собственной добродетели!* — Скорее всего, Дружинин воспроизводит здесь житейскую мудрость, а не конкретную цитату, имеющую автора.

С. 109. *И все-таки поэт сделался врагом издателю ~ существовало высокое творчество.* — Возможно, тонкий намек Дружинина на расхождение в трактовке эстетических понятий критиками «Современника» и «Москвитянина». Для «молодой редакции» существовало жесткое противопоставление между беллетристическими и художественными произведениями (см. вступительную статью к наст. изд., с. 23).

*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.: Блиневская 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.: Алдонова 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: (Малознакомленные 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-poleмическое 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 зависимых от нее статья 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 внимать 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 Wahlverwandtschaft» 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 Wahlverwandtschaften 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 Сильча 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 оболъститель.

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. *...трократные 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 втроем и др.) перелицовываются в этюде Островского (см.: Вдовин. С. 119–127).

С. 118. *...отказался большею частью 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 Кондратевны, 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.

Б. Н. Алмазов

Сон по случаю одной комедии

Впервые: М. 1851. № 9–10. С. 97–122. Без подписи. Цензурное разрешение — 15.05.1851. Цензор Д. С. Ржевский.

Переизд.: Алмазов. Т. 3; *Русская эстетика и критика; Тимашиова* (в сокращении).

Печатается с исправлением значимой опечатки в журнальной публикации: вместо «...неужели Гоголя можно назвать поэтом чисто субъективным, неужели, изображая нам своих героев, он не изображает в то же время своих чувств?» печатается «...неужели Гоголя можно назвать поэтом чисто объективным, неужели, изображая нам своих героев, он не изображает в то же время своих чувств?»

Во время подготовки к печати статья подверглась цензурному и редакторскому вмешательству (см. письмо Алмазова к Погодину: *Барсуков*. Кн. XI. С. 386–387). Установить, что именно подверглось изменению, не представляется возможным.

Главным предметом обсуждения в статье становится первая комедия А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся!» — новая комедия. Фельетон Благоднарова — вообще первая печатная работа, прямо посвященная комедии. Выраженные в ней взгляды многократно отразятся в других текстах «молодой редакции». Формально статья служит продолжением предыдущего фельетона Эраста Благоднарова, однако прямой связи между ними нет. Такие алогизмы вообще характерны для фельетонов Эраста Благоднарова.

Диалогическая форма «драматической фантазии» для обсуждения драматического же текста позволила исследователям увидеть аналогию с «Театральным разездом» Гоголя (см.: *Тотубалин*. С. 66). В отличие от «Театрального разъезда», в «Сне...», во-первых, не представлена точка зрения, полностью совпадающая с авторской; а во-вторых, «Сон...» не является автоинтерпретацией, хотя и написан автором, очень близким по идейным и эстетическим установкам Островскому. Другой возможный источник формы статьи Алмазова — пушкинская характеристика критики Н. И. Надеждина. В своем «Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года» Пушкин писал о разборе собственного сочинения, украшенном «обыкновенными затеями нашей критики» и представляющем собою «разговор между дьячком, просвирней и корректором типографии, Здравомыслом этой маленькой комедии» (*Пушкин*. Т. 8. Кн. 1. С. 483; этот фрагмент был актуален для сотрудников «молодой редакции» — см. григорьевский обзор «Современника»: М. 1851. № 17. С. 161; ср. также коммент. к статье Эдельсона «Несколько слов о настоящем положении у нас эстетической критики», наст. изд., с. 682). В этой перспективе положение Островского выглядит близким к положению Пушкина, а критика Надеждина сопоставляется с критикой «Современника» (см.: *Зубков*. С. 18–19).

Особая сложность устройства «Сна» и вообще фельетонов Эраста Благоднарова заключается в том, что они являются как бы пародией второго порядка. По мнению «молодой редакции», фельетонная критика «Современника» — унижительная пародия на серьезное обсуждение литературы, а фельетоны Алмазова, таким образом, оказываются пародией на эту пародию. В то же время ученую филологическую критику Алмазов также не щадит. Общий шутовской тон «Сна» в ряде случаев затрудняет понимание реальной оценки автором комедии «Свои люди — сочтемся!»: отделение шуточного от серьезного представляет собой уже некоторую проблему. Многие серьезные положения статьи Алмазова нашли отражение в других сочинениях «молодой редакции».

Ключевая тема статьи — сопоставление Островского, автора «новой комедии» «Свои люди — сочтемся!», с Гоголем, в тот момент практически всеми критиками признанным первым русским писателем. Начинаящий писатель уравнивается с Гоголем на основании своеобразной диалектики объективного и субъективного принципов в искусстве: Островский представляет первый, поскольку он «один с необыкновенной, ему только свойственной яркостью и рельефностью выставляет пошлость и недостатки своих действующих лиц; другой <...> изображает своих действующих лиц, не преувеличивая в них их пошлости и недостатков» (с. 130). Островскому при этом недостает одного свойства Гоголя, делающего его тексты поистине прекрасными, но мешающими им быть «математически верными», — лиризма. Следствием этого лиризма оказываются многочисленные гиперболы Гоголя, отличительная черта его художественного мира. Островский же, напротив, «самый объективный художник», «цель его — не выказывать выпукло людские пороки, не расписывать людские добродетели, но изображать действительность как она есть — художественно воспроизводить ее» (с. 133). Объективность Островского проявляется прежде всего в языке его персонажей, каждый из которых имеет свою индивидуальную, «непереводимую» манеру. Эти качества Островского-художника проистекают из свойства его личности, спокойного и терпимого мирозерцания (аналогичная позиция будет высказана в рецензии Филиппова на пьесу

«Не в свои сани не садись», см. наст. изд.). Признавая себя представителем воспитанного на прозе Гоголя поколения, Алмазов тем не менее именно в Островском видит свой идеал художника — позиция, крайне близкая к высказанной позже Григорьевым и, видимо, общая для всей «молодой редакции». Определение «новая комедия» предвосхищает знаменитое «новое слово» Григорьева (см. статью «Русская литература в 1852 году») и свидетельствует о том, что с Островского, по мнению Алмазова, начинается новый этап в литературе.

Сравнение «новой комедии» с произведениями Гоголя позволяет Алмазову развернуть рассуждение о законах творческого процесса. Это рассуждение критик вкладывает в уста «бледного молодого человека». Работа над произведением состоит из двух фаз: на первой художник *создает образы в душе*, на второй — изображает их. Гоголь «математически верен действительности» в первой фазе, но принципиально не способен отказаться от гиперболизации — во второй. Именно поэтому Гоголь, в отличие от Островского, не может быть назван чисто объективным художником. В то же время эта способность к *созданию в душе* отличает Гоголя от его многочисленных последователей, также упомянутых в статье. Замена создания характера его бездушным *составлением* приводит к полной нежизнеспособности героев этих писателей: несмотря на всю «натуральность» их повестей, герои их относятся к героям Гоголя, «как автоматы к живым людям» (с. 131).

Как и в других фельетонах «благонравовского» цикла, Алмазов не удерживается в рамках одной темы, задевает самые разные стороны актуальной журнальной полемики. Так, например, в «Сне» упомянуты спор о родовом и общинном строе, проблема места беллетристики и ее роли в современной литературе, великосветский тон журнала «Современник» и даже трактат Герцена. Наибольшей проблемой для понимания иронии Эраста Благодрава является «дешифровка» системы персонажей «драматической фантазии». В некоторых случаях можно установить вполне конкретного адресата насмешек, в других — говорить о первообразах можно только в гипотетическом ключе. Однако очевидно, что каждый персонаж «Сна» объединяет в себе черты сразу нескольких литературных деятелей или целой группы. В этом смысле близок к пониманию идеи Алмазова оказался редактор Погодин, в одном из редакционных примечаний признавшийся, что узнал себя в «страстном любителе славянских древностей» (см. ниже). Ряд персонажей, перечисленных в списке «действующих лиц», на сцене так и не появляется, например, «испанец и португалец», — судя по оформлению списка, можно предположить, что это одно лицо. Есть основания полагать, что «испанец и португалец» — пародия на В. П. Боткина, опубликовавшего в «Современнике» цикл «Письма об Испании» (1847–1851). На это, в частности, указывает тот факт, что «испанские и португальские слова» звучат в «четвертой группе» персонажей, которая явно изображает круг «Современника». «Бонтонность» их поведения, модные брюки, жилеты, короткие сюртуки, лорнетки — традиционные атрибуты сотрудников «великосветского журнала» в фельетонах Алмазова. Ироническое наименование Боткина испанцем вообще типично для фельетонистики 1850-х гг. Ср.: «Взываю к господину Боткину, дону Базилию Педро Боткину...» (*Дружинин*. Т. 6. С. 293; впервые: С. 1850. № 3).

Погодин не был единственным человеком, кому были понятны отдельные намеки «Сна...», современники, очевидно, считывали эти «личности» достаточно легко. Так, цензор Ржевский после прочтения фельетона Алмазова сообщил Погодину: «Несмотря на данную им <Алмазовым> подписку, во второй статье своей он позволил себе некоторые личности, которые для меня были непонятны, но были очень ясны для людей более знакомых со здешними литераторами и профессорами. Так, например, в ней находились ясные намеки на профессора Грановского и проч. Вам легче моего будет видеть, есть ли в новой его статье что-нибудь, что может относиться исключительно к одному какому-нибудь лицу. <...> Успех первой статьи Алмазова, кажется, вскружил ему голову; опасно, чтобы он не увлекся и не вздумал обозначать у или х яснее, нежели сколько это позволительно» (цит. по: *Барсуков*. Кн. XI. С. 384–385). Внес ли Алмазов изменения в текст после цензорского замечания, неизвестно, однако сказать однозначно, что под кем-то из персонажей имеется в виду только Грановский, невозможно.

О. В. Тимашова обратила внимание на то, что «Иногородного Подписчика со своими письмами» Алмазов «поставил в списке действующих лиц на самое последнее место, даже после Хора», и увидела в этом желание задеть «идеологического противника». Однако, как кажется, положение в списке не определяет отношения фельетониста к персонажу, да и Хор не может считаться менее значимым, чем, скажем, «Человек вообще». С другой стороны, не лишенным основания выглядит соображение исследовательницы, что не появляющийся «на сцене» Иногородный Подписчик, тем не менее, представлен в тексте: его мнения проскакивают в репликах других персонажей, например, «Другого большого любителя и знатока истории и литературы западных народов» (*Тимашова*. С. 267).

Как отметил К. Ю. Зубков, «все персонажи “Сна по случаю одной комедии”, включая увлеченно философствующего “молодого человека”, не совпадают с автором» (*Зубков*. С. 19). Тем не менее

именно реплики «молодого человека» задают тон разговора о «Своих людях...», и часть его суждений разделялись участниками «молодой редакции». Вокруг этого персонажа сложилась известная проблема: с одной стороны, позиция «молодого человека» оказалась очень близка по сути, а иногда и прямо совпадала с отношением к Островскому Григорьеву, которое он сформулирует несколько позже; с другой стороны — эта позиция отнюдь не защищается в фельетоне Благонаравова, а ряд аргументов «молодого человека», особенно финальное сопоставление Островского с Шекспиром, выглядят абсурдно. Между тем, если обратить внимание на манеру Алмазова-фельетониста в целом, эта проблема может быть решена. Во-первых, шутки над «своими» — органическая черта текстов Благонаравова, являющаяся зеркальным отражением другого москвитянинского принципа: хвалить «своих» позволительно (см., например, рецензию Островского на «Тюфяка» Писемского в наст. изд.). Во-вторых, как и другие персонажи Алмазова, «молодой человек» отсылает одновременно и к конкретному лицу и к некоторой литературно-критической позиции в целом. Именно об этом Алмазов писал Погодину «Сделайте милость, не вычеркивайте в моей статье разных иностранных и странных слов, которые употребляет молод<ой> человек: вспомните, что он представляет особый тип — что язык его типический» (РГБ. Ф. 231/Л. Карт. 1. № 90. Л. 5). Ср. споры героев в «Сотрудниках» Соллогуба и «Сороке-воровке» Герцена.

Не следует думать при этом, что «молодой человек» прямо озвучивает позицию «молодой редакции» по поводу первой комедии Островского. Помимо дерзкого и явно «завирального» предпочтения Островского Шекспиру, которое позволяет себе этот герой, он, например, доходит до того, что полностью отрицает «комическую» составляющую в «Своих людях...», а такой взгляд никак не может быть признан общим для «москвитянинцев». Более того, отдельные идеи «молодого человека», например, неприятие фантастического в сочинениях Пушкина, восходят к Белинскому (см. ниже, с. 629), очевидно, объединяемому с представителями «молодой редакции» по принципу «молодости».

После выхода статьи Алмазова Погодин выступил в печати с комментарием к ней. Редактор «Москвитянина» писал: «Автор хотел, кажется, показать шутя, что всякое мнение, всякое положение, всякое пристрастие, всякое направление, быв доведено до крайности, становится смешным, карикатурным: в этом смысле он влагает в уста любителя славянских древностей (где я нашел много своих мыслей и выражений), любителя западных литератур, филолога и проч. речи, коих первая половина похожа на правду, а вторая состоит почти из нелепостей. Точно такую же речь говорит он и от себя, оканчивая утверждениями, ни с чем не сообразными» (М. 1851. № 12. С. 377). Собственно, сам интерес к славянству явно отсылает к деятельности редактора «Москвитянина», в первой половине 1840-х гг. включавшего в свое издание отдел «Славянские известия». Впрочем, много общего у «любителя славянских литератур» и с С. П. Шевыревым. Его рассуждения о неспособности Запада понять Россию, например, в карикатурном виде суммируют идеи программной статьи Шевырева «Взгляд русского на современное образование Европы» (М. 1841. № 1). Идеи, что разрушительное влияние Запада мешает понимать подлинно русскую жизнь, настойчиво повторялась Шевыревым (см., например, его статью «Ответ “Сыну Отечества”», — М. 1848. № 1). Есть в рассуждениях «любителя славянских древностей» и отсылки к идеям славянофилов.

О реакции «Отечественных записок» на «Сон...» см. коммент. к «Предуведомлению».

Эраст Благонаровов после появления «Предуведомления...» и «Сна...» надолго становится «фаворитом» Нового Поэта. В № 7 «Современника» за 1851 г. Панаев уподобляет фельетоны Благонаравова «финтифлюшкам», публиковавшимся в «Пантеоне» и советует своему оппоненту практиковаться в этом жанре (см. наст. изд., с. 152). Панаев, не опровергая прямо критику Алмазова, утверждал, что между ним самим и фельетонистом «Москвитянина» не существует никакой принципиальной разницы: фельетонная форма сочинения Эраста Благонаравова противоречит, по мнению Панаева, претензиям Алмазова на серьезное отношение к литературе. Иронично отзывались о «Сне...» «Санкт-Петербургские ведомости». Автор фельетона «Письмо из Москвы» отказался разбираться в сложной структуре пародийной статьи Алмазова и охарактеризовал ее как нелепую: «Признаемся, что, прочитав это заглавие, мы боялись продолжать чтение, но нашли во “Сне” такие замечательные вещи, которых наяву не встретишь, а именно разные суждения и толки по поводу комедии “Свои люди — сочтемся!”, наделавшей некогда столько шуму в литературе. Не желая мешать тем, кому вздумается прочесть весь сон, написанный с таким же “неподдельным юмором” и умными остротами, как и заглавие, мы не станем его пересказывать, а сообщим из него одно только видение, пригрезившееся одному из действующих в нем лиц: этому лицу пригрезилось, что не только Гоголь мог бы подписать свое имя под “новой комедией”, как ее называют сонные, но что эта комедия даже выше произведений Шекспира, потому что их можно перевести “по-каковски вам угодно, и они от этого ничего не потеряют, новая же комедия непереводима”. — Оканчиваем письмо, потому что после таких снов немудрено забредить» (СПбВед.

1851. № 124. 6 июня). В статье «Русская литература в 1851 году» Григорьев утверждал, что образ «молодого человека» пародийен, а неспособность оппонентов Алмазова понять его характеризует не фельетониста «Москвитянина», а его оппонентов (см. наст. изд., с. 184).

С. 121. *Драматическая фантазия...* — О подзаголовке фельетона см. в коммент. к «Предупреждению» (наст. изд., с. 606)

С. 121. *Я видел сон, но не все в том сне было сном.* — Об этом и других эпиграфах см. в коммент. к «Предупреждению» (наст. изд., с. 606)

С. 121. *...узнали коротко ее автора и горячо полюбили его.* — Рефлексия на тему взаимоотношений с читателем, признания или непризнания «заслуг» Благодорова — сквозная тема всех фельетонов Алмазова, важная составляющая его фельетонного образа. Ср. соответствующие фрагменты «Предупреждения...» и «Стихотворений Эраста Благодорова» в наст. изд.

С. 122. *...какой-нибудь «Олимпийский цирк» ~ место для рыцарских турниров.* — Олимпийским назывался цирк, выстроенный в Петербурге по проекту архитектора С. Л. Шустова в 1827 г. В 1842 г. здание было снесено. В 1849 г. завершено строительство каменного Императорского цирка по проекту А. К. Кавоса. В 1859 г. это здание сгорело, и на его месте был выстроен Мариинский театр. В Древнем Риме также были постройки, называвшиеся цирком, однако их функция была совершенно иной. Здесь проводились различные состязания, в том числе и гладиаторские бои. Очевидно, журнальная полемика воспринимается Алмазовым одновременно как «гладиаторски» жестокая битва и как нелепая клоунада — ср. характеристику русской литературы как «балагана» в статье Алмазова «Наблюдения Эраста Благодорова...» (наст. изд., с. 256).

С. 122. **ГРУППА ПЕРВАЯ.** — Эта «уже очень малочисленная группа», очевидно, состоит из литераторов старого поколения, не принимающих участия в современной литературной борьбе. Ср. статью Григорьева «Русская литература в 1851 году» и коммент. к ней (наст. изд., с. 182, 650).

С. 122. **ВТОРАЯ ГРУППА.** — Возможно, речь идет об авторах так называемого «лермонтовского направления». На это могут указывать «романтическая дикция» и «оригинальный образ мысли». О «лермонтовском направлении» см. вступительную статью и статью Григорьева «Русская литература в 1851 году» в наст. изд.

С. 122. **ТРЕТЬЯ ГРУППА.** — Речь идет о сотрудниках «Библиотеки для чтения», которых Алмазов и др. представители «молодой редакции» упрекали в интересе исключительно к развлекательности — ср., например, характеристику в статье «Наблюдения Эраста Благодорова...»: «самый веселый журнал, отличавшийся непрерывным и ничем не укротимым остроумием» (наст. изд., с. 256).

С. 122. **ЧЕТВЕРТАЯ ГРУППА.** — Эти персонажи очевидно представляют собой круг «Современника». См. преамбулу, с. 619.

С. 122. *...jeunes premiers...* — Театральное амплуа.

С. 122. **ПЯТАЯ ГРУППА.** — «Ученый диспут», на который похожи разговоры персонажей этой группы, скорее всего указывает на профессиональных историков разных направлений, высмеянных в «Предупреждении» в лице у.

С. 122. *...древний хор, с таким же значением, как у Софокла и других древних трагиков.* — А. Шлегель, а следом за ним А. И. Галич, П. А. Катенин, В. Ф. Одоевский и др. понимали античный хор как выражение «идеализированного зрителя» (см.: Манн Ю. В. Русская философская эстетика (1820–1830-е годы). М., 1969. С. 133–137). Эта функция хора в «Сне» пародируется, хор в основном подает бессодержательные, констатирующие, зачастую шуточные реплики. Единственное развернутое высказывание хора — изложение путаницы с инициалами Островского (см. ниже).

С. 123. *Милостивые государи, я пришел вам сообщить колоссальную новость...* — Отсылка к реплике городничего, открывающей «Ревизор» Гоголя.

С. 123. *Родовой быт убит!* — Шутка о смерти родового быта отсылает к полемике вокруг западнической идеи родового быта (К. Д. Кавелин, С. М. Соловьев и др.) и противопоставленной ей славянофильской идеи общинного быта (Ю. Ф. Самарин, К. С. Аксаков) как основы исторического развития России (см.: Русская эстетика и критика. С. 522). Основные аргументы этой полемики были высказаны в статье Кавелина «Взгляд на юридический быт древней России» (С. 1847. № 1. Отд. II. С. 1–52) и разборе ее в первом разделе статьи Самарина «О мнениях “Современника”, исторических и литературных» (М. 1847. № 2. С. 133–222; см. также: Самарин Ю. Ф. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2013. Т. 1. С. 85–151). Погодин постоянно участвовал в полемике о родовом быте на страницах «Москвитянина» вплоть до 1851 г. (см.: Барсуков. Кн. XI. С. 460–462).

С. 123. *Автор новой превосходной комедии.* — Комедия не названа прямо в силу цензурных ограничений, возникших уже после публикации пьесы в связи с неудовольствием императора. По этой же причине пьеса «Свои люди — сочтемся!» не названа и в рецензии Григорьева на «Причуды» П. Н. Меншикова (наст. изд.).

С. 123. *Мы постоянно говорили, что все зло ~ происходило от родового быта.* — Согласно развиваемой К. Д. Кавелиным и С. М. Соловьевым теории родового быта, господство рода у древних славян привело к непреодолимому конфликту, стало причиной приглашения князей из чужих родов и в конечном итоге привело к образованию русской государственности. Родовой строй и сословное начало, привнесенные приглашенными князьями, вступали в противоречие и порождали центральный социальный конфликт допетровской Руси. В концентрированном виде эта теория была изложена в статье Кавелина «Взгляд на юридический быт древней России» (С. 1847. № 1). В 1851 г. Соловьев выступил с циклом публичных лекций «Взгляд на историю установления государственного порядка в России до Петра Великого», в которых также обосновывались эти взгляды.

С. 123. *...позвольте вам заметить ~ было доказано в «Петербургском сборнике»...* — Вероятно, намек на статью Белинского «Мысли и заметки о русской литературе», опубликованную в «Петербургском сборнике» в 1846 г. (см.: *Русская эстетика и критика*. С. 522). Ср. рассуждение Белинского о свойствах «еще не установившейся природы русской» (Белинский. Т. 8. С. 40–41).

С. 124. *...в лице старика купца, этого русского pater familias.* — Имеется в виду Самсон Сильч Большой. Pater familias (лат.) — отец семейства, в Древнем Риме глава домашнего хозяйства и семейства, обладавший юридическим правом управлять домочадцами.

С. 124. *Вы выросли, вы воспитаны только на одном западном.* — По наблюдению О. В. Тимашовой, в этой реплике «Любитель славянских древностей» формулирует принципиальные для славянофилов обвинения в адрес представителей западнической партии. Они близки к тезисам С. П. Шевырева в программной статье «Взгляд русского на современное образование Европы», что позволяет предположить в нем последнего или его редактора и единомышленника М. П. Погодина» (Тимашова. С. 267). Следует отметить также, что Погодин, описывая в редакционном примечании фельетонный метод Благодурова, сам признался, что узнал себя в «Любителе древностей»: «Автор хотел, кажется, показать шутя, что всякое мнение, всякое положение, быв доведено до крайности, становится смешным, карикатурным: в этом смысле он влагает в уста любителя Славянских древностей (где я нашел много своих мыслей и выражений), любителя Западных литератур, филолога и проч. речи, коих первая половина похожа на правду, а вторая состоит почти из нелепостей» (М. 1851. № 12. С. 377).

С. 124. *...нет ничего тривиальнее русских пословиц и поговорок.* — Острота этого упрека «Знатка западной литературы» связана с тем, что само название комедии Островского представляет собой пословицу. Разбирая в очередном письме Иногородного Подписчика водевиль П. А. Каратыгина «Свадебный стол без молодых, или Старая любовь не ржавеет», Дружинин, в частности, задавался вопросом: «Отчего же непременно к названию каждого водевиля присовокупляется поговорка или пословица, и наконец, что такое значить “старая любовь не ржавеет”? Я подозреваю, что этот афоризм составлен самим господином Каратыгиным и, нужно сказать, составлен не совсем удачно» (Дружинин. Т. 6. С. 517; впервые: С. 1851. № 3).

С. 125. *...«улита едет, да когда она будет!»* — Из реплики Подхалюзина, который этой пословицей отвечает на обещание Рисположенского «когда-нибудь свкитаться» («Свои люди — сочтемся!», д. II, явл. 5).

С. 125. *...«влады, Фаддей, нашей Маланьей».* — Этой пословицей Большой выражает согласие на брак Подхалюзина и Липочки («Свои люди — сочтемся!», д. III, явл. 10).

С. 125. *...слова старухи купчихи; «живу-хлеб-жую!»* — Правильно: «живу — хлеб жую» (Островский. Т. 1. С. 92). Ответ Аграфены Кондратьевны на вопрос Устиньи Наумовны о том, как она «спала-ночевала» (д. I, явл. 4).

С. 125. *...сходство нашего мирозерцания с древнегреческим.* — Схожие соображения неоднократно высказывались славянофилами. В частности, К. С. Аксаков в статье «Несколько слов о поэме Гоголя “Похождения Гоголя, или Мертвые души”» (1842) заявлял о глубинном сходстве поэмы Гоголя с «Илиадой» Гомера. В вышедшем через год после фельетона Алмазова «Московском сборнике» (М., 1852) опубликована статья И. В. Киреевского «О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России», где связь русской и древнегреческой культуры была одним из ключевых тезисов.

С. 125. *...«чего ж лучше, как не красотой цвести!»?* — Из реплики Устиньи Наумовны, отмечающей, что Липочка «словно потолстела» (д. I, явл. 4).

С. 125. *...слова ключницы: «известно, мы не хозяевы — лыком шитая мелкота; а и в нас тоже душа, а не пар!»* — Из реплики Фоминишны, отвечающей на соображение Устиньи Наумовны, что с ключницей второй раз здороваться не следует (д. I, явл. 4).

С. 125. *...«каково скончание? бывает и начало хуже конца!»* — Из реплики Фоминишны (д. I, явл. 3).

С. 125. *...сентенция старика отца: «мое детище: хочу с кашей ем, хочу масло пахтаю».* — Так Большой отвечает Подхалюзину, сомневающемуся, что Липочка выйдет за него (д. III, явл. 10).

С. 125. К таким словам принадлежит слово «у ж о т к а»... — В явл. 10 второго действия «Своих людей...» Большов обращается к Подхалузину: «Ну, ты ступай теперь в город, а ужотко заходи к невесте: мы над ними шутку подшутим» (Островский. Т. 1. С. 124). Ужотко — *простонар.* 'позже, потом, как-нибудь, на досуге'. Ср. в «Тарантасе» В. А. Соллогуба: «Гм, дело известное... Ничего-с. Ужотка зайду. Доложите, что Иван Петров Фадеев заходил по своему делу» (Соллогуб В. А. Тарантас: Повести. СПб., 2012. С. 260)

С. 125. *Есть речи — значение...* — Начало стихотворения М. Ю. Лермонтова (1840).

С. 125. ...«у всякого барона своя фантазия»... — В 1833 г. эта пословица была выбрана Сенковским в качестве эпиграфа к «Фантастическим путешествиям барона Брамбеуса», причем у Сенковского приведен и оригинал: «À chaque baron sa fantaisie. (У всякого барона своя фантазия.) Старая шутка» (Сенковский О. И. Сочинения барона Брамбеуса. М., 1989. С. 23). Эта пословица устойчиво ассоциировалась с Сенковским и его журналом (ср., например, обзор «Библиотеки для чтения» Филиппова: М. 1851. № 13. С. 59).

С. 126. *Истинно даровитый, талантливый человек не может знать много фактов...* — Возможно, намек на отношение Белинского к фактографической стороне исторического знания. См., например, его рецензию на «Руководство к познанию новой истории для средних учебных заведений». Сам Алмазов увлечение мелкими фактами в науке также высмеял в «Предупреждении» (см. наст. изд., с. 123; ср. в коммент. цитаты из ук. статьи Белинского, с. 611)

С. 126. *Писатель должен рабски подчиняться вкусу публики...* — Вкладывая в уста представителей «четвертой группы» эти слова, Алмазов повторит традиционный упрек «москвитянинцев» в адрес «петербургской» критики, которая не воспитывает вкус читателя, а потакает самым низменным его предпочтениям. Наиболее прямо эта мысль выражена в «Стихотворениях Эраста Благодрава»: «Наши критики поступили в услужение к публике и всеми средствами стараются угодить ей. Они не хотят направлять и очищать ее вкуса: они потакают и льстят ему. Вкус большинства, толпы они взяли за нормальный и преследуют все то, что не нравится толпе» (наст. изд., с. 158).

С. 126. *Мы — дамские угодники!* — Показательная галантность в отношении дам — часть фельетонных образов Нового Поэта и Иногородного Подписчика. Отсутствие материалов для дам, чрезмерная серьезность — один из упреков фельетонистов «Современника» в адрес «Москвитянина». Так, Дружинин долгое время высмеивал отсутствие в «Москвитянине» отдела мод: «“Москвитянин” гораздо проще обходится с отделом “Мод”, весьма интересным большинству иногородных подписчиков: этого отдела не существует в “Москвитянине”. Теперь я начинаю понимать практическое применение мысли о красоте и удобстве древнего наряда. “Москвитянин” не желает унижаться до жалкого описания “мизерабельных фраков” или дамских нарядов, которые бывают иногда милы, только, к несчастью, заклеяены заморскими названиями» (Дружинин. Т. 6. С. 120; впервые: С. 1849. № 6). У Алмазова, впрочем, речь может идти и о более сложной проблеме — о женщинах-писательницах. Сам Алмазов отличался крайне придирчивым к ним отношением, о чем признался в «Наблюдениях Эраста Благодрава над русской журналистикой и литературой», причем вновь упомянул о «дамских угодниках» в лагере протывников: «Я знаю, что меня за это вооружение побьют камнями наши дамские угодники, которых всегда и везде такое множество» (наст. изд., с. 269). «Дамские угодники», впрочем, тоже иногда иронизировали над писательницами: «Недавно мне попались два немецких новых романа, состряпанных в прошлом году двумя женщинами-писательницами. Я очень вежлив, когда дело идет о женщинах, и потому умолчу об именах сочинительниц, но не утаю того, что, читая их романы, хохотал беспрестанно. Вообразите себе, что эти дамы, по-видимому, весьма преданные политике, выбрали себе героев из газетных статей и преимущественно из членов первого французского собрания» (Дружинин. Т. 6. С. 458–459; впервые: С. 1851. № 1).

С. 126. *Самая сальная из них — комаринский.* — Камаринская — русский народный танец и песня. В образованном кругу известна прежде всего по увертюре М. И. Глинки (1848). В большинстве вариантов песня начинается со слов «Ах ты, сукин сын, камаринский мужик».

С. 126. *Вы смеете называть автора просто по фамилии?!* — Намек на рассуждение Ф. В. Булгарина: «Каждому литератору известно, что в литературном мире есть свои законы, свои приличия и обычаи. Только великих писателей, которых слава утверждена общим мнением, называют по фамилии, без крестного имени, и без почетного звания: господин, monsieur, Herr, master или lord. Никто не скажет: Иоганн Вольфганг Гете или господин Гете, Фридрих Христофор Шиллер или господин Шиллер, Жорж Гордон Байрон <К имени Байрона часто прибавляют “лорд”, следуя английскому обычаю. — Примеч. Булгарина>, Михаил Васильевич Ломоносов или господин Ломоносов, и только при жизни Карамзина, Державина, Пушкина, Грибоедова называли их по имени и отчеству. В объявлении “Современника” все авторы рассказов о житейских глупостях названы только по фамилии, наравне с Пушкиным, Жуковским и Лермонтовым, между тем как

ученые и скромные писатели, которых статьи приобрел “Современник”, названы по имени, отчеству и фамилии: И. И. Срезневский, М. С. Куторга, С. М. Соловьев» (СевПчел. 1850. № 17. 21 января). Схожих принципов придерживалась «Библиотека для чтения», о которой Дружинин писал: «Критика “Библиотеки для чтения” <...> следует своей особой системе деления русских писателей на два, весьма оригинальные, класса, то есть на писателей, называемых критиком по имени и отчеству, как например, “Степан Иванович, Сергей Васильевич”, и на литераторов, о которых говорится просто! “господин Гоголь, господин Шеллинг, господин такой-то”. <...> “О, как счастливы, — думал я одно время — как счастливы литераторы, которых “Библиотека для чтения” величает по имени и отчеству! Им улыбка рецензента и привет его! Семену Ильичу любовь и внимание, господину такому-то одна сухость и сжатое рассуждение. Счастлив и любим Кондратий Александрыч; но горе какому-нибудь N. N. Но когда я стал повнимательнее всматриваться в рецензии “Библиотеки для чтения”, мысли мои во многом изменились, и теперь я убедился, что называемым от рецензента по имени и отчеству не есть еще высокое предпочтение, что иногда вежливая улыбка скрывает сарказм и что по временам иному Павлу Николаичу приходится выпить от “Летописи” горькую чашу, и чашу, которая обходит скромного господина такого-то”» (Дружинин. Т. 6. С. 269–270; впервые: С. 1850. № 2).

С. 127. *Это трудно решить.* — Следующий далее спор, как указали В. К. Кантор и А. Л. Осповат (см.: *Русская эстетика и критика.* С. 522), отсылает к пуганице, случившейся с инициалами Островского. В конце 1849 г. М. П. Погодин дважды извещал публику о появлении новой комедии Островского «Банкрут», причем в первом сообщении автор был назван Н. Н. Островским (М. 1849. № 23. С. 48), а во втором эта ошибка была исправлена (М. 1849. № 24. С. 67). В начале 1850 г. «Современник», проигнорировав это исправление, повторил ошибку, написав в числе прочих литературных новостей, что «Н. Н. Островский написал новую комедию “Банкрут”» (С. 1850. № 2. Отд. VI. С. 102). Над этой пуганицей иронизировал Дружинин в «Письмах Иногородного Подписчика», считавший, что неосведомленность «Москвитянина» свидетельствует о его плохом знакомстве с самой пьесой (см.: *Дружинин.* Т. 6. С. 280–281; впервые: С. 1849. № 12).

С. 127. *Но не выйдет ли это «дуализм»?* — Алмазов в данном случае, очевидно, отсылает к работе Герцена «Письма об изучении природы», опубликованной в «Отечественных записках» (1845. № 4, 7, 8, 11; 1846. № 3, 4). Дуализм здесь — один из главных объектов критики Герцена: «Дуализм <...> носил в себе необходимым последствием расторжение на отвлеченный идеализм и отвлеченную эмпирию; он проводил свой беспощадный нож между самым неразрывнейшим, между родом и неделимым, между жизнью и живым, между мышлением и теми, которые мыслят; и у него по той и другой стороне ничего не оставалось или, хуже, оставались призраки, принимаемые за действительность, философия, не опертая на частных науках, на эмпирии, — призраки, метафизика, идеализм» (Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 3. С. 101). См. также статьи В. Н. Майкова «Стихотворения Кольцова» (1846) и В. Г. Белинского «Взгляд на русскую литературу 1846 года» (1847).

С. 127–128. *В гении ~ скопятся необыкновенное количество моральных соков и сил в ущерб силам всего общества.* — Точный источник этой фразы установить не удалось. Возможно, имеются в виду упомянутые выше статьи Белинского о потребности общества в «беллетристах».

С. 128. *Что бы сделало общество без Тамерлана, Юлия Цезаря, Генриха IV и Лейбница.* — В образе этого «знатока западной литературы» пародируются взгляды Т. Карлейля, автора книги «Герои, почитание героев и героическое в истории» (1841), и Р. У. Эмерсона, эссе которого «Выдающиеся люди» (1850) вышло незадолго до статьи Алмазова (см.: *Вдовин.* С. 113).

С. 128. *...история точно так же не может существовать без великих людей, как человеческий организм не может существовать без головы или брюха.* — Видимо, пародия на сочинения «петербургских литераторов», особенно Белинского, сочетавшего «органицистский» подход к устройству общества с увлечением «физиологическим» изображением человеческого организма (см.: *Terras.* Р. 34–35, 55–56, 69–76). В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» Белинский мог, например, рассуждать о едином развитии литературы как организма, аргументируя этим необходимость беллетристики: «Всякое органическое развитие совершается через прогресс, развивается же органически только то, что имеет свою историю, а имеет свою историю только то, в чем каждое явление есть необходимый результат предыдущего и им объясняется. Если можно представить себе литературу, в которой явления от времени до времени сочинения замечательные, но чуждые всякой внутренней связи и зависимости, обязанные своим появлением внешним влияниям, подражательности, — у такой литературы не может быть истории» (Белинский. Т. 8. С. 341), — и тут же писать об организме как естественнонаучном феномене: «Разве для анатомика и физиолога организм дикого австралийца не так же интересен, как и организм просвещенного европейца? На каком же основании искусство в этом отношении должно так различаться от науки?» (Там же. С. 357). Итогом смешения романтической и «физиологической» концепций организма для Алмазова становится аналогия великих людей с брюхом.



С. 128. *Переводит эту фразу ~ она расходится в Германии в 100000 экземпляров и доставляет своему автору бессмертную славу.* — Видимо, пародия на претензии западников быть впереди российского общества и наравне с Европой, ушедшей по пути прогресса далеко вперед. Ср., например, характеристику оппонентов Герцена (в том числе, видимо, Шевырева) в «Дилетантизме в науке»: «...нет нелепости, обветшалости, которая не высказывалась бы нашими дилетантами с уверенностью, приводящею в изумление; а слушающие готовы верить оттого, что у нас не установились самые общие понятия о науке; есть предварительные истины, которые в Германии, например, вперед идут, а у нас нет. О них там уже никто не говорит, а у нас никто еще не говорил о них» (Герцен А. И. Собр. соч. Т. 3. С. 11).

С. 128. *Какая польза нашей литературе и нашему обществу от великих писателей? ~ Нам нужна беллетристика.* — Алмазов обыгрывает многократно высказанную Белинским идею о дефиците беллетристики в русской литературе. Наиболее ярко запрос на качественную беллетристику был высказан Белинским во «Вступлении» к «Физиологии Петербурга». Москвитянинская критика последовательно оспаривала эту идею. См., например, в наст. изд. статью А. А. Григорьева «Русская литература в 1851 году» и коммент. к ней.

С. 128. *Я употребляю слова инициатива, современный, суверенитет, шеф, мотив.* — Обилие заимствований было специфической чертой сочинений Белинского. В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» критик объяснял свою позицию так: «Нет сомнения, что охота пестрить русскую речь иностранными словами без нужды, без достаточного основания противна здравому смыслу и здравому вкусу, но она вредит не русскому языку и не русской литературе, а только тем, кто одержим ею. Но противоположная крайность, то есть неумеренный пуризм, производит те же следствия, потому что крайности сходятся. <...> Говорят, для слова “прогресс” не нужно и выдумывать нового слова, потому что оно удовлетворительно выражается словами: “успех”, “поступательное движение” и т. д. С этим нельзя согласиться. Прогресс относится только к тому, что развивается само из себя. Прогрессом может быть и то, в чем вовсе нет успеха, приобретения, даже шагу вперед; и напротив, прогрессом может быть иногда неуспех, упадок, движение назад. Это именно относится к историческому развитию. <...> Слово “прогресс” отличается всею определенностью и точностью научного термина, а в последнее время оно сделалось ходячим словом, его употребляют все — даже те, которые нападают на его употребление. И потому, пока не явится русского слова, которое бы вполне заменило его собою, мы будем употреблять слово “прогресс”» (Белинский. Т. 8. С. 340–341).

С. 128. *«Бог их знает, что такое они значут», — скажет он с Тяткиным-Ляпкиным... — Неточная цитата из «Ревизора» (д. V, явл. 8). У Гоголя: «А черт его знает, что оно значит!» Чиновники в этом эпизоде обсуждают значение слова «моветон» в письме Хлестакова приятелю. Ляпкин-Тяпкин надеется, что оно значит «только мошенник, а может быть, и того еще хуже» (Гоголь. ПССиП. Т. 4. С. 82).*

С. 129. *...для литературы гораздо выгоднее, когда она имеет 10 человек писателей, которые пишут порядочно, чем одного писателя, который пишет превосходно.* — Алмазов полемически заостряет положение Белинского о дефиците обыкновенных талантов. В действительности у Белинского требование большего количества хороших беллетристов вовсе не связано с уменьшением числа гениев. Ср. у Белинского во «Вступлении» к «Физиологии Петербурга» (1844): «Нельзя сказать, чтоб эти гениальные действители <Гоголь, Грибоедов, Пушкин и Лермонтов> стояли совершенно одиноко, но они не окружены огромною и блестящею свитою талантов, которые были бы посредниками между ими и публикою, усвоив себе их идеи и идя по проложенной ими дороге. Этих последних у нас слишком немного...» (Белинский. Т. 7. С. 130).

С. 129. *...во Франции цивилизация стоит на высокой степени развития.* — Говоря о правильных пропорциях гениев и обыкновенных талантов, Белинский приводил в пример именно французскую литературу: «Во Франции обо всяком уголке ее, сколько-нибудь и в каком-нибудь отношении замечательном, не одна книга написана, а сочинения о Париже образуют собою большую отдельную литературу» (Там же. С. 129). Доводя до абсурда идеи Белинского, Алмазов здесь прямо называет обыкновенных талантов «дурными» писателями.

С. 129. *Как, вы верите крикам его приятелей!* — Похвалы, раздаваемые «молодой редакцией» комедии «Свои люди — сочтемся!» и другим произведениям, опубликованным в «Москвитянине», нарушали журналистскую этику своего времени. Против «табу» на разбор сочинений сотрудников «Москвитянина» первым выступил Островский (см. его рецензию на «Тюфяка» Писемского и коммент. к ней в наст. изд.). Впрочем, речь может идти о «слухах», так как из-за цензурных сложностей в печати комедия Островского фактически не обсуждалась.

С. 129. *...неужели вы думаете равнять новую комедию с комедиями Гоголя?* — Сравнение комедии «Свои люди — сочтемся!» с гоголевской драматургией, и шире — Островского с Гоголем, в это время еще новость, хотя печатно высказано здесь не впервые. Еще раньше, в XXII письме Иногородного Подписчика была проведена параллель между «Утром молодого человека»

Островского и «Утром делового человека» Гоголя (см. наст. изд., с. 116). Уже вскоре сопоставление Островского и Гоголя станет общим местом в высказываниях критики об Островском. Ср. в статье И. С. Тургенева «Несколько слов о новой комедии г. Островского “Бедная невеста”»: «Словом, как барышня, фигура Марьи Андреевны совершенно исчезает перед лицом какой-нибудь дочери городничего в гоголевском “Ревизоре”» (Тургенев. Т. 4. С. 498; впервые: С. 1852. № 3). Ср. также настойчивые отсылки к Гоголю в разборе «Бедной невесты» в XXVII письме Иногородного Подписчика (наст. изд., с. 240–241). В «Заметках и размышлениях Нового Поэта», посвященных пьесе «Не в свои сани не садись», это же сопоставление предложено как само собой разумеющееся: «Первое произведение его обратило на него всеобщее внимание; <...> и мы в числе других, пораженные чтением этого произведения, были почти уверены, что русская литература приобрела себе в лице г. Островского такой же высокий художественный талант, каким владел тот, кто так недавно и безвременно сошел в могилу» (наст. изд., с. 349).

С. 129. *Стих Пушкина ~ вышел из школы Жуковского...* — Отзывы Пушкина о Жуковском (в основном эпистолярные), на которые мог ссылаться Алмазов, еще не были опубликованы. Вероятно, критик знал о них со слов В. П. Гаевского, М. П. Погодина и др. интересовавшихся жизнью Пушкина людей из своего окружения.

С. 130. *...но у одного это является как цель, у другого — как средство.* — Комизм Гоголя для Алмазова — свидетельство его чрезмерно пристрастного, личного отношения к своим героям. На другом полюсе этой эстетической системы — также не одобряемая «москвитянинцами» абсолютная беспристрастность. Тот факт, что именно на этой беспристрастности Островского настаивает «бледный молодой человек», следует, видимо, считать следствием общего пародийного замысла статьи (см.: Зубков. С. 34–35).

С. 130. *Пушкин отличительную чертою ~ чтоб он каждому бросился в глаза.* — В вошедшей в «Выбранные места из переписки с друзьями» статье «Четыре письма к разным лицам по поводу “Мертвых душ”» (1846) Гоголь утверждал, что Пушкин говорил ему: «...еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека...» (Гоголь. Т. 8. С. 293).

С. 130. *...в этом создается и сам автор «Носа» в своей «Переписке с друзьями».* — В той же статье Гоголь писал: «...определяю тебе себя самого, как писателя. Обо мне много толковали, разбирая кое-какие мои стороны, но главного существа моего не определили. Его слышал один только Пушкин» (Там же).

С. 130. *Напрасно некоторые критики возражали...* — Отсылка к статье Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835). Белинский пишет как раз о полной беспристрастности отношения к изображаемому миру, которая свойственна Гоголю и которая проявилась, например в повести «Тарас Бульба», причем эта повесть сопоставляется Белинским с «Илиадой» (см.: Белинский. Т. 1. С. 181–182).

С. 130. *...в высшей степени привлекательной черты ~ это лиризм.* — Характеристика сочинений Гоголя «молодым человеком» восходит к гоголевской же статье «Четыре письма к разным людям по поводу “Мертвых душ”», вошедшей в «Выбранные места из переписки с друзьями» и резко противоречившей трактовке сочинений Гоголя Белинским. Так, собственная поэма определяется Гоголем как «карикатура и моя собственная выдумка» (Гоголь. Т. 8. С. 294).

С. 130. *Изображая своих героев ~ он изображает отчасти и самого себя.* — Ср. автохарактеристику Гоголя: «...я стал наделять своих героев, сверх их собственных гадостей, моей собственной дрянью» (Гоголь. Т. 8. С. 294).

С. 131. *...он изображает действительность «сквозь зримый для мира смех, сквозь незримые слезы».* — Отсылка к знаменитому выражению из «Мертвых душ» (т. 1, гл. 7). У Гоголя: «видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы» (Гоголь. ПССиП. Т. 7. Кн. 1. С. 127).

С. 131. *...когда заставляет одного героя заметить другому, что у того зуб со свистом...* — Это замечание делает Бобчинский Добчинскому («Ревизор», д. I, явл. 3).

С. 131. *...когда заставляет Бобчинского просить Хлестакова объявить всем в Петербурге, что живет, мол, в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский...* — См.: «Ревизор», д. IV, явл. 7.

С. 131. *...когда в «Шинели» он заставляет одного из действующих лиц...* — Алмазов неточен. «Значительное лицо», после приема у которого умирает Акакий Акакиевич, учится перед зеркалом не «делать лицо», а говорить «голосом отрывистым и твердым» (Гоголь. Т. 3. С. 166).

С. 131. *В душе автора образы ~ при изображении их он прибегает к гиперболам.* — Вероятно, отголосок высказанных в «Выбранных местах из переписки с друзьями» суждений Гоголя, что герои «Мертвых душ» «потому близки душе, что они из души» (Гоголь. Т. 8. С. 292), а целью первого тома поэмы было изобразить преувеличенно плохих героев: «Мне потребно было отобрать от всех прекрасных людей, которых я знал, всё пошрое и гадкое, что они захватили нечаянно, и возвратить законным их владельцам» (Там же. С. 295).

С. 131. *Это не гиперболы Мольера ~ Гиперболы Гоголя только еще живее поясняют нам характеры лиц...* — Ср. сопоставление комизма Гоголя и Мольера в статье Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году»: «...сравните Гоголя с Мольером как относительно взгляда на жизнь, так и относительно силы комического юмора. Комизм Мольера совсем другого рода комизм и, уж без сомнения, низший род комизма, если сравнить его с гоголевским: комизм какой-то внешний, вооружающийся на условные понятия во имя таких же условных, только пор-рояльских понятий» (наст. изд., с. 286). Аналогичное сопоставление дарований Гоголя и Мольера встречается в статье Белинского «Мысли и заметки о русской литературе»: «У нас есть люди, которым удалось понять, что “Ревизор” есть глубоко творческое и художественное произведение и что ни одна комедия Мольера не выдержит эстетической критики. Они правы в этом отношении, но не правы в выводе, который они делают из этого факта. Действительно, ни одна комедия Мольера не выдержит эстетической критики, потому что все они больше *сделаны*, нежели *созданы*, часто сбиваются на фарс или по крайней мере допускают в себя фарс ...» (Белинский. Т. 8. С. 57). Оспаривая взгляды Белинского на Гоголя, «молодой человек» у Алмазова расходится с Белинским отнюдь не во всем.

С. 131. *У нас есть пропасть писателей, которые пишут очень натурально ~ характеров у их действующих лиц не в их о д и т...* — Видимо, речь идет о «превращениях», типичных в прозе представителей натуральной школы (см. в наст. изд. статью Алмазова «Сон по случаю одной комедии. Предупреждение», с. 93).

С. 132. *...рассказывает о дурной привычке учителя уездного училища — делать в классе рожу... — См. реплика Сквозника-Дмухановского в «Ревизоре» (д. I, явл. 1).*

С. 132. *...в «Мерт в ы х души а х» одна дама отправилась ~ велеть народу посторониться, чтоб дать место юбке.* — Речь идет об эпизоде из гл. 8 первого тома «Мертвых душ». Упомянутая «молодым человеком» дама отправилась в церковь: «Во время обедни у одной из дам заметили внизу платья такое руло, которое растопырило его на полцеркви, так что частный пристав, находившийся тут же, дал приказание подвинуться народу подальше, то есть поближе к паперти, чтоб как-нибудь не измялся туалет ее высокоблагородия» (Гоголь. ПССиП. Т. 7. Кн. 1. С. 150).

С. 132. *...Земляника на вопрос Хлестакова ~ отвечает: «очень может быть»...* — «Ревизор», д. IV, явл. 6. Григорьев в статье «Русская изящная литература в 1852 году» использует этот же эпизод для иллюстрации тезиса, что «гоголевские произведения верны не действительности, а общему смыслу действительности в противоречии с идеалом» (см. наст. изд., с. 287).

С. 132. *...по Петербургу разнесся слух ~ доставил все средства видеть нос г-на Ковалева...* — Речь идет о повести «Нос». Алмазов неточен: согласно слухам, нос майора Ковалева гулял не в Летнем, а в Таврическом саду.

С. 132. *...в городе NN дамы, из учтивости, не говорят, что стакан воняет...* — Из гл. 8 первого тома «Мертвых душ»: «...дамы города N. отличались, подобно многим дамам петербургским, необыкновенною осторожностью и приличием в словах и выражениях. Никогда не говорили они: “я высморкалась, я вспотела, я плюнула”, а говорили: “я облегчила себе нос, я обошлась посредством платка”. Ни в каком случае нельзя было сказать: “этот стакан или эта тарелка воняет”. И даже нельзя было сказать ничего такого, что бы подало намек на это, а говорили вместо того: “этот стакан нехорошо ведет себя” — или что-нибудь вроде этого» (Гоголь. ПССиП. Т. 7. Кн. 1. С. 149).

С. 132. *Да, правду сказал Гоголь, что есть высокий, восторженный смех, который должен стать рядом с высоким лирическим движением!* — Отсылка к лирическому отступлению в начале седьмой главы «Мертвых душ»: «Ибо не признаёт современный суд, что равно чудны стекла, озерающие солнцы и передающие движенья незамеченных насекомых; ибо не признаёт современный суд, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создання; ибо не признаёт современный суд, что высокой восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движением и что целая пропасть между ним и кривляньем балаганного скомороха!» (Там же. С. 127).

С. 133. *...«крепкой силой неумолимого резца ярко и выпукло выставлять их на всенародные очи»...* — Неточная цитата из лирического отступления в начале седьмой главы «Мертвых душ». У Гоголя: «Но не таков удел, и другая судьба писателя, дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи, всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога, и крепкою силою неумолимого резца дерзнувшего выставить их выпукло и ярко на всенародные очи! (Там же. С. 126–127).

С. 133. *Загляните в его «Переписку» ~ создание героев, которые так смешат публику.* — Имеется в виду статья Гоголя «Четыре письма к разным лицам по поводу “Мертвых душ”».

С. 133. *...у нас нет поэта, который бы так был верен действительности ~ Его творчество — художество, в истинном, самом тесном значении этого слова.* — «Молодой человек» пользуется понятным аппаратом немецкой философской эстетики. Так, Гегель определял искусство как

воплощение идеи в конкретных образах. Поиск подлинно «художественной» литературы был одной из ключевых задач философски ориентированных критиков со времен статьи Белинского «Литературные мечтания» (1834). Ср., например, статьи Григорьева «Русская литература в 1851 году» и «Русская изящная литература в 1852 году». Ср. также в статье Алмазова «Наблюдения Эраста Благодрава...»: «Лицо это создано совершенно конкретно и потому совершенно художественно» (наст. изд., с. 257).

С. 133. *Он не комик: он самый спокойный, самый беспристрастный, самый объективный художник.* — Впоследствии Григорьев в статье «Русская изящная литература в 1852 году» сформулирует идею о необходимости баланса между комическим и объективным мировоззрением: «Тот только истинный художник в наше время, кто, установивши возможное равновесие идеала и действительности в душе, относится к действительности во имя вечных и разумных требований идеала, ищет комическим путем разрешения благородных, возвышенных задач — хотя, с другой стороны, вглядывается пристально в действительность, воздает должную справедливость ее разумным законам, умеет отличить в ней самобытное, коренное от пришлого или наносного» (наст. изд., с. 294). Полное отрицание «молодым человеком» комизма Островского не позволяет однозначно соотносить его позицию с позицией автора фельетона.

С. 133. *«Как же не ревизор?! ~ Ревизор, непременно ревизор!..»* — В этом фрагменте соединены реплики Добчинского («Он! и денег не платит и не едет. Кому же б быть, как не ему? И подорожная прописана в Саратов») и Бобчинского («Он, он, ей-богу он... Такой наблюдательной: все обсмотрел. Увидел, что мы с Петром-то Ивановичем ели семгу, больше потому, что Петр Иванович насчет своего желудка... да, так он и в тарелки к нам заглянул. Такой осмотрительной, меня так и проняло страхом») из явл. 3, д. I «Ревизора» (Гоголь. ПССиП. Т. 4. С. 18).

С. 134. *Для того чтоб уметь скрыть свою личность ~ нужно быть человеком спокойным, не раздражительным.* — Ср. в статье Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году» близкую характеристику мирозерцания Островского: «У Островского одного в настоящую эпоху литературную есть свое прочное, новое и вместе идеальное мирозерцание... <...> Этот оттенок мы назовем, нисколько не колеблясь, коренным русским мирозерцанием, здоровым и спокойным, юмористическим без болезненности, прямым без увлечений в ту или другую крайность, идеальным, наконец, в справедливом смысле идеализма, без фальшивой грандиозности или столько же фальшивой сантиментальности» (наст. изд., с. 297).

С. 134. *...великим представителем которых может считаться Байрон...* — Представление о Байроне как о совершенно субъективном поэте было общим местом русской критики. Так, для Белинского Байрон — «субъективный дух, столь могущий и глубокий, <...> личность, столь колоссальная, гордая и непреклонная» (Белинский. Т. 6. С. 371).

С. 134. *...тот погибает в бою, тот умирает на поединке, тот падает жертвою разъяренной черни* — О. В. Тимашова считает, что речь здесь идет о Байроне, Пушкине и Лермонтове (погибли на поединке) и Андре Шенье (погиб во время Великой французской революции) (см.: Тимашова. С. 269). Вопреки этому мнению, под «жертвою разъяренной черни», скорее всего, имеется в виду А. С. Грибоедов, погибший во время разгрома русской миссии в Тегеране, Байрон же не погибал в бою; «молодой человек» Алмазова мог иметь в виду А. А. Бестужева, который действительно пал жертвой стычки с горцами на Кавказе.

С. 134. *...иному из них вдруг придет в голову, что он великий грешник...* — Очевидная отсылка к гоголевским «Выбранным местам из переписки с друзьями», в которых он многократно признает свои сочинения ошибочными, а саму работу свою — поспешной и неудачной. См. например, раздел I — «Завещание».

С. 134. *В этом отношении лучшим их представителем может быть Вальтер Скотт.* — В русской критике Вальтер Скотт считался абсолютно объективным романистом, сочинения которого достоверностью могли сравниться с историческими исследованиями (ср., например, рецензию Шевырева на роман «Веверлей, или Шестьдесят лет назад», 1827 — Московский вестник. 1827. № 20).

С. 134. *...«облитых горечью и злостью»...* — Цитата из стихотворения Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840).

С. 134. *Так точно дыяк, в приказах поседельей...* — Из монолога Григория в «Борисе Годунове» (1825) Пушкина.

С. 134. *...в молодости своей он действительно вел такую жизнь ~ явился чисто лириком.* — Трактовки раннего творчества Пушкина как сугубо лирического восходят к статье И. В. Киреевского «Нечто о характере поэзии Пушкина» (1828). По мнению Киреевского, в своих ранних сочинениях Пушкин предстает «чисто творцом-поэтом» (Пушкин в прижизненной критике. Т. 2. С. 75). Ко временам Алмазова подобные трактовки стали широко распространены. Ср., например, у Белинского: «В последнее время своей жизни он все более и более наклонялся к драме и роману и, по мере того, отдалялся от лирической поэзии» (Белинский. Т. 6. С. 281).

С. 135. *Нет ничего труднее ~ есть критики, которые делают это весьма искусно...* — Очевидно, имеется в виду критическая практика Белинского, предложившего в разное время несколько вариантов литературных иерархий (см.: *Вдовин*. С. 34–76). Впрочем, сами «москвитянинцы» отнюдь не избежали построения своей литературной иерархии. См., например, статью самого Алмазова «Наблюдения Эраста Благонравова над русской литературой и журналистикой» в наст. изд.

С. 136. *...мое мирозерцание — гоголевское...* — О термине «мирозерцание» см. статью Григорьева «Русская литература в 1851 году» и коммент. к ней (наст. изд., с. 187, 658).

С. 136. *...Осипа, Тараса Бульбу, Андрия, Акакия Акакиевича...* — Осип — слуга Хлестакова в комедии «Ревизор». Андрий — младший сын Тараса Бульбы из одноименной повести (1835). Акакий Акакиевич — главный герой повести «Шинель» (1842).

С. 136. *В их языке.* — Язык для «младомосквитянинцев» — одно из условий объективности писателя. Ср. у Григорьева в статье «Русская изящная литература в 1852 году» о Потехине: «Гораздо большее явилось уже в его отрывке из романа, — явилась способность создания лиц, умение вести ловко и живо рассказ, объективность в языке и в изображениях» (наст. изд., с. 306). Развернутая защита языка пьес Островского содержится в статье Григорьева 1855 г. «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» (см. наст. изд., с. 473–474). Язык первой комедии Островского хвалили не только члены «молодой редакции». Ср. его высокую оценку в «Заметках и размышлениях Нового Поэта» по поводу пьесы «Не в свои сани не садись» (наст. изд., с. 349).

С. 137. *Так, в нем является и говорит статуя командора...* — Представления персонажа статьи о необходимости буквального правдоподобия любого произведения, видимо, пародируют идеи Белинского, считавшего финал «Каменного гостя» уступкой литературной традиции: «Это фантастическое основание поэмы на вмешательстве статуи производит неприятный эффект, потому что не возбуждает того ужаса, который обязано бы возбуждать. В наше время статуй не боятся и внешних развязок, *deus ex machina* <бога из машины>, не любят; но Пушкин был связан преданием и оперою Моцарта, неразрывною с образом Дона Хуана. Делать было нечего» (*Белинский*. Т. 6. С. 488).

С. 137. *Можно, но оттого его произведения и ниже новой комедии.* — Сходные мысли о языке Шекспира высказывал и Дружинин: «В драмах этого гениального человека есть один элемент, в особенности противный русскому человеку нашего времени. Я говорю про неестественно-цветистый слог Шекспира, про его громогласные метафоры, напыщенные выражения. Ученый француз, немец, англичанин довольно спокойно пройдет мимо этих недостатков, миллион раз выкупаемых блеском величайшего гения; но у русского читателя страсть к простоте доходит до сильной степени...» (*Дружинин*. Т. 6. С. 347; впервые: С. 1850. № 5). В статье Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году» утверждается, что Шекспир так же мало натурален, как и Гоголь. В этом смысле оба они противопоставлены Островскому (см. наст. изд., с. 287–288).

С. 137. *Вот до чего довела их натуральная школа!* — Само по себе это восклицание может быть иронически приписано представителям самых разных литературных сил, однако, вложенное в уста «любителя славянских древностей», оно отсылает к позиции славянофилов и их критике натуральной школы. Эта позиция изложена например в статье Самарина «О мнениях “Современника”, исторических и литературных». Разбирая статью Белинского «Взгляд на русскую литературу 1846 года» (С. 1847. № 1), Самарин настойчиво критикует натуральную школу, которая 1) не является самостоятельной, соединяя в себе влияния Гоголя и французской литературы; 2) освещает только одну сторону русской жизни и только с одной точки зрения; 3) клеветает на русский народ, приписывая ему свойства, которые его вовсе не характеризуют (см.: *Самарин Ю. Ф.* Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2013. Т. 1. С. 128–140).

С. 137. *Он скоро предложит публике эпилог к этой фантазии...* — Это обещание Алмазов не выполнил; сведения о таком замысле фельетониста отсутствуют. Возможно, имеется в виду «Письмо Эраста Благонравова» (М. 1851. № 12), в котором Алмазов иронизировал на тему свалившейся на Благонравова «славы» после выхода «Сна...».

### И. И. Панаев

#### Заметки Нового Поэта о русской журналистике. Май 1851. «Расстегаи». (Драматический и психологический этюд)

Впервые: С. 1851. № 6. Отд. VI. С. 140–153. Без подписи. Цензурное разрешение — 03.06.1851. Цензор А. Л. Крылов.

Переизд.: Сын Отечества. 1851. № 5. Май. С. 1–12. Приложение.

Фельетоны Нового Поэта И. И. Панаева стали регулярно печататься в «Современнике» с № 5 1851 г. взамен «Писем Иногородного Подписчика» А. В. Дружинина, на время покинувшего журнал. Как и фельетоны последнего, письма Нового Поэта выражали

литературно-эстетическую позицию редакции, хотя в еще более беллетризованной и фельетонной форме, которая часто служила полемическим задачам (подробнее о Панаеве-критике см.: *Шапкова Е. В. И. И. Панаев-критик. Великий Новгород*, 2008. С. 93–147). Именно в фельетонах Нового Поэта, в отличие от «Писем» более независимого от редакции журнала Дружинина, и была сосредоточена основная полемика «Современника» с «Отечественными записками» и «Москвитянином». Комментируемый фельетон открывает серию специальных выступлений Панаева против эстетической теории «молодой редакции» «Москвитянина». Первые же фразы публикуемого отрывка о художественности и искренности отсылают к начавшейся весной 1851 г. полемике вокруг драматических этюдов Островского и выдвинутой в связи с ними концепции «молодой редакции» (см. коммент. к статье Эдельсона и Островского за 1851 г. в наст. изд.). Впервые Панаев выступил против эстетических построений «молодой редакции» в «Заметках Нового Поэта» за апрель 1851 г. (С. 1851. № 5. Отд. VI. С. 51–55), где с иронией отозвался о разделении редакции журнала на «старую» и «молодую». Особое недоумение вызвала у фельетониста якобы новая теория художественности (с. 52). Подробнее о длительной полемике Панаева-Нового Поэта с «Москвитянином» см.: *Карева А. Ю. И. И. Панаев как литератор*. Дис. ... к.ф.н. М., 2009. С. 84–103.

Этюд Панаева «Расстегай» стал вторым выпадом Панаева против литературной позиции «молодой редакции», облеченным в форму пародии на «драматический этюд» А. Н. Островского «Неожиданный случай», напечатанный в сборнике «Комета». Объектом пародирования у Панаева является ничтожность содержания этюда, большое количество повторов и сентиментальный тон общения между героями. В панаевском Лиловом легко угадывается помещик Розовый из сцены Островского, а в Пюсовом — Дружинин. Пародия Панаева распространяется лишь на отношения между Розовым и Дружининым; сюжетная линия со сватовством Розового к Софье Антоновне осталась вне поля зрения пародиста. Таким образом, пародируются особенности пьес Островского, высмеянные в рецензии «Современника» на «Комету» (см. наст. изд.).

«Москвитянин» откликнулся на пародию Панаева статьей Григорьева «“Современник” №№ 6 и 7» — принципиальным и развернутым выступлением, где была выражена эстетическая программа критика. Не признавая издевательской, с его точки зрения, манеры Панаева, Григорьев отстаивал верность москвитянинской трактовки «художественности» и «искренности», апеллируя к неизменным критериям эстетики: «Чем, как не законами искусства, должна руководствоваться критика произведений, принадлежащих к области искусства? С какой точки зрения смотреть на произведения литературные, как не литературной» (1851. № 15. С. 339). Отказываясь признавать «смерть» художественной критики, о которой возвестили «Современник» и «Отечественные записки», Григорьев писал: «Историческая критика, которая рассматривает произведение в связи с личностью автора и с жизнью эпохи, есть высший вид художественной критики: Гервинус, Гилдебранд, Фильмар и другие знаменитые представители ее в оценке произведений по связи их с личностью автора и с духом эпохи не опускают из виду и чисто-художественной точки зрения» (Там же. С. 339). Исходя из этого тезиса, Григорьев отказывал критике Панаева в звании «исторической» и вообще какой бы то ни было критики.

На критику и пародирование этюда Островского «Неожиданный случай» Григорьев ответил так: «Мы, одним словом, смотрели на этюд безотносительно, тогда как критика “Современника” взглянула на него под тем углом зрения, что г. Островский должен непременно писать комедии из купеческого быта, и до другого чего-нибудь не имеет права касаться» (Там же. С. 340).

С. 138. *Я каюсь и беру назад опрометчивые слова ~ Искренность таланта!* — В фельетоне Нового Поэта в № 5 «Современника» Панаев утверждал, что считает «Москвитянин» «самым оригинальным из русских журналов», и хвалил москвитянинский принцип «истина превыше всего» (С. 1851. № 5. Отд. VI. С. 51). Однако там же Панаев впервые возмутился претенциозностью «молодой редакции», возомнившей себя основательницей новой теории художественности (с. 52).

С. 138. ...стихотворения г. Шевырева некогда Авеля имя в устах шевелил. — Неточная цитата из стихотворения С. П. Шевырева «Каин» (1825): «И Авеля имя в устах шевелит».

С. 138. ...у Дюссо, в Летнем саду... — Знаменитый и многократно описанный в литературе ресторан Дюссо в Петербурге (Б. Морская ул., 11) был открыт в конце 1830-х гг. ресторатором Леграном, в 1850-х гг. его владельцем стал Дюссо.

С. 138. ...на Минеральных водах у г. Излера... — Об Излере и его Минеральных водах см. коммент. к фельетону Дружинина (наст. изд., с. 613).

С. 138. ...братья Мальчугины, из коих одна сестра... — Популярны народные певцы 1850-х гг., выступавшие в петербургских воксалах.

С. 138. ...декламирует малороссийские песни г. Карпенко... — Степан Данилович Карпенко (1814/15–1886), украинский поэт, писатель и драматург, автор и исполнитель малороссийских песен,

собр. в изд.: Либретто малороссийских, польских, чешских, молдавских, болгарских, сербских и червонорусских песен и романсов репертуара малороссийского певца С. Д. Паливода-Карпенко. Отд. I. СПб., 1858.

С. 138. *Нет! я решился творить теперь художественные произведения ~ Вот какие произведения я хочу творить!* — В этом длинном пассаже пародируется наукообразный и иногда туманный язык и терминология статей Эдельсона и Григорьева. Предложение, содержащее выделенные курсивом фрагменты — цитата из рецензии Островского на повесть Писемского «Гюфяк» (ср. отсылку к тем же выражениям в рецензии на сборник «Комета» — наст. изд., с. 120).

С. 138. ...до понимания которых, к сожалению, не достиг критик «Современника»... — Шутливый намек на отрицательную редакционную рецензию «Современника» на сборник «Комета» (см. ее в наст. изд.).

С. 139. ...для Шекспирова Валентина была Сильвия. — Отсылка к комедии Шекспира «Два веронца», герои которой связаны идеальной любовью.

С. 141. *Читал ли ты стихотворения Щербины?* ~ Он почти в каждом своем стихотворении выражает эту гордость ... — Устами пародийных героев Панаев высмеивает тему человеческого величия, характерную для стихотворений Николая Федоровича Щербины (1821–1869) конца 1840-х гг. Имеется в виду прежде всего его «Песня Прометея» (1848): «Говорят: широко мирозданье, / Человек же ничтожен и мал, — / Но гордись человека названьем, / Ты, кто мыслил, любил и страдал...»; а также «Как высоко твое, о человек, призванье — / От лика Божия на землю павший свет! (1847) и др.

С. 141. ...завтракать в Троицкий трактир. — Популярный трактир на ул. Ильинка в Москве.

С. 143. ...кружечку лимпопо? — Шуточн. переинач. 'пополам'; напиток из холодного пива, с лимоном и ржаными сухками.

С. 145. ...драматические сцены господина Гоголя? — «Утро делового человека» и «Лакейская». См. о них коммент. к статье «Современника» о «Комете» в наст. изд., с. 617. Наименование Гоголя «господином», видимо, отсылает к обыгрыванию той же темы в «Сне...» Алмазова (см. наст. изд., с. 126).

С. 145. В 8 № «Москвитянина» фаворит мой Эраст Благодрагов ~ статейка доставила ему очень много врагов... — Имеется в виду «Письмо Эраста Благодрагова к редактору "Москвитянина"» (М. 1851. № 8). См. наст. изд., с. 603–605.

С. 145. *Вслед за письмом г. Эраста Благодрагова напечатано другое послание, от неизвестного, также к редактору «Москвитянина»...* — Речь идет о «Письме от неизвестного» (М. 1851. № 8. С. 395), которое было частью литературной игры Алмазова вокруг образа Эраста Благодрагова (неизвестный никому читателю аноним открещивается от авторства «Сна по случаю одной комедии»).

С. 146. *Замечательны в 8 № «Москвитянина» еще следующие слова ~ Они принадлежат г. Погодину...* — В отделе «Московские известия» (М. 1851. № 8. С. 387–388) в специальной заметке Погодин оговаривал, что не видит во «Сне по случаю одной комедии» Алмазова обидных намеков на личности, но лишь обобщенные, собирательные образы-типы (см. о нем в коммент. к «Сну» в наст. изд., с. 620).

### И. И. Панаев

#### Заметки Нового Поэта о русской журналистике. Июнь 1851

Впервые: С. 1851. № 7. Отд. VI. Современные заметки. С. 35–49. Публикуемый фрагмент — с. 35–39, 41–45. Без подписи. Цензурное разрешение — 30.06.1851. Цензор А. Л. Крылов.

Не переиздавалось, за исключением стихотворения «Весеннее чувство», которое републиковано в «Собрании стихотворений Нового Поэта» (СПб., 1855. С. 73), «Сочинениях» Панаева (СПб., 1889. Т. 5–6. С. 47) и в издании «Русская стихотворная пародия (XVIII — начало XX в.)» (Л., 1960. С. 482. («Библиотека поэта». Большая серия)).

Фельетон продолжает полемику предыдущего письма Панаева (С. 1851. № 6) и посвящен уже не общетеоретическому спору по эстетическим вопросам (хотя они присутствуют в тексте), но отражению частных упреков «Москвитянина» и критике отдельных высказываний «молодой редакции» о ценниках и близких ей авторах — Е. Ростоичиной, К. Павловой, Ф. Глинке, Е. Тур. Соглашаясь с невысокой оценкой всех этих поэтов в предшествовавшей критике «Современника» (в первую очередь в рецензии Некрасова), Панаев в фельетонной форме обыгрывал недостатки их поэзии, в том числе сочинив пародию «Весеннее чувство» на стихотворения Ростоичиной. Используя разные приемы полемики (пародирование, стилизация манеры статей Григорьева и Эдельсона, прямые выпады, намеки), Панаев завершал «москвитянинскую» часть своих заметок очередным выпадом в адрес Алмазова и серии его фельетонов Эраста Благодрагова, по сути являвшихся продолжением «Сна по случаю одной комедии».

С. 147. ...критик, разбиравший в «Современнике» драматический этюд г. Островского, помещенный в «Комете»... — Панаев обыгрывает дружеские отношения с каким-то другим критиком «Современника» (вероятно, Н. А. Некрасовым; о возможной атрибуции ему рецензии на «Комету» см. коммент. к статье в наст. изд., с. 614–615).

С. 147. ...теорию художественности и искренности... — См. вступительную статью к наст. изд., с. 19.

С. 147. ...подписываются буквы Г., Е., О. и У. — Статьи критиков «молодой редакции» «Москвитянина» подписывались литеррами Г. — Григорьев, Е. или Э. — Эдельсон, О. — Островский, У. — неидентифицированный псевдоним, которым подписана статья «Еще о “Комете”» (М. 1851. № 11–12. С. 339–340).

С. 147. С кого они портреты пишут? / Где разговоры эти слышат? — Цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Журналист, читатель и писатель» (1840).

С. 148. Довольно привести в столкновение два таких характера, как Лиловый и Пюсовый, которым приличны будут те душевные движения и те отношения... — Пародия на стиль и терминологию рассуждений Эдельсона о структуре характера в комедии. Ср.: в обзоре «Отечественных записок»: «Уже в самих характерах <...> лежит зародыш комедии; но когда характеры эти задумаются в известном столкновении или под влиянием известных обстоятельств, тогда содержание комедии определится еще более...» (М. 1851. № 5. С. 67).

С. 148. Эти господа составляют мой кружок ~ подписывают под статьями своими различные буквы: И., Т., Ф., Ы. ... — Намек на редакцию «Москвитянина» и «Современника» (неизвестность настоящих имен членов первой и относительную «прозрачность» в указаниях авторства второй). И. Т. — подпись И. С. Тургенева под рецензией на роман Е. Тур «Племянница» (С. 1852. № 1).

С. 149. Не угодно ли вам будет скушать? Это настоящий королек-с. — Сорт апельсинов с красной мякотью.

С. 149. Весеннее чувство. — Пародия на стихотворение Ростопчиной «Весенний гимн» (М. 1851. № 9. С. 50; см.: Ямпольский И. Г. Поэты и прозаики: Статьи о русских писателях XIX — начала XX века. Л., 1986. С. 48).

С. 150. ...стихотворение «Весенний гимн» ~ совершенно походят на мое «Весеннее чувство»... — Шутливое передергивание фактов: пародия Панаева написана после выхода стихотворения Ростопчиной.

С. 150. ...в 11 № того же журнала объясняется значение «Неожиданного случая» ~ критику «Современника»... — Имеется в виду статья Е. Н. Эдельсона «“Неожиданный случай”». Драматический этюд Островского» (М. 1851. № 11. С. 333–337).

С. 150. В 11 №, при разборе «Кометы», старая редакция ~ удостоивает похвалы г. Тургенева и г-жу Евгению Тур. — В сноске на с. 326 № 11 «Москвитянина» за 1851 г. редактор Погодин, комментируя разбор повестей Е. Тур Григорьева, одобрил лишь ее повесть «Антонина», считая ее лучшим из всех сочинений писательницы. В другой сноске на с. 329–330 Погодин аналогичным образом высказал свое мнение о Тургеневе, выделяя из всего корпуса его текстов лишь рассказы «Записок охотника» и «Разговор на большой дороге» как безусловно достойные читательского внимания.

С. 150. ...но с какой же точки зрения смотрит редакция ~ на сочинения, например, г-жи Павловой? — Панаев имеет в виду и цитирует рецензию М. А. Дмитриева (подпись: Л. Л.) на сборник «Раут» в «Москвитяине» (1851. № 9–10. С. 152–161). Приводимая цитата — на с. 157. Далее Панаев выделяет курсивом цитаты из этой рецензии «Москвитянина».

С. 150. ...«Рассказа Лизы», напечатанного в «Рауте»... — «Рассказ Лизы» (входящий в поэму «Кадриль») К. К. Павловой напечатан в сборнике Н. В. Сушкова «Раут» (М., 1851).

С. 151. «Рассказ Лизы» написан пятистопным хореем... — Пятистопный хорей, в самом деле, принадлежит к числу не самых распространенных в середине XIX в. размеров, ярким и влиятельным образцом которого стало стихотворение М. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» (опубл. 1843). Панаев имеет в виду и свою пародию на «Рассказ Лизы» — стихотворение «Мое разочарование» (С. 1851. № 5. В составе рецензии Некрасова на сборник «Раут»). Подробнее о семантическом ореоле размера см.: Гаспаров М. Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999. Гл. 10.

С. 151. ...им писаны «Die Götter Griechenlandes» Шиллера. — Стихотворение Ф. Шиллера (1788) «Боги Греции» также написано пятистопным хореем (ср. тот же размер в позднем рус. переводе А. А. Фета 1878 г.).

С. 151. ...музыкальность (не в «Рассказе ли Лизы»? см. «Библиографию» V книжки «Современника»). — Панаев ссылается на критический отзыв Некрасова на «Рассказ Лизы» Павловой (С. 1851. № 5; Некрасов. Т. 11. Кн. 2. С. 68–77), в котором версификационные свойства этого текста Павловой оценивались весьма низко, а сама поэтесса — как не оправдавшая ожиданий



критиков. В рецензии Некрасова описано, как Новый Поэт, услышав «Рассказ Лизы», тут же сочиняет на него пародию «Мое разочарование».

С. 151. ...и стих, и смелое созвучье / В ущерб другим даны?.. — Строки из пародии Нового Поэта «Отрывок» (Собр. стих. Нового Поэта. СПб., 1855. С. 37–38) на стихотворение К. Павловой «Три души» (1845).

С. 151. А отзыв о сотруднике «Москвитянина» г. Ф. Глинке ~ живопись, свежесть и прибавляет, что всем (?) известна сила его музы! — Имеется в виду похвальный отзыв М. А. Дмитриева о поэзии Ф. Н. Глинки в рецензии на сборник «Раут»: «Хороши также стихи Ф. Н. Глинки “Мастерская Брюллова”. Его живопись, его свежесть; но в стихах нет целой, оконченной идеи: впрочем, это недостаток сюжета, а не автора, которого нельзя упрекнуть в слабости искусства; всем известны сила и роскошь его Музы!» (М. 1851. № 9–10. С. 160). В данном случае Панаев косвенно отвечает также на статью Островского о «Тюфяке» Писемского, в которой защищается мнение «москвитянинцев» о допустимости разбора произведений сотрудников своего же журнала. По Островскому, нюансы журнальной борьбы не должны мешать критике в его стремлении к доведению разбору художественного произведения.

С. 151. *C'est trop fort!* — как сказал Гизо Виктору Гюго ~ после приговора, произнесенного над его сыном. — Речь идет о процессе над сыном писателя В. Гюго Шарлем, который весной 1851 г. был привлечен к суду и обвинен в неуважении к законам республики за публикацию в газете «L'Événement» статьи о казни браконьера. Франсуа Гизо (Guizot, 1787–1874) — историк, политический деятель, писатель. Панаев мог почерпнуть информацию о процессе сына Гюго, например, из журнала «Revue Suisse et chronique littéraire», где в хронике событий за июнь 1851 г. была перепечатана (наверняка из французских газет) фраза Гизо: «On a généralement trouvé cela énorme, on en a été surpris péniblement. M. Guizot, rencontrant à l'Académie M. Victor Hugo, le père du jeune écrivain, se serait même avancé vers lui avec empressement, et, lui prenant les mains, lui aurait dit: — Ah! Monsieur, c'est trop fort!» (Vol. 14. P. 427; перевод: «Все были потрясены этим и ужасно удивлены. Г-н Гизо, встретив в Академии г-на Виктора Гюго, отца молодого писателя, поспешно устремился к нему и, взяв за руки, сказал ему: “Ах, месть, это уж слишком!”»).

С. 152. *Все это было бы смешно, / Когда бы не было так... скучно...* — Неточная цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «А. О. Смирновой» (1840, у Лермонтова «когда бы не было так грустно»).

С. 152. Молодая редакция «Москвитянина» изобрела новое слово свищ ~ (Москвитянин № 11. стр. 325.). — На 325 с. № 11 «Москвитянина» Григорьев лишь повторял ранее придуманную им характеристику для подобного типа пустых и ничтожных героев (см.: Г<ригорьев А.> «Пантеон и репертуар русской сцены». 1851. № 1. Январь // М. 1851. № 6. С. 272). Реагируя на этот упрек Панаева, Григорьев посмеялся над его незнанием слова «свищ», обозначающего «гнилой орех» (М. 1851. № 15. С. 344). Спор о слове «свищ» отразился также в статье «Русская литература в 1851 году» (наст. изд., с. 208).

С. 152. *Примолвя: тут остановись?* — Цитата из поэмы А. С. Пушкина «Цыганы» (1824).

С. 152. ...растягивает свое остроумие в своих «Снах»... — Имеется в виду «Предупреждение» и «Сон по случаю одной комедии» (см. наст. изд.)

С. 152. ...пишутся для прославления одной комедии... — Комедии Островского «Свои люди — сочтемся!».

С. 152. ...остроумному отделу ф и н т и ф л ю ш е к, изобретенному издателем «Пантеона»... — В отделе «Юмористика» журнала «Пантеон», издававшегося Ф. А. Кони, в 1850 г. печатались юмористические куплеты, заканчивавшиеся рефреном «Это значит финтифлюшки / Финтифлюшки — финтифлю». См. об этом фельетон А. В. Дружинина (С. 1850. № 6. Отд. VI. С. 79–80).

С. 152. *Письмо его в 12 № Москвитянина по поводу Сна...* — Имеется в виду «Письмо Эраста Благодрава», в котором Алмазов в той же иронической и фельетонной манере описывал свалившуюся на Благодрава славу после успеха «Сна».

### И. И. Панаев

#### Заметки Нового Поэта о русской журналистике. Сентябрь 1851

Впервые: С. 1851. № 10. Современные заметки. С. 1–20. Публикуемый фрагмент — с. 5–8. Без подписи. Цензурное разрешение — 04.10.1851. Цензор А. Л. Крылов.

Фрагмент фельетона является ответом на полемическую статью Ап. Григорьева «“Современник” № № 6 и 7» (М. 1851. № 15. С. 337–343), который, в свою очередь, также отражал очередную критическую атаку Панаева (см. наст. изд., с. 138–146) и утверждал незыблемость эстетических критериев при оценке текстов. Оправдывая употребление понятий «художественность» и «искренность», Григорьев отстаивал актуальность чисто художественной оценки произведения,

вопреки моде на пристрастную, с его точки зрения, «историческую критику». Относительно теории искренности Григорьев еще раз подчеркивал, что, вне зависимости от того, как смотреть на связь эпохи и личности автора — исторически или эстетически, — «произведение дорого, поелику оно искренне, поелику оно не клеветает на жизнь вообще и на жизнь известной эпохи в особености» (С. 340).

Панаев сосредоточился не на дискредитации самих понятий «художественность» и «искренность», а, с его точки зрения, на неверном их применении в критике «молодой редакции». Опираясь на концепцию Белинского о противопоставлении художественных и беллетристических талантов, Новый Поэт выступал против злоупотребления понятием «художественность» в статьях москвитянинцев, которые, по его мнению, принимали качественную беллетристику (например, «Тюфяка» Писемского) за высокохудожественные тексты уровня Шекспира или Скотта. Таким образом, причина разногласий между позициями двух журналов крылась в разнице литературных программ развития русской прозы и поэзии, а не в толковании понятия «беллетристика». Повести и рассказы, высоко ценимые «Москвитянином» за новации, соответствовавшие его литературной программе, могли низко цениться в «Современнике», придерживавшемся иных взглядов. Подробнее см. вступительную статью к наст. изд. и коммент. к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году», с. 645–647.

От имени «молодой редакции» Панаеву отвечал Григорьев, который в обзоре «“Современник”. № 10» упрекнул Нового Поэта в том, что тот не может сформулировать, что такое «художественность» и почему есть какие-то таланты, которые «не подлежат ее мерке» (М. 1851. № 22. С. 378–379). После этого, считал Григорьев, обсуждать что-либо с Новым Поэтом не имеет смысла.

С. 153. ...я нашел между прочим возражение мне, подписанное буквою Г. ~ Вероятно, эта буква более или менее выражает взгляды журнала... — Имеется в виду статья Григорьева «“Современник” (№№ 6 и 7)» (М. 1851. № 15. С. 337–343), которая, в самом деле, выражала общую позицию «молодой редакции».

С. 153. ...есть два рода талантов: таланты первостепенные, или художественные, и таланты второстепенные, или беллетристические. — Панаев излагает концепцию Белинского. См. наст. изд., с. 617.

С. 153. ...возводящие в перл о с з д а н и я, как говорит один русский писатель... — Слова из начала VII главы первого тома «Мертвых душ» (1842) Н. В. Гоголя.

С. 154. ...недавно по поводу одной, прекрасной впрочем, повести «Москвитянин» ~ повторил слова художественность и художественное произведение... — Скорее всего, имеется в виду рецензия Островского на повесть Писемского «Тюфяк» (1851, см. наст. изд.), в которой слово «художественный» и однокоренные с ним встречаются 15 раз.

С. 154. ...не усиливайтесь натягиваться до пафоса. — Отсылка к понятию «пафос творчества», введенному в русскую критику Белинским в пятой статье о Пушкине (январь 1844 г., см.: Белинский. Т. 6. С. 258).

С. 154. Вспомните грустное восклицанье «Библиотеки для чтения ~ не та публика, какова была десять лет назад тому». — Цитируется фраза из анонимной рецензии на сборник «Комета» в «Библиотеке для чтения» (1851. № 6. Отд. V. С. 18), в которой утверждалось, что теперь, ввиду прогресса в публике, от критика требуется глубокое знание эстетической теории и серьезное и добросовестное ее применение к текущей словесности. Григорьев в обзоре № 8 «Современника» за 1851 г. процитировал эту фразу из «Библиотеки для чтения» (неверно указав, что она содержится в рецензии «Библиотеки для чтения» на сборник Раут — БдЧ. 1851. № 6. Отд. VI. С. 70–79), а также комментировавшего ее Нового Поэта (см.: С. 1851. № 8. Отд. VI. С. 5–7), и упрекнул его в порочном стремлении приписывать слишком большую роль прогрессу в литературе и публике (см.: М. 1851. № 17. С. 161). Сам Григорьев полагал, что прогресс в литературе и в сфере идей и «веяний» — явление по меньшей мере спорное.

С. 154. ...истины, провозглашаемые ею теперь, в 1851 году ~ в одном из журналов, в котором он тогда участвовал. — Панаев в очередной раз указывает на источник эстетической концепции «молодой редакции» — статьи Белинского 1838–1841 гг. в «Отечественных записках», попутно отмечая их «неудачные применения», то есть ложные трактовки произведений, от которых автор статьи «Горе от ума»...» (1840) позже отказался. Панаев начал сотрудничать в журнале Краевского с 1839 г.

С. 154. И как же я могу обвинять вас в поклонении этюду г. Островского ~ я не знаю в чем состоит эта искренность? — Имеется в виду этюд Островского «Неожиданный случай» (1851). О полемике вокруг искренности см. преамбулу.

С. 155. В 15 и 16 №№ «Москвитянина» нет ничего особенно замечательного, кроме статьи о Нижегородской ярмарке... — Статья в духе физиологических очерков «Физиономия нижегородской

ярмарки» (№ 15). Утверждение Панаева нарочито провокативно, т. к. в этих номерах были опубликованы стихотворение Ф. Тютчева «Наш век», стихотворение Л. Мея «22 августа 1851 года» (ода на 25-летие коронации Николая I), статья А. Стурдзы «Духовная жизнь и духовная словесность на Востоке», не говоря уже о критических статьях других сотрудников.

**Б. Н. Алмазов**  
**Стихотворения Эраста Благонравова**

Впервые: М. 1851. № 19–20. С. 265–293. Без подписи. Цензурное разрешение — 15.10.1851. Цензор Д. С. Ржевский.

Переизд.: Алмазов. Т. 3. Первые три пародии на Некрасова также переизд.: Русская стихотворная пародия (XVIII — начало XX в.). Л., 1960 («Библиотека поэта». Большая серия).

Творческая история статьи раскрывается благодаря сопоставлению прижизненной публикации и посмертного переиздания в «Сочинениях» Алмазова и письма к Погодину (октябрь 1851 г.). В «Сочинениях» последний стихотворный текст в статье дополнен строками: «Понемногу своими статьями / Ты составишь себе капитал, — / И тогда, вступив в долю с друзьями, / Ты начнешь издавать сам журнал. // Потрудишься, напишешь в нем вволю! / Твой журнал будет дивом для всех...», помещенными вместо пустых строк в журнальном тексте. Строка «Бдением иссушенную грудь...» в авторском тексте Алмазова выглядела как «Коньяком иссушенную грудь...» (Барсуков. Кн. XI. С. 387). Причины этого пропуска изложены в письме Алмазова, негодующего на то, что цензор Д. С. Ржевский и Погодин вырезали из его стихотворения самые жесткие выражения, сделав статью удобным объектом для насмешек Нового Поэта (см.: РГБ. Ф. 231/II. Карг. 1. № 90. Л. 18–19; Барсуков. Кн. XI. С. 387–388). Пропущенный фрагмент был наиболее прямым намеком на объект сатирического изображения — Некрасова, издателя «Современника» и одного из главных оппонентов «молодой редакции». Вероятно, версия статьи до вмешательства Погодина была широко известна в литературных кругах. По крайней мере, отсылки к ней позже возникали в литературной полемике 1850-х гг. (см. ниже, с. 638). Именно эта версия стихотворения печаталась во всех переизданиях.

Как и предыдущие фельетоны Алмазова, статья написана от лица одновременно обличающего и обличаемого героя, «пародической личности» (Ю. Н. Тынянов) Эраста Благонравова. Тон Благонравова колеблется от серьезного и возвышенного обличения литературных оппонентов, не соответствующих высокому идеалу истинного творчества, до нелепой речи близкого друга Пушкина. Помимо очевидных проекций на гоголевский образ Хлестакова (см.: Тимашова. С. 19; Зубков. С. 44), Эраст Благонравов в этом фельетоне может восприниматься и как своеобразное преломление литературного образа самого Гоголя. С одной стороны, герой фельетона Алмазова, как и Гоголь в полемике с «Библиотекой для чтения», выступает против циничных журналистов и защищает от них истинных писателей; с другой стороны, подчас сбивается на неуместную фамильярность, например, рассуждая о «покойном Пушкине», как и Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями»: «Когда я начал читать Пушкину первые главы из “Мертвых душ” в том виде, как они были прежде, то Пушкин, который всегда смеялся при моем чтении (он же был охотник до смеха), начал понемногу становиться все сумрачней, сумрачней, и наконец сделался совершенно мрачен» (Гоголь. Т. 8. С. 294; статья «Четыре письма к разным лицам по поводу “Мертвых душ”»). Аналогичен Благонравову и образ Пушкина, то явно «всерьез» жалующегося на непонимание критикой, то кажущегося пародией на поэта. Несмотря на свою иронию, Алмазов явно признаёт за поэтом право судить современных ему литераторов. Другим важным источником литературной позиции Алмазова служит статья С. П. Шевырева «Словесность и торговля» (Московский наблюдатель. 1835. № 1), а также и прочие полемические выступления Шевырева против «петербургской» журналистики. Шевырев видел истоки многих проблем современной русской литературы в том, что «Литератор есть уже капиталист, которого умственный капитал имеет еще ту выгоду, что не может никак подвергнуться вычислениям и временным условиям торгового баланса, — который вдруг, неожиданно, дает несбыточные проценты!» (Шевырев С. П. Избранные труды / Сост. К. В. Рясенцев, А. А. Ширинянц; вступ. ст. А. А. Ширинянц; коммент. М. К. Кирюшиной, К. В. Рясенцева, А. А. Ширинянца. М., 2010. С. 141). Алмазов фактически воспроизводит эти упреки, утверждая, что два «самых лучших, самых петербургских» журнала (с. 157) «вкус большинства, толпы <...> взяли за нормальный и преследуют все то, что не нравится толпе» (с. 158). Именно в связи с идеями Шевырева Алмазов постоянно обвиняет своих оппонентов в дешево им доставшейся популярности и роскоши, которая не дает им обратить внимания на серьезную литературу. Особенно прямо выражена эта идея в последнем стихотворении Эраста Благонравова, где именно роскошью объясняется

«падение» Некрасова, начинавшего как достойный литератор. В том же духе писал и Шевырев: «Положим еще, что первые наши романы явились не вследствие литературной спекуляции, а вследствие вдохновения писателей, хотя и подготовленного чтением иноземцев. — Но вызови на страшный суд совесть того писателя, которого первый роман, внушенный вдохновением честным и приготовленный долгим трудом, завоевал внимание публики! <...> Его насильственное второе, более насильственное третье и четвертое вдохновение не было ли плодом того безотчетного, но сладкого чувства, что роман теперь самая верная спекуляция?» (Шевырев С. П. Избранные труды. С. 136–137). Не менее показательно постоянное упоминание «избалованных мирскими благами и благоприобретениями» (с. 158) журналистов, служащих публике, «выписывающей его <журнал> в большом количестве экземпляров» (там же). Более того, «коммерческая» логика пародируется Пушкиным, который у Алмазова оценивает сочинения Эраста Благонравова, утверждая: «...твои правнуки напечатают их в большом количестве экземпляров...» (с. 156; ср. обсуждение тиражей в «Сне по случаю одной комедии» — наст. изд., с. 128). Фактически Алмазов был неправ: «Современник» в начале 1850-х гг. испытывал нехватку подписчиков, как и все русские журналы той эпохи (см., например: *Евгеньев-Максимов В. Е.* «Современник» в 40–50 гг.: От Белинского до Чернышевского. Л., 1934). Таким образом, общие литературные установки Алмазова развивают идеи Гоголя и Шевырева. В этом смысле Алмазов близок Григорьеву, в статье «Русская литература в 1851 году» опиравшемуся на те же источники. Позиция Алмазова подчеркнута — отчасти пародийно — архаична.

Ключевая тема статьи Алмазова — пародийное высмеивание современных ему журналистов и фельетонистов за неуважение к поэзии и постоянные насмешки над нею. В 1840-е гг. поэзия действительно была отодвинута на второй план в русской литературе: «Отзывы критиков 40-х годов <...> показывают, что наиболее значительными событиями в поэзии первой половины 40-х годов были посмертные публикации стихотворений Пушкина и Лермонтова. <...> Они воспринимались не как настоящее поэзии, а как ее новооткрытое прошлое, и свидетельствовали не о высоте, на которую поднялась русская поэзия, а о высоте, с которой она упала» (*Бухитаб Б. Я.* Русская поэзия 1840–1850-х годов // Поэты 1840–1850-х годов. Л., 1972. С. 9–10). Отодвинутая на периферию литературной системы, поэзия этого периода (за значимыми исключениями, конечно) преимущественно оставалась уделом дилетантов и графоманов.

Осознавая это положение вещей, Белинский в течение нескольких лет высказывал тезис о падении роли поэзии в современной русской литературе. Идеи Белинского относительно поэзии воспроизводились сотрудниками «Современника» и позже. Алмазов понимал, что негативное отношение его современников к поэзии восходит к идеям Белинского и утрированно воспроизвел некоторые его идеи, прозрачно намекнув на их авторство (см. ниже, с. 639). Единственным толстым журналом, постоянно помещавшим на своих страницах стихи, в конце 1840-х — начале 1850-х гг. был «Москвитянин». Стихи его сотрудников часто становились объектом насмешек со стороны Панаева (Нового Поэта). Так, в № 8 «Современника» за 1850 г. опубликована пародия Панаева на стихотворение Н. В. Берга, в будущем члена «молодой редакции», «Фанни Эльслер» (М. 1850. № 12). Именно подобные пародии, печатавшиеся под псевдонимом Новый Поэт, служат главным источником примеров для Алмазова. О слабостях современной русской поэзии Панаев писал и в фельетонах (см. об этом в коммент. к статье Алмазова «Сон по случаю одной комедии. Предупреждение», наст. изд., с. 602). При этом автор фельетона игнорирует прямые высказывания Панаева о его более сложном отношении к поэзии (см. ниже).

Сложнее, чем у Панаева, было отношение к современной поэзии А. В. Дружинина. Так, в 1849 г. он ехидно отзывался о публикациях множества стихотворений в «Москвитянине»: «Редакция справедливо полагает, что, наконец, найдется же между кучею размеренных строчек хоть одно порядочное произведение, и с этой целью гостеприимно принимает к себе всех поэтов» (*Дружинин*. Т. 6. С. 162–163; впервые: С. 1849. № 10; среди примеров плохих стихотворцев «Москвитянина» приведен Берг). Ср. отзыв о современной поэзии в целом: «Всякому известно, что в последние десять лет публика сделалась чрезвычайно холодна к стихотворениям, а критика, не ограничиваясь холодностью, с заметным удовольствием преследует и поэтов, и поэзию <...> хуже журнального стихотворения может быть в наше время одна только вещь — более длинное стихотворение...» (*Дружинин*. Т. 6. С. 169; впервые: С. 1849. № 11). В то же время Дружинин неоднократно выступал в защиту поэзии; ср., например: «Вообще история мнений, противных поэзии, может послужит поводом к довольно любопытному этюду. Есть много умных людей и даже женщин, бросающих всякую книгу, заключающую в себе стихи, хотя бы стихи поэта известного и прославленного. Некоторые даже усиливаются видеть в этом пренебрежении к поэзии нечто современное, новое, отзывающееся какою-то практичностью. Все это несколько не ново, не практично и не современно: люди прославленные и знаменитые бывали заражены тою же слабостью; а корень той слабости заключается не в практичности взгляда, а в неспособности

к многосторонней восприимчивости, еще чаще в оскорбленном самолюбии» (*Дружинин*. Т. 6. С. 380; впервые: С. 1850. № 6). Так или иначе, статья Алмазова представляет собою высказывание на остро актуальную для своего времени тему о состоянии русской поэзии. Основным методом полемики Алмазова — пародирование, направленное при этом на стихотворения Панаева и Некрасова, которые Алмазов называет пародиями на сочинения Пушкина и Лермонтова. Алмазов справедливо отмечает отсутствие смехового начала в сочинениях Нового Поэта (см.: *Тынянов Ю. Н.* О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 287–288), однако игнорирует, — скорее всего, намеренно — тот факт, что стихотворения Панаева имели целью высмеивание эпигонов-подражателей, а не крупных поэтов последних десятилетий. Между тем Григорьев еще в 1847 г. осознавал реальную направленность пародий Панаева, определив их как «презлые и преметкие пародии на некоторых из борзописцев» (Московский городской листок. 1847. № 52. 5 мар.). Речь шла именно о пародиях из № 1 «Современника» за 1847 г. вызвавших резкие отзывы Алмазова в комментируемой статье. Чтобы оправдать свой полемический пафос, Алмазов развивает своеобразную «теорию пародии». Рассуждая о специфике этого жанра, критик воспроизводит общие места литературной теории своего времени, однако вносит значимые уточнения. Еще Н. Ф. Остолопов утверждал, что у пародии может быть три цели: «...иногда она выставляет на позор подверженное осмеянию; иногда выказывает ложные красоты какого-либо сочинения; открывает глаза автору, ослепленному самолюбием и лестью, и чрез то способствует к его исправлению; иногда же служит к одному только увеселению читателя, ибо случается, что пародируемое сочинение не имеет таких недостатков, кои бы заслуживали малейшее порицание...» (*Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч. 2. С. 342). Алмазов фактически ограничивает все пародии второй целью, сводя их к орудию литературной полемики. Это соответствует и его установкам в настоящей статье, и общим принципам «молодой редакции», согласно которой в мир высокого, истинного искусства пародия может войти лишь тогда, когда обретет некую, хотя бы сугубо полемическую, цель, связывающую ее с развитием этого искусства. Алмазов как пародии воспринимает даже «перепевы» Некрасова, направленные против лермонтовской литературной традиции (см.: *Бухштаб Б. Я.* Сатирическая поэзия Некрасова 1840–1850-х годов // Бухштаб Б. Я. Некрасов: Статьи и исследования. Л., 1989. С. 228). Пародированию подвергаются и те сочинения Некрасова, которые Алмазов ценит высоко. Таким образом, речь идет не о тех или иных неудачных пародиях, а о литературной позиции редакции «Современника» и др. «петербургских» журналов, чуждой, по Алмазову, подлинного искусства и высокой поэзии. Сочинения Эраста Благодрава служат средством выразить кризис в развитии русского стиха. При всей полемической заостренности, статья Алмазова выражает этот кризис, а литературная маска Эраста Благодрава, увязанная с комической стиховой манерой, становится одним из предвестников начинавшего формироваться в то же время образа Козьмы Прутковка.

«Стихотворения Эраста Благодрава» вызвали недовольство министра народного просвещения П. А. Ширинского-Шихматова, объявившего выговор цензору Д. С. Ржевскому за пропуск в печать стихотворения Некрасова «Колыбельная песня», включенного в текст статьи Алмазова (см.: *Барсуков*. Кн. XI. С. 388–389). С. П. Шевырев в письме к Погодину высоко оценил пародии Благодрава: «*«Современник»* зарезан» (Там же. С. 389).

Статья Алмазова представляет собою эпизод в полемике «Современника» и «Москвитянина», разворачивавшейся в начале 1850-х гг. В «Современнике» (1851. № 1) была опубликована статья Панаева «Странный сон...», содержащая пародии на эпигонов Пушкина и Лермонтова (см. о полемике с нею Алмазова также коммент. к статье «Сон по случаю одной комедии. Предупреждение» — наст. изд., с. 601). Разбирая ее, Григорьев утверждал, что эти пародии «устремлены были и на произведения бездарности, и на произведения талантов — без различия — и не раз обличали в авторе их отсутствие эстетического такта. Они имели свою относительную пользу, обращенные на водяных подражателей Гейне...» (М. 1851. № 5. С. 83). Особенно задели критика пародии на Н. П. Огарева и А. А. Фета, которых Григорьев относил к наиболее перспективным русским поэтам (см. в наст. изд. его статью «Русская изящная литература в 1852 году»): «...многие из пародий, обращенных на стихотворения двух упомянутых нами поэтов, свидетельствовали только о грубости вкуса пародирующего и возбуждали в людях с эстетическим тактом чувство довольно неприятное» (М. 1851. № 5. С. 84). Задевший упреками Григорьева, Панаев ответил ему заметкой «Несколько слов от Нового Поэта»: «*Новый Поэт* твердо убежден, что он точно обличил бы отсутствие эстетического такта и грубость вкуса, если бы вздумал писать пародии на произведения таких талантов, как Пушкин и Лермонтов, или на истинно-поэтические произведения и других, второстепенных поэтов. Такая нелепость никогда и не приходила ему в голову, потому что он слишком высоко ценит искусство и не позволит себе издеваться над ним. <...> Отыщите же хоть одну пародию Нового Поэта на произведения истинно поэтические» (С. 1851. № 4. Отд. VI. С. 224). Григорьев ответил в очередном обзоре «Современника», где заявил, что, вопреки словам

Панаева, «пародии его устремлены были часто на произведения истинно поэтические», и привел в пример «грязную пародию» «В один трактир они оба ходили прилежно...» (М. 1851. № 9. С. 202), которую цитирует и Алмазов (см. наст. изд., с. 160). Там же Григорьев подчеркнул, что сочинения Панаева и Дружинина (Чернокнижникова) носят одинаково пародийный характер (см.: М. 1851. № 9. С. 202–203). Статья Алмазова, таким образом, явилась средством доказать, что все стихотворения Нового Поэта и Некрасова, даже без воли их авторов, можно воспринимать как пародии на «истинно поэтические», то есть созданные в рамках позднеромантической литературной теории, произведения. Панаев, по всей видимости, был возмущен статьей Алмазова и ответил крайне резко: «...вдруг почудилось мне, что одно из самых ничтожных и мелких насекомых вползло ко мне на грудь и тщетно усиливало впускать свое жало в мое тело. <...> Насекомое, к моему удивлению, с бесстыдством уверяло меня, будто бы я пародировал Пушкина и Лермонтова, и начало передразнивать меня и коверкать мои пародии» (С. 1851. № 12. Отд. VI. С. 145–146; см. об этом эпизоде полемики: *Зубков*. С. 45–47). Панаеву ответил Григорьев, в статье «Русская литература в 1851 году» повторивший образ «насекомого» по отношению к собственным литературным оппонентам (см. наст. изд., с. 160).

С полемической репликой выступили и «Санкт-Петербургские ведомости»: в фельетоне «Письмо из Москвы» анонимный автор (подпись: Корреспондент) писал: «Не знаем, почему статья г. Благодрава произвела на нас самое неприятное и тяжелое впечатление. Потому ли, что она с начала до конца пропитана каким-то едким, злобным юмором в отношении ко всей журналистике и к большей части известных писателей и наполнена странными обвинениями против них, придуманных г. Благодравовым; потому ли, что во всей статье резко проглядывает молодость и незрелость в понятиях и суждениях, отсутствие всякой последовательности в собственных словах и поступках автора и какое-то детское желание уколоть кого ни попало; потому ли, наконец, что всякое подражание не имеет большею частью и половины достоинств подлинника даже и тогда, когда подлинник действительно стоит подражания» (1851. № 260. 18 нояб.). По мнению критика «Отечественных записок», статья Алмазова выражает «тайны самодовольной пошлой жизни, приключения, помыслы и чувства забавного самолюбия...» (ОЗ. 1851. № 11. Отд. VIII. С. 31). Видимо, сознательно игнорируя пародийную природу сочинений Алмазова, критик описал все признания героя стихотворений как характеристику самого Эраста Благодрава, причем подчас искажал его выражения (см.: Там же. С. 32). Эдельсон в ответ указал, что «Отечественные записки» «решились исказить дело» (М. 1851. № 23. С. 523), пояснив, «что все, что ни сказано в приведенной нами заметке — выдумка, что благородный и меланхолический тон ее — маска, надетая с целью, что г. Эраст Благодрав поместил не стихи, а статью с стихотворениями, что совершенно изменяет вопрос; что всех выписанных "Отечественными записками" мест нет в таком виде в статье г. Эраста Благодрава; что выставленные в заметке номера страниц поставлены только для приличия, ибо на выписанных страницах можно найти только некоторые слова или фразы, подобные приведенным quasi-выпискам, имеющие, впрочем, совсем другой смысл и значение» (Там же. С. 524). Согласен с ним был Дружинин, скептически оценивший подобные полемические приемы (см. его статью в наст. изд., с. 210). Сам Дружинин, впрочем, не во всем был согласен с Эрастом Благодравовым, однако стремился не опровергнуть его суждения, а использовать их в собственной эстетической системе, в центре которой стоял не идеал истинного искусства, а свобода от устоявшихся клише и способность иронично относиться к любым предвзятым теориям. Споры о «Стихотворениях Эраста Благодрава» помнились еще долго. Так, Григорьев упомянул о них в обзоре «Библиотеки для чтения», опубликованном в 1855 г.: «...пародии Эраста Благодрава своею меткостью уничтожили страсть к пародиям в самом корне...» (М. 1855. № 3. С. 119). На это ответил В. Р. Зотов, считавший Эраста Благодрава совершенно неизвестным автором: «...критик очень серьезно тоскует <вероятно, опеч.> следует читать «толкует» о том, что меткие пародии какого-то Эраста Благодрава, о котором решительно никто не помнит, уничтожили страсть к пародиям в самом корне» (СПбВед. 1855. 15 апр. № 81). Между тем сам Панаев помнил о пародиях Благодрава. В конце 1855 г., отказываясь от фельетонных обозрений русской литературы, Панаев упомянул неких «петербургских фельетонистов», один из которых писал стихи, направленные против Нового Поэта: «Ты не писатель, нет! — ты франт, — / И пьешь стаканами коньяк!!» (С. 1855. № 12. Современные заметки. С. 246). И упреки во франтовстве, и упоминание коньяка (вероятно, доцензурная версия статьи, содержащая это выражение, была известна в литературных кругах) указывают на отсылку именно к Благодраву. Таким образом, статья Алмазова осталась для участников одним из самых ярких эпизодов литературной полемики начала 1850-х гг.

С. 156. *В гармонии соперник мой ~ Иль шепот речки тихоструйной.* — Цитата из стихотворения Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824, опубл. 1825).

С. 156. ...большую поэму в описательном роде под заглавием «Путешественник по Испании, или Бой быков». — «Поэмы в описательном роде» (самый известный русский пример — «Сады, или Искусство украшать сельские виды» (1816) А. Ф. Воейкова, перевод поэмы Ж. Делиля) были абсолютно неактуальным жанром. С ними, очевидно, сопоставляются сочинения В. П. Боткина «Письма об Испании», предмет постоянной иронии Алмазова (см. наст. изд. статью «Сон по случаю одной комедии» и коммент. к ней, с. 619).

С. 156. ...она бы не говорила ~ моего уже созревшего гения. — Описание позиции критиков совершенно неточно. О падении таланта Пушкина в 1830-х неоднократно писал Н. И. Надеждин (см., например, его статью «Летописи отечественной литературы», 1832, где среди неудачных сочинений упоминаются сцены «Моцарт и Сальери» (1830, опубл. 1832): Пушкин в прижизненной критике. Т. 3. С. 190), схожие идеи высказывал и Белинский в статье «Литературные мечтания» (1834). Однако ни один из этих критиков не осуждал упомянутую Алмазовым трагедию «Борис Годунов» (1825; опубл. 1831) и сцены «Скупой рыцарь» (1830, опубл. 1836; ср. высокую оценку этого произведения в статье Алмазова «О поэзии Пушкина» (1858) — Алмазов. Т. 3. С. 318–319). Скорее, Алмазов описал условную точку зрения, противоположную позиции «молодой редакции», согласно которой «объективные» драматические сочинения Пушкина выше его «субъективных» ранних поэм «Кавказский пленник» (1822), «Бахчисарайский фонтан» (1824), «Руслан и Людмила» (1820) и «Братья-разбойники» (1822, опубл. 1825). Почти совпадающий список ранних произведений Пушкина, уступавших более зрелым и при этом якобы более популярным, приведен в статье Белинского «Русская литература в 1844 году» (см.: Белинский. Т. 7. С. 170–171).

С. 156. ...критика не осмелилась бы сказать, что я отстал от века. — См. ниже, с. 641.

С. 157. ...много поблекло и облетело лавровых венков, много терновых обратилось в лавровые, и обротно. — Русская критика постоянно иронизировала по поводу превознесений и развенчаний тех или иных авторов. Ср., например, в наст. изд. статью Григорьева «Русская литература в 1851 году» и коммент. к ней (с. 184, 656).

С. 157. Имя Диккенса прогремело по всей Европе... — Популярность Диккенса в 1840–1850-х гг. была огромна. Переводы его романов появлялись одновременно в разных журналах (см.: Чарльз Диккенс: Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1838–1960 / Сост. Ю. В. Фридендера и И. М. Катарского. М., 1962; Катарский И. М. Диккенс в России: Середина XIX в. М., 1966).

С. 157. ...вышел «Герой нашего времени» Лермонтова, вышли «Мертвые души» Гоголя, вышла хрестоматия г. Галахова... — Первая половина фразы почти повторяет высказывание Белинского из статьи «Русская литература в 1842 году»: «...1840 год был ознаменован выходом “Героя нашего времени” и первого собрания стихотворений Лермонтова; 1841 — изданием трех томов посмертных сочинений Пушкина; 1842 — выходом “Мертвых душ” — одного из тех капитальных произведений, которые составляют эпохи в литературах» (Белинский. Т. 5. С. 204). Эти произведения иронично поставлены Алмазовым в один ряд с «Полной русской хрестоматией» (1843) А. Д. Галахова. Будучи первым учебным пособием, куда включались сочинения современных русских писателей, хрестоматия Галахова до 1852 г. вышла пятью изданиями (см.: Скафтымов А. П. Преподавание литературы в дореволюционной школе: (Сороковые и шестидесятые годы) // Уч. зап. Саратовского гос. пед. ин-та. Вып. III. Труды факультета языка и литературы. Саратов, 1938. С. 166–168; Вдовин А., Лейбов П. Хрестоматийные тексты: русская поэзия и школьная практика XIX столетия // Acta Slavica Estonica IV. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, IX. Хрестоматийные тексты: Русская педагогическая практика XIX в. и поэтический канон. Тарту, 2013. С. 15–18). Высокая оценка Лермонтова и др. русских поэтов Галаховым вызвала пространную рецензию Шевырева, обвинившего составителя хрестоматии, редакцию «Отечественных записок» и их ведущего критика Белинского в поощрении «торгового» направления в словесности (М. 1843. № 5, 6). «Отечественные записки» ответили резкими статьями Галахова (№ 7, 9) и Белинского (№ 8; см. изложение полемики в воспоминаниях Галахова: Галахов А. Д. Записки человека / вступ. ст., сост., подг. текста и коммент. В. М. Боковой. М., 1999. С. 283–289). Вероятно, включение вышедшей хрестоматии в список исторических событий — ироничный намек на эту полемику. 5-е изд. «Хрестоматии» было встречено похвальной рецензией «Современника» (1852. № 2), восторженный тон которой вызвал насмешливый отзыв Филиппова (см.: М. 1852. № 5. Отд. V. С. 31). Анонимный сдержанный отзыв о хрестоматии, где подчеркивается вторичность даже коммент. Галахова к публикуемым им сочинениям, см.: М. 1851. № 8. С. 530–533 (подпись: Т.).

С. 157. ...открыто действие серного эфира, усыпляющего больного при операциях... — Эфирный наркоз был впервые применен в 1846 г., а уже 7 февраля 1847 г. эфир использовался для операций в клинике Московского университета (см.: Московский городской листок. 1847. № 47. 27 февр.). Русские газеты часто писали о различных испытаниях эфира.

С. 157. ...изобретена огнестрельная вата... — Речь идет о пироксиллине, химические свойства которого исследовались в 1840-е гг.

С. 157. ...г. Боткин совершил, наконец, сам путешествие по Испании и описал его с большим чувством... — См. об отношении Алмазова к сочинениям Боткина в коммент. к статье «Сон по случаю одной комедии» (наст. изд., с. 619).

С. 157. ...вышла одна неслыханно замечательная статья, которая открывает совершенно новое и доказывает всем ученым, что они глубоко ошибались... — Вероятно, имеется в виду не конкретная статья, а публикации ученых сочинений в толстых журналах, рассчитанных на широкую публику (см. ниже о позиции редакции «Современника»).

С. 157. ...была всемирная выставка в Лондоне, о чем неоднократно извещали в «Московских ведомостях»... — Лондонская Великая выставка промышленных работ разных народов открылась 1 мая 1851 г. Предваряя открытие выставки, автор анонимной заметки в № 50 «Московских ведомостей» (26 апреля) восхищался техническими возможностями и вместительностью «храма промышленности и труда», способностью организаторов быстро находить максимально технологичные решения стоящих перед ними колоссальных задач. «Весьма естественно, что в земле, владеющей такими силами, вопросов трудных быть не может», — резюмировал журналист. В еще одной предваряющей заметке в № 52 (1 мая) излагалась история частных выставок, которые, «поощряя производителей к улучшению их произведений посредством могущественной силы соревнования, служат вместе с тем верным мерилom успехов промышленности в стране». Конспект программы открытия выставки сообщался в следующем, 53-м номере газеты (3 мая). Здесь говорилось о времени прибытия и маршруте королевы и ее окружения, порядке обращения к ней посланников и проч. Сообщалось также, что «английское правительство отнеслось к прусскому и французскому правительству с просьбой об отправлении в Лондон на время выставки опытных и сведущих полицейских чиновников для надзора за людьми предосудительными, которые в это лето могут собраться из разных земель». Репортаж об открытии выставки был опубликован в № 55 (8 мая). «Все полученные нами известия об открытии всемирной выставки единогласно свидетельствуют о необыкновенной торжественности, сопровождавшей эту церемонию, о необыкновенном восторге, которым было проникнуто все народонаселение Лондона 1-го мая. Со времени коронации Королевы не было подобного торжества в Англии». Большую часть этого сообщения составляют тексты обращения принца Альберта к королеве на церемонии открытия, в которой говорилось о невероятных масштабах и значении выставки, ответа королевы и молитвы архиепископа Кентерберийского. В следующем номере газеты (9 мая) был опубликован перевод «Истории хрустального дворца» «из Диккенсова журнала “Household Words”». Рубрика «Всемирная выставка в Лондоне» станет в газете постоянной вплоть до закрытия выставки.

С. 157. ...публика с удовольствием прочла ~ отличались литературной нетерпимостью. — О романе Н. А. Некрасова и А. Я. Панаевой «Мертвое озеро» и отношении к нему «молодой редакции» см. статью Григорьева «Русская литература в 1851 году» и коммент. к ней (наст. изд., с. 183, 652–653). О романе В. Р. Зотова «Старый дом» см. коммент. к статье Эдельсона «“Отечественные записки”. 1851 год, № 2-й» (наст. изд., с. 588–589). Иронию Алмазова вызывает тот факт, что эти романы печатались в «Современнике» и «Отечественных записках», журналах, где сотрудничал Белинский, резко отрицательно оценивавший развлекательные романы-фельетоны — ср., например, в статье «“Речь о критике...” А. Никитенко» (1842): «...читая повесть <...>, вы удивляетесь необыкновенному таланту рассказа, мастерской рисовке характеров, живости изложения; читаете ее с наслаждением и — забываете завтра же <...> Отчего это? — Оттого, что у этих людей нет ни взгляда на жизнь, ни кровных убеждений, составляющих верование души и сердца, ни доктрины, ни начал...» (Белинский. Т. 5. С. 74).

С. 157. ...я, увлеченный примером одного русского поэта, чуть не напечатал собрание своих стихотворений... — Название «Собрание стихотворений» было нетипично для издания сочинения здравствующего автора. Единственный «свежий» для Алмазова пример такого заглавия — «Собрание стихотворений П. Витусова» (СПб., 1848).

С. 157. ...выражение «поэт» с некоторого времени употребляется нашими журналами как бранное слово. — Ирония по поводу «поэтов» ярко выражена в поздних статьях Белинского. Ср., например, в статье «Русская литература в 1845 году»: «Стихов теперь вообще мало печатается в журналах. Жалеть или радоваться? — Нам кажется, что это очень приятное явление. Пишется стихи, даже порядочные, в наше время ничего не стоит, и в этом отношении «поэтов» у нас несметные легионы — тьмы тем. Но — увы! — их уже не печатают или мало печатают, потому что не читают» (Белинский. Т. 8. С. 20).

С. 157. Что может быть хуже романов: «Три страны света», «Мертвое озеро», «Старый дом»... — Первые два романа принадлежат Некрасову и Панаевой, третий — Зотову. О романе «Три страны света» см. коммент. к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» (наст. изд., с. 652). Об остальных романах см. выше.



С. 157. ...эти два журнала совершенствуются на пути жизни с неудержимой быстротой... — Ирония по поводу прогрессивистских воззрений на литературу, характерных для позднего Белинского и его последователей.

С. 157. ...гг. Зряхов и Кузмичев примут в них деятельное и живое участие. — Параллель романов Некрасова и Панаевой с сочинениями Зряхова проводил и Григорьев в статье «Русская литература в 1851 году» (см. наст. изд., с. 183). Федот Семенович Кузмичев (1799–1860?), автор массовых повестей и романов (самое известное сочинение — «Дочь разбойника, или Любовник в бочке», 1839, многократно переизд.), часто упоминаемый в критике как воплощение низовой словесности (см. подборку отзывов: Дубин Б. В., Рейтблат А. И. Кузмичев Федот Семенович // РП. Т. 3. С. 209; там же см. об упоминаниях у Григорьева). Ср. также сопоставление Кузмичева и пользовавшегося одиозной репутацией А. А. Орлова как писателей для «сидельцев» в обозрении «Библиотеки для чтения» (М. 1851. № 7. С. 409; автор — Филиппов); ср. также наст. изд., с. 85.

С. 157. ...они принялись за создания разных романов на манер Александра Дюма. — Об отношении «молодой редакции» к романам Дюма см. коммент. к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» (наст. изд., с. 652).

С. 157. ...такого рода произведения может делать в свободное время сама редакция. — Вероятно, Алмазов знал, что «Три страны света» и «Мертвое озеро» действительно сочинялись сотрудниками редакции «Современника».

С. 158. ...несносные повести г. Буткова, г. Зотова, гг. Станицкого и Некрасова проходят безнаказанно. — Об отношении «молодой редакции» к Я. П. Буткову см. коммент. к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» (наст. изд., с. 647, 663). Станицкий — псевд. А. Я. Панаевой; о ее сочинениях, как и о сочинениях Зотова и Некрасова см. выше.

С. 158. ...стихотворения гг. Щербины и Мея... — Об эволюции отношения «молодой редакции» к сочинениям Н. Ф. Щербины см. в наст. изд. коммент. к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» (с. 655). Об отношении «молодой редакции» к Мею см. в наст. изд. коммент. к статье Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году» (с. 721–722).

С. 158. ...других корифеев нашей наконец уже созревшей, литературы. — Почти дословная цитата из первой статьи (1843) из цикла Белинского «Сочинения Александра Пушкина». Ср.: «Исключительные поклонники Пушкина <...> резко отделяются от нового поколения своею закоснелостью и своею тупостью в деле разумения сменивших Пушкина корифеев русской литературы» (Белинский. Т. 6. С. 75). Выражение «созревшая» также намекает на Белинского, утверждавшего, что благодаря творчеству Гоголя и представителей натуральной школы рус. литература стала «вполне национальною, русскою, оригинальною и самобытною, <...> выражением и зеркалом русского общества» (Белинский. Т. 8. С. 16; статья «Русская литература в 1845 году»).

С. 158. ...напечатал статью г. Милютинина, она выказала необыкновенное знание польского языка... — В статье Владимира Алексеевича Милютинина (1826–1855) «Обзор дипломатических сношений Древней России с Римскою империею. Статья первая» (С. 1851. № 7) действительно идет речь о переговорах России с Польшей, однако вся работа основана на русских опубликованных источниках (Милютин ссылается на изд.: Памятники дипломатических сношений древней России с державами иностранными. СПб., 1851 Т. 1). Рассматривая работу, Григорьев упомянул, что Милютин неверно перевел польское слово «жадный» (см.: М. 1851. № 15. С. 350).

С. 158. ...в споре с «Отечественными записками» обнаружила познание и языка английского. — См. об этом эпизоде в наст. изд. коммент. к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» (с. 649–650).

С. 158. ...она преследует посредством пародий не только русских второстепенных поэтов, но даже Гейне... — Вероятно, имеется в виду стихотворение Нового Поэта «Requiem» (С. 1847. № 1), пародирующее русских подражателей Гейне.

С. 158. В некоторых журналах поговаривали ~ общественных вопросов. — В преувеличенном виде пересказаны идеи Белинского. В первой статье из цикла «Сочинения Александра Пушкина» (1843) Белинский писал: «Равен ли по силе таланта или еще и выше Пушкина был Лермонтов — не в том вопрос: несомненно только, что, даже и не будучи выше Пушкина, Лермонтов призван был выразить собою и удовлетворить своею поэзиею несравненно высшее, по своим требованиям и своему характеру, время, чем то, которого выражением была поэзия Пушкина» (Белинский. Т. 6. С. 79). Ср. также оценку Гоголя в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года»: «Он ничего не смягчает, не украшает вследствие любви к идеалам или каких-нибудь заранее принятых идей, или привычных пристрастий, как, например, Пушкин в «Онегине» идеализировал помещицкий быт» (Белинский. Т. 8. С. 351).

С. 158. ...Иногородный Подписчик очень наивно и верно назвал творца Евгения Онегина «поэт о м далеко не безукоризненным». — Цитата из фельетона Дружинина, писавшего: «Поэт «Кавказского пленника» — поэт далеко не безукоризненный...» (Дружинин. Т. 6. С. 525; впервые: С. 1851. № 3; ср. возмущение Григорьева снисходительным тоном Дружинина: М. 1851. № 7.

С. 423). Вопреки Алмазову, Дружинин иронизировал не над Пушкиным, а над его мелочными литературными оппонентами, в первую очередь над Ф. В. Булгаринным.

С. 158–159. ...*Миллюков в своем «Очерке истории русской поэзии» — еще при жизни отстал от века.* — В «Очерке истории русской поэзии» (1847) Александр Петрович Миллюков (1817/1816–1897), упрощая и доводя до предела некоторые идеи Белинского, писал о позднем творчестве Пушкина: «Общество скоро поняло, что любимый поэт оставил его, что народные радости и печали не находят уже в нем горячего сочувствия и даже встречают холодное презрение. Тогда публика, в свою очередь, по невольному инстинкту оставила поэта <...> смерть избавила его от печальной необходимости видеть себя живым мертвецом посреди того общества, которое прежде рукоплескало каждому его слову» (Миллюков А. Очерк истории русской поэзии. СПб., 1847. С. 186). Этот разлад между поэтом и обществом Миллюков объяснял тем, что Пушкин был «только безусловным художником» и не мог выразить «те интересы и потребности, которые гаятся в настоящем обществе» (Там же. С. 181).

С. 159. *Это мнение г. Миллюкова, равно как и вся его книга, было одобрено петербургскими журналами.* — Вероятно, имеется в виду пространная рецензия «Современника», автор которой (И. И. Введенский) противопоставил Миллюкова прочим историкам литературы (в том числе Шевыреву) на том основании, что Миллюков «современен, он сочувствует новейшим интересам, у него есть взгляд...» (С. 1847. № 10. Отд. III. С. 88). Автор рецензии обратил особенное внимание на то, что суждения Миллюкова «могли бы показаться даже слишком смелыми, если б в русской литературе не существовало <...> журнальных статей <Белинского>, в которых <...> говорилось то же самое, только последовательнее и доказательнее...» (Там же. С. 100–101). Характеристика Миллюковым Пушкина, Лермонтова и Гоголя, по мнению Введенского, — «дельная по взгляду, но слишком краткая и бедная фактами...» (Там же. С. 103). По словам критика «Отечественных записок», «нельзя не благодарить» Миллюкова за его сочинения (ОЗ. 1847. № 10. Отд. VI. С. 65), причем развитие Миллюковым идей прогресса в литературе и обществе выделялось как особое достоинство его книги (см.: Там же. С. 70–72). Рецензент «Библиотеки для чтения», перечислив некоторые недостатки сочинений Миллюкова, отметил в нем «жар, энтузиазм, изящное слово в критике» (БдЧ. 1848. № 2. Отд. VI. С. 36).

С. 159. *Сравните статьи Пушкина ~ с другими произведениями новейшей критики...* — Издательское сопоставление Алмазова призвано подчеркнуть слабость современной литературной критики. О его отношении к сочинениям Галахова (псевдоним: Сто один) см. статью «Сон по случаю одной комедии. Предупреждение» и коммент. к ней (наст. изд., с. 102).

С. 159. *«Русь, Русь!... ~ полные ожидания очи?»* — Неточная цитата из «Мертвых душ» (1842, гл. 11). У Гоголя: «Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?...» (Гоголь. ПССиП. Т. 7. Кн. 1. С. 208).

С. 159. ...*Гоголь, истерзанный душевными муками ~ личная потребность очищения.* — Неточный пересказ авторского предисловия к «Выбранным местам из переписки с друзьями» (1846).

С. 159. *В груди моей и буря и смятенье ~ И потому такая сила в нем!* — Цитируется стихотворение Панаева (Нового Поэта), опублик. в «Современнике» (1847. № 12; курсив Панаева). Анализ литературной позиции Панаева, выразившейся в пародии на Гоголя, см.: *Виноградов В. В.* Этюды о стиле Гоголя // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М., 1976. С. 325–326.

С. 160. ...*инные, одаренные от природы способностью передразнивать, изображают в карикатуре игру плохих актеров.* — Возможно, намек на какого-то реального человека, близкого «молодой редакции». Речь, например, может идти об И. Ф. Горбунове, еще не поступившем на сцену, но уже известном своими сценками и монологами комического содержания. Горбунов был знаком с Островским и кругом «молодой редакции» по меньшей мере с 1849 г. (см.: Г. П. Ш. <Шереметьев П. С.> Материалы для биографии // Горбунов И. Ф. Соч. СПб., 1907. Т. III. Ч. 1–4. С. 514).

С. 160. ...*gran maestro...* — Очевидно, ироническое обозначение для литератора.

С. 160. *Они любили друг друга так долго и нежно ~ Но в мире новом друг друга они не узнали.* — Цитируется стихотворение Лермонтова «Они любили друг друга так долго и нежно...» (1843).

С. 160. *В один трактир они оба ходили прилежно ~ Но в новом трактире друг друга они не узнали.* — Цитируется стихотворение Некрасова «В один трактир они оба ходили прилежно...», опублик. под псевдонимом «Новый Поэт» (С. 1847. № 4).

С. 161. *На светские цепи ~ Зато не разлюбит уж даром.* — Цитируется стихотворение Лермонтова «На светские цепи...» (1842; совр. изд. также под назв. «М. А. Щербатовой»). Вторая строка цитируется с повторением опечатки первой публикации, позднее исправленной по рукописи: вместо «утомительный» — «упоительный».

С. 162. ...*И волосы в скобку / И бороду длинную носит...* — Прическа и нестриженная борода свидетельствуют о том, что герой стихотворения сохраняет крестьянские привычки.

С. 162. *Миг вожденный настал, окончен мой труд многолетний ~ Друга Авроры златой, друга пестрых святых?* — Цитируется стихотворение Пушкина «Труд» (1831).

С. 162. *Ступай же к невским берегам ~ Кривые толки, шум и брань.* — Неточно цитируется строфа LX гл. 1 (1824) романа в стихах «Евгений Онегин» (у Пушкина — «Иди же к невским берегам...»).

С. 163. *Дивно! сердце не всуе тоска обуяла, когда ~ Но прекрасного участь (поверь мне) всегда на земле такова!* — Неточная цитата из пародийного произведения Нового Поэта (Панаева) «Два отрывка из драматической поэмы “Доменико Фети, или Непризнанный гений”» (С. 1847. № 1), пародирующего сочинения Н. В. Кукольника.

С. 163. *Пред испанкой благородной ~ В очи прямо ей глядят...* — Неточно цитируется стихотворение Пушкина «Пред испанкой благородной...» (1830; опубл. 1841 под заглавием «Романс»). У Пушкина не «Двое витязей стоят...», а «Двое рыцарей стоят...»; строфическое членение графически не выражено.

С. 163. *Ариетта.* — Алмазов пользуется обозначением небольшой арии (ср. употребление названия музыкальной формы в стихотворении «Романс» выше), которое контрастирует с подчеркнuto «прозаичным» содержанием его пародии.

С. 163. ...с Неглинной / На Устретенку в Грачи... — Герой стихотворения едет с Неглинного проезда, находившегося на месте р. Неглинной, на Сретенку, то есть из центра города в бедный район, где преимущественно жили небогатые купцы, мещане и проч. Это подчеркивает, что «гордый фат» отнюдь не относится к аристократии.

С. 163. *Оба с полостью медвежьей...* — Покрывало для ног седока («полость») из медведя, видимо, служит знаком respeitability извозчика.

С. 164. ...в изданном им «*Петербургском сборнике*». — «Петербургский сборник» (СПб., 1846) был предметом литературной полемики. Для «молодой редакции» значима была отрицательная рецензия Шевырева на сборник (см. в наст. изд. коммент. к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году», наст. изд., с. 663).

С. 164–165. *Спи, младенец мой прекрасный ~ Баюшки-баю.* — Цитируется стихотворение Лермонтова «Казачья колыбельная песня» (1840). У Лермонтова строфическое членение графически не выражено.

С. 165–166. *Спи, пострел! пока безвредный ~ Баюшки-баю.* — Цитируется стихотворение Некрасова «Колыбельная песня» (1845, опубл. 1846).

С. 166. *Если, мучимый страстью мятежной ~ И раскаянья позднего слез...* — С неточностями цитируется стихотворение Некрасова «Если мучимый страстью мятежной...» (1847). У Некрасова вместо «Позабудь неповинное слово...» — «Позабудь ненавистное слово...».

С. 167. *Я здесь, Инезилья ~ И мраком и сном.* — С неточностями цитируется стихотворение Пушкина «Я здесь, Инезилья...» (1830).

С. 167–168. *Ночной зефир ~ Ночной зефир, и проч.* — Цитируется стихотворение Пушкина «Ночной зефир» (1827) с измененным членением на строки и строфы.

С. 168. *В томной неге утопая ~ Вот Севилья, вот она!* — С неточностями цитируется стихотворение Панаева «В томной неге утопая...» (С. 1847. № 1).

С. 169. *Я вас любил: любовь еще, быть может ~ Как дай вам Бог любимой быть другим.* — Цитируется стихотворение Пушкина «Я вас любил: любовь еще, быть может...» (1829).

С. 169. *Нет, нет, не должна я, не смею, не могу ~ Кто милой деве даст название супруги?* — Цитируется стихотворение Пушкина «К \*\*\*» (1832, опубл. 1838). После строки «Пройдет и скроется? Ужель не можно мне...» в современных изданиях печатается строка «Любуясь девою в печальном сладострастье...», отсутствовавшая в первых публикациях.

С. 170–171. *Не любил я ни грома, ни бури ~ Не робею, а радуюсь я...* — С неточностями цитируется первоначальная редакция стихотворения Некрасова «Буря» (С. 1850. № 9).

С. 173. *Жизнь в трезвом положении ~ Дорога к кабаку.* — Цитируется стихотворение Некрасова «Пьяница» (1845; опубл. в «Петербургском сборнике»).

С. 174. *Фуляровый платок.* — Платки из легкой шелковой ткани (фуляра) были в моде, стоили недешево и потому могли быть целью вора.

С. 174. ...по чарочке / Полынной... — Чарка (примерно 120 г.) полынной настойки — типичный атрибут пьяницы из простонародья в русской литературе XIX в.

С. 175–176. *Что ты жадно глядишь на дорогу ~ Мчитсь вихрем корнет молодой...* — С неточностями цитируется стихотворение Некрасова «Тройка» (С. 1847. № 1).

С. 177. *Будешь бредить комфортом и тоном...* — Намек на «светские» интересы редакции «Современника». Подробнее о подобных обвинениях см. в наст. изд. коммент. к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» (с. 645–646, 660).

С. 177. *С. Добромыслово, Благово тож.* — Указание поместья автора, вероятно, пародирует созданный в фельетонах Дружининим образ Иногородного Подписчика — обитающего в собственном имени любителя русской литературы.

И. И. Панаев

Заметки Нового Поэта о русской журналистике. Ноябрь 1851

Впервые: С. 1851. № 12. Отд. VI. С. 136–159. Публикуемый фрагмент — с. 152–153. Без подписи. Цензурное разрешение — 06.12.1851. Цензор А. Л. Крылов.

Фрагмент фельетона Панаева посвящен рассказу Писемского «Комик» и оценке дебютной повести М. Л. Михайлова «Адам Адамыч». Поскольку повесть «Брак по страсти» и «М-г. Батманов», напечатанные в «Москвитяине», не получили развернутой оценки в критике 1851 г., хвалебный отзыв Панаева заметно выделялся на фоне общего молчания. Критик объявлял его лучшим после «Тюфяка» произведением, как бы восстанавливая автора в правах, тем более что в этот момент Писемский стал автором «Современника», печатая в нем свой новый роман «Богатый жених». С особой радостью Панаев отмечал в «Комике» появление лирического начала, отсутствовавшего, по его мнению, в предшествующих произведениях писателя. Можно интерпретировать такую оценку как одобрение отхода Писемского от «объективной» повествовательной манеры «Москвитяина» и приближение к «субъективной», «лирической» манере повестей «Современника» (Дружинина, Григоровича, Тургенева и др.).

Мнение Панаева о «Комике» в целом поддержали «Отечественные записки» в статье «Русская литература в 1851 году.» (1852. № 1), также одобряя появление лиризма и авторского голоса в рассказе, в отличие от прежней манеры Писемского (с. 34–35). Однако «Отечественные записки» расценивали это дистанцирование автора как равнодушие, которое «иные назовут объективностью» (с. 35), явно метя в критиков «молодой редакции» «Москвитяина».

С. 178. ...повести: «Комик» и «Адам Адамыч». — Повесть Писемского «Комик» (М. 1851. № 21. С. 23–104; подзаголовок — «Собрание любителей») и повесть М. Л. Михайлова «Адам Адамыч» (М. 1851. № 18; № 19–20).

С. 178. ...Писемскому, который печатает теперь свой роман в «Современнике»... — Речь о романе «Богатый жених» (С. 1851. № 10–12; 1852. № 1–5). Отказываясь от рассуждений о романе, печатавшемся в «Современнике», Панаев здесь намеренно эксплицирует свою журналистскую щепетильность. Эта позиция противоположна защищаемой Островским в рецензии на «Тюфяк» Писемского точке зрения, согласно которой журнальная этика является порождением «политической экономии», не имеет связи с искусством и не должна препятствовать добросовестной критике. См. наст. изд., с. 77–81.

С. 178. ...о б ъ е к т и в н о с т ь (я не мог избежать этого школьного слова)... — Иронический намек на особое значение, какое придавали критики «молодой редакции» понятию «объективность» (в смысле объективного воспроизведения действительности), обозначающему высшую форму художественности (см. коммент. к «Сну по случаю одной комедии» Алмазова в наст. изд., с. 618–619).

С. 178. ...«Адам Адамыч» принадлежит перу писателя, только что вступающего на литературное поприще... — М. Л. Михайлов в начале 1850-х гг. выступил как прозаик, сложившийся под влиянием поэтики т. н. «москвитяинской повести», у истоков повествовательной манеры которой стоял «Тюфяк» Писемского (см. коммент. к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» в наст. изд., с. 649).

С. 178. ...расположение к поль-де-коковским сценам. — В русской критике романы французского писателя Поля де Кока (1793–1871) со времен Белинского оценивались как низкопробные и фривольные, наполненные чрезмерными эффектами.

## 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 сообщает: «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 «Москвитянине» 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, огромишь смелым словом правды. Вы это поймете, потому что Вы же один из первых, если не первый, поклонились 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 год деятельности «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 Благодного» (М. 1851. № 19–20) и отзвухах 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 «длермонтовское» 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, кажушиеся 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 последнею 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 — крыльцо, ибо о чем же говорить в отношении к литературе 1851 года?... Надобно 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 различиях 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 диалектикой всемирно-исторического процесса» (Ретшер Г. О философской критике... С. 449). Уместная 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, лишеного 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. Mliotin. 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 шуточками 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 разыгрывает 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 привлекла «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 решительное историческое направление, значило бы убить искусство или, еще скорее, оплошлить 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 предлагать 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 кощунственной 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 Благодрава» (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 Благодрава» (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 (см.: М. 1851. № 19–20. С. 641).

С. 181. ...да что Гервинусу? 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 Благодравова», 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 мерло 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, представляющих 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 усливайтесь натягиваться до *нафоса*» (наст. изд., с. 154). Для Филиппова, очевидно, знавшего, как раскрывается псевдоним «Новый Поэт», подобные утверждения казались знаком «комильфотности» 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.: Картов 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 дельные и ученые люди ~ а фельетонистов... — Вероятно, абберрация. Григорьев воспринимает статью Никитенко как реплику в полемике «Современника» с известным славянофилом Ю. Ф. Самариним. 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 гля» (1843, в журнальной ред. «Гля»), 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 “Гля” — 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 “Гля”, 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 опубли.: 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*. Р. 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. Р. 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 фельетона 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 журналиста 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, появившихся 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 шутки, 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. И<сногородный> П<одписчик> 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 резервством.

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 недодуманно, 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 Благодрава» (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, акт. 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 филозофа 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 спорил 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 Благодного...», 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 «Москвитянин» 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 «Москвитянин». 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 Благодного...», 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 Благодного», 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, XXI, 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 раскрыванию 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, протекшие 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 григорьевской трактовки (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 исконный 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 г. 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. / Жизнь 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 святину 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 Бель...* — 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., 1985. 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 желание «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 мольеровского Тартюфа, видимо, введено как намек на ханжество сотрудников «Маяка» и фактически неверно: Бурачок в той же статье выступал в защиту Мольера от упреков Белинского, высказанных в статье «“Горе от ума”...» (1840; Там же. С. 7), высокого мнения о Мольере 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 непеременимое, 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 волям 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. Скагова; 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 сентиментально плаксивым впечатлением...* — Вероятно, намек на произведение 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 богородицы» (1831). Григорьев писал о неактуальности произведений Гюго, утверждая, что «трагическо-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 блистает 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 увидел 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 гомерическом ли изображении ~ казнь за гробом... — Пересказ фрагментов различных повестей из «Вечером 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 апофеозу: 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. ...очевидный 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 брэнную 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 «Тюфяк» в статье «Русская язычная 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 «Хороще 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 оценивший 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 пародиею на повести г. Павлова, составившие 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 bestolковом 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 разuverил 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 «Молецию Даниила Заточника»: «Юмор Гоголя вызван был в наше время юмором Гофмана и Жан-Поля в мир русской поэзии; но зародыш его <...> тайлся 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 почудил 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 «Виём».

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 волнения»...* — 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. ...*слышался 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 «Иногодный 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 представлении «Ломбардцев» Верди... — «Ломбардцы в первом крестовом походе» (1843) — опера Джузеппе Верди (Verdi, 1813–1901), упомянутая в рассказе Дружинина.

С. 197. ...стряхнув 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. ...доставшемся от Печорина, с известным вам Тамириным. — Тамарин — 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. *О throw away the worsor 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 Галахова «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 поэзии 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 «Теменевская 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 впрямь 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 «Бежин 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 развертывает 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 Недопюскин», 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, относя 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 отозвавшись 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 подымать 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. Анненкова» (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 «Странный 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 Тель» (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. ...ἀντὸς 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 — отчима 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 лирическим, 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 разобрать 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 увиденного 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 Тамариным, 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 «Ипохондик» (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 “Ипохондик”. 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 «Ипохондика» 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 «Москвитяине» 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 ~ по 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 позднему 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 «Москвитяине» 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 Благодрахов 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).

### А. В. Дружинин

#### Письма Иногородного Подписчика о русской журналистике. XXV. Декабрь.

Впервые: БдЧ. 1852. № 1. Смесь. С. 98–126. Публикуемый фрагмент — с. 103, 117–122. Без подписи. Цензурное разрешение — 07.01.1852. Цензор Ю. Е. Шидловский.

Переизд.: *Дружинин*. Т. 6.

Фрагмент фельетона является первым письмом Дружинина, напечатанным после его перехода из «Современника» в «Библиотеку для чтения». Литературная позиция критика, однако, в целом не претерпела изменений. Дружинин по-прежнему подчеркнуто дистанцируется, в отличие от Панаева, от открытой полемики с другими журналами и провозглашает преходящий характер любых эстетических теорий, скрывающих подлинно художественный замысел автора. К ним Дружинин относит ложный, по его мнению, взгляд Б. Н. Алмазова, выраженный в фельетонах Эраста Благодрахова и запрещающий сочинять пародии на стихи классических поэтов Пушкина и Лермонтова. С точки зрения Дружинина, такое пародирование не только не наносит никакого вреда немеркнувшей славе поэтов, но, напротив, способствует укреплению их статуса в национальном каноне. В этом позиция Дружинина полностью сходна со взглядами Панаева и Некрасова, тексты которых являются не пародийными, а пародическими (по терминологии Ю. Н. Тынянова), то есть не дискредитирующими оригинал. Напротив, пародии Алмазова на Некрасова, прочитанные вне связей со своими целями, воспринимаются Дружининым как удачный пример литературной деятельности.

Другим писателем, скрывающим свой талант узкими теориями «молодой редакции», объявляется в фельетоне Дружинина Писемский, рассказ которого «Комик» оказался едва ли не манифестом теории драмы критиков «молодой редакции», отчего и принял догматический характер. Этот ход мысли Дружинина, возможно, стал образцом для более поздней рецензии Н. Г. Чернышевского на комедию «Бедность не порок» (С. 1854. № 5), в которой критик писал о пагубном влиянии ложной идеологии Григорьева и Эдельсона на Островского. Характерно, что в конце 1850-х гг. Писемский связал свою писательскую карьеру именно с журналом Дружинина «Библиотека для чтения», отстаивавшим теорию ничем не ангажированного творчества.

С. 210. ...нового и неизвестного мне автора, Эраста Благодрава... — Вероятно, зная о том, кто скрывается под маской Благодрава, Дружинин умышленно заявляет о незнании автора. Имеется в виду фельетон Б. Н. Алмазова «Стихотворения Эраста Благодрава» (М. 1851. № 19–20), в котором Новый Поэт и Некрасов критиковались за несерьезные и неуместные, с его точки зрения, пародии на Пушкина и Лермонтова (подробнее см.: *Зубков*. С. 39–48).

С. 210. «Отечественные записки» в своем одиннадцатом номере посвящают ему несколько коротеньких глав... — Обозреватель «Отечественных записок» сравнивал «Стихотворения Эраста Благодрава» с «Записками сумасшедшего» Гоголя и призывал публику спокойно воспринимать излишества его странной души: «Что ей за дело, что г. Благодрав, негодуя на свою фамилию, “постоянно хмелен, а во хмелю постоянно-непокоен” (стр. 279)? Какая нужда ей, что он “на другой день после хмеля страдает тошнотой, болью в желудке и трясеньем в руках и ногах” (стр. 280), что он с товарищами “предпочитает благородным напиткам полынную” (стр. 289), что у него “нет пятиалтынного для расплаты с извозчиком” (стр. 275), что он “не любил сначала кофей, а потом полюбил его” (стр. 286), что “самые горькие для него минуты те, когда ему не на что послать за водкою” (288)? Какой, наконец, интерес для публики в том, что он же, г. Благодрав, “дрожит от волнения, увидя в журнале свою статью”?» (ОЗ. 1851. № 11. Отд. VIII. С. 31–32). Все цитаты были взяты из фельетонных признаний Благодрава.

С. 210. ... в роде Ламартиновых «Записок»... — Имеется в виду автобиографическая книга французского поэта Альфонса де Ламартина (de Lamartine, 1790–1869) «Признания» («Confidences», 1849), в которой автор излагал в лирическом ключе свою биографию, поделенную на небольшие главки по 2–3 страницы каждая. Очередной всплеск интереса к Ламартину возник как раз в начале 1850-х гг., когда в «Современнике» в 1849–1850 гг. печатался русский перевод «Признаний». О рецензии Ламартина в России см.: *Сурина Н.* Русский Ламартин // *Русская поэзия XIX века: Сб. статей*. Л., 1929. С. 299–335.

С. 210. Вот куда хватил журнальная городская почта! — Под «городской почтой» подразумевается обсуждение сплетен и слухов в обозрениях журналистики.

С. 210. ...эти шесть месяцев были плодотворны в отношении полемических любезностей... — Дружинин подводит своеобразный итог полемической войны между «Современником» и «Москвитянином» во второй половине 1851 г.

С. 210. ...статью господина Благодрава в ноябрьских номерах «Москвитянина». — Цензурные разрешения № 19–20 датированы октябрём. Вероятно, неточность Дружинина.

С. 211. Последняя из пародий, помещенных в «Москвитянине» — не очень забавна... — Видимо, Дружинина не устраивал содержащийся в стихотворении Алмазова намек на личность Некрасова (см. наст. изд., с. 635–636).

С. 211. ...особенно «Кофе» и... «Если кроткий как вол, в трезвом виде»... — Пародия Алмазова на «Бюрю» (1850) и «Если, мучимый страстью мятежной...» (1847) Некрасова (см. наст. изд., с. 166).

С. 211. ...даже после прочтения басни о кондукторе и тарантуле. — Имеется в виду пародийная басня Козьмы Пруткова «Кондуктор и тарантул» (С. 1851. № 11), которая полностью и с большой похвалой процитирована Дружининым в начале публикуемого фельетона.

С. 211. Кто из нас, по слуху или на деле, не знает этих вечно недовольных, вечно насупившихся жрецов изидного ~ Не лучше ли быть менее широким в своих теориях... — Возможно, очередной намек на кружок «молодой редакции» «Москвитянина», известный своим ригоризмом и жестким отношением к недостаточно «художественным» произведениям. С конца 1840-х гг. Дружинин выступал против догматизма понятия «художественность». Ср., например, иронический отзыв о вреде жесткой терминологии в пятом письме Иностранного Подписчика 1849 года: *Дружинин*. Т. 6. С. 108–109.

С. 211. ...Писемского и про его повесть «Комик». — См. примеч. к фельетону Панаева на с. 644 наст. изд.

С. 211. Господин Писемский пожелал во что бы то ни стало изложить перед читателями несколько воззрений на драматическое искусство... — В рассказе «Комик» герои Аполлос Михайлыч Дилетаев, Никон Семеныч Рагузов и талантливый актер Рымов дискутируют о том, какой жанр — трагедия или комедия — обладает наивысшей ценностью и влиянием на публику. Взгляды самого автора



(превосходство комедии в современной словесности) угадываются в словах Рымова — единственного из персонажей, кто способен оценить гениальность комедии Гоголя «Женитьба», которую на домашнем театре ставят герои рассказа под предводительством Дилетаева. Дружинин отмечает здесь программный характер «Комика», в котором отразились разделяемые Писемским взгляды «молодой редакции» на высокое назначение постгоголевской комедии в России и общественную роль театра как воспитателя вкуса и нравственности купечества и мещанства. Разбор «Комика» в контексте идей «Москвитянина» см.: Зубков. С. 56–58; Тимашова О. В. Роман И. В. Гете «Вильгельм Мейстер» как сюжетная, литературно-эстетическая и философская основа рассказа А. Ф. Писемского «Комик» // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2013. № 3 (27). С. 77–85.

С. 211. ...актер Рымов говорит ни дать ни взять как критик... — Это суждение Дружинина следует признать явным преувеличением. Комик Рымов, склонный к горячительным напиткам, в рассказе немногословен. Наиболее развернутые его реплики (произнесенные в пылу опьянения на ужине после спектакля), в самом деле, касаются сущности исполнительского искусства и драматической литературы, но по форме они не имеют ничего общего со стилистикой и манерой журнальной критики, принадлежа целиком к просторечному регистру. Ср.: «Я ничего-с, только насчет райка... он иногда очень правильно судит»; «Актеры!.. Театр... Комедии пишут, драмы сочиняют, а ни уха ни рыла никто не разумеют. Тут вон есть одна — Богом меченная, вон она! — произнес он, указывая пальцем на Фани» (Писемский. Т. 2. С. 170, 209).

С. 211. ...еврейский сиболет и шиболет, условие sine qua pop... — «Колос» или «течение» (ивр.) — библейское выражение, обозначающее характерную речевую особенность, по которой можно установить национальность и, шире, идентичность человека. Sine qua pop — часть устойчивого выражения condition sine qua pop (см. наст. изд., с. 823).

С. 212. Сегодня она бродит в тумане и говорит про идеалы ~ искусство для искусства... — Дружинин как будто предсказывает траекторию своего собственного эстетического движения к более артикулированному выражению своей теории артистизма и искусства для искусства в статьях 1855–1856 гг.

С. 212. Что сделалось с эстетическими теориями лэкистов, или последователей Эдисона, или германцев, углубившихся в созерцание средних веков... — Лэйкисты — английские поэты и теоретики т. н. «озерной школы» во главе с У. Вордсвортом, С. Кольриджем и Р. Саути. Эдисон — Джозеф Аддисон (Addison, 1672–1719), основоположник британской литературной критики и журналистики, издатель журналов «Tatler» и «Spectator». Германцы — немецкие романтики периода Йены — Новалис, братья Шлегели, К. Brentano, А. фон Арним, строившие свою эстетическую утопию на основе средневековых рыцарских легенд и текстов. На теориях немецких романтиков во многом строилась литературная позиция «молодой редакции» «Москвитянина».

С. 212. ...куда девались критические истины, провозглашаемые нашими журналами лет за десять тому назад... — Дружинин намекает на критическое отношение многих журналистов и критиков начала 1850-х гг. к эстетической концепции Белинского (см. об этом вступительную статью к наст. изд., с. 9–10).

С. 212. ...за собой эфемерную славу Бальзака, Бернара, Дюма... — Дружинин описывает литературную ситуацию середины 1830-х гг., когда многие ведущие французские и русские критики невысоко оценивали талант О. де Бальзака, А. Дюма и Шарля Бернара (Pierre Marie Charles de Bernard Du Grail de la Villette, 1804–1850), предпочитая им беллетристику П. де Кока. Так, например, О. Сент-Бев критиковал первые романы Бальзака, а Белинский — молодую Жорж Санд.

С. 212. ...пышные дифирамбы в честь Жоржа-Занда ~ часть своей славы в последнее время? — Пик популярности Жорж Санд (настоящее имя — А. Дюдеван) в России пришелся на 1840-е гг. (см.: Кафанова О. Б. Жорж Санд и русская литература XIX века: (Мифы и реальность.) 1830–1860 гг. Томск, 1998). Говоря об упадке славы Санд, Дружинин, вероятно, имеет в виду ее увлечение утопическим социализмом П. Леру — «мистически ребяческие бредни» (Дружинин. Т. 6. С. 487; впервые: С. 1851. № 2).

С. 212. Я уже имел случай заметить в романе «Хозаров» одно совершенно безвкусное и бесполезное место... — Собственное предыдущее письмо, на которое ссылается здесь Дружинин, отсутствует в «Современнике» за 1851 г. Перед нами либо сознательная мистификация, либо намек на какой-то раздор внутри редакции журнала, который привел к изъятию подготовленного к печати текста из набора. Основанием для второго объяснения может служить приводимое тут же, в сноске, пояснение самого Дружинина, где он говорит о множестве ошибок в том «Письме», которые, впрочем, не ставит в вину редактору. Поскольку уход Дружинина из «Современника» произошел именно в это время, нельзя исключать, что речь идет о каком-то неизвестном нам конфликте с Некрасовым на почве редакторских дел.

С. 212. *В отзыве моем о «Хозарове» ~ где описывается туалет мадам Воке...* — Дружинин отметил влияние романа Бальзака «Отец Горю» на повесть Писемского «Брак по страсти» (см. об этом: Зубков. С. 93–97).

С. 212. *...что остадовский сюжет, разработанный живописцем без средств Фан-Остада...* — Дружинин проводит типологическую параллель между картинами нидерландского живописца Адриана ван Остаде (van Ostade, 1610–1685), который изображал бытовые сцены из жизни низших слоев горожан и даже особых социальных групп — курильщиков, игроков, шарлатанов, и объективным бытописанием Писемского. Ср. сопоставление Гончарова с фламандским живописцем в рецензии Дружинина на роман «Обломов» (1859).

### И. И. Панаев

#### Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики. Февраль 1852

Впервые: С. 1852. № 3. Отд. VI. С. 105–116. Публикуемый фрагмент — с. 112–114. Без подписи. Цензурное разрешение — 29.02.1852. Цензор А. Л. Крылов.

Фрагмент фельетона Панаева продолжает серию заметок Нового Поэта, вызванных обзором Григорьева «Русская литература в 1851 году» (М. 1852. № 1–4; о предыдущем разборе Панаевым статьи Григорьева см. наст. изд., с. 633–634). Статья написана в форме разговора с «молодым человеком» — литератором-неофитом (частотная маска в заметках Панаева 1852–1853 гг.), «ежемесячно с жадностью поглощающим все русские журналы» (С. 1852. № 3. Отд. VI. С. 108) и втирающимся в доверие к автору, чтобы выведать у него его мнения обо всех русских журналах, в том числе о «Москвитянине». В уста «молодого человека» Панаев вкладывает наиболее критические суждения о статье Григорьева — как в части ее языка и стиля, так и в части взглядов на словесность и искусство. Сам же Новый Поэт принимает на себя роль защитника Григорьева, а также Иногородного Подписчика Дружинина от нападок «молодого человека», ставя им в заслугу «любовь, неподдельное уважение к искусству». Этот нехитрый прием позволяет Панаеву в косвенной форме дискредитировать «молодую редакцию» «чужими руками» фиктивного героя и выразить свое принципиальное несогласие с Григорьевым, эстетические взгляды которого, по убеждению критика «Современника», зависимы от «немецких эстетик», а потому вторичны, несамостоятельны, архаичны и не учитывают всего многообразия литературного процесса начала 1850-х гг. При этом Панаев явно стремится уменьшить накал полемики, отдавая должное сильным сторонам Григорьева-критика, в первую очередь, его искренней увлеченности вопросами искусства.

С. 213. *Критик этого журнала ~ называет г. Дружинина вместе с г. Авдеевым, Жемчужником и Чернышевым (?)...* — Отсылка к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» (см. наст. изд., с. 185).

С. 213. *...как отдается ей А. де-Мюссе.* — Цитата из той же статьи Григорьева. О месте А. де Мюссе в историко-литературной концепции Григорьева см. коммент. к его статье, наст. изд., с. 665.

С. 213. *О, брось его, (сердца) брось злую половину...* — Цитата из трагедии Шекспира «Гамлет» в переводе М. П. Вронченко (СПб., 1828. С. 119; д. III, явл. 4). В статье Григорьева эти строки были приведены в оригинале — по-английски (см. наст. изд., с. 199). Панаев меняет язык, очевидно, чтобы высмеять манеру Григорьева наполнять статьи многочисленными цитатами на языке оригинала.

С. 213. *...«Современник» по поводу «Дачного рассказа» Чернышева заметил ~ рассказ очень мил — и только...* — По поводу этой повести Д. С. Чернышева (С. 1850. № 5) редакция «Современника» заметила при ее публикации, что «статья, подписанная новым, неизвестным именем, не пройдет в нашем журнале незамеченной» (С. 1850. № 5. Отд. VI. С. 137). О мнении «молодой редакции» см. наст. изд., с. 657.

С. 213. *...мальчишески-заносчивые упражнения, абсурд, экстравагантно-сти ~ а сущность мирозерцания лермонтовская.* — Панаев иронизирует над особым словоупотреблением Григорьева в статье «Русская литература в 1851 году» (см. наст. изд., с. 648).

### Е. Н. Эдельсон

#### Несколько слов о современном состоянии и значении у нас эстетической критики

Впервые: М. 1852. № 6. Отд. III. С. 22–60. Подпись: Е\*\*\* Цензурное разрешение — 15.03.1852. Цензор Д. С. Ржевский.

Переизд.: *Русская эстетика и критика.*

Черновой автограф: РГАЛИ. Ф. 1205. Оп. 1. № 120.

Статья писалась, по-видимому, в конце 1851 — начале 1852 г. Единственное эпистолярное свидетельство работы Эдельсона над текстом содержится в его письме М. П. Погодину от 19 марта 1852 г. (то есть уже по выходе номера из типографии), в котором автор обсуждает гонорар: «А также я не знаю, что Вы положите мне за статью об Эстетической критике, поэтому я не могу представить Вам в настоящую минуту точного счета» (РГБ. Ф. 231/II. Карт. 38. № 26. Л. 13). Первая редакция статьи сохранилась в черновой рукописи под заглавием «Несколько слов об эстетической критике художественных произведений» (слово «эстетической» вставлено, слова «художественных произведений» зачеркнуты). Этот документ представляет собой первоначальный вариант публикуемой работы Эдельсона, существенно отличается от опубликованного в «Москвитянине» варианта и содержит множество вычеркнутых фрагментов. При безусловной связи текстов объем не вошедшего в опубликованный вариант материала таков, что позволяет говорить об отдельной редакции статьи. Архивный материал привлекается в комментариях в тех случаях, когда позволяет дополнить положения Эдельсона или уточнить смысл отдельных мест работы. Рукопись отличается от опубликованной редакции более частыми ссылками на «Критику способности суждения» Канта (см. ниже), экспликацией некоторых адресатов полемики, а также более пространными разъяснениями авторской позиции по некоторым эстетическим вопросам.

Под «эстетической критикой» Эдельсон понимает не какой-то особый род критики, но всякую критику художественной литературы вообще. Эстетическая критика противопоставлена критике научной или какой-либо другой, нехудожественной, литературы: «Прошу не забывать читателя, что я разумею <...> критику художественных произведений, критика ученых сочинений получает, к счастью, другое, лучшее направление» (РГАЛИ Ф. 1205. Оп. 1. № 120. Л. 2). Рефлексия над сущностью и границами «эстетической критики» к 1852 г. имела в русской журналистике давнюю традицию (само понятие циркулирует уже в конце 1830-х гг.; ср.: *Маркграф Р.* О художественной критике // Художественная газета. 1840. № 1. С. 19–25), восходя к программным и методологически новаторским работам С. П. Шевырева «О критике вообще и у нас в России» и «Истории поэзии» (1835–1836), предлагавшим синтез исторического и эстетического подхода к оценке художественных текстов (см. подробнее в коммент. к статье Григорьева, наст. изд., с. 646). У Шевырева эту идею почерпнул Белинский (ср. статьи 1836–1842 гг. и особенно его «“Речь о критике”... А. Никитенко», 1842), который, однако, в конце 1840-х гг. снова стал дифференцировать эти два принципа. Ср., например, его резкое заявление в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» (1848): «Вот отчего теперь исключительно эстетическая критика, которая хочет иметь дело только с поэтом и его произведением, не обращая внимания на место и время, где и когда писал поэт, на обстоятельства, подготовившие его к поэтическому поприщу и имевшие влияние на его поэтическую деятельность, потеряла теперь всякий кредит, сделалась невозможною» (Белинский. Т. 8. С. 362). Белинскому вторил А. Д. Галахов в программной статье «Отечественных записок» «Русская литература в 1847 году», утверждая, что критика перестала быть чисто эстетической, стремясь к рассмотрению произведений «в их отношении к общественным вопросам» (ОЗ. 1848. № 1. Отд. V. С. 13). Журналисты «Современника» и «Отечественных записок» в 1848–1852 гг. в целом следовали мнению позднего Белинского. Так, в анонимной рецензии на альманах «Комета» критик «Современника» констатировал, что «школьная теория» художественности «показала несостоятельность свою и уступила место критике исторической, принимающей в соображение вместе с эстетической оценкой произведения — время, положение и личность автора» (наст. изд., с. 113). Таким образом, статья Эдельсона имела конкретную полемическую адресацию и была направлена против позиции «Современника» и «Отечественных записок» рубежа 1840–50-х гг., а в конечном счете — против наследия позднего Белинского. К рассуждениям о соотношении эстетической и исторической критики Эдельсон вернулся спустя два года, разбирая рецензию А. Д. Галахова на книгу Н. Н. Булича «Сумароков и критика его времени» (см.: М. 1854. № 14. Отд. IV. С. 80–85).

Статья Эдельсона должна восприниматься в том числе и как реплика в адрес высказанного в анонимной рецензии «Библиотеки для чтения» на альманах «Комета» (1851. № 6. Критика. С. 17–34) мнения о задачах чисто «эстетической критики». Автор рецензии исходил из общих с Эдельсоном оснований: эстетическая критика в России фактически отсутствует, вместо нее читателю предлагается набор частных мнений; журнальная критика пристрастна и выдвигает на роль талантов и гениев только близких к редакции авторов; записные критики современности не обладают достаточными эстетическими способностями, необходимыми теоретическими знаниями и даже житейским опытом. Однако дальнейшие рассуждения автора статьи о «Комете» расходятся с предлагаемой Эдельсоном концепцией: в то время как рецензент «Библиотеки для чтения» полагает, что основной задачей критики является воспитание литературных талантов, Эдельсон считает эту роль критики второстепенной и неактуальной (истинные таланты не нуждаются в помощи критиков). По мнению автора «молодой редакции», критика обращена,

в первую очередь, не к авторам, а к читателям, вкус которых она в состоянии сформировать и направить. Здесь нужно видеть принципиальное типологическое отличие «москвитянской» критики от петербургской, которой члены «молодой редакции» систематически инкриминировали диаметрально противоположный подход: угадать настроения и запросы читающей публики и направить литераторов на удовлетворение именно этих насущных потребностей. В этой части позиция Эдельсона наследует литературно-критической и дидактической программе С. П. Шевырева, обвинявшего петербургскую критику «Современника» и «Отечественных записок» в литературной «безурядице» и в ухудшении вкусов публики. Причины «литературного хаоса, застоя и затишья» Эдельсон видит в духе партий, кружковщины, недобросовестности критиков, пустоте содержания их статей и произвольности суждений, не основанных ни на какой теории. В этом реестре суммированы все претензии, которые «молодая редакция» начиная с 1851 г. предъявляла к петербургским фельетонистам — Иногородному Подписчику (А. В. Дружинину) и Новому Поэту (И. И. Панаеву). Адресат полемики прямо назван в рукописной редакции статьи: «В настоящее время большинство как публики, так и самих критиков едва ли не убеждены в том, что всякий довольно умный и достаточно образованный человек имеет полное право делать разбор художественного произведения, и разбор этот будет весьма удовлетворительным, если критик добросовестно выскажет в нем свое мнение о произведении. Добросовестная статья умного и образованного человека о всяком предмете, конечно, любопытна, ибо из совокупности таких индивидуальных воззрений рождается истинный взгляд на вещи <...>. Поэтому я нисколько не претендую, например, на письма Иногородного Подписчика в редакцию «Современника», в которых критика приняла совершенно этот характер произвола: личного мнения автора о всем проявляющемся в литературе журнальной. Я даже думаю, что, если бы в литературе нашей появлялось ежемесячно несколько подобных статей, написанных людьми самых разнообразных характеров и убеждений, то это не осталось бы без некоторой пользы как для разбираемых писателей, так и для самой публики» (РГАЛИ. Ф. 1205. Оп. 1. № 120. Л. 3).

Замысел теоретической статьи Эдельсона о современном состоянии критики вытекал из литературно-критической позиции «молодой редакции», которая предполагала не только регулярные обозрения всей русской журналистики, но и глубокую рефлексию над историей, методологией и будущим русской критики. В этом смысле статья Эдельсона является очевидным развитием статьи Ап. Григорьева «Русская литература в 1851 году», которая начинается именно с изложения общего мнения о том, что «эстетическая критика свое дело сделала и уступила место критике исторической» (наст. изд., с. 181). При расхождении в терминологии статью Эдельсона следует рассматривать как комплементарную григорьевскому тексту, т. к. она предлагает концепцию другого, не менее важного рода критики. В отличие от Григорьева, Эдельсон сосредоточен на исследовании не диахронии литературного процесса и его интерпретации, а рецепции литературы читателем и определяющей роли критики в этой деятельности. Именно заполнение лакун в москвитянской литературной теории и является одной из основных целей статьи. С точки зрения творческой эволюции самого Эдельсона, статья имеет крайне мало пересечений с его опубликованными текстами 1851 г. В них не содержится развернутых высказываний о функциях эстетической критики, хотя есть рассуждения о непосредственности (естественности) читательского восприятия литературных текстов (М. 1851. № 19. С. 634–638). Сохранившиеся в архиве Эдельсона наброски едва ли позволяют компенсировать эту фрагментарность.

Статья Эдельсона открывается отсылкой к классификации литераторов, восходящей к В. Г. Белинскому с его разделением писателей на великих, необыкновенных и обыкновенных талантов, которое было предложено в предисловии к «Физиологии Петербурга». Так, «самостоятельные и первоклассные таланты» у Эдельсона, не подверженные влиянию критики, противопоставлены писателям, «подчиненным направлению, сообщенному предшествовавшими великими деятелями» (подобный прием ранжирования писателей нашел отражение также во многих статьях Григорьева 1851–1853 гг. — см., например, статью 4 «Литературные явления прошедшего года» в обозрении «Русская литература в 1851 году»). В то же время в классификации талантов у Эдельсона ощутимо влияние кантовского определения гения из его трактата «Критика способности суждения» (1790), который является важнейшим источником эстетики Эдельсона. Значимость Канта подтверждается многочисленными отсылками к этому и др. его трудам, которые приводятся в коммент. ниже. В архиве Эдельсона сохранился подробный конспект «Критики способности суждения» (см.: РГАЛИ. Ф. 1205. Оп. 1. № 97. Л. 18–28 об.) и выписки из него, датированные 1849 г. (см.: Там же. № 118. Л. 43–45, 50–53). К серии «кантовских» набросков примыкает и рукопись «Об эстетическом образовании человека (ряд писем)», которая открывается признанием в том, что почти все сказанное ниже заимствовано из Канта (см.: РГАЛИ. Ф. 1205. Оп. 1. № 121. Л. 1 об). Важным для настоящего комментария представляется начало первого конспекта, в котором Эдельсон своими словами суммирует представления Канта

о прекрасном: «Предмет, которого форма в простом ее представлении является источником удовольствия, проистекающего от представления этого предмета, притом удовольствия необходимого, то есть происходящего не только для лица, произносящего суждение, но вообще для всякого судящего предмет, называется тогда прекрасным, а способ судить на основании полученного таким образом наслаждения — вкусом. Вот главное положение Канта об изящном, из которого потом он выводит все остальное, касающееся до этого предмета» (РГАЛИ. Ф. 1205. Оп. 1. № 97. Л. 18). По Канту, гений действует без специально заданных правил, но своим творением сообщает искусству правила: «...гений 1) есть талант создавать то, для чего не может быть дано никакого определенного правила, он не представляет собой задатки ловкости [в создании] того, что можно изучить по какому-нибудь правилу; следовательно, оригинальность должна быть первым свойством гения. 2) Так как оригинальной может быть и бессмыслица, то его произведения должны быть в то же время образцами, то есть показательными, стало быть, сами должны возникнуть не посредством подражания, но другим должны служить для подражания, то есть мерилем или правилом оценки» (Кант. С. 323). Мнение о бесплодности попыток критики влиять на художника подробно развинуто в трактате Канта и привлекло внимание Эдельсона, единственный раз упоминающего имя немецкого философа в печатном тексте статьи как раз по поводу этого тезиса (см. наст. изд., с. 225). Согласно Канту, одну из серьезнейших сложностей в определении прекрасного составляет тот факт, что прекрасное, с одной стороны, существует объективно, но суждение о прекрасном, требующее общего согласия, всегда субъективно. Иллюстрируя этот тезис, Кант, в частности, прибегает к образу молодого стихотворца, на которого пытаются воздействовать извне: «...ни суждение публики, ни суждение друзей не заставит молодого поэта изменить свое убеждение, что его стихотворение прекрасно; и если он прислушивается к ним, то не потому, что он судит теперь о стихотворении иначе, а потому что, даже если у всей публики плохой вкус, по крайней мере в отношении его, он все же (даже вопреки своему суждению) находит основание приспособляться к общему заблуждению, стремясь получить одобрение. Только позднее, когда его способность суждения станет от упражнений острее, он добровольно откажется от своего прежнего суждения, так же как он поступает и со своим суждением, целиком покоящимся на разуме. Вкус притязает только на автономию. Было бы гетерономией делать суждения других людей определяющим основанием своего суждения» (Кант. С. 294). Из этого фрагмента или из других аналогичных суждений Канта критик «молодой редакции» «Москвитянина» мог сделать вывод о бесполезности критики в деле воспитания писателей и необходимости тренировать способность эстетического суждения. В рукописи под названием «Несколько слов об эстетической критике художественных произведений», в отличие от опубликованной редакции, содержатся прямые ссылки на работы Канта, а его влияние гораздо сильнее. Так, на представлениях Канта о всеобщности суждения вкуса может основываться высказанное здесь Эдельсоном требование некоторого согласия в методе оценки литературных произведений критикой: «Должно быть нечто общее во взгляде всех критиков на художественное произведение — без него они не могут помогать развитию эстетического чувства в публике. Это общее не может, конечно, состоять в одинаковости суждений всех их об одном и том же суждении, такое требование было бы бессмысленно: но по крайней мере должно быть более согласия между ними в методе критики, в тех приемах, с которыми каждый из них приступает к разбору» (РГАЛИ. Ф. 1205. Оп. 1. № 120. Л. 2 об.). К Канту восходит и высказанное в архивной редакции мнение Эдельсона, что при всей неудовлетворительности состояния эстетической критики сам художник не может быть критиком, так как, по Канту, способности к созданию и оценке суть разные способности: «От какого класса и какой профессии людей должна она <литература> ждать справедливого и полного приговора? От самих художников? Но по большей части они не могут быть дельными критиками не только чужих, но и своих собственных произведений, потому что есть большая разница между способностью создавать и способностью сознательно оценивать созданное» (Там же. Л. 3 об.). В требованиях, которые Эдельсон предъявляет к современному критику, также заметно воздействие идей Канта. Требования эти делятся на два разряда: природные и искусственно развитые. К первым относится «правильно развитое воображение» и «ясность и простота взгляда». Настаивая на том, что воображение должно быть главным врожденным свойством критика, Эдельсон приписывает настоящему критику те качества, наличие которых, по Канту, отличает настоящего гения: «Способности души, соединение которых (в определенном соотношении) составляет гений, — это воображение и рассудок» (Кант. С. 333). Природа критика, таким образом, совпадает с природой творца, что неоднократно подчеркивает Эдельсон. Что касается качеств, которые решивший подвизаться на поле эстетической критики должен развить в себе сам, то, по Эдельсону, это современное образование и житейская опытность.

Финал статьи содержит положительную программу улучшения читательского вкуса, который, согласно Эдельсону, может быть развит только через регулярное чтение качественных

эстетических разборов, предлагающих не произвольный, но системный, «органический», взгляд на произведение искусства (системность оценки и ее произвольность сами по себе обеспечивают воспитательный эффект): «Для всего этого критика должна оценивать художественное произведение не сверху, не с высоты эстетических положений, извлеченных из произведений других эпох и приобретаемых некоторыми в высушенном уже виде, но, так сказать, из самого произведения» (наст. изд., с. 234). В рукописной редакции эта мысль была еще более подчеркнута: «Какова же та точка, с которой критик должен смотреть на художественное произведение? Отвечаю — та самая, с которой смотрит автор на свое произведение или, правильнее сказать, с которой он его чувствовал. — Ибо первое и главное, что должен сделать критик, — заставить читателя переживать и принять в себя художественное произведение так полно, и цельно, как это делает сам автор. Для этого критик должен заглянуть в душу поэта» (РГАЛИ. Ф. 1205. Оп. 1. № 120. Л. 6). Здесь характерно, что Эдельсон прибегает к метафорике романтического органицизма, уподобляя душу читателя и произведение живому организму-системе. Это представление трудно совместимо с кантианством и, по-видимому, является отголоском идей Шеллинга (в архиве Эдельсона сохранился эдельсоновский перевод его «Philosophie der Mythologie» (1842) — см.: РГАЛИ. Ф. 1205. Оп. 1. № 133) и влияния Ап. Григорьева.

С точки зрения истории эстетики, новизна статьи Эдельсона заключается не столько в актуализации старых идей о необходимости критика поучать читателей, сколько в постановке вопроса о читательской рецепции текстов разной степени художественности. В этой и других статьях Эдельсон моделирует различные варианты читательской реакции и предлагает психологически точные примеры литературных ситуаций в жизни (см. подробнее: *Вдовин*. С. 110–111). Таким образом, критик в концепции Эдельсона предстает скорее не как диктатор норм, но как посредник между художественными произведениями и эстетикой.

Статья Эдельсона вызвала смешанную реакцию. «Отечественные записки» ограничились пренебрежительным упоминанием статьи в обзоре журналистики: «Мы прочитали две ее страницы с громкой скукой и думали, что она только на нас производит такое влияние, что это только наше личное впечатление. Нисколько! Все знакомые подтвердили то же» (ОЗ. 1852. № 5. Отд. VI. С. 55). И. И. Панаев в «Заметках и разъяснениях Нового Поэта» за май 1852 г. согласился с мыслью Эдельсона, что «большая часть критических заметок (в наших журналах) основана на отношении лиц и журналов между собою» (С. 1852. № 6. Отд. VI. С. 328). Упоминание Панаевым статьи Эдельсона связано с разбором «эстетической критики» в понимании анонимного рецензента «Библиотеки для чтения» (см. выше), который в карикатурной фигуре современного критика мог иметь в виду и самого Панаева: «Неужели вы думаете, что достаточно быть прилично одетым, пользоваться комфортабельной квартирой, курить отличные и дорогие сигары, бывать в первых ресторанах, ставить ребром последнюю копейку за обед у Дюссо, пить лучшее вино, пожирать десятки устриц и носить ярко-желтые перчатки — что всего этого достаточно, чтобы быть хорошим критиком» (БдЧ. 1851. № 6. Отд. V. С. 21). Объемный отклик статья Эдельсона получила в «Пантеоне». Анонимный автор отдела «Московский вестник» назвал работу Эдельсона (он, впрочем, считал автором статьи Григорьева) «самой серьезной статьей» мартовских книжек «Москвитянина», однако счел требования к фигуре критика чрезмерными: «Вторая половина статьи излагает требование от эстетического критика с точки зрения автора: взгляд верен, но до того зыскателен и строг, что, по всему видимому, г. Григорьев должен поставить в самое затруднительное положение журнал, в котором он участвует. Где наберет “Москвитянин” тех фениксов, которые бы подошли под меру, предлагаемую г. автором! Будем, впрочем, надеяться: on n'en maigrir pas, и, вы знаете, феникс рождается из пепла» (Пантеон. 1852. № 4. Отд. VI. С. 8). Чрезвычайно сочувственного отзыва удостоилась статья Эдельсона в «Письме Иногородного Подписчика о русской журналистике» из майской книжки «Библиотеки для чтения». Подчеркнув, что давно не встречал «в котором-либо из наших периодических изданий статьи, более благородной по изложению, более ясной по взгляду, более наполненной мыслями справедливыми, меткими, удобными к применению», Дружинин, однако, также указал на излишнюю строгость требований Эдельсона к истинному критику: «Помещая на своих страницах произведение подобного рода, “Москвитянин” не произносит ли некоторым образом осуждения на часть своей критической деятельности и не впадает ли через это в шаткость, так вредящую единству журнального направления?» (БдЧ. 1852. № 5, Отд. VII. С. 66). Эту «шаткость» воззрений, впрочем, Дружинин признает общим свойством всех русских журналов. Наконец, П. Н. Кудрявцев отозвался о статье пренебрежительно, считая ее сухой и бессмысленной (см. наст. изд., с. 280–281).

С. 215. ...движение, сообщенное нашей литературе Пушкиным и Гоголем. — Григорьев в близкой по времени статье «Русская литература в 1851 году» указывает на преемственность Гоголя по отношению к Пушкину: «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»» (наст. изд., с. 194). Отголоски статьи Григорьева можно слышать и в этой фразе Эдельсона.

С. 215. ...подчиненных направлению, сообщенному предшествовавшими великими деятелями. — Григорьев в статье «Русская литература в 1851 году» называет двух таких деятелей — Лермонтова и Гоголя. Лермонтовское направление, изначально неспособное к нормальному развитию, по Григорьеву, «в настоящую минуту явно и видимо отживает и замирает: последние его представители — гг. Авдеев, Дружинин, Жемчужников, Чернышев и некоторые другие» (наст. изд., с. 196).

С. 215. ...прельщаемые легкостью торной уже дороги... — Аллюзия на Нагорную проповедь, где праведному человеку указан узкий, а не торный путь (Мф 7: 13–14).

С. 215. ...сами писатели доходят скоро до самых странных крайностей... — В статьях Эдельсона 1851 г. выражение «странные крайности» и его парафразы обозначают критику в первую очередь лермонтовского направления русской литературы. Ср. в обзоре «Отечественных записок» за 1850 г. о «Дневнике лишнего человека» Тургенева: «Все, что мы сказали до сих пор, относится не столько к Тургеневу, сколько вообще к не совсем художественному направлению — представлять в одном лице какую-нибудь черту, развитую до последней крайности» (наст. изд., с. 65).

С. 215. ...появляются в литературе самые уродливые произведения, не имеющие никакого направления... — Определение «уродливый» было частотным в обзорах Т. И. Филиппова и относилось к эпитетам лермонтовского направления русской прозы, грешивших «фальшивым дендизмом» (в первую очередь, А. В. Дружинин и М. В. Авдеев). Ср., например, реакцию Филиппова на «Прошлогодний рассказ» Дружинина: «Какая критика может остаться в границах самой обыкновенной вежливости при разборе таких уродливых произведений?» (наст. изд., с. 85). Ср. в статье Ап. Григорьева «Русская литература в 1851 году»: «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» (наст. изд., с. 195). В 1852 г. Филиппов включил в число «уродливых» явлений и «натуральную школу» (в рецензии на перевод романа У. Теккерея «История Артура Пенденниса»): «...отсюда явился бесконечный ряд уродливых изображений, порождающих напрасное негодование, оскорбляющих чувство истины, одним словом, возбуждающих все возможные неприятные чувства, кроме смеха, кроме того, стало быть, чего добивались писатели» (М. 1852. № 17. Отд. VI. С. 3).

С. 215. ...теми теоретическими знаниями, которые в гениальных деятелях присущи их таланту... — Этот тезис созвучен позиции В. Н. Майкова, утверждавшего, что «современные умы» смотрят на теорию, «как на исследование условий, без которых невозможна та или иная деятельность» (*Русская эстетика и критика*. С. 101), а следовательно, соображение, что «всякая эстетическая теория налагает цепи на творчество и задерживает свободное развитие талантов» (там же. С. 100), не может считаться верным. Майков считал отрадным следствием современного отношения к теории беллетристику, а не «художественные» произведения.

С. 216. Нельзя пожаловаться на отсутствие талантливых писателей... — В статьях 1851–1852 гг. Эдельсон относил к безусловно талантливым современным писателям А. Ф. Писемского (см.: М. 1852. № 4. Отд. V. С. 112–130), Е. Тур (см.: М. 1851. № 6. С. 292–303) и А. Н. Островского (см.: М. 1851. № 11. С. 333–337).

С. 216. ...произведений бездарных и фальшивых, выступающих с особенною дерзостью... — Эдельсон имеет в виду в первую очередь прозу М. В. Авдеева (крайне резкую рецензию на его «фальшивый» рассказ «Горы» см.: М. 1851. № 24. С. 603–605), В. А. Вонярярского (разгромную рецензию на повесть «Силуэт» см.: М. 1851. № 23. С. 513–517) и В. Р. Зотова (осуждение романа «Старый дом» см.: М. 1851. № 19–20. С. 630–638).

С. 216. ...литература наша сосредоточилась в журналах... — Общее место в критике того времени. Ср., например, это мнение в статье Белинского «Взгляд на русскую литературу 1847 года»: «Теперь вся литературная деятельность сосредоточилась в журналах...» (*Белинский*. Т. 8. С. 345). Ср. также у В. Майкова в цитированной статье: «Бог знает откуда взялось у нас мнение, будто бы, под влиянием периодических изданий, вся русская литература получила характер журнальный» (*Русская эстетика и критика*. С. 90).

С. 216. ...специально критический сборник... — А. Л. Осповат и В. К. Кантор указали, что идея специального критического сборника восходит к предложению К. С. Аксакова середины 1845 г. издавать вместо «Москвитянина» отдельные брошюры с критикой и библиографией (см.: *Русская эстетика и критика*. С. 523; см. письмо Ю. Ф. Самарина к Аксакову: *Самарин Ю. Ф. Соч. М.*, 1911. Т. 12. С. 162). Эдельсон, вряд ли знакомый с частной перепиской славянофилов, имеет в виду два выпуска «Московского литературного и ученого сборника» (1846, 1847), а также мог знать о подготовке «Московского сборника» 1852 г., вышедшего из печати через месяц после его статьи.

С. 216. ...многие не видят даже этого упадка критики и воображают, что все идет как следует. — Скорее всего, Эдельсон имеет в виду позицию критиков «Современника» и «Отечественных

записок», неоднократно писавших о значительном прогрессе в литературной критике начала 1850-х годов. См., например, рецензию «Современника» на альманах «Комета» (наст. изд., с. 111–120).

С. 216. ...необыкновенное отсутствие живых и освежающих мыслей... — Вероятно, Эдельсон намекает на то, что критики «Современника» и «Отечественных записок» полностью повторяют идеи Белинского (это убеждение неоднократно высказывалось в статьях «молодой редакции», ср. например, статью Ап. Григорьева «Русская литература в 1851 году»).

С. 216. ...интересно разобрать причины ~ не беремся теперь за это дело... — В архиве Эдельсона сохранился набросок неоконченной статьи 1851 г., посвященной истории русской критики и журналистики: «Очерки русской журналистики. 1. Ежемесячные сочинения. Журнал 1755–64 г. (“Современник” 1851 — №№ 1, 2, 3)» (РГАЛИ. Ф. 1205. Оп. 1. Ед. хр. 87. Л. 1–18); «Исторический обзор московской журналистики (“Московский городской листок”）」 (Там же. Л. 25–26). Специальной статьи о причинах упадка эстетической критики Эдельсон так и не написал.

С. 217. ...критики, написанные под влиянием тупой вражды ко всему свежему и молодому... — Очевидно, имеются в виду статьи «Северной пчелы», с упорством отрицавшей значение современной литературы. Ср. например, рубрику Ф. В. Булгарина «Журнальная всякая всячина», в которой утверждалось, что после «Героя нашего времени» в русской литературе ничего достойного не появилось (СевПчел. 1851. № 45. 24 февр.), а творчество Гончарова, Некрасова и Тургенева объявлялось «возмутительным» продуктом грубой и уродливой «натуральной школы» (Там же. 19 мая. № 111).

С. 217. Трудно поверить, а случается. — Речь в данном случае идет об отзывах петербургской журналистики на первые пьесы Островского (см.: *Русская эстетика и критика*. С. 523). Скорее всего, Эдельсон намекает на восприятие драматической сцены «Утро молодого человека» Островского (М. 1850. № 22), которая вызвала одобрение «Отечественных записок» («замечательное явление» — ОЗ. 1851. № 1. Отд. V. С. 26) и похвалу А. В. Дружинина (см.: *Дружинин*. Т. 6. С. 448–451; впервые: С. 1851. № 1), но была раскритикована за подражание Гоголю в анонимной рецензии «Современника» на альманах «Комета» (см. наст. изд., с. 117). Скорее всего, Эдельсон имеет в виду и единодушное осуждение драматического этюда Островского «Неожиданный случай» во всех крупных журналах. Поскольку речь идет о «новой комедии или повести», подразумеваться здесь может и рецензия четвертого романа Писемского «Богатый жених» (С. 1851. № 10–12; 1852. № 1–5), публикация которого в «Современнике» маркировала разрыв отношений автора с «Москвитянином». Отчасти поэтому Филиппов резко негативно и даже грубо оценил повесть («нечего сказать хорошего» — М. 1852. № 5. Отд. V. С. 29), а обозреватель «Отечественных записок» раскритиковал ее за неумение построить сюжет (см.: ОЗ. 1852. № 7. Отд. VI. С. 38–39). Дополнительным аргументом в пользу предположения, что здесь содержится намек на Писемского, может служить указание Эдельсона (чуть ниже) на переход писателя из одного журнала на другой.

С. 217. ...враги тотчас поймут и выставят противоречие в журнале... — По-видимому, намек на несколько случаев умышленного расхождения в оценке новых произведений между Новым Поэтом (Панаевым) и Иногородным Подписчиком (Дружининым) на страницах «Современника» в 1851–1852 гг. (см.: *Зыкова Г. В. Поэтика русского журнала 1830–1870-х гг.* М., 2005. С. 109–120).

С. 217–218. ...иначе она прикинет, пожалуй, эти мысли к другим повестям и романам, помещенным в той же или предыдущих книжках журнала... — Намек на конкретный эпизод полемики «Москвитянина» с «Отечественными записками». В рецензии «Отечественных записок» на альманах «Комета» анонимный критик, почерпнув критерии хорошей комедии (развитие характеров и действия) из статьи Эдельсона о «Провинциалке» Тургенева (М. 1851. № 5), применил их к разбору этюда Островского «Неожиданный случай» и вынес ему суровый приговор (см.: ОЗ. 1851. № 5. Отд. V. С. 5–8). Возмущенный Эдельсон в ответ упрекнул критика «Отечественных записок» в том, что некорректно прилагать критерии комедии к незавершенному этюду (М. 1851. № 12. С. 492).

С. 218. Знакомый со всеми слетнями ~ повредить журналу, передавшись его противникам. — Трудно сказать, имеется ли в виду какой-то конкретный критик, однако характер этого и других примеров позволяет предполагать, что адресатом выпада мог быть О. И. Сенковский, после 1849 г. отгесненный А. В. Старчевским от непосредственного руководства «Библиотекой для чтения», но продолжавший вести там литературную летопись вплоть до 1855 г.

С. 218. ...промышленное направление журналистики... — Понятие восходит к спору «аристократов» с журналистикой нового, коммерческого типа (Булгарин, Греч, Сенковский, Смирдин, позже — Н. А. Полевой), в том числе к статье П. А. Вяземского «О духе партий; о литературной аристократии» (1830). В ней, в частности, коммерчески успешным литераторам возвращается упрек в «аристократизме» литературной группы, к которой принадлежал Вяземский: «Литературной промышленности, которая есть существенная аристократия нашего века, нечего по-пустому заботиться и кричать о так называемой аристократии, которая чужда оборотов промышленности» (*Вяземский П. А. Соч.*: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 137). О промышленном направлении идет речь в известной статье С. П. Шевырева «Словесность и торговля». Об этой статье см. выше, в комментариях к статье



Алмазова «Стихотворения Эраста Благодрава», с. 635–636), где, впрочем, слово «промышленный» не используется. Выступление Шевырева направлено, в первую очередь, против журнальных предприятий Сенковского и Булгарина — «Библиотеки для чтения» и «Северной пчелы». Оно представляет собою важный источник полемической позиции Григорьева (см. наст. изд., с. 768).

С. 218. ...писатели, не одаренные самобытным, оригинальным талантом, хотя и не лишены его, в известной степени. — Имеются в виду беллетристы, на важную роль которых указал Белинский (см., например, его «Вступление» к «Физиологии Петербурга»). Преимущество беллетристов, или «обыкновенных талантов», по Белинскому, заключается в том числе и в возможности быстро мобилизовать их на решение насыщенной литературной задачи, например, по составлению полноценного описания разных сторон петербургской жизни. Григорьев относится к «беллетристике» куда менее терпимо (см. наст. изд., с. 650).

С. 219. ...можно, наконец, подробно и не без остроумия рассказать, как в одном доме было очень скучно и потом, когда взялись за одну книжку, всем стало весело. — Отсылка к обычной манере фельетонной критики, в первую очередь Дружинина, многие фельетоны которого описывают беседу между несколькими персонажами по поводу достоинств и недостатков современной литературы (см., например, XI «Письмо Иногородного Подписчика», открывающееся похвальным отзывом некоего «небогатого сельского жителя» о «Санкт-Петербургских ведомостях», развлекающих его в течение всего года: Дружинин. Т. 6. С. 257; впервые: С. 1850. № 2). В архивной редакции содержатся другие примеры приемов критики такого рода: «В последнее время уже развилось и некоторое соревнование в том, кто оригинальнее напишет критику. Придумывают, например, по поводу какой-нибудь повести целый свой рассказ, к концу которого кто-нибудь очень ловко и решительно, в двух-трех остроумных словах оценивает вполне данное произведение. Все это, очевидно, показывает намерения критиков хоть чем-нибудь позанять публику и напоминает совершенно давнюю критику «Библиотеки для чтения», всю состоявшую из шуток, часто, конечно, очень забавных. Или еще старейший способ, о котором упоминает Пушкин, заставляя спорить между собой дьяка, просвирню и какого-нибудь здравого мысла» (РГАЛИ Ф. 1205. Оп. 1. № 120. Л. 8–8 об.).

С. 219. Зато и действительно некоторые критики пишут, что хотят... — Здесь и далее имеется в виду Иногородный Подписчик (А. В. Дружинин), фельетонная манера которого (подчеркнутая субъективность личного мнения, апелляция к вкусу, необязательность суждения, отказ от эстетических терминов и теорий) была для Эдельсона олицетворением беспринципности в критике. В одном из рукописных вариантов статьи (см. преамбулу к комментарию) Дружинин обвинялся в произволе «личного мнения», хотя в окончательном тексте оценка была существенно смягчена. Далее критик «Москвитянина» упоминает «фельетонную болтовню». Ср. также высказывания Григорьева о субъективизме Дружинина (наст. изд., с. 196–200). Впервые Эдельсон сформулировал такие претензии к фельетонной критике в обзоре № 3 «Отечественных записок» за 1851 г., упрекнув ее в «ловкости» и импрессионизме суждений: «...записывай все такие мысли, которые соберутся в голове по случаю прочитанного, например, художественного произведения, и критика готова» (М. 1851. № 8. С. 539).

С. 220. О произвольности и говорить нечего. Всякий считает себя в полном праве иметь свое мнение и полагает, что, высказав его, он напишет критику. — Осуждая критиков, которые в оценке литературного произведения руководствуются прежде всего собственным вкусом, Эдельсон, очевидно, опирается на Канта, который рассматривал вкус как субъективную инстанцию, однако настоящее суждение вкуса должно опираться на мнение не только одного человека: «...особенность такого суждения состоит в том, что хотя оно обладает только субъективной значимостью, тем не менее оно притязает на [одобрение] всех субъектов так, как это могло бы быть только в том случае, если бы оно было объективным суждением, которое покоится на основаниях познания и могло бы стать обязательным благодаря доказательству» (Кант. С. 297).

С. 221. ...всякий знает, что эстетический вкус есть достоинство каждого человека... — Эта, безусловно, кантовская мысль в черновой редакции статьи развита Эдельсоном полнее: «Способность эстетического чувства дана всем, или, по крайней мере, едва ли кто-нибудь считает себя лишенным ее. Всякий имеет право сказать, что какое бы то ни было художественное произведение нравится или не нравится ему и что способность его всегда произнести свой суд несомненным образом указывает на существующее в нем эстетическое чувство» (РГАЛИ. Ф. 1205. Оп. 1. № 120. Л. 4). В этой редакции первостепенным свойством критика является не воображение, а сочетание присущей всякому эстетической способности с умением проанализировать свои впечатления: «Приняв же за несомненное существование в каждом человеке непосредственного эстетического чувства, нельзя не согласиться, что вторая способность, необходимая для критика, должна развиваться от эстетического образования и что, имея прямое влияние на усовершенствование самого вкуса, способствует еще более развитию способности давать себе и другим отчет в своих эстетических суждениях» (Там же).

С. 221. ...*позволим себе в этом отношении некоторую идеализацию.* — О понимании Эдельсоном термина «идеализация» см. ниже.

С. 221. ...*некоторые критики стихотворений, из которых иные отличаются верным чутьем, правильным взглядом и умением взяться за дело.* — Имеется в виду цикл статей «Русские второстепенные поэты» (об Огареве, Фете, Тютчеве и Веневитинове — С. 1850. № 1, 2, 3, 7), объединенный идеей взаимозависимости поэтического воображения и индивидуальной биографии поэта (см.: *Вдовин.* С. 94–102; ср. также высокую оценку Григорьевым одной из статей цикла: наст. изд., с. 654), а также некоторые статьи Григорьева — особенно «Стихотворения А. Фета» (ОЗ. 1850. № 2).

С. 221. ...*и здесь являются иногда выходки грубые и безобразные ~ не может отличить очень хороших стихотворений от пародий...* — Возможно, имеется в виду острая полемика между Алмазовым (Эрастом Благодравовым) и Панаевым (Новым Поэтом), разгоревшаяся из-за стихов последнего. Выражая позицию всей «молодой редакции» Алмазов обвинял Панаева в шутовском, несерьезном отношении к литературе, выразившемся в частности в неуместных пародиях на стихотворения классиков. При этом в строгом смысле стихотворения Нового Поэта пародиями не являлись, а потому Панаев отмахнулся от упреков фельетониста «Москвитянина»: «Насекомое, к моему удивлению, с бесстыдством уверяло меня будто бы я пародировал Пушкина и Лермонтова, и начало передразнивать меня и коверкать мои пародии» (наст. изд., с. 638).

С. 221. ...*литературное произведение, имеющее неотъемлемые и большие достоинства ~ не успеющему подпасть литературным сплетням...* — Речь идет, скорее всего, о дебютной повести А. Ф. Писемского «Тюфяк» (М. 1850), вызвавшей в основном весьма благоприятные отзывы. Краткий обзор журнальных откликов на это произведение содержится в комментариях к рецензии Островского (см. наст. изд., с. 595–596).

С. 222. ...*вы не вынесете ничего из этой критики для лучшего понимания прочтенного вами, например, романа...* — Можно предположить, что в основание этого примера Эдельсон положил реальную полемику вокруг «Тюфяка» Писемского (см. выше).

С. 222. *Вы примете за дело чужие положения эстетические...* — Намек на то, что в статьях 1849–1851 гг. критики «Современника» и «Отечественных записок» часто апеллируют к эстетической теории Белинского (важная тема статей Григорьева, см. наст. изд., с. 645).

С. 223. ...*как часто убеждаетесь в бесталантности иногo трудолюбивого, опытного и даже ловкого романиста.* — Эдельсон иронически намекает на И. И. Панаева, публиковавшего в тот момент длинный роман «Львы в провинции» (С. 1852. № 1–9), который оценивался молодой редакцией резко негативно (см. наст. изд., с. 713).

С. 223. *Что касается до критических статей второго рода ~ они верно рекомендуют читателям хорошие сочинения...* — Под статьями «второго рода» Эдельсон подразумевает здесь статьи Белинского, главная функция которых заключалась в ранжировании произведений в соответствии с их художественными достоинствами.

С. 223. *Иной, хваля произведение, скучает над ним, или, браня другое публично, называя уродливым, наслаждается им тайне.* — В рукописном варианте статьи этот фрагмент наполняется более конкретным содержанием, «уродливыми» называются современные французские романы: «Есть люди, которые в деле вкуса отказываются совсем от собственного вкуса. Они, например, находят огромное удовольствие в чтении уродливых французских романов, но никак не сознают в этом другом, потому что, будучи знакомы с современными эстетическими требованиями, знают хорошо, что романы, например, Дюма или Поля Феваля не удовлетворяют им» (РГАЛИ. Ф. 1205. Оп. 1. № 120. Л. 7 об.).

С. 223. *К этому же разряду ~ можно отнести критические статьи, принадлежащие лицам, не одаренным от природы значительным вкусом...* — Скорее всего, речь идет о Н. И. Надеждине, специфика статей и мышления которого весьма похожа на описанный Эдельсоном типаж. Так, Надеждин выделялся на фоне других критиков 1830-х гг. исключительными познаниями в европейской эстетике и философии, однако его собственные рецензии, например, на «Полтаву», «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова» отличались известным эстетическим догматизмом и стремлением навязать Пушкину умозрительные художественные формы, уже апробированные в европейской словесности. Колоссальная эрудиция Надеждина как эстетика и историка мировой литературы сочеталась с известной глухотой к живым явлениям синхронной литературы (см. *Манн Ю. В.* Факкультеты Надеждина // *Надеждин Н. И.* Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 27–30). Также описанный тип походит на С. П. Шевырева и его москвитянинские статьи 1840-х гг., в которых он категорически не принимал не только «натуральную школу» (ср. его рецензию на «Петербургский сборник» — М. 1846. № 2–3), но и другие актуальные явления современной литературы.

С. 224. ...*критики, написанные людьми, получившими классическое образование, знакомыми со всеми лучшими памятниками древнего искусства...* — Под этим типом критиков Эдельсон, возможно, подразумевает С. П. Шевырева как историка эстетики (автор «Теории поэзии...», 1836) и знатока

античной и средневековой словесности (ср. его цикл статей «Дант и его век», 1833–1834). Мнение об образцовости античной литературы входит в противоречие с кантовской идеей априорности источников вкуса, а потому сама эта образцовость не является еще основанием для того, чтобы судить о современных произведениях по меркам античных: «То, что античные произведения по праву превозносятся как образцовые и создателей их называют классическими, [признают их] как бы некоторой знатью среди сочинителей, своим примером дающей народу правила, — это обстоятельство как будто указывает на апостериорные источники вкуса и как будто опровергает автономию вкуса в каждом субъекте. Но с таким же успехом можно было бы сказать, что античные математики, которые до сих пор считаются неподражаемыми образцами глубочайшей основательности и изящества синтетического метода, также доказывают подражательность нашего разума и неспособность его конструированием понятий давать из самого себя с величайшей интуицией строгие доказательства» (Кант. С. 294–295). Эдельсон, таким образом, варьирует идею Канта о том, что признание образцовости античной литературы еще не ведет к принятию этой литературы за меру суждений о современных произведениях.

С. 225. ...эта задача есть воспитание вкуса публики... — В этом утверждении Эдельсон комбинирует идеи просветительской эстетики XVIII в. (в первую очередь французской) и немецкой критики рубежа XVIII–XIX вв. Такие формулировки, как «способность к чисто эстетическому, то есть бескорыстному наслаждению» и «эстетическое образование» могут восходить к трактату Ф. Шиллера «Письма об эстетическом воспитании человека» (1795), в котором развитие эстетического вкуса у публики осмысливается как важнейшая задача не только становления полноценной личности, но и дело государственной важности (см.: Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 355–356). Интерес Эдельсона к Шиллеру подтверждается наличием в его бумагах конспекта других трактатов Шиллера — «Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen» (1792) и «Über die Tragische Kunst» (1792), датированного 15 сентября 1852 г. (см.: РГАЛИ. Ф. 1205. Оп. 1. № 88. Л. 1–5). В то же время в концепции Эдельсона можно различить мысль об учительной, кураторской роли критики, которая восходит к Лессингу (в 1859 г. Эдельсон перевел его «Лаокоона»), но наиболее развернуто была обоснована в статьях Ф. Шлегеля 1798–1805 гг. Согласно Шлегелю, критика очищает вкус публики и писателей, устраняет «литературный хаос» и создает предпосылки для развития национальной словесности (см.: Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 219–220).

С. 225. ...полезное влияние критики относится только к тем писателям, которые очень удачно, хотя и не благозвучно, названы беллетристами... — Отсылка к делению писательских талантов на «художественные» и «беллетристические», предложенному Белинским в статьях 1840-х гг.

С. 225. В нем, как говорит Кант, природа дает законы науке, а не наоборот. — Отсылка к определению гения из «Критики способности суждения» (см. преамбулу к коммент.). Ср. также еще одну ссылку на это место из Канта в эдельсоновском обозрении «Отечественных записок» за январь 1851 г.: «Только истинные гении получают право бороться с научными эстетическими положениями, выбиваться из-под существующих форм: одним словом, давать, как говорит Кант, науке законы; таланты же, даже и самобытные, должны волею или неволею соображаться с теми законами, которым многовековая деятельностью выработались для известных родов художественных произведений» (М. 1851. № 5. С. 72)

С. 225. ...способность к чисто эстетическому, то есть бескорыстному в обширном смысле наслаждению. — Отсылка к важнейшему тезису Канта из «Критики способности суждения» о «целесообразности без цели» («Zweckmessigkeit ohne Zweck») как о конститутивном свойстве эстетического суждения (Кант. С. 167).

С. 226. Художественное произведение, вышедши из рук автора, является совершенно отдельным бытием... — Отзвук идей Шеллинга о природе подлинного произведения искусства, которое «как будто содержит бесконечное число замыслов, допуская тем самым бесконечное число толкований, и при этом никогда нельзя установить, заключена ли эта бесконечность в самом художнике или только в произведении искусства как таковом» (Шеллинг Ф. В. Й. Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 477).

С. 227. ...творческая сила есть сила живая и, следовательно, часто уходящая из-под тех законов, которые могут поставлены быть ей научно — a priori. — Латинское понятие, обозначающее допытное знание, одно из важнейших в философской системе Канта. Согласно «Критике способности суждения», суждение вкуса базируется на априорных основаниях.

С. 229. Вникнем подробнее в свойство этой способности. — В архиве Эдельсона сохранилось несколько черновиков специальных статей об эстетической способности человека. Так, в работе «Об эстетическом образовании человека», написанной в форме писем к другу, критик рассуждает об образовании идеальных ощущений в душе человека, не скрывая, что все эти положения «принадлежат Канту» (РГАЛИ. Ф. 1205. Оп. 1. № 121. Л. 1 об). Ср. также теоретический набросок Эдельсона «Заметки об изящном и художественной способности» (Там же. № 122).

С. 230. ...*оно больше, чем когда-либо, служит отражением жизни во всем ее действительном разнообразии.* — К 1852 г. рассуждения об искусстве как об отражении разнообразия жизни стали общим местом русской критики. Ср. известное место из статьи Белинского «О русской повести и о повестях г. Гоголя» (1835): «Итак, вот другая сторона, поэзия, вот поэзия реальная, поэзия жизни, поэзия действительности, наконец, истинная и настоящая поэзия нашего времени. Ее отличительный характер состоит в верности действительности; она не пересоздает жизнь, но воспроизводит, воссоздает ее и, как выпуклое стекло, отражает в себе, под одну точку зрения, разнообразные ее явления, выбирая из них те, которые нужны для составления полной, оживленной и единой картины» (Белинский. Т. 1. С. 145).

С. 230. *Искусству нашему недостает вообще, если это уже необходимо назвать недостатком, идеализации...* — Здесь — способность к обобщению, преобразению, «возведению в перл создания». Из архивных «Заметок об изыщном, об идеалах» следует, что под «идеализацией» Эдельсон понимал сложный процесс в сознании художника: «Переходя прямо к делу, считаю нужным предупредить читателя, что в этой статье я намерен обратить его внимание на тот темный душевный процесс, который есть необходимое условие каждого истинно художественного произведения и который известен под именем идеализации. Я разумею тот таинственный процесс, каким душа художника создает образы и представления, подобные существующим в действительном мире, но не копии с ним, а какие-то свои. Согласившись, что сказанный процесс играет весьма важную роль во всех художественных произведениях, необходимо согласиться, что объяснение его, если бы оно удалось, имело бы важное влияние на всю науку изыщного» (РГАЛИ. Ф. 1205. Оп. 1. № 113. Л. 1–1 об.). Эдельсон далее сетует, что предшествовавшие исследования были в основном посвящены изучению уже готовых произведений, но практически не касались тех процессов в душе художника, которые сопровождают его создание, а в качестве примера удачного подхода к проблеме идеализации приводит Канта, который под идеализацией понимал слияние однородных образов в «один средний, который служит всем им общей мерой» (РГАЛИ. Ф. 1205. Оп. 1. № 113. Л. 5). Затем критик ссылается на известный пример Канта: для создания образа человека правильных размеров нужно наблюдать за разными людьми, а потом внутренне вывести из этих наблюдений «нормального» человека. «В этой попытке Канта объяснить психологическим образом образование идеала из действительных, представленных жизнью предметов, надобно искать решение многих важных вопросов той части творчества, которую мы называем идеализациею. Очевидно, что предложенное Кантом психологическое объяснение <нрзб.> только в идее нормы, что же касается до второй существенной части идеала, то она осталась по-прежнему темною стороною в процессе творчества» (Там же). Эдельсон предлагает пойти дальше Канта, опираясь на новейшие психологические исследования, в частности немецкого психолога Фридриха Эдуарда Бенеке (Beneke, 1798–1854), автора «Psychologische Skizzen» (1827), «Die neue Psychologie» (1845). Дальше этого намерения Эдельсон в цитируемых «Заметках» не идет. Понятие «идеализация» возникнет в 1854 г. в статье П. В. Анненкова «По поводу романов и рассказов из простонародного быта», но уже как рефлекс «Эстетики» Гегеля (см. коммент. в наст. изд., с. 756).

С. 231. ...*уменья вложить свой материал в готовую уже форму...* — Диалектика формы и содержания (материала) могла быть хорошо знакома Эдельсону либо по «Лекциям по эстетике» Гегеля, либо по русскому переводу статьи Ретшера «О философской критике художественных произведений» (1838), повлиявшей на понятийный лексикон статей Белинского 1838–1841 гг. Подробнее см. наст. изд., с. 646–647.

С. 232. *Правильно развитое воображение есть ни более ни менее как задаток правильного мышления о вопросах жизни...* — Здесь и далее Эдельсон, видимо, опирается на идеи высоко им ценимого немецкого психолога Ф.Э. Бенеке (см. выше), который, «сделав предметом изучения душу человеческую и идя при этом изучении по новой неизвестной методе, <...> успел пролить яркий свет на всю человеческую деятельность», рассматривая душу как систему (Набросок биографии Бенеке. — РГАЛИ. Ф. 1205. Оп. 1. Ед. хр. 106. Л. 1).

С. 233. ...*принадлежат более к литературе общенародной...* — Здесь под «общенародным» Эдельсон понимает произведения, значение которых общее для всех народов, а под «национальным» — важные только для русской словесности. Таким образом, понятие «национальный» обозначает то же, что обозначало понятие «народный» в критике Белинского.

С. 234. *Для всего этого критика должна оценивать художественное произведение не сверху ~ но, так сказать, из самого произведения.* — Эдельсон мог быть знаком с идеями Ф. Шлегеля о критике-характеристике, цель которой — вскрывать замысел и неявные потенции текста, сравнивать произведение с его внутренним идеалом и с идеалом искусства вообще: «Нет ничего труднее, чем суметь воспринять, охарактеризовать и воссоздать мышление другого в его целостности вплоть до тончайших его особенностей. <...> Это глубинное понимание, называемое характеристикой, <...> составляет подлинное занятие и внутренне существо критики» (Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 2. С. 205).

А. В. Дружинин

## Письмо Иногородного Подписчика о русской журналистике. XXVIII

Впервые: БдЧ. 1852. № 4. Отд. VII. С. 197–235. Публикуемый фрагмент — с. 203–212. Без подписи. Цензурное разрешение — 29.03.1852. Цензор Ю. Е. Шидловский.

Переизд.: Дружинин. Т. 6.

Отрывок из фельетона входит в число наиболее принципиальных и развернутых эстетических деклараций Дружинина начала 1850-х гг. Статья явилась прямым откликом на статью Григорьева «Русская литература в 1851 году», в которой Островский и его «Бедная невеста» были провозглашены «новым словом» в русской словесности. Начав выступать против догматизма эстетических суждений «молодой редакции» в более ранних фельетонах (см. наст. изд.), в настоящей статье Дружинин пытается опровергнуть концепцию Григорьева сразу по двум направлениям. Во-первых, критик предлагает различать абсолютную и относительную ценность в каждом литературном произведении, что должно избавить от крайних вкусовых суждений, с одной стороны, а с другой — историзировать каждый текст, рассмотрев его на фоне других текстов и даже эпох. Эту концепцию Дружинин пытался противопоставить идее «молодой редакции» об абсолютной, вневременной ценности произведения при условии его художественности. Дружинин же предлагал не спешить с объявлением текущих произведений вечными и великими, к каковым, по его мнению, относятся тексты уровня Данте и Шекспира. Во-вторых, Дружинин, не входя в детальную оценку «Бедной невесты», отказывался признать в ней «новое слово», видя лишь подражание Гоголю и развитие гоголевского направления. При этом критик в целом соглашался с Григорьевым в том, что Островский относится к наиболее талантливым писателям своего поколения, а журнальная критика не в состоянии его оценить.

Статья Дружинина вызвала резкий ответ Григорьева (в обозрении «Библиотека для чтения», № 4»). Критик «Москвитянина» заявил об ошибке Дружинина, посчитавшего Островского лишь подражателем Гоголя: «Различные манеры, и главное — взгляда на жизнь нового комика от манеры Гоголя и его взгляда ярко бросается в глаза всякому приступающему к чтению без заданной мысли <...>. Отношение Гоголя к действительности есть, так сказать, трансцендентальное, тогда как отношение автора “Своих людей” — совершенно прямое» (М. 1852. № 9. Отд. V. С. 45). Вместе с тем Григорьев подчеркнул, что новое слово комика «далеко еще не раскрылось» (Там же).

Из других откликов на фельетон Дружинина следует отметить статью П. Н. Кудрявцева «Русская литература в 1852 году», который писал, что оценка Иногородного Подписчика ничего не добавляет к уже опубликованным разборам, а потому есть бессмысленная трата бумаги (ОЗ. 1853. № 1. Отд. IV. С. 43; без подписи).

С. 236. *Где-то я заметил, что одна из причин безнадежного бессилия нашей новой критики заключается... — Дружинин писал об «относительной ценности» произведений неоднократно. Наиболее развернутое высказывание содержится в «Письме 6» за 1849 г. по поводу «Душеньки» Богдановича, которая в момент выхода казалась всем ценностью абсолютной, но с течением времени становилось понятно, что этот текст имеет лишь относительную ценность (Дружинин. Т. 6. С. 138; впервые: С. 1849. № 9).*

С. 236. *Это-то непонимание относительной ценности ~ в целую пучину ребяческих ошибок... — Намек на критиков «молодой редакции» «Москвитянина», которые, по мнению Дружинина, путают абсолютную и относительную ценность произведений, часто голословно объявляя об абсолютной ценности таких текстов, как «Бедная невеста» Островского.*

С. 236. *...Геркулесовыми столпами человеческой премудрости! — Возможно, намек на Ап. Григорьева, который часто употреблял выражение «Геркулесовы столпы» (см. статью «Русская литература в 1851 году», наст. изд., с. 195).*

С. 237. *...превозносит его наряду с Гомером, Шекспиром и Дантом... — Намек на «Сон по случаю одной комедии» Алмазова (см. наст. изд., с. 137), герой которой «молодой человек» уподобляет талант Островского именно Шекспиру.*

С. 237. *В Москве Островского уже успели, как кажется, поставить выше Шекспира... — См. выше.*

С. 237. *...в Петербурге о нем отозвались тем же тоном, как отозвались недавно о госпоже Тур, авторе романа «Племянница»... — Речь идет о рецензии Тургенева на «Бедную невесту» (С. 1852. № 3), в которой пьеса подверглась критике за недостатки в развитии действия и характеров, за «ложное направление», в которое принял талант драматурга. В еще более критическом тоне была выдержана рецензия Тургенева и на роман Е. Тур «Племянница» (С. 1852. № 1).*

С. 237. ...прогуливаться из Скиллы в Харибду, то витая в сообществе мировых поэтов, то опускаясь в лимбы... — Используя образы греческой мифологии (Скилла и Харибда — морские чудища) и католицизма (лимб — место пребывания не попавших ни в рай, ни в ад душ), Дружинин указывал на колебания критики в оценке места Островского в современной литературной иерархии.

С. 240. ...в «Москвитянине» уже было объявлено, что труды господина Островского... — Намек на финал статьи Григорьева «Русская литература в 1851 году» (см. наст. изд., с. 209).

С. 240. Такой энтузиазм по поводу «Бедной невесты» неминуемо возбудит в наших журналах целый рой шуток и насмешек... — Дружинин оказался прав: почти все издания критиковали «Москвитянин» за беспочвенную гиперболизацию таланта Островского (см. наст. изд., с. 648–649).

С. 240. ...попробуйте припомнить, сколько романистов ~ показали свое бессилие, только изнурили себя бесплодно и безобразною копировкою... — Имеются в виду писатели «натуральной школы» 1840-х гг. (В. И. Даль, В. А. Соллогуб, Я. П. Бутков, Ф. М. Достоевский и др. авторы).

С. 240. ...весь этот «океан житейской пошлости» (употребляя любимое выражение жрецов изящного)... — Источник цитаты в статьях «молодой редакции» найти не удалось. Возможно, Дружинин неточно передает слова молодого человека из «Сна по случаю одной комедии», связанные с Гоголем: «...из произведений Гоголя видно, что он человек раздражительный, отличается болезненной ненавистью к людской пошлости и противоречиям, которыми исполнена “наша земная, подчас грустная” жизнь и на которые он так зорок» (наст. изд., с. 183).

С. 240. ...как надоедали ему когда-то скромные Эрасты и прекрасные Софии... — Эраст — частотное для русской сентиментальной и романтической повести имя, герой повестей Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» (1792), «Чувствительный и холодный» (1803), комедии Н. И. Хмельницкого «Шалости влюбленных» (1817), рассказа А. Н. Плещеева «Папироска. Истинное происшествие» (С. 1848. № 1) и др. София — не менее частотное имя в ономастике русской литературы, например, типичное имя положительной героини комедии.

С. 240. ...как прежде губили ее Честоны и Правдолюбы... — Имеются в виду герои-резонеры, выражающие обычно позицию автора, в просветительской комедии конца XVIII в. Честон — герой комедии Я. Б. Княжнина «Хвастун» (1786), Правдолюб — усечение от Правдолюбова, героя комедии В. И. Лукина «Мот, любовью исправленный» (1765).

С. 240. ...хотя в ней единственное порядочное лицо — добрый и веселый смех... — Перифраз из сцены Гоголя «Театральный разезд» (1842), в котором автор пьесы говорит: «Мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в ней во все время продолжения ее. Это честное, благородное лицо был — смех» (Гоголь. Т. 5. С. 169).

С. 241. ...к героям во фраках мердуа... — Фрак «гусяного помета» (франц. 'merde d'oise') — желто-зеленого цвета с коричневым отливом.

С. 241. ...создать какой-то свой особенный классицизм... — Под классицизмом здесь подразумевается нормативная замкнутая система взглядов. «Классиками» в русской литературной критике часто называли догматически настроенных архаистов (см., например, статью П. А. Вяземского «Разговор между Издателем и Классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова», 1824).

А. Д. Галахов

#### Бедная невеста, комедия А. Островского

Впервые: ОЗ. 1852. № 4. Отд. VI. С. 119–130. Без подписи. Цензурное разрешение — 01.04.1852. Цензор А. И. Фрейганг.

Авторство впервые установлено Б. Ф. Егоровым на основании свидетельства самого Галахова (см.: Егоров Б. Ф. С. С. Дудышкин — критик // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1962. Вып. V. С. 230).

Переизд.: Критические комментарии к сочинениям А. Н. Островского. Хронологический сборник критико-библиографических статей / Сост. В. Зелинский. М., 1894. Ч. 1; 3-е изд. М., 1912; Критическая литература о произведениях Островского / Сост. Н. Денисюк. М., 1906. Вып. 1 (без указания автора в обоих изданиях).

Не принадлежа к числу известных русских критиков, Алексей Дмитриевич Галахов (1807–1892) тем не менее сыграл важную роль в полемике конца 1840-х — начала 1850-х гг. Именно на этот период пришелся излет его деятельности в качестве журналиста и критика. Начав сотрудничать в «Отечественных записках» с момента их возобновления в 1839 г., Галахов остался верным журналу и после ухода партии Белинского в 1846 г. и основания «Современника». С конца

1840-х гг. и до 1853 г. Галахов был основным критиком «Отечественных записок» и вел годовые обозрения («Русская литература в 1847 году» — ОЗ. 1848. № 1; «Русская литература в 1849 году» — ОЗ. 1850. № 1; в соавторстве с Григорьевым и П. Н. Кудрявцевым; «Русская литература в 1850 году» — ОЗ. 1851. № 1; в соавторстве с Кудрявцевым; и др.), а также рецензировал большое число изданий классиков. Будучи в некоторой степени «учеником» Белинского, Галахов тем не менее занял в «Отечественных записках» эстетическую позицию, отличавшуюся от взглядов своего учителя. Если в первом серьезном обозрении русской литературы за 1847 г. Галахов развивал взгляды Белинского на литературу как на отражение социальных процессов, часто пренебрегая эстетическим измерением текстов и ссылаясь на модные немецкие идеи Г. Гервинуса о господстве социального в литературе, то в начале 1850-х гг. он начал больше писать об истории русской литературы, став видным представителем т. н. «исторической критики» (а в 1860-е гг. — видным историком русской литературы), стремясь к историзации любого литературного явления. В оценке современных произведений Галахов в начале 1850-х гг. в целом придерживался традиционной гегелевской эстетики и взглядов Белинского конца 1840-х гг. Поскольку сотрудничество Галахова в «Отечественных записках» 1850-х гг. выявлено далеко не в полном объеме и исчерпывающей библиографии его работ не существует, дать более подробный очерк его литературной позиции пока затруднительно.

Представленная в наст. изд. рецензия на «Бедную невесту» Островского относится к числу самых заметных выступлений Галахова как критика современной ему словесности первой половины 1850-х гг. Об истории создания статьи известно мало. 27 февраля 1851 г. Боткин сообщал Тургеневу, как ему пришлось расхваливать Галахова, который поначалу, под влиянием своего друга Кудрявцева, восторженно и некритично воспринял пьесу Островского (Неизданная переписка В. П. Боткина и И. С. Тургенева. М.; Л., 1930. С. 21). 13 марта Галахов получил письмо от А. А. Краевского, который предлагал критику написать «разгромную» рецензию на «Бедную невесту» (письмо см.: *Тургенев*. Т. 4. С. 666). Поводом к этому послужила положительная оценка пьесы в рецензии Тургенева (С. 1852. № 3). Как следует из упомянутого письма Боткина, ему удалось переубедить Галахова написать более критичную рецензию, что в итоге совпало с пожеланием Краевского.

Отталкиваясь от рецензии Тургенева, Галахов также невысоко оценил «Бедную невесту» Островского, обнаружив в ней как композиционные, так и содержательные огрехи. С точки зрения критика, к очевидным недостаткам пьесы относятся ее неудачное построение (затянутость первого действия и неуместность последнего), несоответствие между скоростью развития характеров и ходом действия (развязка наступает в конце 4 действия) и бесконечные повторы в речи героев одних и тех же фраз (наблюдение принадлежит Тургеневу). Все эти нарушения драматургических законов, по Галахову, повлекли за собой неспеничность комедии. Не менее серьезные претензии у критика вызвала и авторская концепция. Галахов указал на нецеленность, раздвоенность заглавного образа пьесы — Марьи Андреевны, которая в одно и то же время представлена и заурядной слабой девушкой, и героиней (в пятом действии), возвышающейся до высокого страдания. По мнению критика, не спасла этот характер и его несомненная связь с образом пушкинской Татьяны. Никто из критиков, кроме Галахова, этой проекции не заметил.

Причину и композиционных, и содержательных недостатков комедии Галахов усмотрел в слабости таланта Островского, который он отнес не к творческим, а к «дагерротипным», копирующим действительность. Это послужило основанием для противопоставления «Своих людей» как гоголевской, то есть художественной, пьесы Островского и «Бедной невесты» как антигоголевской, являющейся шагом в ложном направлении. Такой отход драматурга от гоголевской поэтики Галахов объяснял пагубным влиянием на Островского догматических теорий «молодой редакции» (предвосхищая концепцию Н. Г. Чернышевского 1854 г.). Подводя итоги, критик «Отечественных записок», в пику Григорьеву, объявившему автора «Бедной невесты» «новым словом» в русской литературе, решительно не согласился с таким взглядом.

Рецензия Галахова вызвала решительный отпор Григорьева, который в статье «Русская изящная литература в 1852 году» (см. наст. изд., с. 297–298) полемизировал с интерпретацией характера Марьи Андреевны. Критик «Москвитянина» расценил сюжетные решения, предлагаемые Галаховым, как шаблонные и клишированные на бесцветном фоне «“Превращений” и других повестей в этом роде» (с. 298). «Превращение» здесь — намек на повесть самого Галахова, в которой благородная героиня Катя Старицына ради родителей соглашается на брак с состоятельным мужчиной — и уже через некоторое время превращается в солищую грибы мешанку. Полемику с Галаховым продолжил и Эдельсон в обзоре «Отечественных записок» за апрель 1852 г., который отказался вступать с ним в спор и резко осудил его критическую методологию, назвав ее «странной». Критик «Москвитянина» упрекал Галахова в пристрастном увлечении «уколами»

и личными намеками, а также в «великосветскости», недоумевая по поводу требования критика к каждому герою представляться при появлении (М. 1852. № 9. Отд. V. С. 33–34).

С. 242. ...первой его комедии, о которой критика не сказала еще отчетливого мнения... — После запрещения «Своих людей...» к постановке на московском театре цензура не одобряла ее упоминаний в печати, отчето развернутый анализ пьесы появился лишь в фельетонной форме «Сна по случаю одной комедии» Алмазова (см. наст. изд.).

С. 242. ...Утро молодого человека ~ критика имела право отзываться невыгодно... — См. коммент. к фельетонам Дружинина, Панаева и анонимной рецензии на альманах «Комета» в наст. изд.

С. 243. ...он походит на так называемую экспозицию старинных пьес... — Имеются в виду пьесы не какого-то конкретного автора или жанра, а обобщенный образ старых, догрибоедовских и допушкинских пьес условного «классицистического» типа, с расширенной экспозицией-представлением героев. Термин «экспозиция», заимствованный из французского, употреблялся в русском языке применительно к структуре драматического произведения еще на рубеже XVIII–XIX вв. Ср. в «Дневнике чиновника» С. П. Жихарева: «Дмитревский отвечал, что трагедия точно отличная и прекрасно написана, но что есть некоторые длинноты и уж слишком страшна, так страшна, что, по мнению его, зрители не усидят на местах своих; что она сделала бы огромный эффект на сцене французского театра, потому что французская публика скорее поняла бы и оценила ее красоты и великолепия стихов; что, конечно, экспозиция немножко растянута, сюжет развивается медленно» (Жихарев С. П. Записки современника. Дневник чиновника / Сост. и коммент. Л. Н. Киселевой. М., 1989. Т. 2. С. 77–78).

С. 243. Это — представление провинциальных чиновников Хлестакову. — Сопоставление «Бедной невесты» с «Ревизором» Гоголя (1836) не получила развития в последующей критике.

С. 243. Они беспрерывно повторяют одни и те же слова, обращаются к одним и тем же пунктам. — Галахов повторяет наблюдение Тургенева из его рецензии на «Бедную невесту»: «В очертании именно этих двух характеров особенно ясно выказывается та ложная манера <...>. Эта ложная манера состоит в подробном до крайности и утомительном воспроизведении всех частности и мелочей каждого отдельного характера, в каком-то ложно тонком психологическом анализе, который обыкновенно разрешается тем, что каждое лицо беспрерывно повторяет одни и те же слова, в которых, по мнению автора, и выражается его особенность» (Тургенев. Т. 4. С. 493).

С. 243. ...обнаружить его во время трактации... — Трактация — переговоры перед сделкой (от франц. 'tractation').

С. 244. ...замены холодного вы сердечным ты... — Неточная цитата из стихотворения Пушкина «Ты и вы» (опубл. 1829); у Пушкина: «Пустое вы сердечным ты».

С. 245. Здесь явная ошибка со стороны автора, нарушившего один из главных законов драмы... — В основе представлений Галахова лежит авторитетная в 1840-е гг. «Эстетика» Гегеля, где о единстве действия было сказано: «Истинный конец бывает достигнут только тогда, когда цель и интерес действия <...> оказываются тождественными с индивидами и всецело связанными с ними. <...> Единственная коллизия, о которой шла речь в произведении, завершено само по себе, должна быть окончательно разрешена в нем» (Гегель. Т. 2. С. 474–475).

С. 245. Этот преставный акт ~ состоит из отдельных сцен, напоминающих по форме «Театральный разъезд» Гоголя или последний акт «Горя от ума»... — Имеется в виду принцип монтажа из сцен с диалогами персонажей разных социальных кругов, обсуждающих главных героев. В пятом акте «Бедной невесты» есть диалоги Дарьи и кучера, неизвестных девушек и молодых людей, Дуни и Паши, двух старух, женщин из толпы. На таком же принципе построены «Театральный разъезд» Гоголя (1842) и лишь отчасти последнее действие «Горя от ума» Грибоедова.

С. 245. ...из сцены с Меричем, напоминающей свидание Онегина с Татьяной, уже светской дамой... — Галахов отмечает явное сюжетное сходство встречи замужней Марьи Андреевны со своим бывшим возлюбленным Меричем с последним свиданием Онегина и Татьяны в «Евгении Онегине» Пушкина.

С. 245. Данте назвал же свою поэму «Божественной комедией»... — Слово «комедия» во времена написания «Божественной комедии» (1307–1321) Данте Алигьери (1265–1321) обозначало «всякое поэтическое произведение среднего стиля с устрашающим началом и благополучным концом, написанное на народном языке», как сам Данте указал в известном письме к Кангранде, которое с 1700 г. часто печаталось в итальянских изданиях комедии (The Letters of Dante. Emended Text / Ed. by P. Toynbee. Oxford: Clarendon Press, 1920. P. 161). Крупнейший русский знаток Данте С. П. Шевырев в серии статей о «Комедии» 1833–1834 гг. рассматривал жанровую природу поэмы Данте как смешанную, соединяющую черты эпоса, драмы и лирики (см.: Голенищев-Кутузов И. Н. Данте в России // Голенищев-Кутузов И. Н. Творчество Данте и мировая культура. М., 1971. С. 461).



С. 245. ...пьеса Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние» называется же у нас комедией... — Пользовавшаяся огромной популярностью мещанская драма Августа Коцебу (Kotzebue, 1761–1819) («Menschenhass und Reue», 1789) в русском переводе (СПб., 1792), выдержавшем много изданий, была названа «комедией в пяти действиях».

С. 245. Пусть другие титулуют «Бедную невесту» мещанской драмой или слезной комедией (*comédie larmoyante*)... — Мещанская драма — жанр европейской драматургии XVIII в., представленный пьесами Г. Лессинга, П. Бомарше, Дж. Лилло и изображавший моральные и социально-бытовые конфликты героев из «средних», буржуазно-мещанских сословий. *Comédie larmoyante* (франц. 'слезная комедия') — жанр французский сентиментальной драмы XVIII в., характерной чертой которого являлось прославление нравственных добродетелей героев, морализаторство с помощью сентиментально-патетических эффектов. Родоначальниками жанра во Франции считаются Филипп Детуш (1680–1754) и Нивель де Лашоссе (1691–1754).

С. 246. Великий художник равно движет нашим сердцем и повестью о Люции, не вынесшей несчастья, и повестью о Кларе, сознавшей безвыходность своего страдания... — Имеются в виду героини романа В. Скотта «Ламмермурская невеста» (1819) Люция, обманом выданная отцом замуж за не любимого человека, и Клара Мовбрай из его же романа «Сент-Ронанские воды» (1823).

С. 246. ...жена Балахнова (в «Проселочных дорогах») гораздо ближе к действительности, нежели Марья Андреевна... — В романе Д. В. Григоровича «Проселочные дороги» (ОЗ. 1852. № 1–7) жена главного героя Лизвета Семеновна Балахнова, вскоре после свадьбы разочаровавшаяся в муже, безуспешно пытается вернуть его интерес к семье и детям, которые становятся ее главным утешением.

С. 247. Мнение наше о присутствии теоретического начала ~ в том же 4-м номере так отнеслась о «Бедной невесте»... — Говоря о влиянии предзаданной теории критиков «молодой редакции» на пьесу Островского, Галахов цитирует финал статьи Григорьева «Русская литература в 1851 году», где Островский как автор «Бедной невесты» был объявлен «новым словом» (см. наст. изд., с. 209).

С. 248. ...его сфера — Большовы, Подхалузины, Тишки. — Речь идет о купеческом быте. Критик перечисляет героев комедии Островского «Свои люди — сочтемся!» (1850).

С. 248. ...Том-Пусы критики ~ намеренным нападением на Печорина... — Том pousse (франц. 'мальчик-с-пальчик'; англ. 'Tom Thumb') — персонаж британского фольклора и фольклора других народов. В 1840-е гг. Томом Пусом был прозван известный карлик, 11-летний мальчик маленького роста Чарльз Стреттон, который был взят в цирковой оборот антрепренером Барнумом. Гастроли якобы карлика Тома Пуса с успехом проходили в Америке и Европе (подробное описание см.: ОЗ. 1855. № 2. Отд. VII. С. 145–147; ср. также изд.: Генерал Том Пус и знаменитые Карлы и Карлицы / Изд. Ф. Наливкина. М., 1847). Сравнивая критиков с карликом, у которого при виде Печорина слетала шапка, Галахов иронически описывает то преклонение, с которым писатели 1840-х гг., в его интерпретации, относились к герою Лермонтова, и попытки «молодой редакции» «Москвитянина» дискредитировать подражательное лермонтовское направление в русской литературе. К словарию Григорьева восходит и цитируется Галаховым фраза «непосредственное отношение художника к действительности», которая указывает в первую очередь на статью «Русская литература в 1851 году». Ср.: «В г. Писемском дорожим мы его непосредственным отношением к действительности» (наст. изд., с. 209).

С. 248. ...Мерич, который отстоит ~ от Тамирина, на какой Тамирин отстоит от Печорина... — Тамирин — герой одноименного романа М. В. Авдеева (отд. изд.: СПб., 1852). В иерархии героев с точки зрения их оригинальности Мерич из «Бедной невесты», в глазах Галахова, находится гораздо ниже Тамирина, который сам по себе является сниженным вариантом лермонтовского Печорина. О проекции Мерича на Печорина см.: Журавлева А. И. Русская драма и литературный процесс XIX века: От Гоголя до Чехова. М., 1988. С. 119–120.

С. 248. Это — своего рода Розовый и Дружнин. — Галахов сопоставляет пару героев Милашин — Мерич с парой Розовый — Дружнин из этюда Островского «Неожиданный случай» (1851) по принципу «слабохарактерный, нерешительный герой vs. практичный и деловой».

С. 249. ...дагерротипная, состоящая в тщательном и безразличном записывании... — Слово дагерротип(ный) (от фамилии Луи Дагера, который в конце 1830-х годов изобрел способ получения фотографического изображения на посеребренной медной пластинке) в лексиконе критики, начиная с 1840-х гг., означало точное копирование действительности, как в положительном, так и в отрицательном смысле. Ср.: «Поэзия, как верная картина народной жизни, дагерротипный снимок его духовной деятельности...» (Милюков А. П. Очерк истории русской поэзии. СПб., 1847. С. 5).

С. 249. ...видеть в ней новое и сильное слово... — Полемика с провозглашением Островского «новым словом» в финале статьи Григорьева «Русская литература в 1851 году».

С. 249–250. От него узнаем, что неспособность отрешиться от узких идеалов ~ из сферы большого света... — Здесь и далее Галахов закавычивает и маркирует курсивом фразы из указанной статьи Григорьева, с точки зрения критика, нарушающие как нормы русского языка, так и логику. На том же приеме основана пародия «Безвыходное положение» Козьмы Прутков (см. наст. изд.).

**Т. И. Филиппов**  
«Современник», март

Впервые: М. 1852. № 8. Отд. V. С. 140–144. Без подписи. Цензурное разрешение — 15.04.1852. Цензор Д. С. Ржевский.

Об авторстве Филиппова позволяет говорить письмо Григорьева к М. П. Погодину от 25 или 26 февраля 1852 г., из которого следует, что в феврале 1852 г. именно Филиппов писал обозрение «Современника» (см.: *Григорьев. Письма*. С. 65). О. В. Тимахова однозначно приписывает обзор Филиппову (*Тимахова*. С. 312–315). См. также в наст. изд. Приложение II, с. 569.

Переизд.: *Тимахова* (в сокращении).

Обзор третьего номера «Современника» за 1852 г., выполненный Филипповым, по большей части посвящен разбору критической статьи И. С. Тургенева о «Бедной невесте» (С. 1852. № 3). Отдавая должное автору статьи, Филиппов спорит с ним по ряду частных соображений. Так, например, «бесперывное повторение одних и тех же слов лицами комедии» он объясняет не чрезмерной дробностью психологического анализа, а наоборот, герметичностью внутреннего мира персонажей, проникновение в который невозможно для писателя (об особенностях психологизма в «Бедной невесте» см.: *Зубков*. С. 124–140). С содержательной и композиционной точки зрения центральным в реплике Филиппова оказывается упрек в непоследовательности: отмечая присутствие в персонажах Островского черт, жизненно верных, но излишних в художественном тексте, Тургенев в то же время жалуется на чрезмерную скупость Островского в обрисовке героев, характеры которых раскрыты ровно настолько, насколько это необходимо для развития действия в пьесе. Раздражение у Филиппова вызывает и присутствующее в статье Тургенева противопоставление действительно замечательного писателя писателю, превознесенному «сочинителями московских критик», в котором автор обзора справедливо усмотрел пренебрежительное отношение Тургенева к молодым критикам «Москвитянина». Суждение же Тургенева, в котором он признает замечательный талант автора «Бедной невесты», Филиппов называет прямо «выходкой», полагая, что сомнений в таланте Островского быть не может. Брошенное вскользь замечание Филиппова о стихотворении Некрасова «Блажен незлобивый поэт...», в котором рецензент видит род упражнения на заданную тему, вызвало ожесточенную перепалку между «Современником» и «Москвитянином» (с. 699).

С. 251. ...с удовольствием читается только «Милан» г. Яковлева, все же остальное читается с чувством противоположным. — Художественный отдел мартовской книжки «Современника» включает главы IX–XII второй части романа И. И. Панаева «Львы в провинции», «Милан. Заметки туриста» В. Д. Яковлева, главы III–IV второй части романа А. Ф. Писемского «Богатый жених», перевод И. Г. Шершеневича пятой песни «Энеиды» Вергилия, а также стихотворения А. Н. Майкова «Анакреон», А. А. Фета «В долгие ночи, как вежды на сон не сомкнуты...» и Н. А. Некрасова «Блажен незлобивый поэт...». В путевом очерке (отд. изд.: Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855) В. Д. Яковлева (Отд. I. С. 67–108) обозревается архитектура, искусство, нравы и общественная жизнь Милана. Особое внимание автор уделяет хранящимся в Милане образцам итальянской живописи и оперному театру. О Яковлеве см. также в коммент. к статье Григорьева «О комедиях Островского...» (наст. изд., с. 798).

С. 251. Особенно неприятно читать стихотворение г. Некрасова «Блажен незлобивый поэт...»... — Стихотворение Некрасова (С. 1852. № 3. Отд. I. С. 111–112) посвящено смерти Гоголя и является поэтическим переложением известного лирического отступления из «Мертвых душ» (начало седьмой главы первого тома). Это замечание Филиппова вызвало резкую реакцию Панаева, сравнившего в «Заметках и размышлениях Нового Поэта» (см.: С. 1852. № 6. Отд. VI. С. 325–328) стихотворение Некрасова со стихотворением Н. В. Берга «Над гробом Гоголя» (М. 1852. № 8. Отд. I. С. 273–274). Панаеву, поставившему риторический вопрос о преимуществах произведения Берга над текстом Некрасова, в свою очередь, ответил Алмазов, в обзоре июньского номера «Современника» упрекнувший Нового Поэта в «совершенном отсутствии эстетического вкуса» (см.: М. 1852. № 13. Отд. V. С. 29–30).

С. 251. «Хроника общественной жизни в Москве с половины XVIII столетия», статья г. Забелина. — Работа часто публиковавшегося в «Москвитяине» историка И. И. Забелина (С. 1852. № 3. Отд. II. С. 1–41) посвящена главным образом общественной жизни и нравам Москвы середины XVIII в. и в значительной своей части состоит из цитат из журналов и газет той эпохи. Особое внимание историк сосредоточил на описаниях публичный гуляний и прочих увеселений москвичей. Хвалебные отзывы см. в «Отечественных записках» (1852. № 4. Отд. VI. 139–142) и «Библиотеке для чтения» (1852. № 4. Смес. С. 203).

С. 251. ...известия о немецких штукмейстерах, английских шпрингерах, балансерах ~ бельгийские великаны, увеселительные самокаты овального движения... — Заключительная часть статьи Забелина (с. 33–41) представляет собой «особую хронику» приездов различных иностранных артистов, которые удивляли «своим «дотоле невиданным» искусством русских людей, плативших за их шутки и экзерциции полновесными старинными рублями» (с. 34). Штукмейстер — устар., трюкач, фоксник. Шпрингер — букв. с нем. прыгун. Балансер — акробат, балансирующий на канате. Бельгийский великан — Бернард Жюли, прибывший в Москву в 1765 году: «Необыкновенный рост его, в 3½ аршина <2 м. 49 см.>, так удивлял москвичей, что явилась даже дубочная картина, изображавшая великана, когда он показывал себя под Девичьим на гулянье 13 мая» (с. 39).

С. 251. В январской книжке «Современника» он высказал свое мнение о «Племяннице» 2-жи Тур... — См.: С. 1852. № 1. Отд. III. С. 1–14. И. С. Тургенев, в целом положительно оценив роман Е. Тур, указал на ряд существенных недостатков: чрезмерные длинноты, безжизненность образа Чельского, которого автор рецензии отнес к «типу Тамарина», погрешности в слоге. Талант Е. Тур, по Тургеневу, есть «талант лирический», сильно связанный с личностью автора. Он противостоит объективному таланту гоголевского типа. Филиппов подробно остановился на рецензии Тургенева в обзоре первой книжки «Современника» за 1852 г. Одобряя «явное желание рецензента сказать правду», критик «Москвитянина» указал на неясность границы между субъективными и объективными талантами и некоторую «бесцеремонность в тоне» (М. 1852. № 3. С. 87–88).

С. 253. ...что-то, напоминающее сваху «Женитьбы», об этом нечего было и замечать: это сходство касается одной или двух фраз... — Считается, что Островский, переделывая «Бедную невесту» для первого собрания собственных сочинений (СПб., 1859), «заменял разговор двух свах «голосом из толпы», как бы учитывая замечание Тургенева о сходстве этих свах со свахой из «Женитьбы» Гоголя» (см.: Тургенев. Т. 4. С. 665). Однако можно полагать, что драматург имел в виду и соображение Филиппова о том, что перебранка свах занимает больше места, чем следует.

С. 253. ...у него у самого есть Устинья Наумовна? — Персонаж первой комедии Островского «Свои люди — сочтемся!».

С. 253. ...в отделе «критики» помещен пристрастный разбор публичных лекций г. Грановского. — Рецензируя «Публичные лекции профессоров: Геймана, Соловьева, Грановского и Шевырева» (С. 1853. № 3. Отд. III. С. 10–16), анонимный критик останавливается только на лекциях Т. Н. Грановского о биографиях Тамерлана, Александра Македонского, Людовика Святого и Бэкона, а о лекциях других профессоров обещает говорить в следующей книжке журнала. Лекции Грановского, по мнению рецензента, «могут служить доказательством умения ярко и блистательно очертить физиономию каждого исторического деятеля, объяснить вполне его характер и показать его отношения к современному ему обществу. При внимательном чтении этих лекций нельзя упустить особенно двух качеств: глубокого, нравственного чувства и поэтического колорита, — лежащих на каждой из них» (Там же. С. 13).

С. 253. О Новом Поэте сказать нечего в нынешней книжке — В «Заметках и размышлениях» мартовской книжки «Современника» (№ 3. Отд. VI. С. 105–116) подробно обсуждаются публиковавшийся в «Москвитянин» перевод первой канцоны «Божественной комедии» Данте, выполненный Д. Е. Мином (М. 1852. № 3. Отд. I. С. I–IV, 215–224), и третья часть статьи Григорьева «Русская литература в 1851 году». Зашедший в гости к Новому Поэту «молодой человек», в частности, упрекает «Москвитянина» за непоследовательное отношение к Дружинину. Новый Поэт удивлен особому вниманию Григорьева к обычно критиковавшемуся в «Москвитянин» Дружинину, но пресекает иронические рассуждения «молодого человека» о вычурном стиле Григорьева, у которого сквозь все недостатки «проглядывают любовь, неподдельное уважение к искусству, страстная охота усердно служить ему» (наст. изд., с. 214).

Б. Н. Алмазов

### Наблюдения Эраста Благодрава над русской литературой и журналистикой

Впервые: М. 1852. № 17. Отд. VIII. С. 1–28. Без подписи. Цензурное разрешение — 01.09.1852. Цензор Д. С. Ржевский.

Переизд.: Алмазов. Т. 3; Тимашова (в сокращении).

Статья Алмазова — последнее его выступление в печати под псевдонимом Эраст Благодрава, вышедшее почти через год после предыдущего. Ее отличия от более ранних фельетонов Алмазова значительны. Алмазов резко снизил степень условности литературной маски: большая часть суждений Эраста Благодрава выглядит совершенно серьезно, а дистанция между создателем статьи и маской сводится, за редкими исключениями, к экстравагантным формулировкам. Алмазов

при этом сознательно стремится отойти от всецело сатирического подхода к современной литературе и обратиться к разбору самых сильных ее сторон и наиболее выдающихся, с его точки зрения, писателей. Более серьезная установка приводит к тому, что свободно говорить о сотрудниках «Москвитянина» автор статьи уже не мог: из уст «нового» Эраста Благонравова такие похвалы воспринимались бы как безудержное самохвальство журнала. По этой причине Алмазов принимает новую установку: «...я умалчиваю вследствие их близости к “Москвитянину”, где сам пишу» (наст. изд., с. 263). Остальных своих современников автор статьи стремится рассмотреть исчерпывающе, исключая из разбора по преимуществу авторов, уже рассмотренных в статье Григорьева «Русская литература в 1851 году». Литературная полемика Эраста Благонравова становится более сдержанной, но и более принципиальной, по сравнению с ранними статьями Алмазова. Критик не пытается полемически заострить позиции своих оппонентов и спорит с ними по преимуществу «всерьез». В своей статье Алмазов, в частности, очень резко осуждает Белинского. При этом его полемика преимущественно основана либо на подтасовках реальных фактов (см. ниже, с. 700–701), либо на намеренном непонимании слов оппонента: «Вы верно не удивите Хомякова известием, что Англия 10 лет спустя после его стихотворения осталась жива» (наст. изд., с. 267), — пишет Алмазов, хотя и Хомяков в стихотворении «Остров», и Белинский, разбирающий это стихотворение, имели в виду отнюдь не физическое существование Англии как государства.

Такой подход к литературе оборачивается некоторой вторичностью и эстетическим консерватизмом, видимо, не вполне осознаваемым самим автором. Во-первых, суждения Алмазова, по сравнению с его ранними статьями, не вполне оригинальны. Значительная часть его положений явно пересекается с «Русской литературой в 1851 году» Григорьева (см. коммент. к тексту статьи Алмазова ниже). Во-вторых, говоря всерьез, Алмазов становится крайне догматичен, а его эстетические нормы начинают выглядеть необычайно архаично. В особенности это заметно при оценке поэтических сочинений, похвалы которым Алмазова основаны на наборе критериев, скорее напоминающих нормативную поэтику XVIII в. Так, говоря о сочинениях Щербины, Алмазов просто перечисляет их достоинства, не пытаясь сформировать какую-либо систему или дать представление об оригинальности его творчества: «Стих г. Щербины необыкновенно блестящ и изобразителен; в отношении изобразительности и яркости красок у него теперь нет соперников; произведения его всегда целы, закончены, закруглены и — что, по моему мнению, самое главное — всегда представляют определенное содержание и осязательно ясную мысль» (наст. изд., с. 264). Одно из главных достоинств сочинений Мея, по Алмазову, — удачное подражание образцам: «...г. Мей глубоко изучал русских первоклассных стихотворцев...» (там же). Вопреки своим установкам, Алмазов искал в поэзии современников не высшую «объективность», а умение следовать определенным нормам литературного языка. Само понятие «поэт» у Алмазова определяется через оппозицию «стихотворцу», который не наделен высшим вдохновением. На этом основании критик делает вывод: «...трудно найти стихотворца, который бы был меньше поэт, чем г. Некрасов» (наст. изд., с. 266). В качестве темы стихотворений Алмазов требует не выбирать «ненормальные, уродливые явления жизни» (там же), что также связано с доромантической эстетикой, основанной на подражание «изящной природе». Такой нормативный подход к литературе определяется представлением Алмазова, что «литература имеет сильное влияние на общество и новости и романы гораздо больше воспитывают людей, чем гувернеры и гувернантки» (с. 261). В целом, эта идея объединяла всех представителей «молодой редакции» (ср., например, в наст. изд. статью Эдельсона «Несколько слов о современном состоянии и значении у нас эстетической критики»), однако Алмазов трактует ее более упрощенно: в его понимании литература действительно уподобляется средству воспитания. Вероятно, эта теория Алмазова восходит к упрощенным идеям Шиллера. Так, значимая для критика формулировка: «...великие писатели были и выше толпы и в то же время шли об руку с нею...» (с. 270), возможно, восходит к фрагменту из «Писем об эстетическом воспитании» Шиллера в переводе Шевырева: «Живи с твоим веком, но не будь его созданием; сотвори современникам то, в чем они нуждаются, а не то, что хвалят...» (Шевырев С. П. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. М., 1836. С. 284). Наконец, на фоне критики 1850-х гг. странным парадоксом звучит утверждение Алмазова: «Образование свое женщина должна употребить для своего семейства» (с. 270), на основании которого критик фактически отказывает женщинам-писательницам в праве на существование. Корректировать многие из этих спорных выводов вынужден был Григорьев, в статье «Русская изящная литература в 1852 году» разобравший некоторых поэтов, о которых писал Алмазов, в другом духе. В свою очередь, Алмазов более не пользовался маской Эраста Благонравова и не выступал в качестве фельетониста.

Последняя статья Эраста Благонравова не вызвала столь бурной полемики, как предыдущая. В «Санкт-Петербургских ведомостях» появилась «Заметка» (подпись: И. М.), по преимуществу посвященная разбору его фельетона. Прочитав некоторые его фрагменты, автор утверждал: «Во-первых, мы заметим Эрасту Благонравову, что он крайне ошибается, предполагая, что

журналы и читатели могут придать статьям его какое-либо иное значение, кроме неожиданности, диковинки, что они будто бы заинтересовались ими. Если журналы указывали на них, то указывали точно так же, как указывали на "Жезл правоты" г. Анаевского и "Мальчика, воспевшего в лесах Тергуля", сочинение того же автора, и если о важности значения и интересе литературного произведения судить по количеству сделанных из него выписок и отпущенных на его счет острот, то произведениям г. Анаевского и Эраста Благонравова должна быть дана пальма первенства в ряду наших современных произведений» (СПбВед. 1852. № 217. 28 сент.). На эту статью, в свою очередь, издательски ответил Булгарин, в своем фельетоне «Журнальная всякая всячина» пересказавший отзыв «Санкт-Петербургских ведомостей» и охарактеризовавший его как безграмотный (см.: СевПчел. 1852. № 227. 11 окт.). Впрочем, своего мнения о статье Алмазова Булгарин не высказал. С развернутым отзывом выступил Дружинин, высоко оценивший «пламенное сочувствие к отечественной словесности» (наст. изд., с. 272) и справедливо считавший статью проявлением позиции, характерной для всей «молодой редакции» в целом. Высоко оценивая фельетонные дарования Эраста Благонравова, Дружинин прочитал статью Алмазова под своим углом зрения: Эраст Благонравов хотел не сделаться идеальным фельетонистом, а высмеять саму фигуру литературного фельетониста, наподобие Нового Поэта или Иногородного Подписчика.

С. 254. *Осмеянный «Современником» ~ оклеветанный «Отечественными записками»...* — Об ответах Панаева и анонимного критика «Отечественных записок» см. коммент. к статье Алмазова «Сон по случаю одной комедии. Предупреждение» (наст. изд., с. 605). «Санкт-Петербургские ведомости» выступили против статьи «Стихотворения Эраста Благонравова» (см. наст. изд., с. 638). В «Библиотеке для чтения» помещен ответ Дружинина на «Стихотворения Эраста Благонравова» (см. наст. изд., с. 210–211).

С. 254. *...«фельетонист, состоящий при молодой редакции»...* — Отсылка к словам Панаева: «Молодая редакция имеет своего фельетониста в лице г. Эраста Благонравова...» (С. 1851. № 5. Отд. VI. С. 52).

С. 254. *Се старый Бульба, отправляющийся в Сечь после многолетней праздной жизни!* — Отсылка к повести Гоголя «Тарас Бульба» (1835).

С. 254. *Се Цинцинат, возвращающийся от плуга к жизни государственной!!!* — Отсылка к знаменитому эпизоду из древнеримской истории, описанному Титом Ливием: по просьбе Сената, Луций Квинций Цинциннат оставил сельскую жизнь и принял полномочия диктатора, чтобы спасти свой город от врага.

С. 254. *Се Ахилл ~ на старую Троию!!!!* — Отсылка к «Илиаде» Гомера.

С. 254. *Се Наполеон, возвратившийся с острова Эльбы!!!!* — Отсылка к историческим событиям т. н. «Ста дней» — краткосрочного возвращения Наполеона I к власти после бегства из заключения на о. Эльба (1815). Этот эпизод был особо актуален в связи с тем, что в конце 1851 г. племянник Наполеона I Наполеон III объявил себя императором.

С. 254. *Четыррьма фельетончиками ~ здание русской журналистики.* — В 1839 г. «Отечественные записки» возобновились под редакцией А. А. Краевского (см. упоминание о нем ниже), пригласившего сотрудничать Белинского, а в 1841 г. Погодин основал «Москвитянин», выступавший против журнала Краевского. Здесь могут иметься в виду оба эти события.

С. 254. *...фельетоны, напечатанные в конце ~ один великий критик...* — Выражение «на заднем плане» — цитата из полемической заметки «Отечественных записок» по поводу «Стихотворений Эраста Благонравова» (см.: ОЗ. 1851. № 11. Отд. VIII. С. 31). Хотя отношение критика «Отечественных записок» к «Москвитянину» явно пренебрежительно, «не очень известным» в этой заметке журнал Погодина не назван.

С. 254. *О последнее проявление варяжского (норманского?) элемента русской истории!* — Отсылка к спорам о норманской теории происхождения русского государства. Эту теорию обсуждали в своих трудах Карамзин и Погодин.

С. 255. *Родился я от благородных родителей ~ делаюсь русским писателем.* — Ирония над образом «светского» литератора наподобие Панаева (ср. его обвинения в «светскости» ниже), который, по Алмазову, русским писателем быть не может хотя бы в силу сословных предрассудков. Менее вероятен автобиографический подтекст (см.: Тимашова. С. 284).

С. 255. *...со мной даже вступает в полемику ~ очень полезные, ведомости.* — Речь идет о статьях «Отечественных записок» и «Санкт-Петербургских ведомостей».

С. 255. *...выходки против моих статей еще продолжаются...* — В первую очередь, речь идет о реакции Панаева (см. коммент. к статье Алмазова «Сон по случаю одной комедии. Предупреждение», наст. изд., с. 605).

С. 255. *...прошу вас меня выслушать и принять мое дело на апелляцию.* — Судебное законодательство до реформы 1864 г. подразумевало, что жалобы подавались и рассматривались только по письменным заявлениям. Решение публики здесь предстает в виде формы суда, отсутствовавшей в России.

С. 255. ...я, обаянный самым неукротимым самолюбием ~ одно только благоговение. — Видимо, речь идет об упреках Панаева в адрес «молодой редакции» в целом, которая, по мнению критика, лишь повторяла идеи Белинского (см., например.: С. 1851. № 5. Отд. VI. С. 52).

С. 255. ...такowymi литературными деятелями ~ в нашей литературе. — В перечне Алмазова отсутствуют такие авторы, как Н. М. Карамзин (см.: Тимашова. С. 284) и М. Ю. Лермонтов — первый, возможно, потому, что воспринимался окружением Погодина скорее как историк, а второй — в силу своего «отрицательного» направления (см. разбор этого направления в статьях Григорьева «Русская литература в 1851 году» и «Русская изящная литература в 1852 году», наст. изд.).

С. 255. Меня упрекали в том ~ к литературным произведениям... — Речь идет об отзыве Дружинина на «Стихотворения Эраста Благодурова» (см. наст. изд., с. 210–211).

С. 255. Я никак не могу согласиться ~ романам Александра Дюма. — Как явствует из контекста, речь идет о Дружинине и Панаеве. Об отношении «молодой редакции» к сочинениям А. Дюма-отца см. коммент. к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» (наст. изд., с. 652).

С. 255. Прекрасно сказал про них Гоголь ~ спокойного расположения духа. — Речь идет об отступлении, помещенном в гл. 11 «Мертвых душ»: «Не загляни автор поглубже ему в душу, не шевельни на дне ее того, что ускользает и прячется от света, не обнаружь сокровеннейших мыслей, которых никому другому не веряет человек, а покажи его таким, каким он показался всему городу, Манилову и другим людям, — и все были бы радешеньки и приняли бы его за интересного человека. Нет нужды, что ни лицо, ни весь образ его не метался бы, как живой, пред глазами: зато, по окончании чтения, душа не встревена ничем, и можно обратиться вновь к карточному столу, тещащему всю Россию» (Гоголь. ПССиП. Т. 7. Кн. 1. С. 228).

С. 255. ...эти господа так не любят Гоголя... — Имеется в виду пародия Панаева на «Мертвые души» (см. статью Алмазова «Стихотворения Эраста Благодурова» — наст. изд., с. 159).

С. 256. ...она сделалась рынком, где сбываются сырые, грубые, литературные продукты... — Типичное для Алмазова представление о «петербургской» литературе как рынке восходит к идеям Шевырева, выраженным в статье «Словесность и торговля» (см. наст. изд., с. 635).

С. 256. ...на каждом шагу воздыгаются увеселительные балаганы... — Ср. изображение русской литературы как цирка в статье «Сон по случаю одной комедии» (наст. изд., с. 122).

С. 256. ...воспитанный на Карамзине, Жуковском, Крылове, Грибоедове, Пушкине... — Судя по отличиям от приведенного выше (см. с. 255) списка, Карамзин, Крылов и Грибоедов оцениваются не столько как творцы «художественных» произведений, сколько как деятели, способствовавшие просвещению.

С. 256. ...и т е р а т о р представлялся моему воображению в виде полубога. — Poleмическая отсылка к статье Белинского «Русская литература в 1844 году»: «В это золотое время быть поэтом — значило быть древним полубогом» (Белинский. Т. 7. С. 182).

С. 256. Quosque tandem Catilina?... — Начало знаменитой первой речи Марка Туллия Цицерона против Катилины (63 г. до н. э.), отсылает к знаменитой фразе: «Доколе же ты, Катилина, будешь злоупотреблять нашим терпением?» (пер. В. О. Горенштейна).

С. 256. ...некоторые говорили ~ в с е м и русскими писателями. — Видимо, неточный пересказ отзыва «Санкт-Петербургских ведомостей» на «Стихотворения Эраста Благодурова» (см. наст. изд., с. 638).

С. 256. Отечественные записки ~ составил А. Галахов. — Об издателе «Отечественных записок» см. ниже, с. 703. Эпиграф к «Отечественным запискам» — высказывание французского богослова Герсония, в глазах Алмазова, вероятно, противоречащее политике журнала. В «Отечественных записках» впервые было опубликовано большинство известных современникам сочинений Лермонтова (см. подробнее: Никитина Н. С. «Отечественные записки» // Лермонтовская энциклопедия / Гл. ред. В. А. Мануйлов. М., 1981; Бодрова А. С. К истории посмертных изданий Лермонтова: Словесность, коммерция и институт авторского права в начале 1840-х годов // Русская литература. 2014. № 3). Сочинения Кольцова печатались в «Отечественных записках» в начале 1840-х гг.; Владимир Иванович Даль (псевдоним: Казак Луганский) публиковал свои произведения в журнале с 1839 по 1846 г. (см.: Боград В. Э. Журнал «Отечественные записки». 1839–1848: Указатель содержания. М., 1985). О романе Зотова «Старый дом» см. коммент. к статье Эдельсона «“Отечественные записки”. 1851 год, № 2-й» (наст. изд., с. 593; ср. с. 588–589). Ср. схожие упреки с упоминанием того же романа в статье Алмазова «Стихотворения Эраста Благодурова» (наст. изд., с. 157). Там же см. и иронический отзыв о хрестоматии А. Д. Галахова, которая здесь характеризуется словами Пушкина (стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», 1836). В разделе критики «Отечественных записок» действительно помещались статьи Галахова, такие как упомянутая ниже «Сочинения Кострова и Аблесимова» (1851. № 11). Возможно, Алмазов догадывался об авторстве неподписанной рецензии Галахова на «Бедную невесту» Островского (см. наст. изд.). Ирония здесь основана на сопоставлении Галахова и прямо не названного Белинского, чье место в журнале занял Галахов.

С. 256. «Современник, литературный журнал ~ великосветским взглядом. — О трактовке «Современника» «молодой редакцией» как «великосветского» журнала см. статью Алмазова «Сон по случаю одной комедии. Предупреждение» (наст. изд., с. 90).

С. 256. «Библиотека для чтения» с греческим эпиграфом ~ ничем не укротимым остроумием. — «Остроумие» действительно считалось наиболее яркой чертой «Библиотеки для чтения» и ее редактора О. И. Сенковского (см., например, в наст. изд. статью Алмазова «Сон по случаю одной комедии», с. 122), который поставил эпиграфом к своему журналу изречение из «Воспоминаний о Сократе» Ксенофонта на языке оригинала (перевод С. И. Соболевского: «А для меня что же позорного в том, что другие не могут по отношению ко мне ни судить, ни поступать справедливо? Как я вижу, и люди прежних времен оставляют по себе неодинаковую память в потомстве, в зависимости от того, были ли они виновниками несправедливости или жертвами ее». — Ксенофонт. Сократические сочинения. СПб., 1993. С. 187).

С. 257. К литературному отделу ~ не относится к литературе. — В 1852 г. Дружинин начал печатать свои «Письма...» в «Библиотеке для чтения». Очевидно, остальные статьи «Библиотеки для чтения» Алмазов не воспринимал как достойные обсуждения.

С. 257. «Пантеон», издание ~ подвергнувшееся большим переменам. — В начале 1852 г. «Пантеон» подвергся реформе, которую Григорьев, комментируя редакционное объявление (Пантеон. 1852. № 1), описал так: «...“Пантеон” из журнала, специально посвященного театру и драматургии, сделался журналом литературно-художественным; мы даже внутренне порадовались такому расширению программы...» (М. 1852. № 6. Отд. V. С. 74).

С. 257. ...«Москвитянин» далеко еще не представляет того, чего бы мне хотелось. — Алмазов, например, иронизировал по поводу обилия опечаток в «Москвитянин» (см. наст. изд., с. 127). Речь могла идти и о более принципиальных недостатках, вызванных конфликтами между «молодой редакцией» и Погодиным (см. наст. изд., с. 15).

С. 257. Я здесь перечисляю ~ всели уже признаны. — Ср. вставку Погодина в статью Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году» с перечислением многочисленных литераторов старшего поколения (наст. изд., с. 328). Возможно, упоминание о «всеми уже признанных» литераторах также вставлено по настоянию редактора, которому едва ли могло понравиться исключение старых сотрудников журнала из перечня актуальных писателей.

С. 257. Г. Гончаров ~ отрывка «Сон Обломова». — Алмазов развивает идеи, высказанные в статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» (см. наст. изд., с. 201). Ср., например, у обоих авторов характеристику «Обыкновенной истории» как романа, посвященного развенчанию романтизма, или оценку образа Петра Ивановича Адуева как идеального воплощения «практического направления».

С. 257. Жаль, что критика до сих пор не сделала подробного разбора этих произведений. — Алмазов игнорирует многочисленные отзывы об «Обыкновенной истории», в том числе статьи Белинского, Галахова и Григорьева (см. в наст. изд. коммент. к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году», с. 666), как не относящиеся к настоящей критике.

С. 258. ...про него можно сказать ~ самому плохому порядку вещей. — Судя по всему, неточно излагается следующее рассуждение С. М. Соловьева из второго тома «Истории России с древнейших времен»: «Мономах не возвышался над понятиями своего века, не шел наперекор им, не хотел изменить существующий порядок вещей, но личными доблестями, строгим исполнением обязанностей прикрывал недостатки существующего порядка, делал его не только сносным для народа, но даже способным удовлетворять его общественным потребностям» (Соловьев С. М. Соч.: В 18 кн. М., 1988. Кн. 1. С. 361; впервые: 1852).

С. 258. Это лицо написано по рецепту, составленному тогдашней критикой. — Имеются в виду сочинения Белинского (см. подробнее ниже).

С. 258. Бог знает ~ городского волокиты. — Цитата из «Сна «Обломова», опубликованного в «Литературном сборнике с иллюстрациями» (СПб., 1849). Вместо «страстные взгляды» у Гончарова — «страстные и красноречивые взгляды».

С. 258. Тогдашняя критика ~ избегать фантазии и мечты. — Речь идет о типичном для Белинского культе «действительности», который в позднем его творчестве понимался как необходимость социальной активности, а не отвлеченного мышления (см., например: Terras. P. 82–92; Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977. С. 77–78).

С. 259. Г. Дружинин, написавший две прекрасные повести: «Полинька Сакс» и «Рассказ Алексея Дмитриевича». — Алмазов развивает идеи, высказанные в статье Григорьева «Русская литература в 1851 году».

С. 259. Произведения Г. Дружинина ~ какого-нибудь сословия. — Список «дурных» сторон натуральной школы (фотографическая точность в воспроизведении быта, сатирическое отношение к действительности и проч.) соответствует уже не раз высказанным «молодой редакцией» идеям — ср.

в наст. изд. статьи самого Алмазова «Сон по случаю одной комедии. Предупреждение», «Сон по случаю одной комедии», статью Григорьева «Русская литература в 1851 году» и проч. «Молодая редакция» невысоко ценила язык народной прозы Тургенева и Григоровича (см. в наст. изд. статьи Алмазова «“Современник”. 1854 года. №№ 3-й и 4-й» и Григорьева «Обозрение наличных литературных деятелей»). Видимо, имеется в виду воспроизведение «живой речи» городских сословий.

С. 259. ...их речь может быть легко переведена на любой европейский язык. — Ср. суждения о переводе в финале статьи Алмазова «Сон по случаю одной комедии» (наст. изд., с. 137). В 1860–1870-х гг. Алмазов сам стал активным переводчиком.

С. 259. Такое изображение любви ~ предлагают писатели-натуралисты... — Алмазов противопоставляет «писателей-натуралистов», пишущих о любви, авторам, воспевающим «разочарованных» героев (см. ниже). В статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» возникает схожее противопоставление «двух натуральных школ», в одну из которых включаются Ф. М. Достоевский и Я. П. Бутков (см. наст. изд., с. 190–191). Видимо, здесь также имеются в виду именно они, а под «грубым» изображением любви понимаются, например, отношения героев романа «Бедные люди» (1846), фабульно несколько схожие с отношениями героев Дружинина.

С. 259–260. К недостаткам повести ~ самой Полинки. — Poleмика со статьей Белинского «Взгляд на русскую литературу 1847 года» (1848), где именно образ Полинки был объявлен наиболее сильной стороной повести (см.: Белинский. Т. 8. С. 403).

С. 260. С некоторого времени ~ разные бесчестные поступки... — Речь идет о Печорине и героях подражателей Лермонтова, таких как Тамарин М. В. Авдеева (см. наст. изд., с. 582).

С. 260. ...«праздность мать всех пороков»... — Цитируется широко распр. прописное выражение, аналоги которому встречаются в самых разных языках (см.: Михельсон М. И. Ходячие и меткие слова: Сборник русских и иностранных цитат, пословиц, поговорок, пословичных выражений и отдельных слов (иносказаний). Изд. 2-е, пересм. и значительно пополненное. СПб., 1896. С. 344).

С. 260. Тогда они ~ люди совсем необразованные... — Вероятно, имеется в виду главный герой повести А. Ф. Писемского «Тюфяк» (см.: Тимашова. С. 285).

С. 261. ...Молчалин в новом костюме... — Аналогия персонажей Дружинина и комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (1824) проведена, видимо, на основании их недостаточного возвышенного отношения к любви.

С. 261. Исключение только за Чацким ~ создание первоклассного художника... — Грибоедов, по мнению Алмазова, относится к истинным «художникам», вероятно, наравне с Гоголем представляя «субъективный» полюс драматического искусства, противопоставленный сочинениям Островского. Представление о Чацком как одном из ключевых положительных героев русской литературы не было широко распространено в русской критике. Значение Чацкого отрицали такие значимые для «молодой редакции» авторы, как Пушкин (его заметки о «Горе от ума» из письма к А. А. Бестужеву были известны, например, благодаря книге П. А. Вяземского «Фон-Визин» (СПб., 1848)) и Гоголь (статья «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность»). Той же позиции, что Алмазов, придерживались полузабытые к середине XIX в. критики (см. статью О. М. Сомова «Мои мысли о замечаниях г. Мих. Дмитриева на комедию “Горе от ума” и о характере Чацкого», 1825, В. Ф. Одоевского «Замечания на суждения Мих. Дмитриева о комедии “Горе от ума”», 1825). В отличие от Белинского и других авторов, Алмазова больше интересовал положительный герой Грибоедова, а не сатирическое изображение московского общества.

С. 261. ...так называемые писатели-беллетристы, желающие добра ближнему. — Алмазов полемизирует с теорией беллетристики Белинского, основанной на возможности давать советы «беллетристам», и пытается с их помощью ослабить «сатирическое» направление современной ему литературы. Ср. статью Григорьева «Русская литература в 1851 году» (наст. изд., с. 184–185).

С. 261. В старину из биографий Плутарха учились добродетели... — «Сравнительные жизнеописания» (кон. I — нач. II в.) Плутарха использовались в качестве нравоучительного сочинения в России и во Франции XVIII — начала XIX в., где издавались многочисленные извлечения из них.

С. 261–262. Многие находят ~ высказано печатно. — Видимо, ошибка: П. В. Анненков, напротив, писал в статье «Заметки о русской литературе прошлого года», что лицо Кости исполнено «преlestи и истины» (С. 1849. № 1. Отд. III. С. 17). В той же статье Анненков высказал и напоминающие статьи Алмазова соображения о необычном для русской литературы образе главного героя «Полинки Сакс», наделенного внутренним достоинством и чувством долга (см.: Там же. С. 16–17).

С. 262. ...она, подобно Антигоне, с нежностью ведет под руку дряхлого родителя... — Отсылка к трагедии Софокла «Эппип в Колоне».

С. 262. Нам очень приятно упомянуть ~ «Утро на Невском проспекте». — Об отношении «молодой редакции» к сочинениям Панаева в целом и к повести «Гля» см. коммент. к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» (наст. изд., с. 651). Повесть «Актеон» (1842) посвящена сатирическому изображению столичного франта, очерк «Петербургский фельетонист» (1841) и рассказ «Утро на Невском проспекте» (1844) — обличению современной журналистики и столичным



нравам. Очевидно, с точки зрения Алмазова, предметы сатирического описания раннего Панаева (франтовство, беспринципность продажных журналистов, подражание светским нравам) напоминают самого Панаева — издателя «Современника» (см., например, статью «Стихотворения Эраста Благодурова», наст. изд.).

С. 262. *Помните ли вы, например ~ «ей-богу, свистун».* — Излагается содержание рассказа Панаева «Утро на Невском проспекте», где «молодой фронт <...> с неровными и искрошившимися зубами» и его друг собираются к Излеру, когда некий «человек высокого роста в замасленной и оборванной фуражке с изломанным козырьком, худой и небритый, с табаком под носом, в толстой солдатской шинели, едва прикрывающей колени, в порыжелых и огромных мужицких сапогах» предлагает им собаку, на что фронт на испорченном французском отвечает: «*кесь киль вё, сет-ом?*» (Алмазов исправил французский героя Панаева), на что продавец произносит: «Ах ты свистун этакий! <...> Ей-богу, свистун!..» (Литературная газета. 1844. № 1. 1 янв.). Последние слова «высокого человека» у Панаева адресованы не «себе», как утверждает Алмазов, а извозчику.

С. 262. *Хороша также «Барышня» г. Панаева...* — Повесть Панаева «Барышня» (1844) могла привлечь внимание Алмазова, поскольку ее главная героиня, полубразованная, презирающая своих родных и стремящаяся к более «цивилизованному», по ее мнению, обществу, во многом близка «Липочке» из комедии Островского «Свои люди — сочтемся!».

С. 262. *...в статье о парижских увеселениях ~ при разборе «Петербургского сборника».* — Шевырев считал нужным «вступить за русских нянек», якобы несправедливо упрекаемых Панаевым в очерке «Парижские увеселения» (Петербургский сборник. СПб., 1846), и заявил: «Поверьте, что русская няня не имеет нужды учиться у парижской ни преданности, ни христианскому самоотвержению, ни кротости в обращении с ребенком, ни даже опрятности» (Шевырев. С. 235). Ср. наст. изд., с. 533.

С. 262. *Некоторые из них, как, например, «Большой свет», отличаются серьезным направлением.* — Эту же повесть В. А. Соллогуба упоминает Григорьев в статье «Русская литература в 1851 году» (наст. изд., с. 206).

С. 262. *Изю всех наших великосветских писателей ~ знает большой свет.* — Алмазов следует за идеями, высказанными Григорьевым в статье «Русская литература в 1851 году» (ср. наст. изд., с. 205–206), однако не упоминает Н. Ф. Павлова, который, видимо, не казался ему актуальным писателем.

С. 262. *...он давно перестал писать.* — Видимо, имеется в виду жанр светской повести. Соллогуб печатал новые произведения достаточно активно: в 1850 г. появились водевиль «Беда от нежного сердца» и повесть «Старушка» (негативный отзыв Эдельсона об обоих см.: М. 1851. № 1. С. 133–134), а в 1851 г. — пьеса «Сотрудники, или Чужим добром не наживешься» (сдержанную рецензию Григорьева см.: М. 1851. № 7. С. 386–387).

С. 262–263. *Самые лучшие его произведения ~ «Похождения Накатова»...* — «Молодая редакция», в отличие от других русских критиков, невысоко ставила крестьянскую прозу Д. В. Григоревича (см. наст. изд., с. 667). Здесь перечислены его сочинения на другие темы: рассказ «Театральная карета» (1844) посвящен театральной жизни, очерк «Петербургские шарманщики» (1843; опубл. 1845) — городской бедноте, повесть «Похождения Накатова» (1849) — мелким фронтам.

С. 263. *Г. Нестроев, написавший прекрасную повесть «Без рассвета»...* — Повесть П. Н. Кудрявцева (псевдоним: А. Нестроев) «Без рассвета» (1847) высоко оценивал и Григорьев (см. в наст. изд. его статью «Русская изящная литература в 1852 году», с. 304).

С. 263. *Особенно мне не нравится его пресловутый «Последний визит».* — Повесть Кудрявцева «Последний визит» (1844) вызвала восторженный отзыв Белинского в статье «Русская литература в 1844 году»: «...публика еще в первый раз прочла на русском языке повесть, в которой страсть понята так глубоко и верно, изображена так просто и сильно» (Белинский. Т. 7. С. 212).

С. 263. *Они у него по большей части девушки ~ и несчастливы.* — Характеристика подходит героиням и «Последнего визита», и «Без рассвета».

С. 263. *Их тип очень справедливо и очень успешно осмеян в нашей литературе.* — Ироничное или, по крайней мере, далекое от идеализации изображение бывших институток действительно характерно для таких, например, сочинений, как роман С. А. Закревской «Институтка» (1841). Возможно, Алмазов мог иметь в виду образ Мамиловой из повести Писемского «Сергей Петрович Хозаров и Мари Ступицына. Брак по страсти» (1851), которая, хотя в тексте и не названа институткой, напоминает типичную выпускницу благородного института.

С. 263. *...г. Нестроев давно ничего не печатает...* — Повесть «Без рассвета» была последним художественным произведением Кудрявцева.

С. 263. *Г. Островский пишет еще комедию ~ в «Бедной невесте».* — Речь идет о комедии «Не в свои сани не садись», которая, по мнению Алмазова, будет развивать истинно «художественное», а не беллетристическое направление (см. статью Григорьева «Русская изящная литература в 1851 году»). «Сцены из купеческого быта» — «Картина семейного счастья» (раннее название сцены Островского «Семейная картина»).

С. 263. ...замечательны его переводы славянской народной поэзии... — Берг занимался переводами с сербского, чешского, польского, украинского и других языков с середины 1840-х гг. Ср. переведенные им книги «Краледворская рукопись. Собрание древних чешских эпических и лирических песен» (М., 1846; переизд.: Прага, 1851) и «Сербские народные песни» (М., 1847). Переводы Берга постоянно печатались в «Москвитянине».

С. 263. Особенно хорошо перевел г. Берг сербскую эпическую «Б а н С т р а х и н ь я», которая будет напечатана в нашем журнале. — В «Москвитянине» появились переводы Берга с сербского «Смерть Марка-Краевича» (1852. № 21) и «Марко Краевич и Лютица Богдан» (1853. № 10).

С. 263. Тот же самый г. Берг ~ прозаических выражений. — См. об оригинальных стихотворениях Берга в статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» (наст. изд., с. 327–328). Возможно, Алмазов имел в виду стихотворение «Над гробом Гоголя» (М. 1852. № 8), ставшее предметом полемики с «Москвитянином» (см. в наст. изд. статью Филиппова «“Современник”, март» и коммент. к ней, с. 251, 690).

С. 263. Нам довелось недавно слышать его рассказ «Г о р о д и д е р е в н я» (который тоже будет помещен в «Москвитянине»). — Сочинение Берга с таким названием неизвестно.

С. 264. Г. Щербина называет свои стихотворения греческими... — Н. Ф. Щербина назвал свой сборник «Греческие стихотворения» (Одесса, 1850).

С. 264. Стихотворения г. Щербины ~ смесь античного с новым. — Сопоставление сочинений Щербины с посвященной античности поэзией Андре Шенье (Chénier, 1762–1794) оригинально на фоне русской критики середины XIX в., для которой Шенье вообще не был актуален.

С. 264. Критика наша была несправедлива к г. Щербине и поставила его недовольно высоко. — Речь идет о позиции Панаева (см. коммент. к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» в наст. изд., с. 654).

С. 264. ...в отличие от тех неопределенных ~ выражают ч т о - т о. — Речь идет о поэзии Фета (ср. ниже).

С. 264. ...четыре превосходные стихотворения ~ «К а р т и н ы д р е в н е г о м и р а»... — Перечисляя сочинения Мея, Алмазов выбирает приближающиеся к стилизациям «Хозяина» (М. 1849. № 11), «Подражание восточным» (М. 1849. № 16), «Русалку» (М. 1850. № 21), «Картины древнего мира» (М. 1852. № 8).

С. 264. ...у них поминутно встречаются *lazaroni* и *macaroni*, *Ferrara* и *Dulcamara* и т. д. — Видимо, скорее здесь иронический набор «итальянских» штампов русской литературы, чем отсылка к конкретным стихотворениям. См., например, о русских описаниях неаполитанского карнавала 1830–1840-х гг.: Лебедева О. Б. Неаполитанский период в жизни и творчестве Н. В. Гоголя // Образы Италии в русской словесности / Под ред. О. Б. Лебедевой, Т. И. Печерской. Томск, 2011. С. 148–149; среди примеров много упоминаний о лаццарони и макаронах. Феррара — город в Италии, упомянутый, например, в стихотворении К. Н. Батюшкова «Умиравший Тасс» (1817). Обе пары рифмующихся слов составляют контраст между уже освоенным поэзией выражением и кулинарным понятием.

С. 264. ...оно будет дышать Италией. — Ироническое воспроизведение речевого штампа. Ср., например, в стихотворении А. С. Хомякова «Иностранка» (1832): «Вся роскошь Юга дышит в ней...». Это стихотворение цитируется в статье Белинского «Русская литература в 1844 году», с которой Алмазов полемизирует ниже.

С. 264–265. ...его «Египетские ночи» дышат Египтом... — Возможно, ирония: в «Египетских ночах» Пушкина (1835, опубл. 1837) действие происходит в России, и только вставной рассказ «переносит нас в среду древнего римского мира, одряхлевшего, утратившего все верования, все надежды, холодного к жизни и все еще жаждущего наслаждений, за которые охотно платит жизнью, как будто жизнь дешевле денег...» (Белинский. Т. 6. С. 469).

С. 265. ...некоторые стихотворцы ~ к у т е ж и проч. — Видимо, ироническое преувеличение. «Колорит русской народности» мог раздражать Алмазова, например, в стихотворении Некрасова «Кольбельная песня», где слово «подлец» употреблено в «народной» речи. Это стихотворение Алмазов воспринимал как неудачную пародию на Лермонтова (см. статью «Стихотворения Эраста Благодрава», наст. изд., с. 164–166). «Молодецкий» — одно из самых частотных слов в поэзии Н. М. Языкова, которую Алмазов оценивал высоко (см. ниже).

С. 265. ...стихотворение «Русалка». — Стихотворение Мея «Русалка» впервые опубликовано: М. 1850. № 21.

С. 265. ...самый блестящий период ~ цвета и могущества... — Речь идет о 1840-х гг., когда вышли в свет первые книги Майкова: «Стихотворения» (СПб., 1842) и «Очерки Рима» (СПб., 1847). Алмазов при этом игнорирует поэмы «Две судьбы» (1845) и «Машенька» (1846), созданные с учетом эстетических принципов натуральной школы (см. отрицательный отзыв о них в статье Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году», наст. изд., с. 326, а также высокую оценку, данную Майкову Белинским).

С. 265. ...вокруг него воздвигались жертвенники литературному Ваалу... — Типичное для Алмазова обвинение представителей натуральной школы в корыстных побуждениях восходит к идеям Шевырева (см. в наст. изд. коммент. к статье «Стихотворения Эраста Благодного», с. 635).

С. 265. *Главный род произведений г. Майкова — стихотворения в античном духе.* — Высокая оценка «античной» лирики Майкова объединяет Алмазова с Белинским, который, в отличие от Алмазова, в статье «Русская литература в 1842 году» отнес неспособность Майкова отзываться на современные проблемы к недостаткам поэта (см.: Белинский. Т. 5. С. 207).

С. 265. ...*смесь представляет ~ на манер древних.* — «Торжество победителей» (1803) Шиллера Алмазов, видимо, знал по переводу В. А. Жуковского (1829). Под произведениями Гете «на манер древних» могли иметься в виду «Римские элегии» (опубликованы в 1795), которым Алмазов позже подражал в собственных стихотворениях, обращаясь именно к теме связи современности и классической древности (см.: Алмазов. Т. 1. С. 21). Курсивом выделено ключевое для «молодой редакции» эстетическое понятие «объективность».

С. 265. ...«Кубок» и «Анакреон». — Указаны «античные» стихотворения Майкова «Барельеф» (БдЧ. 1842. № 10; посвящено барельефу, нанесенному на кубок) и «Анакреон» (С. 1852. № 3).

С. 265. *В его стихах ~ больше всего идут к песне...* — Обыгрывается этимология слова «лирика» (от др.-греч. названия музыкального инструмента). Расширительные трактовки понятия «песня» распространены в трактатах об искусстве конца XVIII — начала XIX в. Так, Н. Ф. Остолопов полагал, что «настоящий свой величественный вид» лирическая поэзия имела лишь у народов, исполнивших ее на музыкальных инструментах, то есть древних греков и евреев (Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч. 2. С. 120, 116). В статье Галахова «Сочинения Кострова и Аблесимова», с которой Алмазов полемизирует ниже, высказано противоположное мнение: «Древний поэт начинал нередко свою оду словом *пою*, потому что стихотворение его назначалось действительно для пения; он говорил о лире, потому что песнь его сопровождалась звуками этого инструмента <...> Новые поэты начали также восклицать *пою*, хотя сидели в кабинете и читали, а не пели свои творения; держа в руках перо, толковали о лире и звуках <...> Там — признание искреннее, здесь — признание лицемерное...» (Оз. 1851. № 11. Отд. V. С. 13).

С. 265. ...*если б в «Отечественных записках» ~ об его поэзии...* — См. об этой статье Кудрявцева коммент. к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» (наст. изд., с. 654).

С. 266. *Г. Полонский, о котором мне представится случай скоро говорить подробно.* — Вскоре после появления статьи Алмазова в «Москвитяине» была опубликована идиллия Я. П. Полонского «Финский берег» (1852. № 21), однако Алмазов, как и другие члены «молодой редакции», не оставил развернутых суждений ни о ней, ни о других сочинениях Полонского (см. также коммент. к статье Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году», наст. изд., с. 722).

С. 266. ...*есть у г. Некрасова ~ «Если мучимый страстью мятежной...».* — Стихотворение Некрасова «Когда из мрака заблужденья...» (1846) и «Если мучимый страстью мятежной...» (1847) выбраны Алмазовым, видимо, в силу возможности сделать на их основании определенный нравственный «вывод». Первое из них высоко оценено и в статье Григорьева «Обозрение наличных литературных деятелей» (см. наст. изд., с. 517).

С. 266. *Многим очень нравится «Огородник» г. Некрасова.* — Стихотворение «Огородник» (1846) пользовалось большой популярностью у критики (см.: Летопись жизни и творчества Н. А. Некрасова: В 3 т. СПб., 2006. Т. 1; по ук.). Здесь, видимо, имеется в виду Ап. Григорьев, высоко оценивший это стихотворение (см.: Московский городской листок. 1847. № 52. 5 мар.).

С. 266. ...«*Еду ли ночью по улице темной...*...» — Стихотворение Некрасова (1847), произведшее шокирующее впечатление на современников (см. коммент. А. М. Гаркави: Некрасов. Т. 1. С. 593–594). Ср. отзыв о нем в статье Григорьева «Обозрение наличных литературных деятелей» (наст. изд., с. 515–516).

С. 266. ...*он решительно никому не подражает, особенно в своих шуточных произведениях.* — «Шуточными» Алмазов считал «перепевы» Некрасова, хронологически предшествующие сочинениям Нового Поэта (см. статью «Стихотворения Эраста Благодного», наст. изд.).

С. 266. *Сей остальной из стаи спутников славной звезды Пушкина.* — Отсылка к строкам «Сей остальной из стаи славной / Екатерининских орлов» из стихотворения Пушкина «Перед гробницею святой...» (1831, опубл. 1836), посвященного М. И. Кутузову.

С. 266. *Содержание поэзии Хомякова патристическое ~ многие другие.* — Перечислены стихотворения А. С. Хомякова «России» («Гордись! — тебе льстецы сказали...», 1839), «Мы род избранный, — говорили...» (1851), «Остров» (1836). Определяя их как «торжественные оды», Алмазов имел в виду возвышенное гражданское содержание, которое служило основным признаком этого жанра в эстетике начала XIX в. Так, Остолопов утверждал, что в одах «воспеваются знаменитые происшествия и славные подвиги: возвышенность предметов и мыслей, восторг пиита и все красоты лирической поэзии составляют главнейшее свойство сих од» (Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Кн. 2. С. 234). Галахов, отзыв о статье которого см. ниже, видел

красоту современной оды «в величии, в оригинальности мысли» (ОЗ. 1851. № 11. Отд. V. С. 33) и относил к таким одам сочинения на гражданские темы Пушкина, Языкова и Лермонтова.

С. 266. ...язык часто принимает склад ~ у Языкова. — Проблема воспроизведения библейского языка в поэзии остро стояла перед многими поэтами середины XIX в. Ср., например, рассуждения на ту же тему Григорьева в статье «Обозрение наличных литературных деятелей» (наст. изд., с. 519–521), посвященные творчеству Мея.

С. 266. ...в литературе последовала проскрипция всех русских писателей... — Речь идет о статье Белинского, регулярно пересматривавшего историю русской литературы. Позже, в статье «Взгляд на русскую литературу в 1858 году», Алмазов отзовется о них более точно и сдержанно: «...в те времена читатель знал наверное, что такой-то журнал в январской своей книжке непременно напечатает статью под названием “Русская литература в 18... году”, что в ней будет трактоваться обо всей русской литературе настоящей, прошлой... и даже будущей; что в ней в сотый раз пересмотрят всех русских писателей от Кантемира до Гоголя, поставят на очную ставку с современными писателями и разместят всех деятелей нашей словесности в новом порядке, сообразно с новой философской или нравственной идеей, которая ляжет в основание ожидаемой статьи» (Алмазов. Т. 3. С. 338).

С. 266. Все писатели ~ эстетического наслаждения. — Белинский после 1841 г. считал первым подлинно художественным русским писателем Пушкина, а первым подлинно актуальным — Гоголя, о чем неоднократно заявлял в своих статьях.

С. 266. В 1844 г. от Р. Х. ~ с стихотворениями Языкова. — Речь идет об изданиях «НС <56> стихотворений Н. М. Языкова» и «КД <24> стихотворения А. С. Хомякова» (оба — М., 1844). Алмазов иронично считает время их выхода в свет от основания Рима, то есть по принятому в античности летосчислению.

С. 266. Их судили ~ были недурны. — Белинский разобрал обе книги в сопоставлении в статье «Русская литература в 1844 году» (ОЗ. 1845. № 1), рассматривая их в контексте «золотого времени» русской поэзии, которое, в свою очередь, оценивал иронически (Белинский. Т. 7. С. 182). По Белинскому, «историческое значение» поэзии Языкова «немаловажно», однако «в эстетическом отношении общий характер поэзии г. Языкова чисто риторический, основание зыбко, пафос беден...» (Там же. С. 190). Сочинения Хомякова Белинский считал близкими к языковским.

С. 266. ...«Москвитянин», недовольный отзывом ~ за московских поэтов. — Речь идет о статье И. В. Киреевского «Обозрение современного состояния литературы» (М. 1845. № 1–3), автор которой, вопреки Алмазову, осуждает само стремление Белинского к пересмотру значения литературных авторитетов, а не его оценку сочинений Хомякова и Языкова.

С. 266. ...их раскрыли и овали совершенно... — Отвечая Киреевскому в статье «Литературные и журнальные заметки» (ОЗ. 1845. № 5), Белинский писал: «Мы знаем, что в свое время г. Языков пользовался большою известностию и что теперь он пишет весьма посредственные стишки; но кто же в свое время не пользовался большою известностию? <...> Относительно же г. Хомякова мы не помним, чтоб он когда-нибудь пользовался особенною известностию, кроме той, которой у нас так легко добиться всякому талантливому версификатору...» (Белинский. Т. 7. С. 571).

С. 266. ...задели и Пушкина — разбрали его послание к Языкову... — Вопреки Алмазову, более подробный разбор сочинений Хомякова и Языкова был помещен в статье Белинского «Русская литература в 1844 году», вышедшей до начала полемики с Киреевским. Именно в нем было выписано послание Пушкина «К Языкову» (1826) с издевательскими комментариями. Один из них цитируется Алмазовым в примечании. Далее Алмазов пересказывает эту статью, несмотря на собственные утверждения, что ведет речь уже о другом сочинении Белинского. Особенно увлеченно защищает критик стихотворение Хомякова «Вдохновение» (1831), где утверждается возвышенный идеал поэта, который явно близок и самому Алмазову. Стихотворение цитируется неточно (у Хомякова — «Лови минуту вдохновенья...» — Хомяков А. С. Стихотворения и драмы / Вступ. ст., подг. текста и примеч. Б. Ф. Егорова. Л., 1969. С. 96).

С. 267. Написать забавную статью ~ он может... — Белинский неоднократно выступал против массовой литературы, одним из «образцов» которой считался Ф. С. Кузмищев (см. о нем коммент. к статье Алмазова «Стихотворения Эраста Благодрава», наст. изд., с. 641). Ср., например, выдержанную в саркастическом тоне рецензию Белинского (ОЗ. 1844. № 2) на издание: Жизнь, как она есть. Записки неизвестного, изданные Л. Брантом (ч. 1–3. СПб., 1843), которое критик воспринимает именно как массовую литературу. В упомянутой выше статье «Литературные и журнальные заметки» Белинский иронизировал по поводу обилия опечаток и плохой бумаги, которые отличали «Москвитянин» и во время редакторства Погодина, и во время редакторства Киреевского. Алмазов на собственном опыте мог убедиться, что типографское качество издания Погодина ко временам его сотрудничества в журнале не изменилось (см. в наст. изд. коммент. к статье «Сон по случаю одной комедии», с. 603–605).

С. 267. Толпа была на стороне этих журналов... — Одновременно воспроизведение полемического клише, восходящего к Шевыреву (см. выше, с. 699), и полемическое переосмысление тезиса

Белинского из упомянутой выше статьи «Литературные и журнальные заметки»: «Успех “Отечественных записок”, ставших теперь довольно высоко в мнении публики, естественно, не мог не возбудить к ним нерасположения со стороны всех изданий, которым хотелось бы добиться успеха» (Белинский. Т. 7. С. 565). «Публика» Белинского для Алмазова отождествляется с толпой.

С. 267. *Из идей ~ сделались общими местами.* — Идеи Алмазова проясняются из его же собственного разбора сочинений Гончарова выше, где он показывает, как некоторые верные идеи Белинского шаблонизировались в текущей литературе. К «очевидно ложным» относится, например, идея необходимости «беллетристики», которая вызвала сомнения у сотрудников «Современника» уже в первые годы после смерти Белинского (см.: Вдовин. С. 76–89).

С. 267–268. *...писатели, ими осмеянные ~ наукой и размышлением...* — Речь идет о Погодине и сотрудниках «молодой редакции», которые воспринимали себя как продолжателей борьбы «Москвитянина» с идеями Белинского и его сторонников (см. в наст. изд. статью Григорьева «Русская литература в 1851 году»).

С. 268. *Чтоб быть повествователем ~ хорошие манеры...* — Алмазов отсылает к строгому разграничению «поэтического» и др. типов повествования, распространенному в классической эстетике (см.: Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. Ч. 2. СПб., 1821. С. 377–379). С его точки зрения, большая часть современных «повествователей» поэтами считаться не могут.

С. 268. *«Optima tua mesit porto».* — Крылатое выражение, распространившееся благодаря Цицерону.

С. 268. *...я и сам немножко поэт.* — Намек на статью «Стихотворения Эраста Благодрава» (см. наст. изд.).

С. 268. *Прочь с презренною толпою! ~ Жар поэзии понять?* — Неточно цитируется эпиграмма неизвестного автора (в оригинале — «Цыц, схоластики, молчать!..»), приписывавшаяся и Языкову, и П. А. Вяземскому. В самой эпиграмме сочувственно цитируемый Алмазовым противник «схоластики» оценивается иронично (см.: Русская эпиграмма (XVIII — начало XX века) / Сост. и примеч. М. И. Гиллельсона, К. А. Кумпан; вступ. ст. М. И. Гиллельсона. Л., 1988. С. 362, 631).

С. 268. *...мы желаем ~ свои занимательные письма.* — Издательский намек на неоригинальность сочинений Боткина, который, вопреки Алмазову, действительно был в Испании.

С. 268. *Говорят, что письма Боткина об Испании не совсем оригинальны.* — Ср. запись в тетради А. Н. Майкова от 30 ноября 1851 г.: «Островский, Мей и другие московские литераторы, занимавшиеся редакцией “Москвитянина”, перебирали старые иностранные журналы <...> и <...> убедились, что “Письма” В<асилия> П<етровича> составлены целиком по этим источникам. <...> В “Москвитянине” между тем, обозревая журналы, мимоходом, кто-то из этих литераторов упомянул об источниках “Писем” В<асилия> П<етровича>. В<асилий> П<етрович> пожелтел...» (ИРЛИ. № 17605. Л. 2; с неточностями цитируется: Звигильский А. Творческая история «Писем об Испании» и отзывы о них современников // Боткин В. П. Письма об Испании / Изд. подг. Б. Ф. Егоров, А. Звигильский. Л., 1976. С. 288). Упомянутых Майковым источников «Писем об Испании» в «Москвитянине» выявить не удалось. Возможно, Майков передает ходившие в литературном мире слухи о неоригинальности Боткина.

С. 268. Г. Боткин пописывает также о музыке... — Боткин был известным музыкальным критиком — см., например, его статью «Об эстетическом значении новой фортепьянной школы» (ОЗ. 1850. № 1) получившую восторженную оценку Дружинина (см.: Дружинин. Т. 6. С. 266; впервые: С. 1850. № 2).

С. 268. *Лучшая из его статей — рассуждение о Викторе Гюго.* — Статья Галахова «Характер сочинений Виктора Гюго» (ОЗ. 1841. № 8; псевдоним — «Сто первый»; о псевдонимах «Сто первый» и «Сто один» см.: Галахов А. Д. Записки человека / Вступ. ст., сост., подг. текста и коммент. В. М. Божковой. М., 1999. С. 156). Выделяя ее, Алмазов игнорирует многочисленные сочинения Галахова о русской литературе (ср. пренебрежительный отзыв об одной из них ниже), вероятно, в силу несогласия с его общими литературными установками (ср. отзывы о хрестоматии Галахова в статье «Стихотворения Эраста Благодрава», наст. изд., с. 157). Статья о Гюго, видимо, привлекла Алмазова авторской установкой на почтительное отношение к поэзии: «... в лице одного поэта уважим поэта вообще...» (ОЗ. 1841. № 8. Отд. VI. I. С. 1).

С. 268. *Повести его — жалкое подражание г. Нестрову.* — Упомянутые выше повести Галахова «Кукольная комедия» и «Превращение» (обе — 1847) были, по мнению Алмазова, воплощением художественной рутинной натуральной школы (см. упоминание «Превращения» в статьях Григорьева «Русская литература в 1851 году» и Алмазова «Сон по случаю одной комедии. Предупреждение»; наст. изд., с. 200, 202, 93). Между сочинениями близко знакомых Галахова и Кудрявцева действительно можно провести немало параллелей.

С. 269. *Во-первых ~ разбирающим наш журнал.* — Бранью «Отечественные записки» встретили появление «Стихотворений Эраста Благодрава». На некорректный тон этой статьи указывал

Дружинин (см. коммент. к статье «Стихотворения Эраста Благонравова», наст. изд., с. 638). Ср. также об эпизоде, который Эдельсон счел оскорблением Берга со стороны «Отечественных записок», в коммент. к статье Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году» (наст. изд., с. 728).

С. 269. *Во-вторых ~ рецензент одного журнала.* — Возможно, речь идет об отзыве «Отечественных записок» на «Стихотворения Эраста Благонравова», где автору статьи приписываются характеристики его сатирических персонажей (см. коммент. к статье «Стихотворения Эраста Благонравова», наст. изд., с. 638).

С. 269. *В-третьих ~ слабости и отсталости.* — Речь идет о «Северной пчеле», литературная позиция сотрудников которой в начале 1850-х гг. была очевидным анахронизмом.

С. 269. *В-четвертых ~ ошибочное, но добросовестное.* — Панаев обычно воздерживался от оценок сочинений авторов, опубликованных в «Современнике», однако мог высоко оценить, например, печатавшиеся в «Москвитянине» сочинения Писемского (см. наст. изд., с. 178). «Молодая редакция» упрекала «Отечественные записки» в некорректных оценках авторов «Москвитянина» (см., например, осуждение Эдельсоном направленной против «Ипохондрика» Писемского «критики посредством анекдотов» — М. 1852. № 8. Отд. V. С. 140).

С. 269. *В-пятых ~ тривиальных целей...* — Сотрудники «Москвитянина» обвиняли «Отечественные записки» в стремлении отбить подписчиков у других журналов (см., например, обзор Эдельсона: М. 1851. № 19–20. С. 641). Общим местом в русской печати со времен статьи Гоголя «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 годах» были обвинения подобного рода в адрес О. И. Сенковского и «Библиотеки для чтения».

С. 269. *...по характеру своему ~ чем на пансионерку...* — Абсурдное сравнение Иногородного Подписчика с римским императором Нероном (37–68), видимо, указывает на резкость его суждений.

С. 269. *Ему вдруг вздумается ~ о первоклассных писателях...* — Дружинин отмечал недостатки и у Пушкина (см. в наст. изд. коммент. к статье Алмазова «Стихотворения Эраста Благонравова, с. 641–642) и у Гете (см. в наст. изд. коммент. к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году», с. 660).

С. 269. *...начинает превозносить до небес посредственность.* — Известно множество отзывов Дружинина, которые Алмазов мог воспринять именно так. Так, «молодая редакция» невысоко ставила рассказ Тургенева «Три встречи» (см. в наст. изд. статью Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году», с. 307), тогда как Дружинин писал о нем: «Самым милым беллетристическим цветком <...> за нынешний месяц я, без сомнения, назову небольшой рассказец г. Тургенева “Три встречи”. Это маленькая поэма в прозе; рассказать ее содержание почти невозможно, что не мешает мне, однако же, отдать справедливость прекраснейшим частностям рассказа, из которых особенно замечательно все описания природы» (Дружинин. Т. 6. С. 617; впервые: БдЧ. 1852. № 3).

С. 269. *...он мне очень напоминает Полюньку Сакс ~ забыть для нее мужа.* — Отсылка к эпизоду из повести Дружинина «Полюнька Сакс» (гл. 2). Алмазов, вероятно, знал, что Иногородный Подписчик — псевдоним Дружинина.

С. 269. *...он подчас даже капризничает по заказу...* — Примером такого «каприза» может служить трактовка Дружининым «Стихотворений Эраста Благонравова», в полемических целях построенная вопреки авторской установке Алмазова (см. коммент. к этой статье в наст. изд., с. 638).

С. 269. *Иногородный Подписчик ~ держу корректуру.* — Автоирония относится к пародийному образу Эраста Благонравова (см. об опечатках коммент. к статье «Сон по случаю одной комедии. Предупреждение»; наст. изд., с. 603–605).

С. 269. *...за это вооружение ~ такое множество...* — Проблема «женского» литературного творчества в середине XIX в. стояла очень остро. Вероятно, Алмазов видит в поддержке многими писателями и критиками пишущих женщин (см., например: Белецкий А. И. Тургенев и русские писательницы 30–60-х гг. // Творческий путь Тургенева / Ред. Н. Л. Бродский. Пг., 1923) своеобразную «галантность», то есть столь нелюбимый им перенос норм светской жизни в литературу. Схожим образом характеризовал «пишущих дам» Григорьев в статье «Обозрение наличных литературных деятелей» (см. наст. изд., с. 531).

С. 269. *...некоторые из наших дам пишут гораздо лучше многих наших кавалеров...* — Возможно, издевательский намек на совместное творчество А. Я. Панаевой и Некрасова, создавших роман «Мертвое озеро». Прозу Панаевой «молодая редакция» ценила достаточно высоко (см. наст. изд., с. 457).

С. 270. *Давно уже я ничего не печатал!* — Предыдущая статья за подписью «Эраст Благонравов», «Стихотворения Эраста Благонравова», вышла почти за год до «Наблюдений Эраста Благонравова...».

С. 270. *Г. Галахов для удивления всей Европы напечатал статью о Кострове...* — Статья Галахова «Сочинения Кострова и Аблесимова», видимо, вызывает иронию Алмазова в силу того, что ее автор подробно разбирает сочинения автора, в котором воплощена, по собственному выражению Галахова, «наша поэзия подражательная» (ОЗ. 1851. № 11. Отд. V. С. 1). Интерес к сочинениям Кострова Галахов объяснял своей восходящей к Белинскому «исторической» методологией, которая

тоже не должна была понравиться сотруднику «молодой редакции» (см. об исторической критике статьи Григорьева «Русская литература в 1851 году», наст. изд.): «Литературная критика обязана всегда относить произведения к тому времени, в которое они явились. Ее дело — смотреть на них не с высоты нынешних понятий, а на основании господствовавших в ту эпоху требований» (ОЗ. 1851. № 11. Отд. V. С. 7). Положительно оценив статью Галахова, Эдельсон обратил внимание именно на это рассуждение: «...нам кажется, что есть какой-то недосмотр в том, что сказано им об исторической критике как единственно законной» (М. 1851. № 23. С. 520).

С. 270. *Г. Булгарин ~ чуть не скончался.* — В фельетоне «Журнальная всякая всячина» (СевПчел. 1852. № 115. 24 мая) Булгарин (подпись: Ф. Б.) действительно описал, как «попал <...> в когти смерти», причем в подробностях изложил свой диалог с воплощенной в образе аллегорической фигуры смертью. Сопоставление прочих литераторов с одиозным Булгариним призвано показать пренебрежительное отношение к ним Алмазова.

С. 270. *Г. Краевский объявлен ~ мы ждем с нетерпением его статей.* — Андрей Александрович Краевский (1810–1889) был редактором «Санкт-Петербургских ведомостей» с 1852 по 1862 г. В отличие от большинства русских редакторов того времени, Краевский в 1840–1850-х гг. никаких сочинений не печатал, за исключением редакционных статей на общественные темы и объявлений.

С. 270. *Любопытно узнать его взгляд на искусства...* — Краевский имел репутацию циничного дельца от литературы. Ирония Алмазова основана на абсурдности предположения, что у него вообще мог быть хоть какой-либо «взгляд на искусства».

С. 270. *...«critique érudit».* — Неточная цитата из статьи Ш. де Сен-Жюльена «Граф Соллогуб и русский нравописательный роман», где Краевский охарактеризован как «глубокий ученый, искусный и твердый критик» (Revue de deux Mondes. 1851. Octobre. T. 1. С. 72–73; ср. негативный отзыв Панаева (Нового Поэта) на ту же статью: С. 1851. № 11. Отд. VI. С. 79–81). Краевский к началу 1850-х гг. уже много лет не печатал литературно-критических статей.

С. 270. *Вышло сочинение г-жи Тур — «Племянница»...* — Об отношении «молодой редакции» к роману Е. Тур «Племянница» см. в наст. изд. коммент. к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» (с. 668).

С. 270. *...роман «отменно-длинный, длинный, длинный»...* — Цитата из поэмы Пушкина «Граф Нулин» (1825).

С. 270. *...постоянно занимаюсь китайскими древностями...* — Намек одновременно на Сенковского, совмещавшего роли фельетониста и востоковеда, и Дружинина, который от лица Иногородного Подписчика постоянно ссылался на занятия, мешавшие ему сочинять свои фельетоны.

С. 270. *...по отрывку, помещенному в «Комете» и названному «Антонина».* — См. об этом отрывке в наст. изд. коммент. к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» (с. 668).

С. 270. *Вышла вторая книжка «Прописки»; она еще интереснее первой.* — Речь идет об издании «Прописки. Сборник статей по классической древности. Кн. II» (М., 1852), которое готовил экстраординарный профессор Московского университета Павел Михайлович Леонтьев (1822–1874).

С. 270. *...статьи самого издателя — «Мифическая Греция» и «Мифическая Италия».* — Речь идет о пространственных рецензиях Леонтьева на книги: Grote G. History of Greece. 1. Legendary Greece. London, 1849 и Gerlach F. D., Bachofen J. J. Geschichte der Römer. Bd. I. Abt. I. Alteste Geschichte bis zur Gründung der Stadt. Basel, 1851 — вошедшие в сборник под общим названием «Мифическая Греция и Италия».

С. 270. *Хороша также статья г. Кудрявцева «О римских женщинах»...* — Речь идет о статье П. Н. Кудрявцева «Римские женщины по Тациту (Агриппина младшая)».

С. 270. *...большинство читателей ~ тропов и фигур.* — Приукрашенный стиль Кудрявцева действительно мог привлечь к себе внимание, особенно на фоне лаконичных работ таких авторов, как Погодин или С. М. Соловьев. Ср., например, на первой же странице статьи Кудрявцева: «...в общей истории человечества почти не менее поучительны случаи быстрого морального падения, как и верное движение вперед, по направлению к возвышенным целям» (Прописки. Сборник статей по классической древности. Кн. II. М., 1852. С. 179).

С. 271. *Статья г. Тихоновича о римлянах составлена прекрасно.* — Речь идет о реферативной статье Поликарпа Васильевича Тихоновича (Тихановича, 1813–1888) «Древние римляне. Внешняя обстановка древних римлян: женское отделение в римском доме; одежда римлянок, обувь, наряды, украшения, румыны, уборка волос, прислуга и пр.».

С. 271. *...и романтических затей.* — Неточная цитата из «Графа Нулина».

С. 271. *...я не упомянул о некоторых очень важных недостатках писателей натуральной школы.* — Видимо, отсылка к более ранним статьям под псевдонимом Эраст Благодравов (см. наст. изд.).

С. 271. *...изменил своему катоновскому характеру...* — Ироническое упоминание Марка Порция Катона Младшего (95–46 г. до н. э.), государственного деятеля и философа-стоика, считавшегося образцом строгих нравов.

А. В. Дружинин

Письмо Иногородного Подписчика о русской журналистике. XXX.

Впервые: БдЧ. 1852. № 12. Смес. С. 183–219. Публикуемый фрагмент — с. 214–218. Без подписи. Цензурное разрешение — 10.12.1852. Цензор Ю. Е. Шидловский.

Переизд.: Дружинин. Т. 6.

Отрывок из фельетона продолжает поднятую в письме 28 тему беспристрастия критики и «антикружковости» и является в то же время ответом на очередной фельетон Б. Н. Алмазова «Наблюдения над русской журналистикой Эраста Благодрава» (М. 1852. № 17). Тон статьи не является типичным для фельетонной маски Иногородного Подписчика, поскольку звучит как непосредственный голос его автора — Дружинина, который призывает журнальных обозревателей, включая Алмазова, покончить с мелочными полемиками и сведением личных счетов, с кружовщиной. По мнению Дружинина, процесс «фельетонизации» охватил русскую критику, потому что в ней разложился жанр масштабных годовых обзоров и появились обязательные обозрения журналистики в конкурирующих изданиях. Регистрируя существенные изменения в поэтике и социологии журналистики в России, Дружинин призвал воюющие редакции прекратить обмениваться сплетнями и ничтожными полемиками, заняться серьезным и беспристрастным делом. Подобные высказывания должны были сильно задеть критиков «молодой редакции», которые в статьях сами неоднократно высказывались против фельетонизации в критике (см., например, начало статьи Ап. Григорьева «Русская литература в 1851 году» в наст. изд., с. 181) и за серьезность и беспристрастность эстетических оценок. Вместе с тем Дружинин высоко оценивает «молодую редакцию» за ее искренний интерес к русской литературе. Григорьев откликнулся на фельетон Дружинина весьма сочувственно, похвалив его «за то, что он ценит сам по себе любовь к русскому слову и сочувствует нам в этой любви к русскому слову» (М. 1852. № 24. Отд. V. С. 105). В заключение Григорьев выражал надежду на то, что в следующем, 1853 г., между журналами если и развернется полемика, то «истинная, полезная для словесности» (Там же).

С. 272. *Заметки г-на Эраста Благодрава о русской литературе и журналистике...* — Речь о фельетоне Алмазова «Наблюдения над русской журналистикой Эраста Благодрава» (М. 1852. № 17, наст. изд.).

С. 272. *Кричите, свирепствуйте против меня, — говорил Джонсон своим противникам...* — В 1852 г. Дружинин поместил в «Библиотеке для чтения» перевод биографии Сэмьюэла Джонсона (Johnson, 1709–1784), написанной в 1791 г. Джеймсом Босуэллом (Boswell, 1740–1795). В нем приводятся слова С. Джонсона о своих критиках: «Всякое нападение делает писателю честь и выгоду, не скажу того же о защите. Критик, злобно разбирающий мое сочинение, не вредит мне, вредит мне тот, который способствует забвению сочинения» (Дружинин А. В. Джонсон и Босвелл. Ст. 1 // БдЧ. 1852. № 9. Отд. III. С. 49).

С. 273. *...сокрушив окончательно прежние тяжеловесные отчеты о годовом движении русской словесности...* — После смерти В. Г. Белинского в 1848 г. жанр годового обзора постепенно вышел из моды и стал восприниматься как анахронизм, хотя и просуществовал в исходном виде вплоть до конца 1850-х гг.

С. 273. *...литературное вассальство, на которое намекнул добрый мой приятель Новый Поэт...* — Дружинин имеет в виду фельетон Панаева «Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русского фельетона», в котором описывалась типичная траектория молодого фельетониста, полностью зависящего от кошелька и мнения своего патрона — издателя и журналиста (см.: С. 1852. № 10. Отд. VI. С. 249–250).

## 1853

П. Н. Кудрявцев

### Русская литература в 1852 году

Впервые: ОЗ. 1853. № 1. Отд. IV. С. 1–56. Публикуемый фрагмент — с. 45–56. Без подписи. Цензурное разрешение — 01.01.1853. Цензор А. И. Фрейганг.

Авторство установлено Н. И. Тотубалиным на основании письма Галахова Краевскому (см.: Тотубалин. С. 80) и подтверждено Б. Ф. Егоровым (см.: Егоров. С. 224).

Петр Николаевич Кудрявцев (1816–1858) редко выступал на критическом поприще, завоевав большую известность скорее как профессор-медиевист и прозаик. Корпус анонимных критиче-



ских статей и рецензий Кудрявцева в «Отечественных записках» 1851–1855 гг. в полном объеме не выявлен. Комментируемая статья представляет первое крупное выступление Кудрявцева против направления «Москвитянина». Хотя Кудрявцев принадлежал к московским кружкам Грановского и Кетчера, представители «молодой редакции» в круг его общения не входили. Много публикуясь в 1840-е гг. в «Современнике», Кудрявцев в начале 1850-х гг. регулярно печатался в «Отечественных записках», где его перу принадлежали как рецензии и статьи, так и написанные совместно с А. Д. Галаховым и С. С. Дудышкиным годовые обзоры русской литературы. Об истории создания публикуемого обзора известно из письма Галахова, который писал А. А. Краевскому 8 ноября 1852 г. о том, что в обозрении литературы за 1852 г. «Кудрявцев взялся написать о фельетонной критике» (РНБ. Ф. 391. № 261. Л. 49 об.). Из следующего письма становится ясно, что запрос, по-видимому, исходил от самого редактора («вы желали этого». — Там же. Л. 51), которому было важно утвердить статус научной критики «Отечественных записок», объявив критику «Современника» и «Москвитянина» фельетонной и тем самым вывести ее за пределы серьезной полемики.

Таким образом, внутри коллективной статьи «Русская литература в 1852 году» Кудрявцеву принадлежит обзор критики и журналистики (с. 23–56), который открывается едким осуждением «русского фельетона», «фельетонной критики», «затопившей» всю словесность, и констатацией ее бессмысленности и беспомощности (с. 23–24). В кратком экскурсе в историю фельетона всю ответственность за его утверждение в современных журналах Кудрявцев приписывает Иногородному Подписчику (А. В. Дружинину). Затем появился Новый Поэт, позицию которого читающая публика, по мнению критика, стала отличать от дружининской. Наконец, почти журналы ввели на своих страницах фельетонный отдел «обозрения журналов». Не стал исключением и «Москвитянин», который описан Кудрявцевым особенно иронично, с намеками на «Сон по случаю оной комедии» Б. Н. Алмазова и объявление Островского «новым словом» в статьях Ап. Григорьева: «Тут повторяют зады пиитики, тут подвергают строжайшему философскому анализу каждое мертворожденное литературное произведение <...>, тут все щедро жалуют одних в Шекспир, других в Сервантесе и тут же предпринимают целые экспедиции для отыскания какого-то неведомого “нового слова”» (с. 26). Кудрявцев упрекает критиков «Москвитянина» в том, что они впустую расстраивают свои силы, прилагая «эстетические законы» к ничтожным произведениям, которые «никем не дочитываются до конца» (с. 36).

Публикуемый фрагмент обозрения представляет собой острую критику литературной позиции, понятийного языка и журнальной тактики Григорьева и Е. Н. Эдельсона. Главная претензия Кудрявцева к двум главным критикам «Москвитянина» заключается в фельетонном, с его точки зрения, характере их статей, которые в этом смысле ничем не отличаются от «пустых» фельетонов Нового Поэта в «Современнике». Под фельетонностью Кудрявцев понимает туманный экспрессивный язык, несерьезность, необязательность и нерегулярность в ведении журнальных обозрений, дилетантизм в рецензировании специальной научной литературы, прикрываемый надуманными эстетическими теориями, дидактизм и нетерпимость к чужому мнению. Такая позиция позволила Кудрявцеву парадоксально объединить критику «Москвитянина» и «Современника» под ярлыком «фельетон» и противопоставить им якобы строго научную критику «Отечественных записок». Чрезмерное расширение понятия «фельетон» в статье Кудрявцева можно, по-видимому, объяснить установкой на научность (и наукообразность), историзм и неподвзятость мнений, характерную для главных критиков «Отечественных записок» (самого Кудрявцева, Галахова, Дудышкина). Позже в своих статьях Кудрявцев возвращался к осуждению фельетонности и неосновательности современной критики. Ср. противопоставление трудов Т. Н. Грановского «журнальным писакам» в статье «О современных задачах истории»: «Есть словоохотливые писатели, любящие вносить перед публику каждое свое личное ощущение; за недостатком другого материала, они готовы, пожалуй, вести подробную летопись того, что делается у них в семье, в кабинете. <...> За такими писателями не угонишься; у них всегда найдется, о чем поговорить с “благосклонным читателем”» (ОЗ. 1853. № 4. Отд. IV. С. 32). Стоит также иметь в виду, что в журнале Краевского в эти годы не было ни штатного фельетониста, ни рубрики, подобной Письмам Иногородного Подписчика или фельетонам Эраста Благодрава.

Фрагмент обозрения русской литературы, написанный Кудрявцевым, вызвал полемический ответ «молодой редакции». В обозрении № 1 «Отечественных записок» за 1852 г. Т. И. Филиппов обвинил критика «Отечественных записок» в страсти к высокомерию, «к бесплодной и неприятной полемике», желании как можно больнее задеть своих литературных врагов намеками на «новое слово», «фельетонный характер» критики; в презрении ко всем журналам, кроме своего; наконец, в шаткости мнений и логических противоречиях в собственной статье (см.: М. 1853. № 3. Отд. V. С. 156–157). А. В. Дружинин, против которого также была направлена «заносчивая статья» Кудрявцева, отвечал на критику в XXXIII письме Иногородного Подписчика. Сравнив обозревателя «Отечественных записок» с неудачливым ловцом мух-фельетонистов, которые продолжают

жужжать дальше, Дружинин утверждал, что обвинения Кудрявцева столь же пусты и стары как мир, сколь и неприличны и безосновательны. Обращаясь не лично к Кудрявцеву, но к редакции «Отечественных записок» (то есть к Краевскому) в целом, Дружинин полагал, что, обвиняя всю русскую критику всех журналов в пустословном фельетонизме, редакция компрометирует себя: и словесность, и критический отдел «Отечественных записок», по мнению Дружинина, находятся в печальном положении, не имеют в своем составе ни одного «тения» и уже потому не могут претендовать на роль арбитра вкуса и монополиста критического мнения (см.: Дружинин. Т. 6. С. 731–732; впервые: БдЧ. 1853. № 2).

С. 277. ...Новый Поэт писал для «Современника» свой «Литературный маскарад»... — Имеется в виду фельетон Панаева «Литературный маскарад накануне нового (1852) года (С. 1852. № 1). В нем в пародийном образе «хора непризнанных сочинителей» была выведена «молодая редакция». Ср. описание ситуации Е. В. Салиас в письме к Н. М. Сатину: «Молодая редакция "Москвитянина" так рассердилась, что хотела жаловаться законным порядком на хор непризнанных сочинителей. Их ярость была очень забавна, хотя проявление ее и не было слишком благородно. Все это подало повод к толкам и смеху» (Новые пропилеи. Пг., 1923. Вып. 1. С. 27).

С. 277. ...Григорьев ~ свою статью «О значении исторической критики и о различных злоупотреблениях, к которым она» и пр.... — См. статью в наст. изд.

С. 277. ...один весь погружен в созерцание г. Овчинникова... — Имеется в виду Андрей Михайлович Овчинников (1811–1872), автор переделки второй части «Фауста» на русский язык (Рига, 1851; негативные рецензии: М. 1851. № 22. С. 331–343; Пантеон. 1853. № 1. Петербургский вестник. С. 44). В фельетоне «Литературный маскарад» И. И. Панаев на нескольких страницах смаковал экзотические неологизмы (типа «струс», «отовсюд») из его перевода трагедии Гёте (см.: С. 1852. № 1. Отд. VI. С. 165–171).

С. 277. ...в поте лица своего отыскивает «новое слово»... — Ставшая притчей во языцех фраза Григорьева о таланте Островского (см. наст. изд., с. 209).

С. 277. ...как Дульцинея одному герою старого времени... — Имеется в виду герой романа Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» (1605).

С. 277. ...такие выражения, например, как «периферия личности», «узкость мирозерцания», «разумно-любовное слово жизни»... — Цитаты из статьи Григорьева «Русская литература в 1851 году» (см. наст. изд.). Туманность и окказиональность языка статей Григорьева не раз становилась мишенью для критиков.

С. 278. ...проникнут идеєю не современной, а исторической критики... — См. в наст. изд. комментариев к статье Григорьева, с. 649.

С. 278. ...так много начитался о ней у Гервинуса и Ретшера... — Указание на заимствование Григорьевым концепции «исторической критики» в сочинениях немецкого историка литературы Г. Г. Гервинуса (см. наст. изд., с. 646–647).

С. 278. ...Жемчужникову, Чернышеву... — См. наст. изд., с. 657.

С. 278. ...другие предпочитают делать те же самые наблюдения в «постели», чтоб удобнее было «валиться в ней от гомерического хохота»... — Отсылка к «Литературному маскараду» Панаева (см. выше), в начале которого Новый Поэт возлежит на диване и хохочет «от души» над фельетонами о его персоне в других журналах (см.: С. 1852. № 1. Отд. VI. С. 153–154).

С. 279. ...повести г. Дружинина, которая когда-то известна была под именем «Певницы». — См. коммент. к статье Григорьева в наст. изд., с. 664.

С. 279. ...П. А–в? — П. В. Анненков здесь упомянут как прозаик, автор повестей «Кирюша», «Она погибнет!», «Странный человек».

С. 280. ...другой фельетонист московского журнала ~ эстетическою критикою». — Имеется в виду Эдельсон.

С. 280. ...состояние нашей эстетической критики — «странное и жалкое». — Здесь и далее цитируется статья Эдельсона «Несколько слов о современном состоянии и значении у нас эстетической критики (М. 1852. № 6). См. наст. изд.

С. 280. ...фельетонист (г. E\*\*\*)... — Литера, которой Эдельсон подписывал статью «Несколько слов...».

С. 281. О прочих фельетонистах он выражается не иначе, как с презрением: «фельетонные на с е к о м ы е»... — См. коммент. к статье Григорьева в наст. изд., с. 649.

С. 281. ...ревьюэртство, как сказал бы Иногородный Подписчик. — Намек на англomанию А. В. Дружинина — переводчика и популяризатора английской словесности в России (от англ. 'review' — рецензия, обзор).

С. 281. ...гг. А, Б, В., составляющие московский фельетон... — См. коммент. к фельетону Панаева (наст. изд., с. 632).

С. 281. ...фельетонист, имеющий обыкновение описывать каждый месяц «Отечественные записки»... — В 1852 г. названный журнал «ревьюировал» Эдельсон (см. наст. изд., с. 571).

С. 282. ...он не может с ним расстаться, пока не перескажет публике всего его содержания... — В рецензиях Эдельсона пересказ текстов иногда занимал до трети объема. См., например, в наст. изд. его разбор № 2 «Отечественных записок» за 1851 г.

С. 282. ...фельетонист «Москвитянина» тотчас изложил содержание первой части «Проселочных Дорог» ~ содержание романа г. Писемского... — В разборе № 1 «Отечественных записок» за 1852 г. Эдельсон кратко пересказал 1 часть «Проселочных дорог» Григоровича (см.: М. 1852. № 4. Отд. V. С. 109–110) и очень подробно изложил содержание «Брака по страсти» Писемского (Там же. С. 113–117).

С. 282. ...отделяваться двумя-тремя словами, подробный же разбор обещать в будущем... — Эдельсон нередко отказывался от разбора многих статей. Ср. его слова о статье «Отечественных записок» «Русская литература в 1851 году»: «Мы укажем впоследствии на некоторые особенно любопытные места этого обзора и скажем несколько слов об общем духе его» (М. 1852. № 4. Отд. V. С. 110).

С. 282. ...г. Грановский напечатал в нашем журнале статьи по поводу книги: «Судьбы Италии». — Рецензия Т. Н. Грановского на исследование Кудрявцева «Судьбы Италии» опубликована в № 4 и 6 «Отечественных записок» за 1851 г. Откладывая обсуждение этой статьи до будущих номеров, Эдельсон обещание не сдержал (М. 1851. № 9. С. 205), ограничившись похвалой стилю и языку, но «не принимая на себя произнести суждение о справедливости всего, что высказано г. Грановским» (М. 1851. № 15. С. 359). Анонимный автор статьи «Русская литература в 1851 году» (возможно, Галахов) также иронизировал по поводу медлительности и необязательности критиков «Москвитянина» в их оценке диссертации Кудрявцева: несмотря на сообщения Погодина о том, что «несколько рецензий <...> было у него в запасе», ни одной рецензии на «Судьбы Италии» в «Москвитянине» так и не появилось (см.: ОЗ. 1852. № 2. Отд. V. С. 86).

С. 283. ...начал печатать г. Буслаев свои превосходные критические статьи о «Филологических наблюдениях» г. Павского — Имеется в виду рецензия Ф. И. Буслаева на книгу Г. П. Павского «Филологические наблюдения над составом русского языка» (ОЗ. 1852. № 4–5).

С. 283. «Об ней будет сказано в другом месте». — Обещание Эдельсона не сдержал.

С. 283. Те, которые беспрепятственно толкуют об «искренности в литературе»! — О понятии «искренности» в критике «молодой редакции» см. наст. изд., с. 26–27.

С. 283. Представилась критическая статья г. Шестакова о «Прописях» ~ мало полемизирует... — В обзоре рецензии С. Д. Шестакова на «Прописи» (1852) П. М. Леонтьева (ОЗ. 1852. № 6. Отд. V. С. 49–70) Эдельсон утверждал, что статья Шестакова рецензией быть названа не может, т. к. «страдает отсутствием полемического характера» (М. 1852. № 13. Отд. V. С. 18). Как один из авторов «Прописей» (в вып. 2 вышла его статья об «Эдипе») Кудрявцев внимательно следил за этим изданием.

С. 283. Они объявили, что не признают тех ученых статей, которые имеют своим предметом вопросы европейской науки, что имена Нибура, Савиньи и других... — Имеется в виду ироническое утверждение Алмазова о том, что читатель настоящей научной статьи «преисполняется чувством бесконечного уважения и страха к автору, который обращается за панибрата с Гибоном, Савиньи, Нибуром и Гегелем, — и чувствует необыкновенное к себе презрение за свое невежество» (М. 1852. № 19. Отд. V. С. 107). О Нибуре см. наст. изд., с. 611; Фридрих Карл фон Савиньи (von Savigny, 1779–1861) — немецкий юрист и историк права. Оба историка были для Кудрявцева главными научными авторитетами. В программной статье «О достоверности истории» (ОЗ. 1851) критик ссылался на их «историческую критику» источников как на образцовую методологию: «Положительное знание, утверждающееся на истинной исторической почве, наперед очищенной строгим анализом, и основанное на самом понимании предмета, — вот тот идеал знания, к которому постоянно стремился Нибур» (Кудрявцев П. Н. Соч. М., 1887. Т. 1. С. 18). В № 1–2 «Современника» за 1850 г. был помещен цикл обстоятельных статей Т. Н. Грановского «Бартольд-Георг Нибур».

С. 284. Тянулся он за Жюль Жаненом, подражал Теофилу Готье... — Театральные фельетоны Жюль Габриэля Жанена (Janin, 1804–1874) в «Journal des Débats» прославили его имя и сделали жанр популярным, в том числе и в России. Переводы фельетонов Жанена в «Московском телеграфе» («Мелкая промышленность Парижа», 1832; «Литературные признания», 1833) оказали большое влияние на русских критиков — Белинского, Сенковского, Шевырева (см.: Назарова Н. К вопросу о литературной позиции О. И. Сенковского в 1830-х гг.: Барон Брамбеус и Жюль Жанен // Русская филология. 18. Сборник научных работ молодых филологов. Тарту, 2007. С. 34–38). Драматические фельетоны, которые Пьер Жюль Теофиль Готье (Gautier, 1811–1872) вел с 1836 г. в «Presse», а затем в «Journal Officiel», были популярны в России в 1840-е гг., а их автор пользовался репутацией «знаменитого фельетониста и критика» (БдЧ. 1846. № 9. Отд. VII. С. 123). «Остроумный фельетонист» Готье хвалебно упоминался как образец для подражания в начале фельетона Панаева «Литературный маскарад накануне 1852 года», который разбирал Кудрявцев в другом месте печатаемого обозрения (С. 27).

С. 284. ...«Дикий Охотник» немецких преданий, с распущенными волосами и с яростью в очах... — В германском фольклоре образ духа дикой охоты, всадник, носящийся по воздуху. Подробное описание сказаний о нем см.: *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1865. Т. 1. С. 724–726.

### А. А. Григорьев. Русская изящная литература в 1852 году

Впервые: М. 1853. № 1. Отд. V. С. 1–64. Цензурное разрешение — 09.01.1853. 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. 10; *Григорьев А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. / Под ред. В. Спиридонова, со ст. проф. С. А. Венгерова и прив.-доц. В. А. Григорьева. Пг., 1918. Т. 1; *Григорьев; Григорьев А. А.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2; *Тимашова* (в сокращении). Особое значение представляет изд.: *Григорьев*, с ценным коммент. Б. Ф. Егорова.

Последняя фраза статьи, по всей видимости, вписана в ее текст М. П. Погодиным. В ней помещены похвальные отзывы о П. А. Вяземском, М. А. Дмитриеве и А. П. Глинке — авторах, не вызывавших сочувствия «молодой редакции», однако близких Погодину. Григорьев вспоминал об этом: «Напишешь, бывало, статью о современной литературе, ну, положим, хоть о лирических поэтах — и вдруг к изумлению и ужасу видишь, что в нее к именам Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Хомякова, Огарева, Фета, Полонского, Мея втесались в соседство имена графини Ростопчиной, г-жи Каролины Павловой, г. М. Дмитриева, г. Федорова... и — о ужас! — Авдотьи Глинки! Видишь — и глазам своим не веришь! Кажется — и последнюю корректуру, и сверстку даже прочел, а вдруг, точно по манию волшебного жезла, явились в печати незванные гости!» (*Григорьев. Воспоминания.* С. 53–54). Консервативные литературные вкусы и идеология этих авторов, видимо, вызывали возмущение Григорьева и во время существования «молодой редакции». Некоторые фрагменты «Русской изящной литературы в 1852 году» впоследствии часто включались в другие статьи Григорьева. Так, разбор творчества Гоголя с незначительными изменениями повторен в статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (*Русское слово.* 1859. № 2); рассуждение об Огареве включено в статью «Наши литературные направления с 1848 года» (*Время.* 1863. № 2).

Статья продолжает предыдущую большую работу Григорьева — «Русская литература в 1851 году» — и так же опирается на выступления «молодой редакции» в ходе текущей журнальной полемики. При этом Григорьев корректирует многие выводы относительно современной поэзии, сделанные Алмазовым в статье «Наблюдения Эраста Благодеева...» (см. наст. изд.), и разбирает тех же поэтов, что и Алмазов. Григорьев все так же выступает против «беллетристического» начала в русской литературе, отождествляя его со взглядами Белинского и других сторонников натуральной школы. Заявленный в более ранней статье «исторический» подход применяется и в новой работе, хотя прямо и не называется. Именно на нем основано ключевое для статьи утверждение, что «из литературы 1852 года уцелеет и останется одно только: „Бедная невеста“» (с. 295). Однако в новой статье Григорьева творчество Островского трактуется не так, как в более ранних сочинениях членов «молодой редакции». Оставаясь в целом образцом «объективного» художника, автор «Бедной невесты» оценивается как писатель, использующий в своем творчестве «лирическое» начало и способный вложить в свои сочинения энергию, наполняющую «субъективные» произведения. В статье уже намечаются черты, характерные для «молодой редакции» 1854–1855 гг.: культ Пушкина, который «победоноснее всех вышел из всякого фальшивого строя» (с. 308), похвалы «коренному русскому мирозерцанию», впрочем, пока понимаемому в эстетических категориях.

Григорьев повторяет оценку «молодой редакцией» комедии Островского «Бедная невеста». Провокативное утверждение об Островском как главе русской литературы, высказанное в предыдущей большой статье Григорьева, здесь развивается: драматург прямо помещен «во главе современного литературного движения». Григорьев вступает в полемику с критиками, скептически относившимися к «Бедной невесте», то есть с И. С. Тургеневым и А. Д. Галаховым, осудившими скорее не комедию Островского, а роль, которую ей приписал Григорьев. Позиция этих критиков, с точки зрения Григорьева, показательна для зашоренного, неспособного уже понять подлинное искусство представителя «натуральной школы», направления, которое за последний год «умерло» (ср. другую точку зрения на литературные отношения Тургенева и Григорьева и их оценку пьес Островского: *Саррина М. Я.* Тургенев и Ап. Григорьев: Творческий диалог (1852–1853) // И. С. Тургенев: Новые исследования и материалы. М.; СПб., 2012. Т. 3: К 150-летию романа «Отцы и дети»). Подводя итоги полемике о «Бедной невесте», Григорьев уточнил позицию критика «Москвитянина» Т. И. Филиппова (см. коммент. к его статье, наст. изд., с. 690–691). Очевидно,

конец «натуральной школы» связан с появлением комедии Островского. Художественное начало, проявляющееся в комедии, противопоставлено «натуральности, которая рабски копирует явления действительности, не отличая явлений случайных от типических и необходимых, не озаряя их разумною и истинно любовною мыслию, не поверяя их внутри себя судом нелицеприятно-го и безусловного комизма» (с. 292). Вообще вся современная литература рассматривается критиком на фоне комедии Островского. Гейне и Фет, как лирические поэты, явно сопоставляются с «объективным» художником — примером именно такого писателя «молодая редакция» считала Островского: «...в лиризма такое мирозерцание и такая манера имеют некоторое оправдание, даже, пожалуй, свою прелесть; в совершенно же объективном роде творчества — они неуместны и оскорбительны» (с. 320).

Отождествляя произведения Гоголя и Островского с истинным искусством, Григорьев вообще сближает комедию, «последнюю грань искусства», и подлинное творчество. Такая трактовка жанра комедии принадлежит самому Григорьеву. Гегель также понимал комедию как последнюю стадию искусства, которая, однако, является самоотрицанием поэзии, а не воплощением предельного совершенного искусства. В идеалистической эстетике, на которую ориентируется Григорьев, комедия никогда не ставилась выше трагедии. Вынужденный одновременно считать комедию высшим искусством и следовать идеям Шеллинга и Гегеля, Григорьев писал, прямо противореча собственной оценке комедии: «Высший, или безусловный, комизм как результат раздвоения в мирозерцании художника между идеалом и действительностью — есть точно так же, как и трагизм, истинное искусство, истинная поэзия» (с. 293).

Критика собственно беллетристических произведений не входит в задачи автора, не собирающегося включать в свою статью «продукты беллетристики». Напротив, Григорьев обращается к анализу современной лирической поэзии, то есть произведений, по определению претендующих на некоторую степень художественности. Критик вообще ориентируется на читателя, в целом принимающего программу «молодой редакции», то есть лишь в небольшой степени интересующегося беллетристикой. Неслучайно Григорьев замечает: «Всем нашим читателям известна, без сомнения, "Бедная невеста"...» (с. 297). Однако для анализа Григорьев привлекает поэтов, испытавших влияние современной литературной ситуации. Такова «болезненная поэзия», возникающая, «если поэт будет постоянно напрягать себя на строй этого чувства без глубоких, внутренних к тому побуждений» (с. 308), то есть основанная на неестественной роли личности автора, которая разрушает объективность искусства. «Болезненная» поэзия Гейне и Фета сближается Григорьевым «с тем, что мы в повествовательном роде называем натуральной школою» (с. 319). В лирической поэзии подлинным художником, способным претворить в искусство даже болезненные особенности современного человека, Григорьеву кажется Н. П. Огарев. В «повествовательном роде» аналогичную роль играет Писемский, чьи повести — «самое прямое и художественное противодействие болезненному бреду писателей натуральной школы» (с. 303).

Статья Григорьева была практически проигнорирована современной критикой, однако не прошла незамеченной. Так, Н. Ф. Щербина, вряд ли довольный несколько снисходительным отношением Григорьева к своему творчеству, написал эпиграмму на Островского под названием «Четверостишие, сказанное близорукой завистью», которое отсылает к тексту статьи (см. наст. изд., с. 295): «Со взглядом пьяным, взглядом узким, / Приобретенным в погребу, / Себя зовет Шекспиром русским / Гостинодворский Коцебу» (Русская эпиграмма (XVIII — начало XX в.). Л., 1988. С. 388). Из отзывов на статью в печати следует назвать анонимный фельетон «Санкт-Петербургских ведомостей». Его автор заметил, что в журнале Погодина «чаще всех раздается голос г. Ап-на Григорьева, с каких-то туманных высот, недоступных нашему разуму» (СПбВед. 1853. № 21. 27 янв.). Фельетонист газеты обратил внимание на то, что Григорьев относит к подлинным художникам, а не беллетристам, не очень известных и значительных писателей. Далее фельетонист резко упрекнул Григорьева в неспособности даже различать между собою совершенно разных писателей: автора «Ульяны Терентьевны» и автора «Истории моего детства». Это, а также ошибка в названии рассказа Тургенева «Три встречи» (Григорьев поименовал его «Три сестры»), привело фельетониста к выводу, что обсуждать критику Григорьева всерьез невозможно.

С. 285. *Год тому назад, в четырех статьях о состоянии литературы за 1851 год...* — Имеется в виду статья «Русская литература в 1851 году» (М. 1851. № 1–4).

С. 285. *...никому, а следовательно, и нам ~ обличительный смех...* — Аналогичные отсылки к произведениям Гоголя приведены в статье «Русская литература в 1851 году» (см. выше, с. 192).

С. 285. *...тому обличительному слову ~ В таких смертельных язвах...* — В описании произведений Гоголя использована как характерная для его поздних произведений лексика («безобразия», «внутренний мир»), так и цитаты из «Гамлета» в переводе Н. А. Полевого (1837, д. III, явл. 3). Под «обличительным словом» имеется в виду осуждение претензий личности на особое значение.

Такое значение слова «обличительный» характерно для «молодой редакции» (ср. в наст. изд. рецензию Островского на повесть А. Ф. Писемского «Тюфяк», с. 38).

С. 285. ...*которого задачи ~ прозрачности и духовности...* — Высказывание о всемирном значении творчества Гоголя полемично по отношению к мнению Белинского, в полемике с К. С. Аксаковым утверждавшего: «"Илиада" выразила собою содержание положительное, действительное, общее, мировое и всемирно-историческое, следовательно, вечное и неумирающее; "Мертвые души", равно как и всякая другая русская поэма, пока еще не могут выразить подобного содержания, потому что еще негде его взять, а на "нет" и суда нет» (Белинский. Т. 5. С. 58). О связи позиций Григорьева и Аксакова см. наст. изд., с. 646. В данном случае автор статьи выступает не только против Белинского, но против гегельянской эстетики, в которой только небольшое число подлинно исторических наций признаются способными создать подлинно художественное произведение, поскольку лишь их жизнь обладает общечеловеческим значением (в «Эстетике» Гегеля русское искусство вообще не упоминается).

С. 285. ...*грандиозность и обаятельность зла ~ Печорина и Ловласа...* — Перечисляются демонические персонажи европейской литературы. Конрад и Манфред — главные герои романтических поэм Дж. Г. Байрона «Корсар» (1814) и «Манфред» (1817); Ловлас — зловещий соблазнитель из романа С. Ричардсона «Кларисса Гарлоу» (1748). Об отношении Григорьева начала 1850-х гг. к образу Печорина см. выше, с. 647.

С. 285. ...*Британской музы небылицы ~ Или Мельмот, бродяга мрачный...* — Цитата из «Евгения Онегина» (глава 3, строфа XII).

С. 286. *Возьмите какую угодно страсть ~ все мелкие пружины ее деятельности.* — Осуждение чрезмерно трагического отношения к современным героям вообще характерно для статей Григорьева. Судя по всему, здесь имеются в виду современные критику эпигоны романтизма и натуральной школы, которых «молодая редакция» была склонна сближать (ср. типологию направлений русской литературы в статье «Русская литература в 1851 году»).

С. 286. ...*эфффектнее, конечно, вообразить себя ~ чем Милашиным...* — Собачкин — герой «Отрывка» (1842) Н. В. Гоголя; Мерич и Милашин — персонажи «Бедной невесты» А. Н. Островского.

С. 286. ...*сколько лягушек надуваются в волон...* — Отсылка к басне И. А. Крылова «Лягушка и Вол» (1807).

С. 286. *Хлестаков даже, Хлестаков, — и тот зовет городничиху «удалиться под сень струги»...* — Отсылка к пьесе Гоголя «Ревизор» (д. IV, явл. 13). Произносящий эти слова Хлестаков желает выразиться красиво и ссылается на Карамзина.

С. 286. *Мерич с самодовольством просит Марью Андреевну простить его, что он «возмутит мир ее невинной души»...* — Неточная цитата из журнальной редакции комедии Островского «Бедная невеста» (д. IV, явл. 8); у Островского: «Прости меня, Мерич, что я нарушил мир невинной души твоей» (М. 1852. № 4. Отд. I. С. 353). Далее комедия цитируется по тому же изданию, но цитаты точные.

С. 286. *Тамарин радуется, что его зовут демоном...* — Отсылка к роману М. В. Авдеева «Тамарин». Героиня его первой части Надинька пишет: «Я иногда, чтобы подразнить его, также называю демоном, в насмешку, и уверяю его, что он вовсе не так опасен. Но он никогда не обижается...» (гл. 3; С. 1849. № 9. Отд. I. С. 17). Подробнее об отношении «молодой редакции» к этому произведению см. выше, с. 582.

С. 286. ...*рисовать Аннунциату и Тараса Бульбу...* — Аннунциата и Тарас Бульба — герои произведений Гоголя «Рим» (1842) и «Тарас Бульба» (1835). «Рим» подробно рассматривается в статье Григорьева «Замечания об отношении современной критики к искусству» (см. наст. изд., с. 495–498). Оба произведения служили для критика свидетельствами того, что у Гоголя существовал положительный идеал, во имя которого он создавал сатирические образы.

С. 286. ...*исследить до глубины «всю пошлость пошлого человека»...* — Цитата из статьи Гоголя «Четыре письма к разным лицам по поводу "Мертвых душ"», вошедшей в «Выбранные места из переписки с друзьями». Этот фрагмент цитировался в статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» (см. наст. изд., с. 191).

С. 286. ...*он в самого себя заглянул ~ предметом художественного анализа.* — В статье «Четыре письма к разным лицам по поводу "Мертвых душ"» Гоголь утверждал, что отрицательные герои его поэмы являются отражением авторской психологии.

С. 286. ...*доселе еще не умолк вопль на него иезуитов за его Тартюфа...* — Комедия Ж. Б. Мольера «Тартюф, или Лицемер» (1664; в современном переводе — «Тартюф, или Обманщик») вызвала резкое недовольство представителей ордена иезуитов, препятствовавших постановке пьесы. Источник сведений Григорьева относительно современного отношения иезуитов к творчеству Мольера не установлен.

С. 286–287. ...*комизм какой-то внешний ~ дешевой морали общественного благоразумия.* — Пор-Рояль — монастырь во Франции, центр янсенизма, религиозно-философского учения XVII в. Здесь, видимо, имеется в виду пристрастие сторонников янсенизма к формальной логике,

которой руководствуются и мольеровские герои. Клеант — персонаж комедии «Тартюф». Мизантроп — главный герой комедии «Мизантроп» (1666); Арист и Сганарель — герои комедии «Школа мужей» (1661). Все пьесы, на которые здесь и далее ссылаются Григорьев, с успехом шли на московской сцене в 1830–1840-х гг. (см.: Родиславский В. И. Мольер в России // Русский вестник. 1872. № 3. С. 71–83). «Школу мужей» перевел на русский язык сам Григорьев (см.: Пантеон. 1848. № 12). Ср. о «мещанском» мировоззрении многих западноевропейских писателей в статье «Русская литература в 1851 году», наст. изд., с. 193.

С. 287. *Понятия Мольера ~ так благоразумно-грубы...* — Вероятно, имеются в виду отношения Мольера с сестрами артистками Мадлен и Армандой Бежар. Драматург был женат на младшей сестре Арманде, причем ходили слухи, что в реальности она является его дочерью.

С. 287. *Éprouser une sottise est pour n'être point sot...* — Цитата из пьесы Мольера «Школа жен» (перевод под строкой см.: Школа жен, комедия в пяти действиях из театра Мольера. Изд. 2-е. М., 1788. С. 7). Примечательно, что эта фраза не была точно передана в популярном переводе Н. И. Хмельницкого, шедшем на сцене Малого театра.

С. 287. *...ему ничем стать иногда на сторону одной безнравственности против другой, на сторону Гарпагонова сына против Гарпагона, например...* — Имеются в виду герои пьесы Мольера «Скупой, или Школа лжи» Гарпагон и Клеант (1668).

С. 287. *...у немцев, как известно, нет и не может быть комедии.* — Имеется в виду отсутствие у немцев «художественной» комедии, то есть относящейся к подлинному искусству. Ср. в статье выше о значении комедии как жанра (наст. изд., с. 286).

С. 287. *Шекспир же не идет для сравнения ~ с перевесом случайности в событиях.* — Идеи Григорьева о слиянии в творчестве Шекспира трагического и комического восходят, по всей видимости, к романтикам, для которых английский драматург был примером великого писателя, смело нарушавшего жанровые каноны. Так, Шеллинг считал Шекспира наиболее характерным представителем новоевропейской драмы и утверждал: «...в основании новой драмы лежит как ее принцип смешение противоположных начал, то есть прежде всего трагического и комического» (Шеллинг. С. 425).

С. 287. *Основы «Ревизора», скачка Подколесина в окно и других черт вы не найдете ни у кого.* — Подколесин — главный герой комедии Гоголя «Женитьба», в финале пьесы прыгающий в окно, чтобы избежать свадьбы. Утверждение об абсолютном своеобразии гоголевского театра на фоне не только русской, но и западноевропейской литературной традиции является одним из компонентов оригинальной концепции творчества Гоголя. Возможно, приведенная формулировка восходит к высказыванию К. С. Аксакова в отзыве на «Мертвые души», вообще значимом для Григорьева (см. выше, с. 710): Гоголь «дал нам комедию, истинную комедию, какой нигде нет...» (Русская критика и эстетика. С. 51).

С. 287. *...гоголевские произведения верны не действительности, а общему смыслу действительности в противоречии с идеалом...* — Речь идет о специфическом качестве гоголевского юмора, отличающегося сатирической направленностью и демонстрирующего несоответствие идеала и действительности. Возможно, выражение Григорьева отсылает к известной гоголевской формуле из «Невского проспекта» (1835): «...что за жизнь наша! вечный раздор мечты с сущностью!» (Гоголь. ПССиП. Т. 3. С. 142). Такая трактовка гоголевского юмора полемична по отношению к позиции Белинского (см. выше, с. 662).

С. 287. *...в обыкновенной жизни нет Хлестакова, даже как типа...* — Имеется в виду, что Хлестакова нельзя трактовать как правдоподобное изображение индивидуальности. О значении выражения «тип» в критике Григорьева см. наст. изд., с. 670.

С. 287. *...Земляника даже не скажет ~ «Очень может быть-с»...* — Неточная цитата из комедии «Ревизор» (д. IV, явл. 6).

С. 287. *...матушка, какая выставлена ~ и т. д. ...* — Неточная цитата из «Отрывка». У Гоголя: «Подлинно, одна только вера в провидение подкрепила меня» (Гоголь. Т. 5. С. 127).

С. 287. *Все это — не просто действительность ~ через горнило сознания.* — Отсылка к «Мертвым душам»: «...много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл созданья» (Гоголь. ПССиП. Т. 7. Кн. 1. С. 127). Гоголевское выражение здесь истолковано в русле шеллингианских идей о сближении философского («горнило сознания») и художественного познания. Ср. отсылку к тому же месту в статье «Русская литература в 1851 году» (наст. изд., с. 187).

С. 287. *Макбет зарезал сон, невинный сон, ~ Хозяина на жизненном пиру...* — Цитата из трагедии Шекспира «Макбет» (д. II, сц. 2; перевод А. И. Кронеберга).

С. 287–288. *... в действительности ~ действительнее...* — В сознании образованных людей поколения 1840-х гг. понятие «действительность» было нагружено сложным смыслом. Способность достичь подлинной действительности понималась одновременно и как свойство исключительных людей, достигнутое путем философской рефлексии и постижения произведений

искусства, и как осознание социально-исторической конкретности личности (см.: Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977. С. 38, 65–69, 77–86).

С. 288. ...как того, так и другого ~ в нелепости завязки «Ревизора»... — Завязку «Ревизора» резко критиковали литераторы, вызывавшие отрицательное отношение Григорьева: О. И. Сенковский, Н. А. Полевой и, особенно активно, Ф. В. Булгарин (см. коммент. в изд.: Гоголь. ПССиП. Т. 4. С. 670–685).

С. 288. Смеется тот над ранами, кто сам / Не ведал их... и т. д. — Цитата из трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» (д. II, сц. 2; перевод Григорьева).

С. 288. ...в их душе отразилось идеально ~ до крайней своей степени! — Григорьев кратко формулирует романтическую концепцию гения как наивысшего выражения духа эпохи и общечеловеческого начала. Ср. в статье «Русская литература в 1851 году»: «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» (наст. изд., с. 187).

С. 288. Школа, которая считала себя происходящей по прямой линии от Гоголя... — Имеется в виду натуральная школа, связи которой с творчеством Гоголя были разобраны в статье Григорьева «Русская литература в 1851 году».

С. 288. Литературные натураллисты ~ видел вокруг себя врагов. — Неправдоподобие и болезненность произведений натуральной школы были характерной темой «молодой редакции» (см. статью Алмазова «Сон по случаю одной комедии. Предупреждение», наст. изд.). Голядкин — главный герой повести Ф. М. Достоевского «Двойник» (1846). О творчестве Достоевского и его связях с натуральной школой см. в статье «Русская литература в 1851 году» (наст. изд., с. 647).

С. 288. ...слово обличительное ~ идти нельзя и некуда. — Имеется в виду книга Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями», вызвавшая резкое осуждение со стороны ранее высоко ценившего творчество Гоголя Белинского. Об отношении Григорьева к этой книге см. наст. изд., с. 651.

С. 289. ...роман г. Авдеева «Тамарин». — О романе Авдеева и отношении к нему «молодой редакции» см. наст. изд., с. 582.

С. 289. ...две повести его ~ третьего нашего предположения... — Повести М. В. Авдеева «Нынешняя любовь» (С. 1852. № 6) и «Горы» (ОЗ. 1851. № 11) вышли после появления предыдущей большой обзорной статьи Григорьева, в которой характеризовалось его творчество.

С. 289. ...стихотворения г-жи Хвощинской ~ совершенно несвоевременным. — В отзыве на № 8 «Отечественных записок» Эдельсон скептически отозвался о произведениях Н. Д. Хвощинской: «...напрасно автор думает, как кажется, что всякий сюжет, лишь бы довольно грустный, был годен для поэтического произведения» (М. 1852. № 17. Отд. V. С. 42). Рецензируя № 8 «Пантеона», Григорьев утверждал, что стихотворения Хвощинской «далеко не выдерживают сравнения ни с стихотворениями г-жи Павловой, отличающимися могучим стихом и часто могучею, не женскою мыслью, ни со стихотворениями графини Ростопчиной, совсем женскими и, по тому самому, неотразимо-обаятельными, ни с стихотворениями г-жи Жадовской, запечатленными частью сердечной грустью», и упрекал их автора в изломанности чувства (М. 1852. № 21. Отд. V. С. 16). Наконец, в отзыве на № 11 «Библиотеки для чтения» Григорьев заявил: «...новые ее произведения, напечатанные в этом № “Библиотеки” и слишком нецеремонно повторяющие мотивы Огарева, не могли нас заставить, конечно, отступить от этого мнения» (1852. № 23. Отд. V. С. 75). Впоследствии Григорьев осудил и рассказ Хвощинской «Деревенский случай», недовольный ее неспособностью иронически отнестись к созданному Гоголем герою — «коптителю неба» (см.: М. 1854. № 5. Отд. V. С. 40). Критики «молодой редакции» достаточно высоко относились к прозе Хвощинской, написанной под псевдонимом «В. Крестовский», очевидно, не зная, как расшифровывается этот псевдоним. Рассказ «Анна Михайловна» (ОЗ. 1850. № 6) вызвал похвалу Эдельсона: «...провинциальная жизнь, со всеми ее мелочами, дрызгами, стремлением задавить всякую личность, всякое мнение, выходящее хоть сколько-нибудь за черту обыкновенного, — все это несетя как будто живое перед глазами» (М. 1851. № 1. С. 138). Повесть «Сельский учитель» (ОЗ. 1850. № 12) вызвала, впрочем, его осуждение, причем аргументация критика была близка к позиции Григорьева, критиковавшего лирику Хвощинской: «...автор <...>, не давая созреть своей мысли, не взглядевшись хорошенько на создаваемые лица, думает, что сделал свое дело, если успел сочинить несколько таких положений, которые способны растрогать читателя, а ино-го чувствительного даже и довести до слез» (М. 1851. № 4. С. 583). В повести «Еще год. Дневник сельского учителя» (ОЗ. 1852. № 8) Эдельсон видел разоблачение условий русской жизни, в которых молодой юноша превращается в оторванного от жизни идеалиста. Вероятно, восприимчивая повесть на фоне «Тюфяка» Писемского, критик писал, что автору следовало «резче выставить странность и неудобства подобного неправильного развития» (М. 1852. № 17. Отд. V. С. 39). В своем разборе пьесы Крестовского (Хвощинской) «Утренний визит» (Пантеон. 1852. № 7) Григорьев,



высоко оценивая изображение светской жизни, все же заметил, что более серьезные проблемы семейных отношений героев в пьесе не поднимаются: «...драматизм отношений взят автором слишком легко...» (Там же. С. 46). Повесть «Искушение» (ОЗ. 1852. № 11) вызвала очень высокую оценку Филиппова, противопоставившего ее сочинениям авторов натуральной школы: «В ней нет, как вы видите, ни любовной интриги, ни особой злости на мир, ни едких насмешек над падшим человеком; все просто, незамысловато; самый нравственный вопрос, решаемый ею, как мы уже выше заметили, общеизвестен и не может быть решен двояко» (М. 1852. № 23. Отд. V. С. 67). В целом, похвальный отзыв Эдельсона (см.: М. 1853. № 9. Отд. V. С. 37–39) заслужила и первая часть романа «Кто же остался доволен?» (ОЗ. 1853. № 4). См. также статью Григорьева «Обозрение наличных литературных деятелей» (наст. изд.).

С. 289. ...самым невинным отпрыском ~ разочарованные героини. — Театральный жанр пословиц был распространен в русской литературе в конце 1840-х — начале 1850-х гг. Этот жанр неизменно вызывал осуждение Григорьева, критиковавшего как его создателя А. де Мюссе (см.: М. 1851. № 2. С. 226–227), так и его русских подражателей. Говоря о пьесе В. А. Соллогуба «Сотрудники, или Чужим добром не наживешься» (СПб., 1851), Григорьев писал: «...нельзя не пожалеть, что даровитый автор книги “На сон грядущий” занимается в настоящее время сочинением шуток вроде “Беды от нежного сердца” и “Сотрудников”...» (М. 1851. № 7. С. 386). Схожим образом оценивал литературные пословицы и Е. Н. Эдельсон, усмотревший черты этого жанра в «Провинциалке» И. С. Тургенева: «...г. Тургеневу, так хорошо начавшему знакомить нас с русскою жизнью, не следовало бы уклоняться от начатого им дела ради утешения испорченному вкусу некоторой части публики» (М. 1851. № 5. С. 71). Очевидно, «молодой редакции» не устраивал тот факт, что авторы «пословиц» могли отвлечь публику от серьезной комедии. Недовольный пьесой А. М. Жемчужникова «Странная ночь», Григорьев называл ее пословицей и писал: «Какая охота называть “Странную ночь” комедией, если есть в литературе такие комедии, как “Торе от ума”, “Ревизор”, “Женитьба”? — разве от этого новое произведение могло выиграть?» (М. 1850. № 13. Отд. IV. С. 27). Ср. также в наст. изд. статью Филиппова «Летопись московского театра...» (с. 329). Наиболее подробная характеристика пословиц, данная Григорьевым, приведена в статье ниже.

С. 289. В нескольких таковых пословицах, к сожалению, грешна и г-жа Евгения Тур. — Имеется в виду пьеса «Чужая душа — потемки» (см. об отношении к ней «молодой редакции» выше, с. 668).

С. 289. ...сказали мы однажды, разбирая одну из них... — Приведенная ниже характеристика «пословиц» почти дословно повторяет фрагмент из разбора пьесы А. А. Тильцовой (Зубовой) «И дружба, и любовь» (БдЧ. 1852. № 2; см.: М. 1852. № 5. Отд. V. С. 41)

С. 290. ...Ардатов в «Странной ночи» г. Жемчужникова... — О комедии Жемчужникова см. выше, с. 582.

С. 290. ...«в безмолвном и гордом страданье»... — Цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Они любили друг друга так долго и нежно...» (1841).

С. 290. ...роман г. Панаева «Львы в провинции» ~ к изящному костюму героев. — Роман И. И. Панаева «Львы в провинции» (С. 1852. № 1–9) вызывал резкое осуждение членов «молодой редакции» и казался им воплощением светского начала в русской литературе. Общий подход к этому рецензировавшемуся по частям произведению напоминает отзывы Филиппова о «Мертвом озере» (см. выше, с. 652–653). Уже первая часть романа заслужила уничижительный отзыв Филиппова (см. наст. изд., с. 650). Отзываясь о других частях романа, Филиппов выделял отдельные фрагменты и эпизодические образы как относительно удачные (см.: М. 1852. № 5. Отд. V. С. 29). В следующем отзыве о романе Григорьев презрительно бросил: «Если б г. Панаев не писал этой вещи, то его литературная репутация много бы выиграла ...», — после чего повторил уже высказанные им упреки в адрес Панаева как великосветского писателя (М. 1852. № 9. Отд. V. С. 25). Выведенный из себя критикой «Москвитянина» в свой адрес, Панаев ввел в 3-ю часть романа карикатуру на Григорьева. Некий «угреватый поэт» «по поводу какого-то лубочного романа» сочиняет «огромную статью, в которой говорилось сначала о древнем эпосе, потом о значении новейшего романа, о Сервантесе, о Вальтер-Скотте <...>. Ни Гегель, ни Гервинус, ни Ретшер не были забыты в этой превосходной статье, которая была, в сущности, вся шита из старых журнальных статей, из одной немецкой эстетики, из предисловий к “Оберману” и к французскому переводу “Вертера” и напичкана, к стати и некстати, выписками из Ретшера. По поводу игры какого-то посредственного актера новый критик написал целый трактат о драматическом искусстве <...>, и опять к стати уж завел речь о Шекспире, о значении Гамлета, и прочее, и прочее» (С. 1852. № 8. Отд. I. С. 103–104; подробнее см.: Зубков К. Ю., Федотов А. С. Роман И. И. Панаева «Львы в провинции» и журнал «Москвитянин» // Текстология и историко-литературный процесс: Сб. статей. М., 2014. Вып. II). Здесь суммируются характерные черты статей Григорьева, служившие Дружинину и Панаеву основанием

для насмешек в его адрес. Критики «молодой редакции» предпочли проигнорировать этот карикатурный образ. В схожем духе Григорьев относился к «Львам в провинции» и далее, ставя на их основании Панаева ниже, чем Григоровича (см.: М. 1855. № 4. С. 109).

С. 290. ...повестей, в которых, по воле и прихоти их авторов ~ намеренно изображалось карикатурно. — Ср. схожее описание типового сюжета повести натуральной школы в статье Б. Н. Алмазова «Сон по случаю одной комедии. Предупреждение»: «В заключение своей повести автор восклицает: “и мог до этого унизиться человек!” Автор удивляется превращению своей героини, между тем как он сам его нарочно сделал» (наст. изд., с. 93).

С. 290. ...самые талантливые из них ~ к действительности. — См. об отношении Григорьева к Тургеневу и Григоровичу наст. изд., с. 667.

С. 291. Он с детства не носил подтяжек ~ Любил он жирные блины. — Здесь и далее цитируется поэма Тургенева «Помещик» (1845). Поэма, опубликованная в «Петербургском сборнике» Некрасова, была резко осуждена в рецензии Шевырева, за которым следует Григорьев. По Шевыреву, Тургенев, чуждый народной жизни, «сознает идею западноевропейского кабинета, тонко, иронически описывая славяно-русский <...> если бы угодно было автору, разочарованному насчет нашей цивилизации в отношении к балам и кабинетам, проехаться по России, он бы утешился» (Шевырев. С. 234). Ср. также ниже, с. 724.

С. 291. К числу таких же не вполне удачных ~ повесть г. Печерского «Красильниковы»... — Повесть Павла Ивановича Мельникова (Андрея Печерского, 1818–1883) «Красильниковы» (М. 1852. № 8), во многом ориентированная на поэтику молодого Писемского, вероятно, вызвала недовольство Григорьева, поскольку купеческое сословие было в ней описано языком, стилизованным под простонародный. Подробнее см.: Зубков. С. 106–109.

С. 291. ...они непременно отыскивали ~ робкого и немого ребенка, которого благословляли на страданье... — Отсылка к поэме Тургенева «Помещик». Имеется в виду типичный для близких к натуральной школе писателей мотив: бедная робкая девушка, выделяющаяся на фоне среды, страдает от гнета окружающих (ср., например, повесть И. И. Панаева «Дочь чиновного человека», 1839; роман Герцена «Кто виноват?», 1847; повесть Галахова «Превращение», упоминаемую в статье).

С. 291. ...практическое направление, выразившееся с безжалостным и сухим догматизмом в «Обыкновенной истории»... — Об отношении «молодой редакции» к творчеству Гончарова см. коммент. к статье «Русская литература в 1851 году» (наст. изд., с. 666).

С. 291. ...стремление к идеалу не признало своего питомца в Александре Адуеве... — Вероятно, имеется в виду скептический отзыв об «идеализме» Адуева в рецензии на роман самого Григорьева (см. о ней там же).

С. 291. ...некоторые близорукие критики считали за прямое последствие Гоголя... — Имеются в виду взгляды Белинского, неоднократно прямо заявлявшего, что художественные принципы натуральной школы восходят к Гоголю. См., например, в статье «Русская литература в 1845 году»: «Уничтожение всего фальшивого, ложного, неестественного должно было быть необходимым результатом этого нового направления нашей литературы, которое вполне обнаружилось с 1836 года, когда публика наша прочла “Миргород” и “Ревизора”» (Белинский. Т. 8. С. 16).

С. 291–292. ...школа, порожденная недугом ~ худо понятой филантропии... — Перечисленные недостатки авторов и героев натуральной школы для Григорьева связаны с гипертрофированным вниманием, уделяемым этой школой личности (см. об этом в статье «Русская литература в 1851 году» и коммент. к ней, наст. изд.). Вероятно, в первую очередь они относятся к героям ранних произведений Достоевского (см. о характеристике этого писателя «молодой редакцией» выше, с. 647). Слово «филантропия» в языке середины XIX в. часто связывалось с характерными для позднего Белинского и его круга социалистическими или либеральными идеями. Ср.: «Здесь кстати упомянуть о филантропии, близкой родственнице этой модной гуманности и заштатного космополитизма» (Загоскин М. Н. Москва и москвичи. Выход. 3. М., 1851. С. 217). Молодой Григорьев иронично писал о реакции славянофилов на роман Достоевского «Бедные люди»: «...неподдельно-славянское мнение напало на зараженную дыханием Запада тенденцию романа, на его возвышенную и благородную цель. Одним словом, на филантропию, на это порождение гниющей цивилизации» (Финский вестник. 1846. Т. IX. Отд. V. С. 23).

С. 292. ...миросозерцание ее было миросозерцанием душиных и грязных углов... — Отсылка к очерку Некрасова «Петербургские углы», опубликованному в сборнике «Физиология Петербурга» (СПб., 1845).

С. 292. ...ее представителям, из которых у некоторых не было недостатка в энергии таланта... — Среди представителей натуральной школы Григорьев во время существования «молодой редакции» признавал талант в раннем Панаеве и Белинском (ср. наст. изд., с. 651).

С. 292. ...было время, когда серьезно надобно было бороться с этим натуральным направлением. — Григорьев сближал свою позицию с точкой зрения таких критиков, как С. П. Шевырев,

К. С. Аксаков и Ю. Ф. Самарин, в 1840-е гг. выступавших против Белинского и его сторонников (см. коммент. к статье «Русская литература в 1851 году», наст. изд., с. 646).

С. 292. ...*в той натуральности ~ нелицеприятного и безусловного комизма*. — Имеется в виду оппозиция подлинного искусства, выражающего идеальную составляющую жизни, и «беллетристики», копирующей поверхностную сторону действительности (см. об отношении Григорьева к беллетристике во вступительной статье, с. 23)

С. 292. ...*придавалось нечто трагическое борьбе всякой болезненно развившейся претензии с условиями действительности...* — Имеется в виду творчество Ф. М. Достоевского, А. И. Герцена и других авторов, в произведениях которых «молодая редакция» усматривала чрезмерную роль личностного начала (см. подробнее: *Зубков*. С. 30–33).

С. 292. ...*мерами и средствами, достойными французских мелодрам или собачьей комедии*. — Жанр мелодрамы пользовался большой популярностью на русской сцене 1830–1840-х гг. Особенно часто ставились на сцене французские мелодрамы (см.: *История русского драматического театра*. М., 1979. Т. 4. С. 66–71). «Собачья комедия» — фарсовый жанр, в котором люди изображали животных, популярное развлечение простонародья XIX в. (см.: *Гершензон* М. О. Грибоедовская Москва // *Гершензон* М. О. Избранное. Мудрость Пушкина. М., 2007. С. 349; *Савельева* Ю. Собачья комедия и прочие увеселения: Публичные развлечения в Северной столице // *Родина*. 2003. № 7). Впоследствии выражение «собачья комедия» стало обозначать пошлую проделку (см.: *Михельсон* М. И. Русская мысль и речь: Свое и чужое: Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и иносказаний: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 288). Вероятно, Григорьев противопоставляет обоим жанрам «истинную комедию» Гоголя и Островского.

С. 292. *Смесь грязи с сентиментальностью...* — Отсылка к произведениям Достоевского, которого Григорьев назвал представителем «сентиментального натурализма». Сентиментальность в глазах современников Григорьева воспринималась как наивность и чрезмерная рафинированность, что делало сочетание ее с изображением «натуры» парадоксальным. Подробнее см.: *Виноградов* В. В. Тургенев и школа молодого Достоевского: (Конец 40-х годов XIX в.) // *Виноградов* В. В. Избранные труды: Язык и стиль русских писателей. От Гоголя до Ахматовой. М., 2003; *Бочаров* С. Г. Переход от Гоголя к Достоевскому // *Бочаров* С. Г. О художественных мирах. М., 1985.

С. 292. ...*письма Макара Алексеевича Девушкина к Варваре Алексеевне...* — Названы герои эпистолярного романа Достоевского «Бедные люди» (1846).

С. 293. ...*абсолютная непосредственность ~ совершенно невозможное в наше время...* — «Непосредственность», то есть отсутствие рефлексии, была общепризнанной в романтической эстетике характеристикой античного искусства. В частности, ее признавал наиболее авторитетный знаток античного искусства Иоганн Иоахим Винкельман (Winckelmann, 1717–1768); Гегель трактовал сугубо образное, а не рассудочное мышление как наиболее значимый признак древнегреческого искусства.

С. 293. ...*wie der Vogel singt...* — Цитата из стихотворения Гете «Певец», включенного в роман «Годы учения Вильгельма Мейстера». Цитируемое выражение в романе характеризует наивного, простого певца. В переводе Григорьева строка звучит так: «Я вольной птицею пою» (*Григорьев*. *Стихотворения*. С. 545); у Григорьева эта строка означает, «что художник творит непосредственно, свободно, естественно, не подчиняя искусство как орудие посторонним, извне навязанным ему целям» (*Журавлева* А. И. «Органическая критика» Аполлона Григорьева // *Григорьев*. *Эстетика*. С. 22).

С. 293. ...*как птица, как Гомер...* — Гомер в русской критике и немецкой эстетике XIX в. был образцом естественного, не рефлектирующего поэта. В частности, таких взглядов придерживался Гете, которым навеян образ птицы (ср. предыдущее примеч.).

С. 293. *Деятельность всякого истинного художника ~ в типических образах...* — Дialeктика субъективного и объективного в поэте восходит к немецкой романтической эстетике. В частности, о наличии в поэзии идеального и реального пластов писали Гегель и Шеллинг. В контексте критики «молодой редакции» эта схема напоминает о противопоставлении «субъективного» Гоголя «объективному» Островскому.

С. 293. ...*это нисколько не значит ~ потеряло самобытное значение*. — Вероятно, имеется в виду Белинский, в поздних статьях которого традиционное романтическое представление о «прозаичности» современной эпохи переосмыслиется. Несамостоятельность беллетристики становится для Белинского причиной ее общественной ценности, поскольку именно такое искусство может служить конкретным практическим целям, внушая читателям прогрессивные представления (см.: *Вдовин*. С. 47–52).

С. 293. *Толпой печальною и скоро позабытой ~ И час их красоты — его паденья час*. — Подряд приведены две цитаты из разных мест стихотворения М. Ю. Лермонтова «Дума» (1838).

С. 293. ...*закутывалось в плащ холодного идеализма в «Идеалисте» г. Станкевича...* — О повести А. В. Станкевича «Идеалист» и отношении к ней «молодой редакции» см. выше, с. 664.

С. 293–294. ...находило минутное удовлетворение ~ в «Дневнике обыкновенного человека»... — Имеются в виду повести Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» (С. 1849. № 2) и «Дневник лишнего человека» (ОЗ. 1850. № 4). Замечание Григорьева очень близко к мнению Эдельсона о второй из этих повестей: «...там <в “Гамлете Щигровского уезда”> некоторая уродливость героя спасалась по крайней мере комическим направлением рассказа; здесь же, когда автор очевидно старается возбудить участие к своему герою, как-то тяжело и неприятно видеть вместо живого лица крайнее олицетворение современного недостатка, встречаемого во многих людях» (наст. изд., с. 65).

С. 294. ...в эту крайность бросились отчасти некоторые люди с большим талантом. — Имеется в виду А. Ф. Писемский, называть которого в ряду сотрудников «петербургских» журналов Григорьев избегает, вероятно, потому, что писатель в это время участвовал в «Москвитянине». Ср. отзыв о нем в статье «Русская литература в 1851 году» и ниже (наст. изд., с. 208–209, 302–306).

С. 294. ...собственно же художественную оценку ~ или даже на третьем плане. — Пренебрежительное отношение к формальной стороне искусства у Григорьева связано с убежденностью в способности искусства выражать глубинную сущность жизни. Позже по схожей причине Григорьев выступит против критиков, придерживающихся принципов «искусства для искусства», упрекая бывшего члена «молодой редакции» Алмазова в таком «поклонении» Пушкину, «которое лишает поэта его великой личности, его пламенных, но обманутых жизнью сочувствий, его высокого общественного значения, — которое сводит его на степень <...> сладко поющей птицы!» (Григорьев. С. 166).

С. 295. ...придираясь к разным мелким недостаткам ~ в художественном отношении... — Имеется в виду рецензия А. Д. Галахова (см. наст. изд.).

С. 295. ...он забыл об условиях драматизма и некоторым сторонам своей концепции дал этическое развитие... — Вероятно, имеется в виду нарушение традиционных правил построения драматического конфликта, в особенности в 5-м действии «Бедной невесты» (см. об этом: Зубков. С. 136–137). Ср. ниже (с. 295) о необходимости этого действия в структуре пьесы с характерным повтором слова «концепция», а также об «эпическом» описании среды, в которой разворачивается действие комедии.

С. 295. ...самым парадоксальным, но вместе самым образованным и самым умным из наших критиков, Иногородным Подписчиком... — Об отношении «молодой редакции» к критике Дружинина см. во вступительной статье, с. 27–28. Далее следуют цитаты из «Письма Иногородного Подписчика о русской журналистике» (БдЧ. 1852. № 4. Отд. VII. С. 204–205). Дружинин, в свою очередь, отсылает к статье Галахова в «Отечественных записках».

С. 295. Мы приведем снова это место... — Эту же цитату из Дружинина Григорьев приводил в своем обзоре «Библиотеки для чтения», называя ее яркой характеристикой современной русской критики (см.: М. 1852. № 9. Отд. V. С. 44).

С. 295. ...критикою, которая тоном покровительства объявляла ~ для пополнения личности Беневоленского! — Пересказывается и цитируется рецензия А. Д. Галахова (см. о полемике Григорьева с Галаховым: Вдовин. С. 143–144). Другим объектом полемики была статья Тургенева «Несколько слов о новой комедии г. Островского “Бедная невеста”», в которой финал пьесы назван «напряженным», «резонерским» и «сделанным» (Тургенев. Т. 4. С. 498). В дальнейшем Григорьев будет использовать эти выражения в своем описании «Бедной невесты».

С. 295–296. ...которая при всем желании быть правдивой ~ в котором действовала... — Вероятно, имеется в виду наследие критики Белинского, в течение многих лет бывшего сотрудником «Отечественных записок». Другие видные критики этого журнала, такие как В. Н. Майков, вряд ли могли вызывать такое недовольство Григорьева.

С. 296. ...о критике ~ страждет излишеством жизни... — Имеется в виду рецензия Галахова на комедию В. Шевича «Женихи» (М., 1852), автор которой не только сопоставил Шевича с Островским, но и иронично процитировал статью Григорьева «Русская литература в 1851 году»: «Вот до чего школа дагерротипности, этот душный и грязный погребок литературы, доводит тех людей, которые пишут потому только, что существуют на свете перо, чернила и бумага! <...> И развязка комедии элегическая или, пожалуй, трагическая à la “Бедная невеста” г. Островского. Тут есть все, что нужно для карикатурного подражания известному таланту. Нет только публики для чтения таких карикатур; но зато есть критики, которые найдут в “Женихах” осуществление своей эстетической теории. Мы уверены, что они отправятся в новую Калифорнию — к “Женихам”, отыскивать в них сильное, новое слово, до сих пор не найденное ими в “Бедной невесте” г. Островского, несмотря на семимесячный поиск» (ОЗ. 1852. № 10. Отд. VI. С. 77). О комедии Шевича «Проказница» (М., 1851) критик «молодой редакции» писал: «Неужели автор не видал сам, что мысль его не стоила комедии, а комедия не стоила печати?...» (М. 1852. № 5. Отд. V. С. 23).

С. 296. ...видна более всего поэзия его мирозерцания. — О понятии «мирозерцание» в эстетике Григорьева см. наст. изд., с. 658.

С. 296. ...не достиг он положительной определенности и типичности в отделке выведенных им образов... — О понятии «тип» в эстетике Григорьева см. наст. изд., с. 670.

С. 296. ...смотря по различным историческим данным ~ в натуре художника... — Романтическое понятие художника подразумевает синтез оригинальности, своеобразия творческой личности и ее способности выразить характерные для эпохи или нации черты (см. наст. изд., с. 658).

С. 296. Чем свободнее, шире ~ оставляет по себе его деятельность. — См. о новаторстве гения в немецкой классической эстетике наст. изд., с. 657.

С. 296. ...увлекаясь некоторым историческим фатализмом ~ исторических данных эпохи... — Вероятно, Григорьев считал «исторический фатализм», то есть детерминистское представление о прямой зависимости творчества художника от эпохи, характерной чертой творчества Белинского (ср. упреки в адрес Белинского в статье «Замечания об отношении современной критики к искусству», наст. изд., с. 501).

С. 297. ...без фальшивой грандиозности или столько же фальшивой sentimentalности. — По всей видимости, отсылки к скептически оцениваемым лермонтовскому направлению («фальшивая грандиозность») и натуральной школе («sentimentальность» / «sentimentальность» — у Григорьева встречаются оба варианта написания; см. выше то же слово в применении к произведениям Достоевского).

С. 297. Но вот среди толпы густой ~ Но я не плачу над тобой... — Цитата из поэмы Тургенева «Помещик».

С. 297. ...выписывает автор статьи это, некогда сильно на него действовавшее лирическое место... — В рецензии на «Петербургский сборник» Григорьев выписал эти же строки и охарактеризовал их как «превосходное лирическое место», одновременно выступая против критиков, которые осуждали поэму Тургенева (см.: Финский вестник. 1846. № 5. Отд. V. С. 31).

С. 298. ...которого пустоту оправдывал бы явно автор общими я з в а м и современности... — Речь идет о разочарованном герое «лермонтовского» направления, напоминающем Тамарина из романа Авдеева (см. выше, с. 582).

С. 298. ...в Милашине многим колет глаза правда мирозерцания автора... — Речь идет о Галахове, считавшим образ Милашина художественно неубедительным и лишним в пьесе (см. наст. изд., с. 248).

С. 298. ...выставить чистоплотность как редкое качество... — «Чистоплотность» и ее отсутствие часто используются в прозе Панаева как средство характеристики героев; ср. его повесть «Дочь чиновного человека» (1844).

С. 298. ...могли бы мы привести бездну повестей старых годов... — Имеются в виду произведения Панаева, Галахова и др.

С. 298. ...критике этой школы именно хотелось, чтобы Марья Андревна полюбила не Мерича, а хорош его человека... — В статье Галахова утверждается: «В бедной невесте нет патетизма, следовательно, нет и сострадания в сердце читателя; посмотрите: невеста влюблена в Мерича, дрянного человека <...> Что в этом положении должно патетически трогать зрителя?» (наст. изд., с. 247). См. о споре Григорьева с Галаховым по этому поводу: Вдовин. С. 144–145.

С. 298. ...за одного из тех бесчисленных героев ~ повестей и романов... — См. о возможности оправдания Мерича в произведении «лермонтовского» направления выше, с. 286.

С. 298. ...во многих же повестях ~ с пробором назади... — Имеются в виду произведения Панаева, в первую очередь повесть «Онагр» (1841), где впервые был введен образ «моншера», неудачно подражающего манерам светского льва.

С. 298. Что касается до добрейшего Платона Марковича Добротворского ~ боже упаси. — По своей сюжетной роли Добротворский, выдающий замуж бедную невесту, во многом близок, например, к генералу Негрову из романа Герцена «Кто виноват?», а также к другим отрицательным персонажам натуральной школы.

С. 298. ...разные герои из «Превращений» и других повестей в этом роде... — Очередная отсылка к повести Галахова «Превращение», одному из излюбленных объектов иронии «молодой редакции» (см. выше, с. 714).

С. 298. ...как Макару Алексеевичу Девушкину или Мошкину... — Названы герои романа Достоевского «Бедные люди» и комедии Тургенева «Холостяк» (1849). Об отношении Григорьева к Достоевскому см. выше, с. 647. Комедия «Холостяк» не привлекла внимания сотрудников «Москвитянина». Натуральная школа не была склонна «выдавать замуж» за подобных героев своих идеальных героинь.

С. 298. ...не идеализировал самой действительности, обставляющей характер Марьи Андревны... — Вероятно, Островский косвенно сопоставлен с Писемским, который, с точки зрения Григорьева, был склонен идеализировать среду, обличаемую представителями натуральной школы (см. ниже; ср. также развернутую характеристику Писемского в поздней статье Григорьева «Реализм и идеализм в нашей литературе»).

С. 299. ...являясь действительно недостатком на суде строгой эстетической критики... — О понятии «эстетическая критика» см. статью Эдельсона «Несколько слов...» (наст. изд.), а также коммент. к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» (наст. изд., с. 646–647).

С. 299. Лице Марьи Андревны подверглось нареканиям за отсутствие в нем характера. — Имеется в виду рецензия И. С. Тургенева, резко отозвавшегося о главной героине пьесы: «Марья Андреевна — лицо решительно неживое: она вся сочинена...» (Тургенев. Т. 4. С. 496).

С. 299. ...Марья Андревна скорее положение, чем лице... — Психологическая сложность характера Марьи Андреевны вызвала полемику «молодой редакции» с Тургеньевым (см. наст. изд., с. 251–253).

С. 299. ...мы видим в ней ~ существ... — Отсылка к типичному мотиву натуральной школы, вызывающему у Григорьева ироничное отношение (см. выше, с. 298). Среди «романистов» можно назвать, например, Герцена, среди «драматургов» — Тургенева, автора комедии «Холостяк».

С. 299. Этим можно оправдать даже ее местами книжную речь. — Упреки в резонерстве в адрес Марьи Андреевны звучат в статье Тургенева, по мнению которого, Островский в финале вложил в уста героини собственное мнение (см.: Тургенев. Т. 4. С. 498–499).

С. 299. ...этот выход мог показаться ~ мы уже говорили. — Имеется в виду рецензия Тургенева (см. выше).

С. 301. ...«любовь из-за угла»... — Отсылка к рецензии Островского на повесть Писемского «Тюфяк» («Этот Бешметев принадлежит к людям, которые умеют любить только из-за угла» — наст. изд., с. 78). Хорьков, таким образом, косвенно сопоставляется с Павлом Бешметевым из повести Писемского.

С. 301. ...один из критиков «Бедной невесты» ~ слишком мало любил себя. — Пересказывается и цитируется статья Филиппова, полемичная по отношению к рецензии Тургенева (см. наст. изд., с. 251–253).

С. 302. ...критика известной школы до сих пор сердится на него за эти лица. — Имеется в виду статья Галахова, где Мерич и Милашин сопоставляются с героями «Неожиданного случая».

С. 302. ...поставим мы ~ г. Писемского... — Об отношении «молодой редакции» к повести Писемского «Тюфяк» см. в коммент. к рецензии Островского (наст. изд., с. 595–596). «Москвитянин» выступал в защиту и других произведений Писемского. Повесть «Сергей Петрович Хозаров и Мари Ступицына. Брак по страсти» (М. 1851. № 4–7) еще до своего появления в журнале была высоко оценена в описании литературного вечера в доме Погодина 12 февраля 1851 г. В журнале сообщалось: «...г. Писемский, как бы в доказательство, что и новое время имеет также свои хорошие стороны, что литература, при всех своих заблуждениях, все-таки ступила много шагов вперед, что таланты у нас не переводятся, что открываются новые рудники в уме, если не в сердце, и наблюдаются новые стороны в жизни, прочел две главы из своего романа “Брак по страсти”. Долго мы хохотали, слушая мастера, шутили, смеялись и разошлись далеко за полночь — с утешительной мыслью, что нет худа без добра, что мы идем вперед, что если форма новая уступает еще старой, то содержание берет преимущество теперь, а в будущем обещает еще больше» (М. 1851. № 4. С. 246). Повесть вызвала отзывы Иногородного Подписчика (А. В. Дружинина; см.: С. 1851. № 4), а также П. Н. Кудрявцева и А. Д. Галахова (см. ниже). В начале 1850-х гг. Григорьев считал ее лучшим произведением Писемского (см.: М. 1854. № 17. Отд. V. С. 31). Комедия «Ипохондрик» также читалась на вечере у Погодина и получила высокую оценку в журнале: «Вчера <...> 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). Чтение произвело сильное впечатление на Островского и, вероятно, повлияло на окончательный текст «Бедной невесты», о чем свидетельствует письмо к Погодину от 2 ноября 1851 г.: «Комедия моя позамешкалась несколькими днями, потому что я слышал комедию Писемского и нашел нужным свою подкрасить несколько, чтобы после не краснеть за нее» (Островский. Т. 11. С. 41). Отрывок из «Ипохондрика», напечатанный в сборнике «Раут» (М., 1851), вызвал похвальный отзыв анонимного автора «Москвитянина»: «Самая мысль — сделать предметом комедии *ипохондрика*, лицо совсем не забавное — есть, конечно, мысль новая; а сделать его смешным и занимательным с первой же сцены — это, конечно, искусство! — Мы боимся литературных пророчеств, которые редко сбываются, и потому не прочтем ничего о таланте г. Писемского; но имеем право многого ожидать от него» (М. 1851. № 9–10. С. 153). Издание полного текста комедии (М. 1852. № 1) вызвало полемику. Скептически отозвался о ней Панаев, упомянув, что «комедии предшествовали довольно громкие похвалы...» (С. 1852. № 2. С. 289). Все действие Панаев объявил произвольным и неинтересным, высоко оценивая язык пьесы и второстепенные характеры. С ним вступил в полемику Филиппов, заявивший: «...Новый Поэт испытывает борьбу двух чувств: с одной стороны, он побаивается г. Писемского, да и не знает хорошенько, что в нем хорошо, что дурно, с другой стороны, узавненное “Москвитянином”

сердце его жаждет мести» (М. 1852. № 5. Отд. V. С. 32). Далее критик выписал несколько выражений Панаева и заметил, что утверждения о недостаточной популярности «Ипохондрика» необъективны и вызваны личным пристрастием критика «Современника». В том же номере Григорьев выступил против Дружинина, обвинившего комедию в использовании банальных литературных образов, восходящих к Гоголю и произведениям натуральной школы (любопытно, что образ ипохондрика уже сам по себе казался Дружинину заезженным; см.: *Дружинин*. Т. 6. С. 588, 590; впервые: БдЧ. 1852. № 2). Григорьев настаивал на несходстве комедии Писемского с произведениями натуральной школы и полагал, что ипохондрия героя является серьезной болезнью, а не результатом влияния среды. Позиция Дружинина, по мнению Григорьева, совершенно смехотворна и «говорит сама за себя» (М. 1852. № 5. Отд. V. С. 50; см. о трактовках комедии этими критиками: *Зубков*. С. 120–122). Наконец, Эдельсон выступил в защиту комедии от критика «Отечественных записок», писавшего, что герои Писемского «начинают уподобляться друг другу, сливаться в одно нераздельное целое» (ОЗ. 1852. № 3. Отд. VI. С. 65), а завязку комедии счел случайной, рассказав по этому поводу анекдоте о Г. А. Потемкине (см.: Там же. С. 64). Эдельсон сухо назвал подход «Отечественных записок» «новой манерой критики посредством анекдотов» (М. 1852. № 8. Отд. V. С. 140).

С. 303. ...смысла, дурно понятого или даже совсем не понятого устаревшего критикою... — Имеется в виду статья П. Н. Кудрявцева и А. Д. Галахова «Русская литература в 1851 году», в которой повесть Писемского оценивается как попытка комически изобразить «общество оригиналов несколько ниже средней руки» (ОЗ. 1852. № 1. Отд. V. С. 6).

С. 303. «Автор *«Брака по страсти»* ~ элемент комического, неразумного...» — Здесь и далее цитируется обзор № 1 «Отечественных записок» за 1852 г., написанный Е. Н. Эдельсоном. В своем обзоре Эдельсон подробно пересказывает и разбирает «Брак по страсти», полемизируя с Кудрявцевым и Галаховым. После приведенного эпиграфа у Эдельсона следует фраза: «Да, — скажем и мы вместе с г. Писемским — любовь есть тоже своего рода талант, дар природы, и способность любить искренно и нормально дана далеко не каждому» (М. 1852. № 4. Отд. V. С. 112). Слова «в наше время в особенности» добавлены Григорьевым. В следующие цитаты внесены незначительные формальные изменения, чтобы они грамматически соответствовали григорьевскому тексту. Эдельсон, недовольный отзывом «Отечественных записок» о повести Писемского, писал, что критики журнала не поняли центральной идеи произведения и судили его за отсутствие романного масштаба и проблематики, который даже не предполагались автором: «Тем менее имел он <критик “Отечественных записок”> право упрекать автора, зачем он не написал огромного романа, и на основании этого не видеть достоинств в очень хорошей повести» (Там же. С. 125). Убежденность критика «Отечественных записок» в неуместности второй части повести также вызывает несогласие Эдельсона: полагать так, по мнению критика «молодой редакции», можно только руководствуясь интересом к занимательному сюжету (см.: Там же). Сопоставление повести с гоголевским «Ревизором», по мнению Эдельсона, совершенно ни на чем не основано, поскольку в гоголевской комедии интрига состоит не в любовных отношениях, которые по этой причине и не показаны на сцене (см.: Там же. С. 126). Замечания критиков «Отечественных записок» о психологической непоследовательности образов героев повести Эдельсон отводит на том основании, что «соединение различных черт в одном лице» вполне естественно (Там же. С. 127). Таким образом, попытка подойти к повести Писемского с опорой на критерии натуральной школы, предполагающие тесную связь персонажа со своей средой, признается несостоятельной и Эдельсоном, и цитирующим его Григорьевым.

С. 303. ...*Немезида всех этих героев* ~ о каких-то идеальных существах... — Отсылка к образу мечтателя, созданному в повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи» (1848). Ср. употребление слова «Немезида» по отношению к комическому образу в других статьях Григорьева (наст. изд., с. 192).

С. 304. *На одну повесть вроде «Без рассвета»* ~ безобразных по духу и по форме произведений... — «Без рассвета» — повесть П. Н. Кудрявцева (1847). Ср. краткое изложение ее сюжета Б. Ф. Егоровым: «Героиня повести Елена, выданная насильно замуж, продолжает любить некоего Л—на, который, несмотря на свои бурные романтические чувства и экзальтацию, оказался бездушным эгоистом. Драматизм усугубляется недоброжелательным отношением к Елене со стороны мужа, отца, свекрови. Елена потрясена и умирает» (Григорьев. С. 552). Григорьев высоко оценил повесть сразу после ее появления (см.: Московский городской листок. 1847. № 51. 4 мар.).

С. 304–305. ...идеалом ~ человеческим духом. — Вероятно, под «безусловным и высшим» идеалом подразумевается религиозная истина, тогда как «разумно-исторический» и «общечеловеческий» идеал — правда, согласно представлениям романтиков, раскрывающаяся в ходе национальной истории (см. об этой концепции у Григорьева наст. изд., с. 645–647).

С. 305. ...*Vis comica*. — выражение, восходящее к характеристике комедиографа Теренция, данной Гаем Юлием Цезарем.

С. 305. ...*весьма неосновательный упрек в заимствовании им тех или других лиц у Гоголя и у английских романистов*... — Этот упрек был предъявлен Писемскому в XXVII «Письме Иногородного

Подписчика» Дружинина, обнаружившего сходство героев Писемского с персонажами гоголевских «Женитьбы» и «Ревизора», а также романа Ч. Диккенса «Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим» (1849) (см.: *Дружинин*. Т. 6. С. 589–590; впервые: БдЧ. 1852. № 2).

С. 306. *Полное собрание сочинений Писемского выйдет в феврале в трех томах...* — «Повести и рассказы» Писемского (Ч. 1–3. М., 1853. Цензурное разрешение: 4 февр. 1853 г.) были напечатаны в соответствии с договором между Писемским и Погодиным, заключенным в феврале 1851 г. (см.: *Барсуков*. Кн. XI. С. 89–90; о подготовке издания см. также недатированное письмо Погодина к Писемскому: Там же. С. 380–381 — и коммент. М. К. Клемана и А. П. Могилянского к ответному, тоже недатированному письму Писемского: *Писемский А. Ф.* Письма. М.; Л., 1936. С. 599). В издание вошли все ранее напечатанные в «Москвитянине» сочинения Писемского, а именно «Тюфяк», «Питерщик», «Ипохондрик», «М-г Батманов», «Сергей Петрович Хозаров и Мари Ступицына. Брак по страсти» и «Комик».

С. 306. *...«Забавы и удовольствия в городке» ~ с живейшим удовольствием...* — Об участии А. А. Потехина в «Москвитянине» см. во вступительной статье к наст. изд. (с. 31), а также: *Зубков*. С. 104–106, 187–199. Очерки «Забавы и удовольствия в городке» (С. 1852. № 7) высоко оценивались в статье Алмазова как с точки зрения жанра, так и с точки зрения авторского мировоззрения. Алмазов считал, что сама форма очерков далека от шаблонов современной литературы: «Нам очень нравится, что г. Потехин изложил запас своих наблюдений в виде физиологических очерков, а не втиснул их насильственно, как это сплошь да рядом у нас делается, в рамку повести или романа. Хвала ему, что он устоял против яростного потока всеобщего направления. Повесть и роман теперь сделались какой-то всевмещающей литературной формой» (М. 1852. № 15. Отд. V. С. 118). Далее критик охарактеризовал авторскую позицию, противопоставляя Потехина Панаеву: «... нам было очень приятно заметить <...> совершенное отсутствие претензий и насмешливого тона, с которым обыкновенно смотрят наши современные писатели на русский провинциальный быт. Автор предлагаемого нам рассказа высказывает теплое сочувствие этому быту, смотрит без иронии на его увеселения, сам желает от души ему веселиться и приглашает читателей разделить с ним это желание. <...> он смеется только над истинно-дурными чертами, оставляя в покое мнимо-дурные, каковы суть: бедность, русские перчатки, неловко сшитые фракы и вообще все то, над чем так беспощадно глумятся денди салонов натуральной школы» (Там же. С. 119).

С. 306. *...которого отрывок из романа ~ представим в этом году.* — Речь идет о «Главе из романа» (М. 1852. № 22) и романе «Крестьянка» (М. 1853. № 17, 20–22), которые не вызвали активного обсуждения в критике. О связи поэтики этих романов с эстетической теорией «молодой редакции» см.: *Зубков*. С. 104–106.

С. 306. *...бедность ~ школа фальшивой образованности.* — Имеется в виду в первую очередь Панаев. Ср. выше, с. 297, 304, а также отзыв Алмазова об очерке Потехина «Забавы и удовольствия в городке» (см. выше).

С. 306. *...в прошедшем году явившегося с довольно большою повестью «Саввушка».* — Иван Тимофеевич Кокорев (1825–1853) был постоянным сотрудником «Москвитянина». Григорьев высоко ценил его как писателя и как личность, в частности, заявлял, что Кокорев, наряду с Островским и Погодиным, был одним из троих людей, действительно близких ему по убеждениям (см. письмо к Погодину от 27 октября (8 ноября) 1857 г. — *Григорьев*. Письма. С. 153). Григорьев опубликовал некролог Кокорева (см.: МВед. 1853. № 72. 16 июня); вероятно, он был и автором некролога в «Москвитянине» (1853. № 12; в журнале была напечатана и посвященная смерти Кокорева заметка В. А. Дементьева — см. № 14). Повесть «Саввушка» (М. 1852. № 15–16) произвела сильное впечатление на современников, в т. ч. на П. Я. Чаадаева (см.: *Осват А. Л.* Кокорев Иван Тимофеевич // *РП*. Т. 3. С. 16).

С. 306. *В «Саввушке» есть места, которые можно смело назвать художественными...* — Критики «молодой редакции» из современной литературы безусловно художественными называли только пьесы Островского, отрицая это качество, например, в сочинениях Тургенева и Достоевского.

С. 307. *...превосходный физиологический очерк того же автора «Кухарка», помещенный в «Ведомостях московской городской полиции»...* — Очерк «Кухарка» был опубликован в «Ведомостях московской городской полиции» (1852. №№ 249–252, 255. 10–13, 17 нояб.). Вероятно, внимание Григорьева обратило на себя любовное описание быта, далекого от светской жизни, и противопоставление героини очерка «питерской» кухарке.

С. 307. *...три повести г. Крестовского, напечатанные в «Отечественных записках»...* — Имеются в виду повести «Дневник сельского учителя» (ОЗ. 1850. № 12), «Еще год. Дневник сельского учителя» (ОЗ. 1852. № 8) и «Искушение» (ОЗ. 1852. № 11). Об отношении «молодой редакции» к В. Крестовскому (Н. Д. Хвоцинской) см. выше, с. 712–713.

С. 307. *...отзыв, сделанный о нем одним из критиков «Москвитянина»...* — Далее цитируется написанный Эдельсоном обзор «Отечественных записок», где напечатана повесть «Один год. Дневник сельского учителя» (М. 1852. № 17. Отд. V. С. 39–40).



С. 307. ...тому же ли самому Крестовскому принадлежат сцены «Утренний визит», напечатанные в «Пантеоне»... — См. об отношении Григорьева к этим сценам выше, с. 712–713.

С. 307. ...мы должны еще упомянуть ~ отличающихся благородством направления... — Повесть Пантелеймона Александровича Кулиша (1819–1897) «История Ульяны Терентьевны» напечатана в «Современнике» (1852. № 8). Второе произведение — вероятно, его же повесть «Яков Якович» (С. 1852. № 10). Оба произведения были подписаны «Николай М.». Б. Ф. Егоров предположил, что под «Историей моего приятеля» могла иметься в виду «История моего детства» Л. Н. Толстого (С. 1852. № 9), также печатавшаяся без указания фамилии автора (см.: Григорьев. С. 553). Фельетонист «Санкт-Петербургских ведомостей», также считавший, что под «Историей моего приятеля» имеется в виду «История моего детства», упрекал Григорьева в смешении совершенно разных писателей (см.: СПбВед. 1852. № 21. 27 янв.).

С. 307. О «Проселочных дорогах» г. Григоровича... — Об отношении «молодой редакции» к этому роману см. наст. изд., с. 667.

С. 307. Г-н Тургенев напечатал в 1852 году в первом номере «Современника» рассказ «Три стрелы»... — Имеется в виду рассказ «Три встречи» (С. 1852. № 2). Филиппов невысоко оценил это произведение, считая, что характер его главного героя — «благодатный пример для сатиры» (М. 1852. № 5. Отд. V. С. 28). См. также об отношении «молодой редакции» к Тургеневу выше, с. 716.

С. 307. ...«Мемуары» г. Вердеревского... — Сцены Евграфа Алексеевича Вердеревского (1825 — не ранее 1867) «Мемуары» (ОЗ. 1852. № 9) высоко оценивались Эдельсоном (см.: М. 1852. № 18. Отд. V. С. 121–126).

С. 307. ...не разделяем никак мнения ~ нет беллетристов... — Речь идет о В. Г. Белинском (см. о проблеме беллетристики во вступительной статье к наст. изд., с. 23).

С. 308. ...«Лирическая поэзия умерла! стих в наше время — анахронизм» — и т. д. ... — В 1840-х и начале 1850-х гг. стихотворения редко печатались в журналах, за исключением «Москвитянина», а критики, от Белинского до Панаева, считали лирику малоактуальной. Падение интереса к поэзии отмечал и Н. А. Некрасов в статье о Тютчеве из цикла «Русские второстепенные поэты» (см. подробнее: Вдовин. С. 92–94).

С. 308. ...лиризм вечен — как вечно искусство, как вечен дух человеческий. — Представление об укорененности литературных родов в фундаментальных особенностях человеческого бытия характерно для самых различных авторов, связанных с романтической эстетикой, в том числе Шеллинга и Гегеля.

С. 308. ...с точки зрения исторической критики... — См. подробнее о понятии «историческая критика» статью «Русская изящная литература в 1851 году» и коммент. к ней, с. 645–647.

С. 308. ...где есть еще Хомяков ~ г-жа Жадовская и другие... — Перечислены поэты, по мнению «молодой редакции», претендующие на художественность и потому заслуживающие серьезного отношения. Лидер славянофильства Алексей Степанович Хомяков (1803–1860) почти никогда не упоминался в статьях членов «молодой редакции» (см. статью Алмазова «Наблюдения Эраста Благонарадова над русской литературой и журналистикой», наст. изд., с. 266–267), а конкретная программа славянофилов далеко не во всем удовлетворяла их (см. статью Алмазова «Сон по случаю одной комедии»). «Две-три патетических сцены» в трагедии Хомякова «Дмитрий Самозванец» (1833) Григорьев называл среди наиболее достойных произведений русской исторической драматургии (см.: М. 1851. № 14. С. 205). Произведения Николая Платоновича Огарева (1813–1877) подробно разбираются ниже в данной статье Григорьева. «Молодая редакция» вообще выделяла Огарева на общем фоне «петербургской поэзии» и неизменно отзывалась о нем с уважением (см., например, упоминание Огарева в одном ряду с А. Н. Майковым, Н. Ф. Щербиной и Л. А. Меем — М. 1852. № 21. Отд. V. С. 16). Впрочем, ни одного разбора стихотворений Огарева, за исключением помещенного в настоящей статье, «молодая редакция» не создала. Григорьев резко выступал против посвященной Огареву статьи В. П. Боткина (С. 1850. № 2) из цикла «Второстепенные русские поэты» (см.: М. 1851. № 3. С. 418–419), которую считал основанной на подмене понятий и несправедливой. Упреки в адрес Боткина по поводу этой статьи Григорьев повторял и позже (см., например: М. 1851. № 17. С. 165). Лев Александрович Мей (1822–1862) был постоянным сотрудником «Москвитянина». В 1850-х гг. в журнале печатались его очерки («Соборное воскресение»), «Медвежья трава» — 1850. № 7, 8), лирические стихотворения и баллады («Русалка» — 1850. № 21, «22 августа 1851 года» — 1851. № 16, и мн. др.), стихотворное переложение «Слова о полку Игореве» (1850. № 22). Поэму Мея «Цветы» Григорьев называл одним из немногих серьезных явлений в русской литературе 1855 г., наряду с драмой Островского «Не так живи, как хочется» и повестью Писемского «Виновата ли она?» (см.: М. 1855. № 3. С. 132); Эдельсон высоко отзывался о воспроизведении античного духа в драме Мея «Сервилия» (ОЗ. 1854. № 5; см.: М. 1854. № 12. Отд. IV. С. 146). Критик высоко оценил выразившуюся в «Царской невесте» способность Мея воспроизводить «склад и красоту народной речи» (Там же). Григорьев о «Сервилии» и «Царской невесте» писал:

«...мы вправе признать за г. Меем только высокий лирический талант, — ибо для произведения драматического мало и превосходного языка <...>, и способности даже переноситься в воззрение, жизнь, образ чувствований древнего человека...» (М. 1855. № 3. С. 123). См. также в наст. изд. статью Алмазова «Наблюдения Эраста Благодрава...» (с. 264–265). Н. В. Берг был членом «молодой редакции» (см. о нем во вступительной статье к наст. изд., с. 15, 20). Дмитрий Егорович Мин (1818–1885) в 1853 г. печатал в «Москвитяине» перевод «Божественной комедии» Данте с пространными комментариями, а несколько позже — перевод частей «Дон-Жуана» Байрона (1854. № 8). Вероятно, «молодой редакции» он был близок как переводчик, обращающийся преимущественно к классической литературе и мало интересующийся современными писателями. Яков Петрович Полонский (1819–1898) также печатался в «Москвитяине» (драма «Дареджана Имеретинская» — М. 1852. № 7; стихотворения «Ночь» — 1851. № 2, «Дубок» — 1851. № 7 и мн. др.). Григорьев высоко оценивал «задумчивую и искреннюю музу г. Полонского» (М. 1851. № 24. С. 600), однако ни один из членов «молодой редакции» не пытался подробно разбирать его произведения. Юлия Валериановна Жадовская (1824–1883) напечатала в «Москвитяине» повесть «Сила прошедшего» (1851. № 12), отрывок из романа «Первая любовь» (1853. № 11–12) и множество лирических стихотворений (например, «Сомнение» и «Напоминание» — М. 1850. № 3; «Нет, полно, брось перо! Смотри, как тяжко...» — М. 1852. № 2). Григорьев называл ее в числе наиболее талантливых современных женщин-поэтов (см.: М. 1852. № 21. Отд. V. С. 16).

С. 308. ...даже г. Некрасов ~ энергическим стихотворением. — В качестве одного из руководителей «петербургской» литературы, Некрасов вызывал резко отрицательное отношение Григорьева. Об отношении критика к его прозе начала 1850-х гг. см. наст. изд., с. 652–653. Лирика Некрасова подверглась пародированию в статье Алмазова «Стихотворения Эраста Благодрава» (см. наст. изд.). Алмазов, впрочем, признавал ценность некоторых произведений Некрасова, в особенности «Пьяницы» (см. наст. изд., с. 173).

С. 308. ...у лирического поэта ~ свой цвет лиризма... — О понятиях «миросозерцание» и «цвет» в критике Григорьева см. наст. изд., с. 658, 659.

С. 308. ...всею же важнее ~ к мирозданию и человеку... — Понятие «искренность» активно использовалось всеми русскими критиками начала 1850-х гг., но если представители «Современника», в особенности В. П. Боткин, понимали под «искренностью» способность поэта выражать свои субъективные черты, то критики «Москвитяина» считали, что искренний поэт творит объективно, скрывая свою личность (см. об этом: Вдовин. С. 92–102, 117–118).

С. 308. И жрец отпрянет, / Дрожащий страхом и стыдом. — Цитата из стихотворения Н. М. Языкова «Поэту» (1831).

С. 309. ...с одним из членов нашего журнала, еще недавно изложившим свой взгляд на дело с своей точки зрения в 17 № «Москвитяина», в статье «Наблюдения Эраста Благодрава над русской литературой и журналистикой». — См. эту статью в наст. изд.

С. 309. ...о Хомякове мы считаем даже за излишнее и говорить... — См. об отношении «молодой редакции» к Хомякову выше, с. 721.

С. 309. ...согласны мы с Эрастом Благодравым в общих чертах взгляда его на Огарева, Майкова... — См. статью Алмазова «Наблюдения Эраста Благодрава над русской литературой и журналистикой», наст. изд., с. 265.

С. 309. ...не той тоски ~ так жалка у его подражателей... — Подражание русских поэтов Гейне нередко осуждалось Григорьевым. Так, пародии Нового Поэта он считал направленными на бездарных подражателей Гейне, уже давно устаревших (см.: М. 1851. № 5. С. 83). Характеристика лермонтовской тоски представляет собою развитие рассуждений Григорьева о направлениях современной русской литературы из статьи «Русская литература в 1851 году».

С. 309. ...на диво черни престоудушной... — Цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Не верь себе» (1839).

С. 309. ...женщине бесстыдной / С чужим ребенком на руках... — Неточная цитата из стихотворения Е. А. Баратынского «Подражателям» (1830). У Баратынского: «Подобна нищей развращенной, / Молящей лепты незаконной / С чужим ребенком на руках» (Баратынский Е. А. Полн. собр. соч. М., 2002. Т. 2. Ч. 1. С. 248).

С. 309. ...сердца, которое даже не порешило дела так, что оно одно — право, а действительность во всем виновата. — По мнению Григорьева, именно таково было «миросозерцание» представителей лермонтовского направления и натуральной школы (см. в наст. изд. статью «Русская литература в 1851 году»).

С. 309. Опять любви безумной сердце просит, / Любви горячей, вечной и святой... — Неточная цитата из стихотворения Огарева «Еще любви безумно сердце просит...» (1844).

С. 309. Чего хочу, чего? О! так желаний много ~ Чего хочу? В всего, со всею полнотою... — Цитата из третьего стихотворения, вошедшего в цикл «Монологи» (1844–1847).

- С. 310. Знакомых мертвецов ~ Не явятся ли в гости?.. — Цитата из стихотворения Огарева «Nocturno» (1840).
- С. 310. Я птичку каждый год ~ И соловей до утра пропоет... — Цитата из стихотворения Огарева «Весна» (1842).
- С. 310. Наполнит душу сладкое томленье, / И встанут вновь забытые виденья... — Цитата из того же стихотворения.
- С. 310. И снова был я молод, и приветно ~ И я любил так полно и глубоко... — Цитата из стихотворения Огарева «Дилижанс» (1842).
- С. 310. Пришла пора, прошли желанья ~ Трепещет горестно оно... — Неточная цитата из стихотворения Огарева «Я помню робкое желанье...» (1842).
- С. 310. ...что как-то чудно / Живет в сердечной глубине. — Цитата из стихотворения Огарева «Исповедь» (1842).
- С. 311. ...для иных минут, в которые «растаять бы можно», в которые «легко умереть». — Отсылка к стихотворению Огарева «Звуки» (1841).
- С. 311. Вино китит, и жжет меня лобзанье... ~ Погибший ангел, чувствую к тебе... — Цитата из второй части цикла Огарева «Монологи» (1847). На момент создания статьи этот текст не был опубликован в силу цензурного запрета.
- С. 311. Она никогда его не любила, / А он ее тайне любил... — Цитата из стихотворения Огарева «Она никогда его не любила...» (1842).
- С. 311. Я ему сказала ~ Не сказав ни слова. — Очень неточная цитата из стихотворения Огарева «Забыто» (1849). Вероятно, цитируется по памяти или неполному списку.
- С. 311. Я помню робкое желанье ~ Просило новую любовь. — Цитируются 1-я и 3-я строфы стихотворения Огарева «Я помню робкое желанье...» (1842).
- С. 311. Грамматической ошибкою. — Очевидно, неверное глагольное управление в выделенной строке (следовало бы: «просило новой любви»).
- С. 312. Отсутствие отделки понятно у поэта, которому дороги преимущественно мотивы. — Под мотивом имеется в виду психологическая причина, мотивировка поведения или образа чувств или мыслей человека. Ср.: «...у протеста в разные эпохи разные же точки отправления, разные мотивы, разные, так сказать, возбуждения» (Григорьев. Воспоминания. С. 27). Противопоставление поэтического мироощущения и многочисленных «неточностей» и «слабостей» в творчестве Фета, по всей видимости, восходит к отзыву на его книгу П. Н. Кудрявцева (см. ниже).
- С. 312. ...желанием, чтобы собраны были ~ песни. — Произведения Огарева не издавались, видимо, в связи с цензурными препятствиями. Первым отдельным изданием Огарева стали «Стихотворения» (М. 1856). Вскоре вышло еще несколько изданий, свидетельствующих о популярности его произведений.
- С. 312. ...автором замечательной по тонкости эстетического чувства статьи, напечатанной в III № «Современника» за 1850 год. — Речь идет о рецензии П. Н. Кудрявцева. Об отношении «молодой редакции» к творчеству Фета и этой статье см. наст. изд., с. 654–655.
- С. 312. В небольшой книжке, изданной поэтом в 1850 году... — «Стихотворения» Фета (М., 1850) были его третьей книгой. В подготовке первой книги Фета «Лирический пантеон» (М., 1840) принимал участие сам Григорьев; вторая вышла под названием «Стихотворения» (М., 1847).
- С. 312. ...как поэт антологический он не страждет указанными нами недостатками... — Противопоставление антологической лирики Фета другим его стихотворениям в русской критике до Григорьева не встречалось и, вероятно, обусловлено предпочтением, которое «молодая редакция» оказывала «объективной» поэзии.
- С. 312. ...в переводах же од ~ напечатаны в «Москвитянине»... — Подборка переводов Фета из Горация опубл. в № 1 «Москвитянина» за 1844 г. Предисловие С. П. Шевырева содержало похвалы в адрес Фета как переводчика, которые, возможно, развивает Григорьев. О Горации в связи с Фетом часто писала критика начала 1850-х гг. (см.: Сарычева К. Автобиографические параллели в предисловии А. Фета к переводам «Од» Горация 1856 г. // Русская филология. 25: Сборник научных работ молодых филологов. Тарту, 2014. С. 56–58).
- С. 312. О болезненной поэзии ~ совершенно беспристрастно... — Вероятно, имеется в виду недавнее пристрастие самого Григорьева к «болезненной поэзии»: в юности он восторженно относился к Гейне (см.: Фет А. А. Ранние годы моей жизни // Григорьев. Воспоминания. С. 322) и переводил его. В «Стихотворениях» 1846 г. было помещено 4 перевода из Гейне, один печатался и раньше — в «Репертуаре и Пантеоне» (1845. № 4). Отдельную статью о Гейне Григорьев собирался написать еще в 1843 г. (см.: Григорьев. Письма. С. 9), но выполнил этот замысел только в 1859 г. (см.: Русское слово. 1859. № 5), когда его отношение к немецкому поэту улучшилось, по сравнению с первой половиной 1850-х гг. См. об отношении Григорьева к Фету коммент. Б. Ф. Егорова в изд.: Григорьев.

Стихотворения. С. 733–734. Интерес молодого Григорьева вызывали и другие представители «болезненной» поэзии (ср. о похвалах критика в адрес «Помещика» Тургенева выше, с. 717).

С. 312. *Er liebte Sie und sie liebte ihn nicht.* — Отсылка к эпиграфу к 1-й главе книги Гейне «Идеи. Книга le grand» (1826) — второй части «Путевых картин». Перевод везде — Григорьева. Большая часть этих текстов ранее на русский не переводилась. Далее на русском языке их названия даются в первом переводе.

С. 312. *Kennen Sie das alte Stück, Madame, ~ es ist ein auszerordentliches Stück, aber zu sehr melancholisch.* — Начало первой главы «Идей» Гейне.

С. 313. *Дитя мое ~ и вера, и любовь, и верность!* — Перевод стихотворения Гейне «Дитя, мы были дети...» («Mein Kind, wir waren Kinder...», 1827) из сборника «Опять на родине». Этот цикл включался в «Книгу песен», а до этого — в «Путевые картины», цитированные Григорьевым выше.

С. 313. *...как разрознили Ромео и Юлию, Люцию и Эдгара?...* — Ромео и Юлия — герои трагедии Шекспира (сер. 1590-х). Люция и Эдгар — герои оперы Доницетти «Люция ди Ламмермур». В своих воспоминаниях Григорьев признавался: «“Невесту Ламмермурскую” люблю я <...> как вдохновение маэстро Доницетти и певца Рубини, а не как роман Скотта ...» (Григорьев. Воспоминания. С. 78). Либретто оперы Доницетти Григорьев перевел для отдельного русского издания (СПб., 1863).

С. 313. *Они любили друг друга так долго и нежно ~ И были пусты и хладны их краткие речи.* — Приводится стихотворение Лермонтова «Они любили друг друга так долго и нежно...», выше приведен эпиграф к нему, почерпнутый Лермонтовым из стихотворения Гейне «Sie liebten sich beide...» (1823). Григорьев указывает на несомненное сходство этих произведений.

С. 313. *Sie wussten es selber kaum.* — Неточная цитата из стихотворения Гейне «Sie liebten sich beide...».

С. 314. *Mein Lieb, wir saßen beisammen ~ Пречттивейший книксен.* — Неточная цитата и перевод стихотворения Гейне «Мой друг, мы с тобою сидели...» («Mein Liebchen, wir saßen beisammen...»), вошедшего в сборник «Лирическое интермеццо», составную часть «Книги песен». Цитированные далее стихотворения также вошли тот же сборник, если специально не оговаривается иное.

С. 314. *Когда двое расстаются друг с другом ~ Слезы и вздохи пришли после.* — Перевод стихотворения Гейне «Wenn zwei von einander scheiden...».

С. 314. *Чувствовали мы что-то друг к другу ~ не нашли друг друга.* — Перевод стихотворения Гейне «Wir haben viel für einander gefühlt...».

С. 314. *Sie haben dir viel erzählt ~ что мучит мою душу.* — Цитата и перевод стихотворения Гейне «Sie haben dir viel erzählt...».

С. 314. *Липа цвела, соловей пел ~ ты сделала мне пречттивейший книксен.* — Перевод стихотворения Гейне «Die Linde blühte, die Nachtigall sang...».

С. 315. *Пригрезился снова мне сон былой ~ Кусаться — совсем неуместно.* — Перевод стихотворения Гейне «Mir träumte wieder der alte Traum...».

С. 315. *...alte Geschichte... — Отсылка к стихотворению Гейне «Красавицу юноша любит...» («Ein Jüngling liebt ein Mädchen...»).*

С. 315. *Das ist ein Flöten und Geigen ~ Die Herzallerliebste mein... — Цитата из стихотворения Гейне «Das ist ein Flöten und Geigen...».*

С. 315. *Die Erde war so lange geizig ~ Ich aber finde alles miserable.* — Неточная цитата из стихотворения Гейне «Die Erde war so lange geizig...».

С. 315. *Kleinstädtisches Wesen* — выражение, часто используемое Григорьевым (ср. наст. изд., с. 193).

С. 315–316. *Филистры в воскресных платьях гуляют по лесам и по полям ~ за что ты меня покинула?.. — Перевод стихотворения Гейне «Philister in Sonntagsröcklein...».*

С. 316. *Любил юноша девушку ~ Dem bricht das Herz entzwei... — Перевод и цитата из стихотворения Гейне «Красавицу юноша любит...».*

С. 316. *Я не ропщу, и пусть разорвется сердце ~ и видел, любовь моя, как глубоко ты страдаешь.* — Перевод стихотворения Гейне «Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht...».

С. 316. *Все, даже счастье того, кто избран ей, / Кто милой деве даст название супруги... — Цитата из стихотворения А. С. Пушкина «К \*\*\*» («Нет, нет, не должен я, не смею, не могу...», 1832).*

С. 316. *«Ja! du bist elend, und ich grolle nicht ~ Любовь моя, нам поровну страдать... — Цитируется первая строка, ниже перевод первой строфы стихотворения Гейне «Ja, du bist elend, und ich grolle nicht...» Перевод впервые опубликован: Репертуар и Пантеон. 1845. № 4.*

С. 317. *Ты не должна любить другого ~ Обручена! — Цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Любовь мертвеца» (1841).*

С. 317. *Как можешь ты спать ~ сильнее всех мертвецов.* — Перевод стихотворения Гейне «Wie kannst du ruhig schlafen...» из сборника «Опять на родине».

С. 317. ...*другой грозитя* ~ в фантастическом мире призраков. — Траговка Гамлета как героя, обитающего в ирреальном мире, высказывалась Григорьевым в статье о трагедии Шекспира «Заметки о московском театре» (ОЗ. 1850. № 4). Ср. мнение Белинского в статье «“Гамлет”, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838). Подробнее см. наст. изд., с. 741–743.

С. 317. *Из слез моих много родится* ~ В полуночный хор соловьев... — Первая строфа стихотворения Гейне «Aus meinen Thränen sprießen...» из сборника «Лирическое интермеццо» в переводе А. А. Фета (впервые: М. 1841. № 12).

С. 317. *Habe, auch in jungen Jahren* ~ тем лучше! — Первая строфа и перевод стихотворения Гейне «Habe auch in jungen Jahren...».

С. 317–318. *Не пора ль из души старый вымести сор* ~ «Боец умирающий». — Перевод стихотворения Гейне «Nun ist es Zeit, daß ich mit Verstand...».

С. 318. *Лежу ль я на постели* ~ сделали меня так несчастным... — Перевод стихотворений Гейне «Wenn ich auf dem Lager liege...» и «Als ich, auf der Reise, zufällig...».

С. 318. *Die Jahre kommen und gehen* ~ «Madame, ich liebe Sie...» — Стихотворение Гейне «Нисходят во гроб поколения...» («Die Jahre kommen und gehen...»).

С. 318. *Мне снилось: печально месяц смотрел* ~ и звезды холодны были... — Перевод стихотворения Гейне «Mir träumte: traurig schaute der Mond...».

С. 319. *Как цвет, ты чиста и прекрасна* ~ Прекрасной и нежной хранил. — Стихотворение Гейне «Mir träumte: traurig schaute der Mond...» в переводе Фета (впервые опубликовано: ОЗ. 1843. № 2).

С. 319. *Во сне я милую видел* ~ и когда умрешь ты, я буду плакать на твоей могиле. — Перевод стихотворения Гейне «Im Traum sah ich die Geliebte...».

С. 319. ...*поэт часто воображает умершею свою милую*... — Имеется в виду «Когда ты в суровой могиле...». В лирике Гейне лирический герой иногда мечтает о смерти и воображает себя мертвецом. См., например, стихотворения «Не радует вешнее солнце...» («Mein Herz, mein Herz ist traurig...») или цитированное выше «Не пора ль из души старый вымести сор...».

С. 319. *Разбирая одну из современных повестей, именно «Идеалиста»* г. Станкевича... — Об отношении Григорьева к повести А. В. Станкевича «Идеалист» см. выше, с. 664.

С. 319. *Ach Gott, im Scherz und unbewusst* ~ Den sterbenden Fechter gespielt. — Стихотворение Гейне «Nun ist es Zeit, daß ich mit Verstand...».

С. 319. ...*как Манфред, не ведает он ни минуты покоя*... — Имеется в виду главный герой драматической поэмы Байрона «Манфред» (1817), при первом же появлении заявляющий, что не знает покоя даже во сне.

С. 319–320. ...*манера болезненной поэзии* ~ случайности в выражении... — О значении, которое Григорьев вкладывает в понятие «тип», см. наст. изд., с. 670.

С. 320. ...*Фет, являющийся в «Песнях к Офелии», в «Мелодиях» и проч.* — «К Офелии» — лирический цикл Фета, печатавшийся в журналах 1840-х гг. и собранный в «Стихотворениях» 1850 г. В него входят, помимо прочих, стихотворения «Офелия гибла и пела...» и «Я болен, Офелия, милый мой друг...». Сам Григорьев был автором рассказа «Офелия. Одно из воспоминаний Виталина» (1846), где изображены сложные отношения Фета, Григорьева и девушки, послужившей прототипом героини Фета. «Мелодии» — один из самых больших циклов Фета, также сформировавшийся в издании 1850 г. Отдельные стихотворения цикла печатались в «Москвитянине» (1842. № 8), «Отечественных записках» (1843. № 9) и других журналах. По признанию Фета, все ранние циклы в его поэзии, включая, вероятно, «К Офелии» и «Мелодии», были собраны Григорьевым (см.: Григорьев. Воспоминания. С. 324).

С. 320. *Под тенью сладостной полуденного сада* ~ Чтоб дух перевести, замедлилась она... — Цитата из стихотворения Фета «Вакханка» (впервые опубликовано: ОЗ. 1843. № 4). Цитируется по «Стихотворениям» 1850 г., где тексту дано заглавие. Далее в статье все стихотворения Фета цитируются по изданию 1850 г., за исключением оговоренных случаев. Если первое издание не указано, стихотворение впервые опубликовано в издании 1850 г.

С. 320. «*К красавцу*» — стихотворение Фета, впервые опубликовано: М. 1841. № 12.

С. 320. *О, долго буду я в мальчье ночи тайной* ~ Заветным именем будить ночную тьму. — Стихотворение Фета впервые опубликовано: ОЗ. 1844. № 12.

С. 320. *Странное чувство какое-то* в несколько дней овладело / Телом моим и душой, целым моим существом. — Первые две строки стихотворения Фета «Странное чувство какое-то в несколько дней овладело...».

С. 320. «*Вечера и ночи*» — цикл стихотворений Фета, большая часть опубликована: ОЗ. 1842. № 5.

С. 321. *Автор* ~ мазурками Шопена... — По наблюдению Б. Ф. Егорова (см.: Григорьев. С. 556), Григорьев допустил ошибку: с мазурками Шопена критик «Современника» В. П. Боткин сравнивал

поэзию Огарева (см.: С. 1850. № 2. Отд. VI. С. 173), в том же журнале П. Н. Кудрявцевым стихи Фета сопоставлялись с ноктюрнами Шопена (см.: С. 1850. № 3. Отд. VI. С. 15).

С. 321. «В нем ~ жаркого летнего дня», — Цитата из статьи Кудрявцева (Там же. С. 7).

С. 321. *Впивает последнюю, / Сладкую влагу / Сна на заре...* — Неточная цитата из стихотворения А. Фета «Когда петух...» (опубликовано в сборнике Фета «Лирический пантеон», 1842).

С. 321. ...«далеки, как выстрел вечерний»... — Неточная цитата из стихотворения Фета (впервые опубликовано: ОЗ. 1844. № 11). У Фета: «Далеко, как отблеск вечерний» (Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986. С. 157). Стихотворение не вошло в сборник 1850 г., чем, вероятно, объясняется неточность цитаты.

С. 321. *Крадется в сердце тревожно...* — Цитата из того же стихотворения.

С. 321. *Исполнена тайны жестокой / Душа замирающих скрипок.* — Цитата из стихотворения Фета «Весеннее небо глядится...» (впервые опублик.: ОЗ. 1845. № 1). В «Стихотворения» 1850 г. не вошло.

С. 321. *Средь шума толпы неизвестной ~ За каждой безумною трелью...* — Неточная цитата из того же стихотворения.

С. 322. *Младенческой ласки доступен мне лепет...* — Первая строка стихотворения Фета.

С. 322. ...«что так ярко сияет». — Цитата из того же стихотворения.

С. 322. *Давно не видались мы в небе широком...* — Цитата из того же стихотворения.

С. 322. *О, не зови! ~ Я так привык...* — Первая строфа стихотворения Фета «О, не зови! Страстей твоих так звонок...»

С. 322. *Которым нет названья / И меры нет...* — Цитата из того же стихотворения.

С. 322. ...в стихотворениях, например, носящих общее название — «Хандра»... — Состоящее из шести частей стихотворение Фета «Хандра» опубликовано в сборнике «Лирический пантеон» (1842) и не вошло в «Стихотворения» 1850 г.

С. 322. *Мы одни; из сада в стекла окон.* — Здесь и далее цитируется стихотворение Фета «Фантазия» («Мы одни; из сада в стекла окон...»; при публикации в издании 1850 г. названо по первой строке). Вторая из приведенных цитат не вполне точна.

С. 322–323. *Давно ль под волшебные звуки ~ Носились по зале вдвоем.* — Стихотворение Фета «Давно ль под волшебные звуки...» (впервые: М. 1842. № 8; не включалось в «Стихотворения» 1850 г.).

С. 323. ...*поэта с явным преобладанием ~ форсированной пластичности.* — Отсылка к рассуждениям Алмазова в статье «Наблюдения Эраста Благоданова над русской литературой и журналистикой» (см. наст. изд., с. 265). Суждения Алмазова скрыто корректируются Григорьевым; в частности, как ключевое вводится понятие «объективности» Майкова, вообще значимое для «молодой редакции». Об отношении «молодой редакции» к А. Н. Майкову см. выше, с. 654.

С. 323. *Da ihr noch die schone Welt regieret ~ An der Freude leichtem Gangelband...* — Неточная цитата из стихотворения Ф. Шиллера «Боги Греции» (1788).

С. 323. ...*почти недостижимый идеал объективного лирического поэта...* — Григорьев отсылает к общепринятому представлению об абсолютной «олимпийской» бесстрастности Гете, способного одинаково совершенно изображать абсолютно любые предметы (ср., например, стихотворение Е. А. Баратынского «На смерть Гете», 1832). Гете обычно приводился в качестве образца объективного художника наравне с Шекспиром (ср., например, статью Белинского «Менцель, критик Гете» (1840), где это сопоставление встречается постоянно). В своей статье Григорьев явно ставит Гете ниже Шекспира, более близкого к «идеалу».

С. 323. ...*известное место в «Римских элегиях» ~ своей любезной...* — Имеется в виду пятая из «Римских элегий» (1788) Гете. В переводе А. Н. Струговщикова (единственном к моменту создания статьи Григорьева) это место опущено.

С. 323. ...*немца, методически и с рефлексией признавшего себя наслаждением.* — Стереотипный комический образ методичного немца был распространен в русской литературе XIX в. Ср., например, повесть М. Л. Михайлова «Адам Адамыч» (М. 1851. № 18, 19–20).

С. 323. *Kolossale Götterbilder / Aus leuchtendem Marmor...* — Цитируется стихотворение Гейне «Боги Греции» из цикла «Северное море».

С. 323. *Способность понимать красоту ~ объективности в таланте поэта...* — Слово «шибболет» восходит к Библии (Суд 12: 5–6) и обозначает характерную речевую особенность, позволяющую отличать представителей этнической группы. Для Григорьева античное искусство является воплощением подлинно художественного творчества, противопоставляемого современной русской литературе (см. наст. изд., с. 211).

С. 323. ...*на г. Щербину, с другой ~ ставим высоко.* — Об отношении «молодой редакции» к Н. Ф. Щербине см. в статье «Русская литература в 1851 году» и коммент. к ней (наст. изд., с. 655).

С. 324. *Был глуп когда-то человек ~ Пред публичкой провинциальной...* — Неточная цитата из стихотворения А. Н. Майкова «Скульптору» (1846).

С. 324. ...в апострофе к поэтам «гордого страданья»... — Апострофа — фигура речи, обращение к отсутствующему слушателю. «Гордое страданье» — цитата из стихотворения Майкова «Грезы» (см. ниже).

С. 324. *А ты, когда-то жизни жадный ~ Взывающий к векам...* — Неточная цитата из стихотворения Майкова «Грезы» (1845).

С. 324–325. *Вспомните в «Очерках Рима» чудное стихотворение «Скажи мне, ты любил на родине своей?...»...* — «Очерки Рима» — цикл Майкова (ОЗ. 1847. № 1; отд. изд.: СПб., 1847), куда входят и цитированные выше «Грезы», и стихотворение «Скажи мне, ты любил на родине своей?...» (1844). Далее приведены две цитаты из этого же стихотворения.

С. 325. *На дальнем севере моем, / Я этот вечер не забуду...* — Цитата из стихотворения Майкова «На дальнем севере моем...» (1844), входящего в цикл «Очерки Рима». Далее приведена цитата из этого же стихотворения.

С. 325. *Думал я, что небо ~ Страждущего сердца...* — Цитата из стихотворения Майкова «Думал я, что небо...» (1846), входящего в цикл «Очерки Рима».

С. 325–326. *Ах! любви меня без размышлений ~ И не кончить поцелуя век.* — Цитируется ранняя редакция стихотворения Майкова «Fortunata» (1845), входящего в цикл «Очерки Рима». То же стихотворение высоко оценено в анонимной рецензии Белинского на отдельное издание цикла Майкова (см.: Белинский. Т. 8. С. 518).

С. 326. ...в его поэмах ~ современных вопросов и интересов. — Указаны наиболее «западнические» произведения Майкова. В поэме Майкова «Две судьбы» (отдельное издание — СПб., 1845) отразился интерес поэта к идеям Белинского. Поэма «Машенька» опубликована в «Петербургском сборнике» (СПб., 1846), изданном Некрасовым. Мнение Григорьева выглядит полемично по отношению к позиции Белинского, утверждавшего: «Сюжет даже не нов. Но в художественном произведении дело не в сюжете, а в характерах, в красках и тенях рассказа. С этой стороны поэма г. Майкова отличается красотами необыкновенными» (Белинский. Т. 8. С. 148).

С. 326. ...у него не выйдет лица ~ из эпикурейца, например, Люция... — Сам Майков, окончательно порвавший с западничеством под влиянием Григорьева, впоследствии отзывался о своем произведении практические теми же словами, что и критик: «Все это — сочинение, ложь, на меня не похожее, никогда я не был Владимиром <главным героем поэмы>, брал черты из текущей литературы» (цит. по коммент. Л. С. Гейро в изд.: Майков А. Н. Избранные произведения. Л., 1977. С. 870). Люций — герой драмы Майкова «Три смерти» (1851), к моменту создания статьи не опубликованной из-за цензурного запрета.

С. 326. *Дыханьем трав и морем спящим ~ И Лиды ясной красотой...* — Цитата из неопубликованной поэмы Майкова «Три смерти». В опубликованной редакции поэмы героиня носит имя Пирра.

С. 326. ...разделя опять с Эрастом Благодравовым и любовь и уважение к этому таланту... — См. статью Алмазова «Наблюдения Эраста Благодравова над русской литературой и журналистикой», наст. изд., с. 264.

С. 326. ...«пожирать глазами» / Неприкрытые белые плечи. — Неточная цитата из стихотворения Щербины «Стыдливость» (1847; опубл.: Щербина Н. Греческие стихотворения. Одесса, 1850). Мотивы восхищения физической красотой античного мира и отказа от современных интересов типичны для творчества Щербины.

С. 326. *Дорической колонны / Красотой и простотой...* — Неточная цитата из драмы Щербины «Ифигения в Тавриде».

С. 326. ...в «Ифигении», довольно неучтиво встреченной одним из наших современных журналов. — Драма Щербины «Ифигения в Тавриде» (М. 1852. № 19) была иронически прокомментирована Новым Поэтом, писавшим: «...г. Щербина добросовестно изучает все, что касается до греческого мира; но чтобы воскресить в современной поэзии этот чудный мир, чтобы от этой поэзии веяло древнею жизнью, чтобы она была проникнута греческим мирозерцанием, недостаточно одного добросовестного изучения...» (С. 1852. № 11. Отд. VI. С. 127; выделенное курсивом слово «мирозерцание», очевидно, отсылает к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году»; ср. наст. изд., с. 187). Далее Новый Поэт приводит несколько «прозаических», с его точки зрения, выражений из пьесы. В защиту Щербины выступил Б. Н. Алмазов, осуждавший Нового Поэта за мелочные придирки и стремление вырвать отдельные стихи из контекста пьесы (см.: М. 1852. № 22. Отд. V. С. 44–46).

С. 327. *На страницах нашего журнала ~ «Картины древнего мира»...* — Стихотворение Мея «Картины древнего мира» опубликовано в № 8 «Москвитянина» за 1852 г.

С. 327. ...не забыли также ~ язык «Царской невесты»... — Стихотворение Мея «Хозяин» опубликовано в № 12 «Москвитянина» за 1849 г. Драма «Царская невеста» опубликована в № 18 «Москвитянина» за тот же год; отдельное издание: М., 1849. Язык этой пьесы считал главным ее достоинством Погодин (см.: М. 1849. № 24. Отд. IV. С. 80).

С. 327. ...*один немецкий поэт говорил Фрейлиграту: «O wähl ein Banner, und ich bin zufrieden / Ob's auch ein andres als das meine sei».* — Цитата из широко известного стихотворения Георга Фридриха Рудольфа Теодора Гервега (Herwegh, 1817–1875) «Партия» (1842). Герман Фердинанд Фрейлиграт (Freiligrath, 1810–1876) был немецким революционным поэтом. Имя Гервега не названо, очевидно, из опасения цензурного вмешательства.

С. 327. ...*мы несколько разойдемся с Эрастом Благодравовым.* — См. статью Алмазова «Наблюдения Эраста Благодрава над русской литературой и журналистикой», наст. изд., с. 263–264.

С. 327. *Вот опять летят букеты ~ В каждом молниинном полете...* — Цитата из стихотворения Берга «Фанни-Ельслер <sic!> перед отъездом ее из Москвы» (М., 1851. С. 7; ранняя редакция: М. 1850. № 12; Стихотворение посвящено австрийской танцовщице Фанни Эльслер, гастролировавшей в Москве). Под «благородными мотивами» этого произведения, вероятно, имеется в виду важная для стихотворения идея, что танцовщица особенно замечательна своей глубокой любовью к Москве.

С. 328. ...*в «Стихотворениях», писанных и печатанных наскоро...* — Отдельного издания оригинальных стихотворений Берга не выходило. Вероятно, имеются в виду публикации стихотворений Берга в периодике (см. ниже).

С. 328. ...*«Кармелитке», «К ребенку»...* — Стихотворение Берга «Кармелитка» опубликовано: Московский городской листок. 1847. № 187. 27 авг. Стихотворение «К ребенку» не найдено. Вероятно, речь идет о стихотворении «Ей» (М. 1848. № 12), посвященного очень юной девушке и опубликованного рядом со стихотворением «С. П. Д. (при посылке рисунка и стихотворения “Синеусов курган”», связанного с запомнившимся Григорьеву сочинением Берга (см. ниже).

С. 328. ...*«Синеусов курган»...* — стихотворение Берга, опубликованное: Московский городской листок. 1847. № 268. 10 дек. Возможно, имеется в виду его переработанный вариант «Синеусов курган на Белеозере» опубликованный в издании: Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь: Ваканционные дни профессора С. П. Шевырева в 1847 году. М., 1850. Ч. 2. С. 61–64. Попытки Берга включать древнерусские выражения в стихотворение была высмеяна рецензентом книги Шевырева (см.: С. 1850. № 6. Отд. V. С. 78–79).

С. 328. ...*проходили в разных изданиях ~ готовится теперь автором к печати...* — Берг на протяжении многих лет печатал свои переводы с разных языков, в том числе санскрита, сербского, финского и многих других. В 1854 г. вышло монументальное издание его переводов «Песни разных народов» с параллельным текстом на русском языке и языках оригиналов. Об этом замысле Берга «Библиотека для чтения» сообщила следующим образом: «Н. В. Берг идет своею дорогой. Он занимается теперь переводами “Песен народных”, но песен — *всего мира*... французские, немецкие, английские, испанские, итальянские, швейцарские, шведские, финские, татарские и все славянские песни — предстанут теперь в русском переводе <...> господин Берг собирает народные песни и на русском языке пропоет нам все их разом» (БдЧ. 1850. № 12. Отд. VII. С. 189). Критик «Отечественных записок» издевательски отозвался об этом объявлении: «Каков должен быть голос у г-на Берга, который <...> так себе, незаметно, вдруг, неожиданно и разом пропоет песни всего мира! <...> Пустите нас в концерт г. Берга, позвольте нам прослушать хоть финскую, хоть татарскую песенку» (ОЗ. 1851. № 4. Отд. VI. С. 100). Возмущенный тоном отзыва о Берге, Эдельсон процитировал это рассуждение и прокомментировал его: «Спросите теперь критика: из каких побуждений он решился на такое нехорошее дело, какова его попытка оскорбить г. Берга, совсем не виноватого в том, что вздумается о нем сказать “Библиотеке...”?» (М. 1851. № 9–10. С. 207).

С. 328. ...*г. Берг иногда сам подавал повод ~ только разве современная критика.* — Имеется в виду, по всей видимости, отзыв критика «Отечественных записок».

С. 328. ...*г. Полонского...* — Об участии Полонского в «Москвитянине» и отношении к его творчеству «молодой редакции» см. выше, с. 722.

С. 328. ...*г-жи Жадовской...* — Об участии Жадовской в «Москвитянине» и отношении к ее творчеству «молодой редакции» см. там же.

С. 328. *О других поэтах ~ например, о гр. Ростопчиной, о г-же Павловой...* — Евдокия Петровна Ростопчина (1811–1858) была старой знакомой Погодина и постоянной сотрудницей «Москвитянина»: в журнале печатались ее роман «Счастливая женщина» (1851. № 23; 1852. № 2, 5, 6) и многочисленные заметки и лирические стихотворения. Отзывы о ней в статьях «молодой редакции» комплиментарны, однако не исключено, что это вызвано необходимостью поддерживать хорошие отношения с редактором. Филиппов обещал подробно разобрать ее сочинение «Семейная тайна», опубликованное в № 11 «Библиотеки для чтения» за 1851 г. (см.: М. 1851. № 24. С. 606), однако так и не сделал этого. Каролина Карловна Павлова (1807–1893) печаталась в «Москвитянине» в 1850-х гг. (перевод сцен из «Прометей» Эсхила — М. 1850. № 7; сцены «Гаррик во Франции» — М. 1852. № 2; стихотворение «Серенада» — М. 1851. № 22). «Молодая редакция» о ее сочинениях в печати не высказывалась.



С. 328. ...мы не говорили о стихотворениях князя Вяземского, Дмитриева, Глинки. — Речь идет о близких Погодину поэтах Петре Андреевиче Вяземском (1792–1878), Михаиле Александровиче Дмитриеве (1796–1866) и Авдотье Павловне Глинке (1795–1863), активных сотрудниках «Москвитянина». Вероятно, эта фраза была вписана в статью Григорьева Погодиным, намного более высоко, чем «молодая редакция», оценивавшим творчество этих авторов (см. преамбулу, с. 708).

**Т. И. Филиппов**

**Летопись московского театра. «Не в свои сани не садись»**

Первые: М. 1853. № 7. Отд. VII. С. 130–136. Без подписи. Цензурное разрешение — 02.04.1853. Цензор Д. С. Ржевский.

Непосредственным поводом к написанию статьи стала премьера пьесы Островского «Не в свои сани не садись», состоявшаяся на сцене Большого театра 14 января 1853 г. Эта постановка стала первым сценическим воплощением работ Островского и имела грандиозный успех. Статья Филиппова является единственным примером собственно театральной критики «молодой редакции», представленным в наст. изд. Несколько наиболее удачных образцов театральной критики Григорьева этого времени представлены в издании: *Григорьев. Театральная критика*. Как и статьи Григорьева, этот текст Филиппова опубликован в регулярной рубрике «Летопись московского театра».

Вторая половина статьи посвящена разбору игры артистов московской императорской труппы. Их выступление оценено в целом положительно, хотя в ряде случаев Филиппов предлагает и некоторые коррективы, которые, по его мнению, могли бы улучшить спектакль. Отдельный интерес представляет указание на чтение комедии самим Островским при разборе игры С. В. Шумского в роли Вихорева. В первой половине работы Филиппова предлагается конспективное изложение эстетических положений «молодой редакции» и ее взглядов на творчество Островского. Эта часть статьи в основном вторична, находится в очевидной зависимости от взглядов Григорьева, выраженных, например, в близкой по времени статье «Русская изящная литература в 1852 году» (наст. изд., с. 294–302). В отзыве Филиппова высказаны традиционные для «москвитянинцев» требования к современной критике: 1) требование эстетического воспитания публики вместо потакания ее низменным вкусам (ср. наст. изд. статью Эдельсона «Несколько слов о современном состоянии и значении у нас эстетической критики»); 2) требование проникновения в «тайну мирозерцания» автора, без которого невозможно понимание его творчества.

Непосредственных журнальных откликов статья Филиппова не вызвала, однако она является частью широкого обсуждения первого появления Островского на императорской сцене, развернувшегося в печати после премьеры в Москве и Петербурге (19 февраля 1853 г.). См. в настоящем издании статьи Панаева и Кудрявцева.

С. 329. *Давно не было для московской сцены такой счастливой зимы, как нынешняя...* — К значимым премьерам зимы 1852–1853 гг. в Москве следует отнести спектакли по пьесам «Комедия ошибок» Шекспира (15 дек., 8 янв.), «Скупой рыцарь» Пушкина (9, 13, 18, 22 янв.), «Маскарад» Лермонтова (21, 23 января), «Ермил Иванович Костров» Кукольника (12, 13, 16, 17, 26 февр.). Держались на сцене «Гамлет», «Горе от ума» и др. пьесы (см.: История русского драматического театра. М., 1979. Т. 4. С. 82–138).

С. 329. ...оно снимает с нашей публики ~ ее так охотно осыпают. — Имеются в виду обвинения в эстетической всеядности, низких требованиях к сценическим произведениям, любви к дешевым эффектам и мелодраматическим коллизиям, традиционные для театральной критики 1840–1850-х гг. Ср., например, статью Белинского «Александринский театр» (1845), помещенную в сборнике «Физиология Петербурга» (*Белинский*. Т. 7. С. 232–234). Жалобы на то, что пьесы Шекспира держатся на сцене только благодаря мелодраматическим переделкам, см. в его же рецензии (1844) на «Гамлета» в переводе А. И. Кронеберга (Там же. С. 462–463). Ср. также более близкое по времени к статье Филиппова рассуждение о необходимости воспитания вкуса публики, а не потакания ей в анонимной рецензии «Пантеона» на драму Кукольника «Ермил Иванович Костров» (*Пантеон*. 1853. № 1. Отд. IV. С. 4–5).

С. 329. *Вкус массы вообще не может быть самостоятельным...* — Одно из наиболее принципиальных положений критики «молодой редакции». См., например, в статье Эдельсона «Несколько слов о современном состоянии и значении у нас эстетической критики»: «Итак, эстетическая критика существует преимущественно для публики и имеет главную цель образование ее вкуса. Образовать же вкус — значит развить способность к чисто эстетическому, то есть бескорыстному в обширном смысле наслаждению» (наст. изд., с. 225). Постоянным упреком в адрес петербургской журналистики со стороны «молодой редакции» оказывается как раз упрек в потакании

низким вкусам публики. Ср., например, в фельетоне Алмазова «Стихотворения Эраста Благодрава»: «Странно то, что публика, вкус которой дошел было до такой утонченности и разборчивости, опять стала так неприхотлива, что позволяет печатать и с удовольствием читать пошлости, которые теперь ей предлагают. Впрочем, я нарочно сказал, что это странно, а в самом деле тут нет ничего странного. Петербургские журналы *теперь* издаются не для той публики, для которой исключительно *было* стали писать русские писатели. Помянутые журналы смекнули, что писать только для избранной публики невыгодно, что если они будут писать только для нее, то у них мало будет подписчиков» (наст. изд., с. 157).

С. 329. ...*ничего кроме каких-нибудь пошлых копий с действительной жизни...* — Имеется в виду «натуральная школа», против которой в близкой по времени выхода статье «Русская изящная литература в 1852 году» выступил Григорьев (см. наст. изд., с. 291). Сама по себе копия действительности для Григорьева не только не является достоинством, но и положительно вредна: «Величайшая вина этого направления против искусства заключалась именно в той натуральности, которая рабски копирует явления действительности, не отличая явлений случайных от типичных и необходимых, не озаряя их разумною и истинно любовною мыслию, не поверяя их внутри себя судом нелицеприятного и безусловного комизма» (наст. изд., с. 292).

С. 329. ...*пока драматическая литература наша производила одни водевили и поговорки...* — Водевиль и драматическая поговорка — доминирующие сценические жанры 1840-х гг. Засилье переводного водевиля, отмечаемое всеми без исключения театральными критиками этого времени, являлось, с одной стороны, следствием бедности национального репертуара: отдельные шедевры Грибоедова, Гоголя и Лермонтова не могли изменить общего положения дел, а продукция Полевого, Кукольника и др. популярных драматургов по качеству нечасто превосходила переводные тексты. С другой стороны, бенефисная практика требовала большого количества новых пьес каждый театральный сезон. О водевиле см., например: *Лотман Л. М. Драматургия тридцатых — сороковых годов XIX века // История русской литературы: В 10 т. М., Л., 1955. Т. 7. С. 619–654. Развернутое рассуждение о причинах невозможности оригинального русского водевиля см. в XIII письме Иногородного Подписчика: Дружинин. Т. 6. С. 300–303; впервые: С. 1850. № 4.*

С. 329. *Только представление образцов истинного искусства может оградить вкус публики...* — Эта мысль была развита в статье Эдельсона «Несколько слов о современном состоянии у нас и значении эстетической критики»: «Самый лучший способ для этого <образования вкуса публики> есть, без сомнения, знакомство с вековыми, классическими памятниками искусства. Особенная заслуга этих произведений в отношении к развитию эстетического вкуса есть та, что они неотразимо нравятся всякому в известной степени образованному человеку, и нравятся именно с своей художественной стороны. Будучи вполне и до малейшей подробности проникнуты оживляющею их эстетическою идеею, достигнув в своей форме совершенной прозрачности, они не могут дать места никакому другому впечатлению, кроме эстетического, и это последнее возбуждают несомненно. Таким образом, под их влиянием вкус публики очищается сам собой, мир искусства отрешается мало-помалу в глазах их от всего постороннего и практически устанавливаются в душе те точки, с которых должно происходить созерцание всякого художественного произведения. Но такого рода эстетическое образование публики не зависит от критика» (наст. изд., с. 226).

С. 329. ...*нельзя достаточно возблагодарить дирекцию за ту почитательность об успехе сцены...* — В конце 1852 г. Дирекция императорских театров по просьбе Погодина ходатайствовала о разрешении комедии Островского и добилась успеха (см. письмо Островского Погодину: *Островский. Т. 11. С. 53*). Возможно, речь идет и об успешных действиях дирекции, добившейся отмены императорского указа о запрете постановки в Москве пьес, не игранных ранее в Петербурге.

С. 329. ...*бенефис г-жи Никулиной-Косицкой ~ читатели «Москвитянина» прочли на его страницах.* — Бенефис Л. П. Никулиной-Косицкой (о ней см. ниже) прошел на сцене Большого театра 14 января 1853 г. Кроме «Не в свои сани не садись», давались «сцены из римского быта» «Пир у поэта Катулла» Г. П. Данилевского. Пьеса Островского была опубликована в № 5 «Москвитянина» за 1853 г.

С. 329. *Г. Островский занимает в кругу наших современных писателей совершенно особое место...* — Общая позиция «молодой редакции», выраженная также в статье Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году». «Бедная невеста» Островского названа здесь «замечательнейшим литературным явлением 1852 года», а сам автор — главой «современного литературного движения» (наст. изд., с. 302).

С. 329. *Нужды нет, что последовал направлению, данному нашей литературе Гоголем...* — Сопоставление раннего Островского с Гоголем, впервые развернутое Алмазовым в «Сне по случаю одной комедии» (см. наст. изд.), ко времени появления пьесы «Не в свои сани не садись» стало уже тривиальным. В «Заметках и размышлениях Нового Поэта», посвященных «Не в свои сани не садись», это же сопоставление предложено как само собой разумеющееся: «Первое произведение

его обратило на него всеобщее внимание; <...> и мы в числе других, пораженные чтением этого произведения, были почти уверены, что русская литература приобрела себе, в лице г. Островского, такой же высокий художественный талант, каким владел тот, кто так недавно и безвременно сошел в могилу...» (наст. изд., с. 349).

С. 330. ...*г. Островский ~ не может назваться вполне самостоятельным писателем...* — Речь идет о зависимости раннего Островского от драматургии Гоголя. Освобождение от этой зависимости начинается с «Бедной невесты». См. статью Григорьева «Русская литература в 1851 году» (наст. изд., с. 209).

С. 330. ...*исходил из некоторой условной и односторонней точки зрения на предмет, не им самим установленной...* — Вероятно, имеется в виду «отрицательная», разоблачительная установка комедии «Свои люди — сочтемся!», отказ Островского от которой более подробно разобран в рецензии Эдельсона на «Бедность не порок» (см. наст. изд.).

С. 330. ...*не дали опомниться критике и проникнуть через эту преграду в тайну миросозерцания автора.* — Миросозерцание Островского так охарактеризовано Григорьевым в статье «Русская изящная литература в 1852 году»: «У Островского одного в настоящую эпоху литературную есть свое прочное, новое и вместе идеальное миросозерцание, с особенным оттенком, обусловленным как данными эпохи, так, может быть, и данными природы самого поэта. Этот оттенок мы назовем, несколько не колеблясь, коренным русским миросозерцанием, здоровым и спокойным, юмористическим без болезненности, прямым без увлечений в ту или другую крайность, идеальным, наконец, в справедливом смысле идеализма, без фальшивой грандиозности или столько же фальшивой саниментальности» (наст. изд., с. 297). О самом термине «миросозерцание» см. в статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» и коммент. к ней (наст. изд., с. 658). По мнению критиков «молодой редакции», без проникновения в «тайну миросозерцания» автора правильное понимание его художественных творений невозможно.

С. 330. ...*талант г. Островского со времени появления в свет его первой комедии ~ даже потерпел и упал.* — Очевидно намек на прием критикой «Бедной невесты» Островского. С принципиальными претензиями выступили Тургенев, Панаев и Чернышевский. См. также рецензию Галахова в наст. изд. Краткий обзор других откликов на пьесу Островского см. в коммент. Е. И. Прохорова: *Островский*. Т. 1. С. 527–529. Критика единодушно отметила, что «Бедная невеста» уступает первой комедии Островского «Свои люди — сочтемся!». На несправедливое отношение «близорукой критики» к «Бедной невесте» жаловался в статье «Русская изящная литература в 1852 году» Григорьев.

С. 330. ...*комедии самого Гоголя не могут похвалиться таким языком.* — Развитие идей, выраженных в «Сне по случаю одной комедии» Алмазова (см. наст. изд., с. 129–134).

С. 330. ...*характеры первой комедии были определеннее и яснее...* — Представление о высшей объективности образов первой комедии Островского также заявлено в «Сне по случаю одной комедии» (см. наст. изд., с. 130). Очевидно, условность новой комедии Островского в глазах Филиппова выглядит «субъективностью».

С. 330. ...*мы считаем нужным рассматривать не только его способность задумать пьесу, обстроить мысль ее живыми образами, соблюсти все условия внешней отделки.* — На эти же качества новой пьесы Островского обратил внимание Кудрявцев: «Искусство автора состояло не в том, чтоб прикрасить данный простой материал и придать ему мнимое разнообразие выдумками своего изобретения, но в том, чтоб облечь его в художественную форму, то есть обставить его живыми лицами, мотивировать действие самою природою созданных характеров и провести его, согласно с поэтической истиною, через все положения, требуемые драматическим развитием, и мы находим, что где только автор был верен чисто художественным требованиям, там везде почти он достиг своей цели» (наст. изд., с. 335).

С. 330. ...*его взгляд на вещи вообще, который необходимо выразится и в отношении его к изображаемой им сфере жизни.* — Речь идет о целостном «миросозерцании» Островского, свойствах его характера. Впервые «молодая редакция» обозначила требования к темпераменту самого художника в «Сне по случаю одной комедии» Алмазова: «Поэтом объективным, то есть истинным художником, может быть только такой человек, которого миросозерцание проникнуто спокойствием и терпимостью, который кротко и любовно глядит на мир, не вдаваясь в чрезмерную экзальтацию ни в любви к прекрасному, ни в ненависти к пороку» (наст. изд., с. 134).

С. 330. ...*условность взгляда сообщает известным частям особенную выпуклость ~ самые образы приобретают яркость.* — Эта мысль очень напоминает слова «бледного молодого человека» в «Сне по случаю одной комедии» Алмазова о Гоголе: «...отличительная его черта состоит не в верном изображении действительности, но в необыкновенной зоркости и, так сказать, неумолимости и неподкупности, с какой он везде умеет открыть дурное, и в выпуклости, рельефности и особенном комизме, с которым он изображает это дурное» (наст. изд., с. 133). У Алмазова, однако,

способность «выпукло выставить пошлость и порок» противопоставляет гоголевскую драматургию «Своим людям...» Островского. Для Филиппова первая комедия Островского гораздо ближе к Гоголю, чем для «молодого человека» из «Сна...».

С. 330. *Некоторые погрешности в частности ~ некоторая бедность (разумеется, сравнительная) языка...* — Невыгодное для разбираемой пьесы сравнение с комедией «Свои люди — сочтемся!» сделано и в рецензии Нового Поэта (С. 1853. № 4): «...все-таки в художественном отношении эта комедия не может быть поставлена на ряду с первой его комедией. Язык действующих лиц в этой новой комедии очень верен, но это не тот типический язык, обращающийся в поговорки, который мы слышали в «Ревизоре» и в “Своих людях — сочтемся!”» (наст. изд., с. 352). Сравнительная бедность языка — оригинальная претензия Филиппова. Критика, напротив, скорее склонна была видеть некоторую его перегруженность. Ср. в рецензии Кудрявцева: «Автор так вслушался в этот язык, так верно воспроизводит его во всех подробностях, что не забывает передавать в верной копии и самые допускаемые в нем неправильности» (наст. изд., с. 338).

С. 331. *...что-то, как будто в действительности происходившее, пронеслось оно перед нами...* — «Верность действительности» — свойство пьесы «Не в свои сани не садись», подчеркнутое в рецензии Нового Поэта (см. наст. изд., с. 351).

С. 331. *Многочисленные и одушевленные вызовы автора очевидно подтверждают его.* — О вызовах Островского упоминается в воспоминаниях И. Ф. Горбунова (А. Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966. С. 50). Выдающийся успех первой постановки «Не в свои сани не садись» в Большом театре зафиксирован во множестве текстов эпистолярного и мемуарного характера. В. П. Боткин писал Тургеневу, что просмотрел три спектакля и «каждый раз не выходил из театра без слез на глазах» (В. П. Боткин и И. С. Тургенев: Неизданная переписка 1851–1869. М.; Л., 1930. С. 34). Тому же адресату И. С. Аксаков сообщал, что «впечатление, производимое этою пьесой на сцене, не только силою своею побеждает все предубеждения, но едва ли с каким-либо прежде испытанным впечатлением сравниться может. Вполне понятна эта пьеса только в театре» (цит. по коммент. Э. Л. Ефременко: *Островский*. Т. 1. С. 537; см. здесь же другие отзывы на первую постановку). Премьера комедии «Не в свои сани не садись» с блеском прошла не только на московской сцене. В рецензии Кудрявцева отмечается, что «на русской сцене обеих столиц она имела решительный успех. Разве немногие пьесы старого репертуара поспорят с ней в подобной удачливости» (наст. изд., с. 334). Об «огромном успехе в обеих столицах» сообщал Тургеневу П. В. Анненков (*Анненков П. В. Письма к И. С. Тургеневу*. СПб., 2005. Кн. 1. С. 18).

С. 331. *Г. Садовский...* — Пров Михайлович Садовский (Ермилов; 1818–1872), артист московской императорской труппы в 1839–1872. Исполнитель ролей Пузатова в «Семейной картине» (1857), Подхалюзина в «Своих людях — сочтемся!», Смурого в «Утре молодого человека», Беневоленского в «Бедной невесте», Русакова в «Не в свои сани не садись», Агафона в «Не так живи, как хочется» и др. ролей в пьесах Островского. Шедевром Садовского считается исполнение роли Любима Торцова в пьесе «Бедность не порок». Садовский — один из любимых актеров Григорьева. В статье о гастрольях В. В. Самойловой в Москве Григорьев отнес Садовского к категории артистических натур, которые «способны создавать цельные, полные типы, отрешаясь почти совершенно от собственной личности» (*Григорьев. Театральная критика*. С. 78; впервые: М. 1851. № 13). К особым заслугам Садовского Григорьев отнес создание образа Осипа в «Ревизоре» Гоголя: «Осип, созданный Садовским, не только стоит в уровень с городничим, но даже задуман и выполнен едва ли не проще и правдивее. <...> Совершенно спокойное, правдивое до совершенства воспроизведение личности со всеми тончайшими психологическими чертами и во всей соответствующей этим чертам внешности — вот игра Садовского» (Там же. С. 124; впервые: М. 1852. № 8). На примере этой роли Григорьев развивает одну из своих любимых мыслей, что усердная и верная работа даже над второстепенной ролью способна не только сделать честь большому артисту, но и «вытянуть» весь спектакль (Там же. С. 124–125).

С. 331. *В этом, как и во многом другом, он на здешней сцене не имеет соперников.* — По более позднему заключению Григорьева, сделанному в статье «Две сцены» (1863), «первое представление первой национальной драмы “Не в свои сани не садись” <...> разом поставило на пьедестал великого актера Садовского» (*Григорьев. Театральная критика*. С. 309).

С. 331. *Измучительно была ведена сцена с Вихоревым...* — Кудрявцев в своей рецензии назвал эту сцену «самой занимательной в третьем акте» (наст. изд., с. 342).

С. 331. *Г. Васильев* — Сергей Васильевич Васильев (1827–1862), артист московской императорской труппы в 1844–1861 гг. Исполнитель ролей Ширялова в «Семейной картине», Лисавского в «Утре молодого человека», Милашина в «Бедной невесте», Бородкина в «Не в свои сани не садись», Разлюляева в «Бедности не порок», Васи в «Не так живи, как хочется» и многих других ролей в пьесах Островского. Самым совершенным созданием Васильева считается роль Тихона в «Грозе» Островского. Исполнение Васильевым роли Милашина Григорьев позднее (1862) назовет «глубоким, почти гениальным» (*Григорьев. Театральная критика*. С. 237). После смерти

Васильева в статье о постановке «Грех да беда на кого не живет» (1863) Григорьев назвал этого артиста «великим комиком» (Там же. С. 257).

С. 331. ...он превзошел все надежды, возлагаемые на него искренними друзьями его таланта. — В числе четырех «чудес», которые сделала первая постановка пьесы «Не в свои сани не садись», Григорьев в 1863 г. назовет следующее: это представление «разом создало гениальный талант С. Васильева» (Григорьев. *Театральная критика*. С. 309).

С. 332. *Г. Степанов...* — Петр Гаврилович Степанов (1806–1869), артист московской императорской труппы в 1825–1869 гг. Исполнитель ролей Маломальского в «Не в свои сани не садись», Гордея Торцова в «Бедности не порок», Еремки в «Не так живи, как хочется». Отмечая неудачу Степанова в роли Ляпкина-Тяпкина, Григорьев тем не менее высоко охарактеризовал этого артиста: «Надобно полагать, что роль эта совершенно не по натуре г. Степанова, потому что иначе этот умный и добросовестный артист отдал бы ее удовлетворительнее» (Григорьев. *Театральная критика*. С. 123; впервые: М. 1852. № 8). Отмечен Григорьевым Степанов и в роли Тугоуховского в «Горе от ума» (Там же. С. 129). Характеризуя московскую труппу в позднейшей статье «Две сцены» (1863), Григорьев отнес Степанова к «полезностям, доигравшимся до известной степени талантливости» (Там же. С. 312).

С. 332. *Думаем, что и автор им совершенно доволен ~ вообще делал его суровее.* — На «чисто комическое» свойство характера Маломальского указал в своей рецензии и Кудрявцев (см. наст. изд., с. 335).

С. 332. *Г. Шумский и...* — Сергей Васильевич Шумский (Чесноков; 1821–1878), артист московской императорской труппы в 1841–1847 и 1850–1878 гг. Исполнитель ролей Добротворского в «Бедной невесте», Вихорева в «Не в свои сани не садись» и других ролей в пьесах Островского. Шедеврами Шумского считаются роли Жадова в «Доходном месте» и Счастливец в «Лесе». Григорьев отмечал игру Шумского в роли Ардатова в комедии А. М. Жемчужникова «Странная ночь»: «Его Ардагов — создание истинного мастера, глубже задуманное артистом, нежели автором» (Григорьев. *Театральная критика*. С. 86; впервые: М. 1851. № 13). Заслужил похвалы Григорьева Шумский и за игру в «Провинциалке» Тургенева: «Вернее и ярче создать тип невозможно. Небрежность и свобода каждого движения, выражение светской апатии на физиономии, зевота праздности и скуки, самодовольство, сознание собственного величия и презрение ко всему окружающему — вот общие черты образа, представляемого г. Шумским с такою поразительной правдой» (Там же. С. 91). Исполнение Шумским роли Хлестакова Григорьева не удовлетворило: «Г-н Шумский мог понять Хлестакова, особенно вследствие толкований самого автора пьесы, но не мог создать лица. <...> Хлестакову г. Шумского недостает весьма важного качества — отсутствия задней мысли. Она мешает артисту быть настоящим Хлестаковым — проглядывает везд, даже в сцене, когда Хлестаков от пустоты в желудке, а паче того, от пустоты душевной, принимается насвистывать арию» (Там же. С. 121; впервые: М. 1852. № 8).

С. 332. ...наружным видом своим и костюмом не отвечал тому представлению, которое выносит из пьесы читатель. — По мнению Панаева, выраженному в очередных «Заметках и размышлениях Нового Поэта», Вихорев — «Сноб по происхождению и добрый малый, <...> взятый в трагическую, роковую для него минуту» (наст. изд., с. 349). Для Кудрявцева Вихорев представляет собой тип «прошледа, в котором стерлись последние следы человеческого стыда и который живет одним надувательством; но в нем почти нет ничего личного, индивидуального. Изображения Вихоревых, более или менее удачные, нередко попадают в литературу; но не видно, чем бы Вихорев новой пьесы отличался от других подобных ему или что внесено с ним в литературу нового» (наст. изд., с. 341).

С. 332. *Гг. Колосов, Матвеев и Кремнев...* — Константин Петрович Колосов (Фризановский; 1823–1888), артист московской императорской труппы в 1843–1888 гг. Исполнитель ролей Недопекина в «Утре молодого человека», Баранчевского в «Не в свои сани не садись» и других ролей в пьесах Островского. В бенефис Колосова на московской сцене впервые были поставлены «Бешеные деньги» (1870) и «Дикарка» (1879). По словам Григорьева, из Молчалина в «Горе от ума» Колосов сделал «какого-то простачка» (см.: Григорьев. *Театральная критика*. С. 129; впервые: М. 1852. № 8). Е. А. Матвеев, А. А. Кремнев — второстепенные артисты московской императорской труппы.

С. 332. *Г-жа Никулина-Косицкая...* — Любовь Павловна Никулина-Косицкая (1827–1868), артистка московской императорской труппы в 1847–1868 гг. Исполнительница ролей Авдотьи Максимовны в «Не в свои сани не садись», Анны Ивановны в «Бедности не порок», Груши в «Не так живи, как хочется» и многих других ключевых ролей в пьесах Островского. Вершиной творческой карьеры Никулиной-Косицкой стала роль Катерины в первой постановке «Грозы» Островского. Последняя крупная роль актрисы — роль Лизаветы в «Горькой судьбине» Писемского (1863).

С. 333. *Привычка к ложным, искусственным положениям повредила ему значительно.* — Примером такой игры Косицкой может служить исполнение ею роли Офелии. Григорьев писал, что

«г-жа Косицкая играла только сцену мелодраматического сумасшествия, до тех же пор говорила стихи и прозу плачевным голосом» (*Григорьев. Театральная критика*. С. 68; впервые: ОЗ. 1850. № 4). Первая постановка «Не в свои сани не садись», по позднему (1863) заключению Григорьева, «разом оторвала национальную русскую артистку Л. П. Косицкую хоть на время от гнусно-сентиментальных драм и от всхлипываний щепкинской школы» (Там же. С. 309).

С. 333. *Г-жа Акимова...* — Софья Павловна Акимова (Ребристова; 1824–1889), артистка московской императорской труппы в 1846–1889 гг. Исполнительница ролей Степаниды Трофимовны в «Семейной картине», Аграфены Кондратьевны и Устиньи Наумовны в «Своих людях — сочтемся!», Хорьковой в «Бедной невесте», Арины Федотовны в «Не в свои сани не садись», Арины в «Бедности не порок», Афимьи в «Не так живи как хочется» и многих других ролей в пьесах Островского. В позднейшей статье «Две сцены» (1863) Григорьев отнес талант Акимовой к перво-степенным (см.: *Григорьев. Театральная критика*. С. 312).

С. 333. *Г-жа Сабурова 1-я...* — Аграфена Тимофеевна Сабурова (1795–1867), артистка московской императорской труппы, исполнительница ролей Анны Петровны в «Бедной невесте», Анны Антоновны в «Не в свои сани не садись» и других ролей в пьесах Островского. В статье о гастрольях В. В. Самойловой в Москве (1851) Григорьев отмечал выступление Сабуровой 1-ой в роли тетюшки в комедии М. Н. Загоскина «Поездка за границу» (*Григорьев. Театральная критика*. С. 93; впервые: М. 1851. № 13).

С. 333. *Знаменитое слово «амур!» произносит она хоть и смешно, но не так, нам кажется, как дано в пьесе.* — По замечанию Кудрявцева, «Эта Анна Антоновна для того только и выдумана, чтоб постоять на карауле во время свидания, да сказать Вихореву “амур!” Ну, как хотите, а это уж слишком по-аристотелевски, и наша новая драма могла бы быть немного посвободнее в своих движениях» (наст. изд., с. 342).

### П. Н. Кудрявцев

#### «Не в свои сани не садись», комедия Островского

Впервые: ОЗ. 1853. № 4. Отд. V. С. 100–120. Без подписи. Цензурное разрешение — 03.04.1853. Цензор А. И. Фрейганг.

Атрибутируется на основании писем Галахова и Кудрявцева к Краевскому (см.: *Тотубалин*. С. 80; *Островский*. Т. 1. С. 542; коммент. Э. Л. Ефременко).

Переизд.: Критическая литература о произведениях А. Н. Островского / Сост. Н. Денисюк. М., 1906. Вып. 1 (без подписи).

Автограф — в собрании Л. И. Поливанова (РГАЛИ. Ф. 2191. Оп. 1. № 198. Л. 1–9). Опубликованный текст полностью соответствует рукописному, за исключением первых двух и последних двух предложений, отсутствующих в рукописи и добавленных, очевидно, редактором. Кроме того, в рукописи в конце статьи после слов «...доброй воле самого писателя» следовало: «Как однако новая русская комедия далеко еще от старой как в воззрении на вещи, так и в самом употреблении артистических приемов!».

Статья писалась в марте 1853 г. 13 марта Кудрявцев сообщал Краевскому, что по соглашению с А. Д. Галаховым готовит «для «Журналистики» статейку о новой комедии Островского» и обещает выслать ее «на следующей неделе» (РНБ. Ф. 391. № 463. Л. 18).

Статья Кудрявцева явилась первым крупным откликом критика на творчество А. Н. Островского. Касаясь в обозрении русской литературы за 1852 г. полемики вокруг «Бедной невесты», Кудрявцев солидаризировался с низкой оценкой пьесы своим соавтором Галаховым (см. наст. изд.) и отказался видеть в ней «новое слово» (см.: ОЗ. 1853. № 1. Отд. IV. С. 42). Следующая комедия драматурга «Не в свои сани не садись» произвела на Кудрявцева более благоприятное впечатление. Несмотря на то что Эдельсон упрекнул критика «Отечественных записок» в неопределенности оценки (см. ниже), мнение обозревателя «Москвитянина» вряд ли можно считать обоснованным. Дотошный медиевист, последователь Нибура и Ранке, Кудрявцев попытался подойти к пьесе непредвзято, объективно рассматривая сильные и слабые ее стороны. Его интерпретация полемики выделяется на фоне однозначно положительных откликов на «Не в свои сани не садись» И. И. Панаева и Т. И. Филиппова (оба см. в наст. изд.) двумя особенностями. Во-первых, Кудрявцев, единственный из критиков, проблематизировал жанр пьесы и, усмотрев в нем больше черт драмы, нежели комедии, именовал пьесу именно драмой. Подобная точка зрения может объясняться своеобразной концепцией Кудрявцева, изложенной им в статье «Об “Эдипе царь” Софокла: Опыт анализа» (Прописи. 1852. Вып. 2). По мысли критика, для анализа подлинного драматического произведения чисто эстетический подход, имеющий дело с «художественностью», недостаточен. Художественность до того вошла в обычай эстетического понимания, что читатель

часто не замечает очевидных содержательных недостатков пьесы. Кудрявцев предлагает другой подход — «собственно гуманический», который позволяет избежать «односторонности чисто формального воззрения». Акцент на «гуманическом» предполагает анализ того, как развивается подлинно трагический характер в действии, какие психологические и этические проблемы лежат в основе этого процесса — словом, разбор «внутренней архитектуры» драмы (Там же. С. 73). Соответственно, Кудрявцев вводит понятие «внутреннего действия», которое «происходит в сознании» героя (Там же. С. 76). Поскольку «главное содержание трагедии составляют явления внутреннего человеческого мира» и действие происходит скорее в психологической плоскости, критику следует сосредоточиться на обсуждении именно этих аспектов. Герменевтическая установка Кудрявцева объясняет, почему в его рецензии такое пристальное внимание уделяется развитию характеров, нравственной проблематике и мотивации поступков героев (Бородкина и Дуни особенно), а наиболее частотными оказываются понятия «человек / человеческий», «душевный», «драма», «характер».

Вторая особенность статьи критика связана с «консервативной» идеологией пьесы и его собственной позицией. Еще до Кудрявцева фельетонист «Санкт-Петербургских ведомостей», подписавшийся «В. П.», выразил несогласие с основной мыслью комедии (см.: СПбВед. 1853. № 54. 10 мар.), однако отказался детально аргументировать свое мнение. Критик же «Отечественных записок» взглянул на пьесу глазами западника, отвергающего пристрастное принижение «образованности». Кудрявцев, единственный из критиков-современников, попытался поставить под вопрос построение пьесы Островского, в которой конструируется семейно-патриархальная утопия, противопоставленная западной цивилизации (см. об этом: Журавлева А. И. Островский-комедиограф. М., 1981. С. 116–117; Зубков. С. 177–186). Критик заметил, хотя и не соотнес с предшествующими пьесами Островского, это стремление к «славянофильской» интерпретации русской истории.

Статья Кудрявцева вызвала отклики в первую очередь в «Пантеоне» и «Москвитянине». Обозреватели «Пантеона», присоединяясь к его мнению, хвалили разбор в целом, сомневаясь, впрочем, в выборе некоторых слов и терминов: «удачливость», «публичность», «мотивировать», «фонд», «фабула» (см.: Пантеон. 1853. № 4. Петербургский вестник. С. 4). В более пространной рецензии на петербургскую постановку «Не в свои сани не садись» критик «Пантеона» также поддержал тезис Кудрявцева о торжестве необразованности над образованностью в комедии: «Действительно, нельзя не пожалеть, что г. Островский не подумал об этом впечатлении, что он, задавшись вполне похвальной целью — выставить смешную сторону страсти купеческих дочек и их родителей вступать в родство с людьми образованными, благородными, не показал их ложного взгляда на образованность и благородство и вреда от полуобразованности, представляемого в драме Вихоревым и Ариной Федотовной?» (Пантеон. 1853. № 4. Театральная летопись. С. 35–36). Однако, в отличие от Кудрявцева, характер Бородкина показался обозревателю «Пантеона» логически и психически верным. От имени «Москвитянина» в полемику включился Е. Н. Эдельсон, которому не понравился общий — нерешительный — тон статьи Кудрявцева, а следовательно, отсутствие определенности в оценке пьесы, уклончивое признание ее значения и успеха: «Не нравятся вам эта оригинальная яркость разговорного языка в комедии, — скажите это прямо» (М. 1853. № 9. С. 44). Главное же несогласие Эдельсона вызвала скептическая интерпретация Кудрявцевым конфликта пьесы — «торжество необразованности над образованностью». По мнению критика «Москвитянина», пьеса на самом деле посвящена осуждению «людей, которые смотрят с пренебрежением на так называемый простонародный быт, разумея под этим общим эпитетом всех тех, кто по наружному виду и некоторым приемам отличается от них» (Там же. С. 48). Более того, главная коллизия пьесы заключается в том, что с удалением проходимца Вихорева семейная идиллия Русаковых восстанавливается. Мысль Кудрявцева о том, что комедия Островского может вызвать у публики неприятие образованности, показалась Эдельсону настолько нелепой, что спустя год он вернулся к ней в обзоре № 4 «Отечественных записок» за 1854 г.: «Только мысль пугливая, хотя и образованная, могла подсказать одному критику “Отечественных записок” опасение, чтобы комедия Островского “Не в свои сани не садись” не произвела отвращения к образованию. Та же самая мысль заставляет восхищаться рассказом “Муму”, вопреки эстетическому чувству и громко вопиющим представлениям народности» (М. 1854. № 10. С. 94). Позже Кудрявцева резко осудил Григорьев, построивший на полемике с его отзывом значительную часть статьи «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» (см. наст. изд.). Возможно, мысль Кудрявцева об «антизападничестве» Островского повлияла на интерпретацию его творчества Н. Г. Чернышевским в статье о «Бедности не порок» (С. 1854. № 5), где критик упрекал драматурга в приверженности ложным теориям (славянофильству).

С. 334. На русской сцене обеих столиц она имела решительный успех. — Сведения о постановке см. наст. изд., с. 729.

С. 334. *Теперь, когда она «предана публичности», то есть появилась в печати...* — Комедия была опубликована в «Москвитянине» (1853. № 5. Отд. I. С. 1–74).

С. 334. *...не дожидаясь, пока он выйdet отдельной книгой, что, вероятно, не замедлит...* — В 1853 г. (ценз. разр. не указано) комедия вышла отдельным изданием в московской типографии В. Готье. Начиная с первой комедии, М. П. Погодин и Островский параллельно с журнальной версией издавали пьесы отдельными книжками. Так с 1850 по 1854 г. вышли «Свои люди...», «Бедная невеста», «Не в свои сани...», «Бедность не порок».

С. 334. *...автору непременно хочется называть свою новую пьесу комедией?* — Жанровое определение «комедия» в начале 1850-х гг. было принципиальным как для Островского, так и для «молодой редакции» в целом. По их мнению, комическое позволяло преодолеть крайности как вредной для высшего искусства субъективности («личности») автора в изображении героев, так и абсолютной его бесстрастности. Идеалом комического писателя старого времени мыслился Гоголь, тогда как воплощением нового типа комизма — Островский (см. *Зубков. С. 34–35*).

С. 335. *Когда перед глазами проходят ~ смотришь комедию?* — О теории драмы Кудрявцева см. преамбулу, с. 734.

С. 335. *...некоторым критикам, ухитрившимся видеть недостаток драматического произведения в самой простоте его содержания...* — Намек на фельетон Иногородного Подписчика (А. В. Дружинина) в апрельской книжке «Библиотеки для чтения», в котором говорилось, что «содержание “Бедной невесты” Островского чрезвычайно просто», и критику «это <...> кажется недостатком» (см. наст. изд., с. 237). Кудрявцев высмеял этот тезис в обзоре «Русская литература в 1852 году» (наст. изд., с. 283–284).

С. 335. *Мысль «Ревизора» взята из такого же источника...* — Мнение о заимствовании сюжета комедии Гоголя «Ревизор» из пушкинского бродячего анекдота о мнимом ревизоре известно современникам еще до публикации в 1855 г. «Авторской исповеди», где Гоголь указывал на происхождение сюжета (см.: *Гоголь. ПССиП. Т. 4. С. 525; Проскурин О. А. Путешествие Пушкина в Оренбург и генезис комедии «Ревизор» // И время и место: Историко-филологический сборник к шестидесятилетию А. Л. Островата. М., 2008. С. 143–158*).

С. 336. *...так часто встречаешь списывание грязных сторон действительной жизни...* — Кудрявцев присоединяется здесь к критике эстетических принципов т. н. «натуральной школы» (дагерротипное изображение низовых сторон действительности), которая к началу 1850-х гг. воспринималась как пройденный этап литературы (см. в наст. изд. статью Ап. Григорьева «Русская литература в 1851 году»).

С. 336. *...известному Лазарю, знакомому нам по другой пьесе...* — Имеется в виду Лазарь Елизарыч Подхалюзин, герой пьесы Островского «Свои люди — сочтемся!».

С. 338. *...а не выходил бы как deus ex machina...* — «Бог из машины» (лат.), выражение, которое в переносном смысле означает неожиданное, немотивированное разрешение какого-либо конфликта или ситуации, первоначально в античной драме. Ср., например, критику этого приема в пьесах Еврипида в статье Р. В. Орбинского «Еврипид» (Журнал Министерства народного просвещения. 1853. № 9. Отд. II. С. 138).

С. 339. *Весьма удачный тип первого рода мы видели в Липочке.* — Упоминается главная героиня пьесы «Свои люди — сочтемся!».

С. 339. *Прежде мы имели уж случай заметить, что положительные женские типы менее удаются автору, чем отрицательные...* — Возможно, речь идет о рецензии на альманах «Комета», где о героине этюда «Неожиданный случай» Островского Софье Антоновне сказано, что «у нее нет никакого характера» (ОЗ. 1851. № 5. Отд. V. С. 7). Других высказываний о недостатках положительных героинь Островского в статьях «Отечественных записок» за 1852 — начало 1853 гг. обнаружить не удалось.

С. 340. *...столько веков прошедший плач Ярославны?* — Фрагмент «Слова о полку Игореве», которое в 1850 г. было в очередной раз актуализировано переводом сотрудника «Москвитянина» Л. А. Мея.

С. 341. *...прошлеца...* — То же, что пройдоха, «пролаз, проныра»

С. 341. *Изображения Вихоревых ~ нередко попадают в литературе...* — Имеются в виду, видимо, гоголевские персонажи Хлестаков и Ихарев («Игроки»). С последним фамилия героя Островского даже созвучна.

С. 341. *...распивают лисабончик...* — Портвейн.

С. 342. *...уж слишком по-аристотелевски...* — Кудрявцев имеет в виду соответствующие разделы его «Поэтики» (335 г. до н. э.; в современных русских изданиях гл. VII и VIII), в которых речь идет о единстве времени, места и действия. Хотя первый русский перевод «Поэтики» был выполнен Б. И. Ордынским в 1854 г., подробный пересказ трактата был доступен русским читателям по книге С. П. Шевырева «Теория поэзии...» (М., 1836; раздел «Теория поэзии в Греции»).



С. 348. ...два понятия между собою несовместные... — Отсылка к словам Моцарта «гений и злодейство — / Две вещи несовместные» из «Моцарта и Сальери» А. С. Пушкина (1830).

С. 348. ...но не думаем, чтоб он хотел быть русским Аристофаном... — Кудрявцев имеет в виду, что консерватизм Островского сильно напоминает позицию древнегреческого комедиографа Аристофана, который в комедиях «Облака» и «Лягушки», высмеивая новые течения в философии (Сократа) и драматургии (Еврипид), прослыл ревнителем старых нравов и быта. Сопоставление Островского с Аристофаном вызвало несогласие Эдельсона. В обзоре «Отечественных записок» и статьи Кудрявцева он писал: «Аристофан смеялся и над Сократом, а от каких-нибудь Вихоревых до Сократов, хоть бы и наших доморощенных, расстояние все еще велико» (М. 1853. № 9. С. 48). Начиная с 1810-х гг. под влиянием популярного курса лекций «Über dramatische Kunst und Litteratur» (1809–1811) А. Шлегеля, Аристофан осмысливается как ревнитель «мира, простоты и строгости античных нравов» (см. Иванов Д. Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: Теория и практика национального театра. Tartu, 2009. С. 100–102).

С. 348. ...старая русская комедия, которая тоже любила иногда мешать идеальное с действительным. — По-видимому, имеются в виду комедии Д. И. Фонвизина и раннего А. А. Шаховского, в которых часто изображалась победа новых разумных просвещенных начал над старым и косным миром невежества.

### И. И. Панаев

#### Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики. Март 1853

Впервые: С. 1853. № 4. Отд. VI. С. 258–270. Без подписи. Публикуемый фрагмент — с. 261–267. Цензурное разрешение — 14.04.1853. Цензор А. Л. Крылов.

Переизд.: Критическая литература о произведениях А. Н. Островского / Сост. Н. Денисюк. М., 1906. Вып. 1.

Фельетон Панаева представляет собою первый, после череды негативных высказываний «Современника» об Островском, сочувственный и даже хвалебный отзыв журнала о нем. В спектре оценок пьесы мнение Панаева о комедии «Не в свои сани не садись» располагается между исключительно высокой оценкой Филиппова (см. наст. изд., с. 329), увидевшего в пьесе новое направление в творчестве Островского, и прохладной статьей П. Н. Кудрявцева (наст. изд., с. 334), недовольного якобы тенденциозным «обелением» всего русского и необразованного и очернением западного и образованного. Панаев, напротив, не увидел в комедии никаких противоречий, а превосходство необразованной нравственной чистоты Русакова и Дуни над «гнилой» светскостью и европейскостью Вихорева предлагал трактовать как обличение «полуобразованности».

С. 349. Это Сноб по происхождению... — Английское слово 'snob' вошло в русский язык в значении «хлыщ, разыгрывающий роль большого барина» (Михельсон А. Д. 30000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с объяснением их корней. М., 1866. С. 667) после перевода очерков У. М. Текерея «Английские Снобсы» (С. 1852. № 11–12). И использовалось многими критиками, и особенно Панаевым, который популяризировал русский аналог снобов — хлыщей — в серии очерков, печатавшихся в «Современнике».

С. 349. Комедия г. Островского ~ успех на двух сценах: петербургской и московской... — О постановке комедии см. наст. изд., с. 729.

С. 349. В «Современнике» (3 №, Письма П. Ч.)... — имеются в виду «Письма “пустого человека” в провинцию о петербургской жизни» М. В. Авдеева (письмо четвертое: С. 1853. № 3), в котором пьеса Островского «Не в свои сани...» была названа «замечательнейшим» произведением, ниже «Своих людей...», но выше «Бедной невесты» (С. 199–200).

С. 349. Первое произведение его обратило на него всеобщее внимание... — Комедия «Свои люди — сочтемся!» (1850). Об ажиотаже вокруг нее см. коммент. Е. И. Прохорова: *Островский*. Т. 1. С. 505–507.

С. 349. Кто так недавно и безвременно сошел в могилу... — Имеется в виду смерть Н. В. Гоголя в феврале 1852 г. Сопоставление таланта Островского с гоголевским стало общим местом в критике начала 1850-х гг.

С. 349. ...чресчур услужливая критика ~ «Вот грядет... и проч.»... — Намек на объявление Островского «новым словом» в статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» (см. наст. изд., с. 209).

С. 349–350. Люди ~ произведение необыкновенное и гениальное. — Намек на высокую оценку критиками молодой редакции драматического этюда Островского «Неожиданный случай» и пьесы «Бедная невеста», встреченных петербургскими изданиями весьма прохладно (см. наст. изд., с. 615).

С. 350. *Некоторые журналы* ~ («Современник» и «Библиотека для чтения»). — Имеется в виду рецензия И. С. Тургенева (С. 1852. № 3) и «Письмо Иногородного Подписчика о русской журналистике. XXVIII» А. В. Дружинина (см. наст. изд., с. 236). Оценка Дружининым пьесы, вопреки утверждению Панаева, была более чем сдержанной.

С. 350. В «Современнике» ~ какое-то особенное значение. — Тургенев особенно хвалил образы «наивных эгоистов» Мерича и Милашина, вероятно, потому, что они оказались близки подобному типу героя в его прозе и драматургии начала 1850-х гг. См. об этом: *Вдовин*. С. 138–142.

С. 350. *Вообще в статье этой* ~ что-то неопределенное и недосказанное. — Возможно, этот упрек Панаева отражает недовольство редакцией «Современника» чересчур высокой оценкой, которую на страницах журнала получила пьеса Островского, печатавшегося в «Москвитяине».

С. 350. «Отечественные записки» ~ слишком неблагосклонно и строго... — Имеется в виду весьма критическая оценка пьесы в статье А. Д. Галахова (см. наст. изд.).

## 1854

А. А. Григорьев

### Искусство и правда. Элегия — ода — сатира

Впервые: М. 1854. № 3–4. Отд. VIII. С. 76–82. Цензурное разрешение — 15.02.1854. Цензор Д. С. Ржевский.

Основные переизд.: Павел Степанович Мочалов. М., 1953; *Григорьев А. А.* Избр. произв. Л., 1959 («Библиотека поэта»). Большая серия); примеч. Б. О. Костелянца, в изд. частично приведены варианты списка РГАЛИ; *Григорьев. Стихотворения*; примеч. Б. Ф. Егорова, в изд. приведены варианты списка РГАЛИ.

Источники текста:

*Авт. РГАЛИ* — автограф с заглавием «Рашель и правда», эпиграфом из Лермонтова и посвящением «Славной памяти Павла Степановича Мочалова и живой славе Александра Николаевича Островского и Прова Михайловича Садовского, посвящает Ап. Григорьев», с пометами рукой М. П. Погодина (РГАЛИ. Ф. 160. Оп. 1. № 5).

*Авт. ГЦТМ* — автограф из фонда А. Н. Островского в ГЦТМ им. Бахрушина, без заглавия и эпиграфа, сохранилось начало — строки 1–44 и конец — ст. 202–219 (ГЦТМ. Ф. 200. № 3649). Текст на плотной и толстой бумаге, на которой известны и другие рукописи Григорьева, отложившиеся в фонде Погодина в РГБ (Ф. 231).

*Список ГЦТМ* — рукой неизвестного лица под заглавием «Рашель и правда. Элегия-ода-сатира» с эпиграфом из Лермонтова и посвящением «Славной памяти Павла Степановича Мочалова и живой славе Островского и Садовского с любовью и почтением Аполлоний Григорьев. Лета от воплощения Божественного слова 1854. Месяца января в 11 день». Список обрывается на ст. 207, содержит описки и ошибки, отсутствующие в др. источниках текста (ГЦТМ им. Бахрушина. Ф. 200. № 3650).

Сохранились машинописные копии текста, сделанные с указанных автографов в начале XX в. потомками Эдельсона: в архиве Е. Б. Эдельсона (РНБ. Ф. 1123. № 28) и Е. Н. Эдельсона (РГАЛИ. Ф. 1205. Оп. 1. № 102. Л. 1–16).

*Список ГЦТМ*, в котором посвящение Мочалову, Островскому и Садовскому датировано Григорьевым 11 января 1854 г., позволяет утверждать, что стихотворение писалось в конце декабря 1853 — самом начале января 1854 г., то есть еще во время репетиций в Малом театре пьесы «Бедность не порок», о которой говорится во второй части стихотворения, но премьера которой состоялась 25 января 1854 г. Датировка подтверждается и письмом Григорьева М. П. Погодину (между 11 и 15 января 1854), где сообщалось, что «об известных стихах говорят уже и с именем автора» (*Григорьев. Письма*. С. 72). Стихотворение, как известно из следующего письма Ю. Ф. Самарина к Погодину (первая половина февраля 1854 г.), к началу февраля уже ходило в списках и читалось на вечере у Киреевского, вызвав целый ряд претензий: «Возвращаю Вам стихи Григорьева. Они были прочтены на вечере у Киреевского. Вот и суждение присутствовавших: Киреевский советует напечатать; Хомяков решительно противится печатанию, находя крайне неуместным отзыв о преуспении искусства и науки *под державной сению* в то время, когда нельзя напечатать второй части “Мертвых душ”, ни перепечатать первой. С моей стороны, я нахожу, что первая часть отличается искренностью и свежестью впечатления первой молодости. Во второй части меня поражает неприятно прямой переход от Мочалова к Островскому и Садовскому.

Ниже полслова о Гоголе, который родил Островского. Щепкин тоже забыт! Вместо благодарности обоим и вечной памяти первому в конце второй части, бог знает из какой стати, задемы *завистливые хохлы*. Этот стих просто оскорбителен — не для хохлов, а для нас. Что до третьей части, то многое можно бы сказать и про, и contra. Все, что сказано о подражательности и господстве моды, почувствовано искренно и сказано очень остроумно; но не знаю, до какой степени кстати. Не выдавши Рашель, я не могу сказать, можно ли в ее лице карать *фальшь* и *ложь* в искусстве. Если справедливо то, что пишет Анненков в письме к Щепкину, напечатанном в “Москвитяине”, то едва ли справедливо ставить ее на одну доску с штурком Рислеем. Вообще мне кажется, что *повод* к нападению на подражательность и фальшивость как в искусстве, так и в увлечении публики избран неудачно. Рашель сделалась невинною жертвою чужих грехов. Во всяком случае, если печатать, то мой совет не включать стих о хохлах и 4 стихов о процветании искусства и науки» (РГБ. Ф. 231/II. Карт. 29. № 14. Л. 10–11 об.; с неточностями опубл.: Барсуков. Кн. XIII. С. 205–206). *Авт. ГЦТМ*, судя по всему, представляет собой раннюю, но фрагментарно сохранившуюся авторскую версию, которая была переработана для публикации. Приведем список отличий *Авт. ГЦТМ* от печатного текста:

- Ст. 10: державно властвовал над ней;  
 Ст. 13: Тот лик измученный, больной;  
 Ст. 210: В душе лишь истина: где нет живого чувства;  
 Ст. 213: Но восторгаться нам не кстати.  
 Ст. 214 отсутствует  
 Ст. 217: Столодвижение и пляску на канате.

Григорьев самостоятельно изготовил несколько списков стихотворения для Садовского и Островского. Один из автографов (*Авт. РГАЛИ*) был послан Погодину для напечатания в «Москвитяине». Эта рукопись, которую следует признать основной, полностью сохранившейся первой редакцией стихотворения, содержит карандашные пометы Погодина, свидетельствующие о том, что она использовалась при подготовке текста к печати. На л. 1 слева от эпиграфа из Лермонтова сделана отметка карандашом «Петитом» и цифра «2», означающие, что текст следует набрать петитом и поместить вторым после посвящения Островскому и Садовскому, которое обведено карандашом и обозначено цифрой «1». Напротив фамилии «Григорьев» карандашом значится «курсив» (л. 1 об.). Ниже воспроизведены только те места первой редакции, которые существенно отличаются от печатного текста, а также пометы Погодина.

Ст. 10: державно властвовал над ней;

*Напротив строк 83–84 рукой Погодина подписано: нелепо.*

Ст. 107: Поэт, судьбы избранник новый; (*слева рукой Погодина: полегче*).

*После ст. 126 было:*

Но мы не смели правду эту  
 Всех выше правды правд на свете чтить.  
 Хвала и честь теперь поэту,  
 Что по душе нас учит жить

Ст. 128: Великий комик в плоть облек; (*слово «великий» подчеркнуто Погодиным*).

Ст. 152 — *слова: душе так прямо кажет путь — подчеркнуты, и рукой Погодина подписано: стихи не хороши.*

*После ст. 160 следовали 2 строки:*

И только солоно завистливым хохлам  
 Да европейским обезьянам!

*Слова: завистливым хохлам — зачеркнуты Погодиным, а слово: хохлам — чернилами.*

Ст. 165: Французский R произносить (*подчеркнуто Погодиным*).

После ст. 166 строки:

Кому же обезьяной быть  
Ума и сметки не ставало

*Сбоку карандашом Погодина: лишнее.*

После ст. 176 следовали строки:

Пришел поэт, что приапиной  
И желчью зависти томим;  
Другой — до старости мышинный  
Жеребчик, вербный херувим,  
На романтизм сердитый больно  
За пьесы щипанный довольно...

*Рядом со словом: приапиной — Погодиным поставлен знак вопроса.*

После ст. 180 следовали строки:

Сидит, от тесноты потея,  
В райке купец знакомый мой;  
От полового Дорофея  
Он сведал как-то, что зимой  
Приедет-де Рашель в столицу,  
В театре станет представлять,  
Как надоть, значит, умирать  
И разную там небылицу...  
Прикащик с ним Петр Федоров сидит,  
Что на аршин печатное читает  
И по афишке говорит,  
Что вот, мол, то и то, хозяин, представляют.

После ст. 197 следовало:

И в ней одной теперь цветет  
Искусства пышный цвет под сению державной  
И знание свой сочный плод дает  
И в духе истины мужает и растет  
Наш быт, воистину святой и православный .

Ст. 210: Вместо: в душе лишь истина — чернилами вписано: лишь в сердце истина

Ст. 214 отсутствует

Ст. 217: Столодвижение [и пляску на канате] — (зачеркнуто Погодиным)

Стилистические и идеологические замечания Погодина, соположенные с претензиями славянофилов из письма Самарина, позволяют частично реконструировать, в каком направлении проходила переработка первой редакции. Прежде всего бросается в глаза, что пометы Погодина далеко не покрывают всех замечаний из письма Самарина и могли быть сделаны сразу по получении рукописи, еще до того, как Погодин узнал о реакции славянофилов. Отсюда можно заключить, что некоторые места, не вызвавшие нареканий Погодина, Григорьев переделывал исключительно под влиянием мнения славянофилов, выраженного письмом Самарина. К ним можно отнести: 1) снятие провокационного посвящения Мочалову, Садовскому и Островскому; 2) замену слова в ст. 10 «державно» на «всесильно»; 3) исключение строк о «завистливых хохлах» после ст. 158 (мнение Погодина совпало со славянофильским); 4) исключение строк с фразой «о державной сени» после ст. 197. На фоне этих изменений Григорьева особенно заметны те фрагменты, которые не устроили Погодина, но не были исправлены поэтом: это 1) ст. 83–84; 2) ст. 152 «душе так прямо жает путь» оставлены без изменения; 3) ст. 167–169 об обезьяне оставлены. Кроме того, два больших фрагмента текста о посетителях театра поэте и жеребчике (после ст. 176), о знакомом купце в райке (после ст. 180), не вызвавшие претензий Погодина были тем не менее исключены

из печатного текста — очевидно, по желанию самого Григорьева, как чересчур личные выпады (см. коммент. ниже). В то же время некоторые замечания Погодина были учтены: в ст. 107 «судьбы избранник» заменено на «глашатай правды новой»; в ст. 128 «великий комик» заменено на «высокий»; в ст. 165 «французский R» заменен на “п”; в ст. 217 выражение «пляску на канате» заменено на нейтральное «иные ухищренья».

*Список ГЦТМ*, сделан скорее всего кем-то из окружения Островского и молодой редакции с первой редакции стихотворения (*Авт. РГАЛИ*), т. к. содержит все те фрагменты, которые отличаются от печатного текста. Другие незначительные расхождения следует признать опечатками и ошибками переписчика, т. к. они отсутствуют в *Авт. РГАЛИ* и печатном тексте.

Стихотворение создано во время боевых действий между Россией и англо-франко-турецкой коалицией (официальное начало войны — 4/16 октября 1853 г.). Отчасти этим объясняется бескомпромиссное противопоставление России и Запада в тексте. Григорьев описывает Европу и Америку как «старые» государства, используя восходящую к И. Канту и И.-Г. Гердеру концепцию стадияльного развития цивилизаций, соответствующего этапам человеческого взросления. В России рассуждения о болезненной старости и скорой гибели Запада были крайне распространены и высказывались такими важными для Григорьева авторами, как С. П. Шевырев и И. В. Киреевский (сводку подобных суждений см.: *Долинин А. А. Гибель запада: К истории одного стойкого верования // К истории идей на Западе: «Русская идея»*. СПб., 2010). Надвигающаяся война актуализировала представления о дряхлости Запада. На фоне патриотических сочинений 1854 г. идеология стихотворения Григорьева выглядит банальной, в отличие от его эстетической теории, впрочем, также построенной на соотнесении русского и «западного» искусства. Патриотический пафос сближает Григорьева с многочисленными авторами пропагандистских стихотворений, печатавшихся на страницах русской периодики (ср., например, стихотворение П. А. Вяземского «Нахимов, Бебутов — победы близнецы...» — М. 1854. № 2, без паг.). Патриотический пафос Григорьева вызвал осуждение со стороны А. С. Хомякова, критически относившегося к правительству (см. выше). Вероятно, именно тесной связью «Искусства и правды» со злободневной политической ситуацией объясняется демонстративный отказ Григорьева обсуждать это произведение впоследствии — ср. диалог персонажей в рассказе «Великий трагик»: «— Не совестно вам было написать ваше стихотворение “Рашель и правда”? — Да вы где и в чем видели Сальвини? — спросил я, не отвечая по многим причинам на его вопрос» (*Григорьев. Воспоминания*. С. 272; курсив Григорьева). В том же рассказе герои говорят о Рашель как о «необычайном явлении» (Там же) — очевидно, отношение критика к артистке изменилось после написания стихотворения. Григорьев хотел, чтобы его стихотворение соотносилось не только с официально настроенной лирикой, но и с позицией славянофилов, а потому снял не устроившие их места (см. подробнее: *Зубков*. С. 166–169).

Текст состоит из 3 разделов, соответствующих трем элементам подзаголовка. Первый из этих разделов определен автором как «элегия». Видимо, имеется в виду ориентация лирического героя на воспоминание о светлом прошлом — тенденция элегии как жанра, осознанная уже современниками расцвета этого жанра в 1800–1820-е гг. (см.: *Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа»*. СПб., 1994). Первая часть стихотворения посвящена артисту Павлу Степановичу Мочалову (1800–1848), творчество которого Григорьевым рассматривалось как важнейшая часть истории русского театра. Автобиографический герой рассказа Григорьева «Великий трагик» (1859) говорит о Мочалове: «...меня с девяти лет начали возить в театр и <...> я видел Мочалова во всем, что ни играл он...» (*Григорьев. Воспоминания*. С. 275), а в воспоминаниях Григорьев назвал Мочалова среди «великих воспитателей всего нашего поколения» (Там же. С. 57). Схожим образом относились к Мочалову и другие современники Григорьева. Так, М. А. Стахович восторженно описал его выступления, в особенности в роли Гамлета, в стихотворной повести «Былое», опубликованной в «Москвитянине» незадолго до стихотворения Григорьева (см.: М. 1853. № 19). Примечательно, что тексты Григорьева и Стаховича содержат мотив памяти, возвращающей лирического героя во времена Мочалова. Брат Стаховича открыл собранием своих воспоминаний и легенд о Мочалове свои посвященные русскому театру мемуары (см.: *Стахович А. А. Ключки воспоминаний*. М., 1904. С. 3–14). Григорьев неоднократно обращался к творчеству Мочалова, в особенности в цикле статей «Летопись московского театра». Критик, в частности, писал: «Еще недавно — тому назад четыре года — необыкновенное, громадное, почти гениальное дарование держало под каким-то обаянием всю многообразную массу посетителей театра. <...> Все, казалось, соединилось в этом любимце природы для того, чтобы создать великого артиста — и действительно таким был он, но был, к сожалению, только минутами. Мочалов не был художником в настоящем значении этого слова: нельзя было поручиться ни за одно его представление...» (*Григорьев. Театральная критика*. С. 99–100; впервые: М. 1851. № 15). Трагический талант Мочалова Григорьев еще в 1852 г. сопоставлял с комическим дарованием М. С. Щепкина: «Щепкин такой же великий толкователь личности

Сквозник-Дмухановского, каким, по нашему мнению, был Мочалов для личности Ричарда Ш» (Григорьев. *Театральная критика*. С. 119; впервые: М. 1852. № 8). Очевидно, к 1854 г. Григорьев пересмотрел свое отношение к Щепкину и отказался от сопоставления артистов, на что обратил внимание Ю. Ф. Самарин (см. выше). Очевидно, на это повлияла негативная оценка Щепкиным комедии Островского «Бедность не порок» (Щепкину приписывают выражение «Бедность не порок, да и пьянство не добродетель!» — Горбунов И. Ф. Отрывки из воспоминаний // А. Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966. С. 53; подробнее об отношении Щепкина к этой пьесе, в том числе о дальнейшем изменении этого отношения, см.: Михаил Семенович Щепкин: Жизнь и творчество. М., 1984. Т. 1–2; по ук.). К тому же, Щепкин был высокого мнения об игре Рашель, о которой Григорьев отзывался резко отрицательно. «Москвитянин» напечатал специальную заметку, в которой свидание артистов в Париже изображалось в идиллических тонах, к тому же анонсировался скорый приезд Рашель в Петербург (см.: М. 1853. № 20. Отд. VIII. С. 179–180; на вклейке воспроизведен автограф Рашель на рукописной копии трагедии Ж. Расина «Эсфирь», подаренной Щепкину). Щепкин встретил приехавшую в Москву Рашель на вокзале. Согласно воспоминаниям А. Н. Афанасьева, в салоне Е. П. Ростопчиной Щепкин публично вступил в спор с Островским, резко отрицательно отзывавшимся об игре Рашель (см.: Афанасьев А. Н. М. С. Щепкин и его записки // Афанасьев А. Н. Народ-художник: Миф. Фольклор. Литература. М., 1986. С. 321–322; Островский прямо не назван, однако характеристика «претендент в русские Шекспиры» указывает на него однозначно). Вероятно, Афанасьев не вполне точно описывает спор, однако сам факт столкновения Щепкина с одним из участников «молодой редакции» из-за Рашель правдоподобен. Уже после публикации «Искусства и правды» Рашель посетила спектакли Щепкина, а он вышел на сцену после одного из ее выступлений. Таким образом, Щепкин не был упомянут в сочинении Григорьева в силу своих западнических воззрений, реализовавшихся в его отношении к Рашель.

В первую очередь, Мочалов для Григорьева — это исполнитель роли Гамлета в переводе Н. А. Полевого, впервые поставленном в бенефис Мочалова 22 января 1837 г. «Гамлет» в стихотворении Григорьева трактуется именно сквозь призму исполнения этой роли Мочаловым. В посвященной «Гамлету» статье Григорьев вспомнил перечисленные в «Искусстве и правде» фрагменты текста и особенности исполнения роли как присутствующие Мочалову: «... снова видел я, как живое, перед собою чудное лицо великого артиста, и снова, казалось мне, слышал я этот мелодический, до сердца проникавший голос, этот страшный шепот... Я помню все, и “макабрскую пляску отчаяния, веселящегося своими муками, упивающегося своими жгучими терзаниями”, и “страшное явление, которое при фантастическом блеске театрального освещения отделялось от земли, росло и вытягивалось во все пространство между полом и потолком сцены и колебалось на нем, как злое привидение”, все это я помню, все это я видел... в ушах моих звучат как будто снова эти слова: “Страшно — за человека страшно мне!...” — но... Но это был не Гамлет! Вот печальная истина, в которой пора сознаться...» (Григорьев. *Театральная критика*. С. 52; впервые: ОЗ. 1850. № 4). В 1859 г. схожие идеи об исполнении Мочаловым роли Гамлета высказывались в рассказе Григорьева «Великий трагик»: «... Мочалов играл всегда одно *веяние* своей эпохи...» (Григорьев. *Воспоминания*. С. 277). Таким образом, мрачный, пугающий аспект образа Гамлета казался Григорьеву связанным с игрой Мочалова и, соответственно, с эпохой 1830–1840-х гг. Другим важным явлением прошлого, упоминаемым в комментируемой статье, является работа В. Г. Белинского «“Гамлет”, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838). Григорьев не желал полемизировать с Белинским, чье понимание образа Гамлета не совпадало с григорьевским, и видел в этой статье типичное выражение взглядов эпохи: «Так много в этих статьях глубокой симпатии к болезненной личности Гамлета и так мало — к главному герою всех Шекспировых драм, к правосудию...» (Григорьев. *Театральная критика*. С. 53); «В этом-то характере статьи, в полном соответствии ее тогдашнему чувству и заключается все ее высокое значение...» (Там же). В своих воспоминаниях Григорьев лаконично сформулировал свое восприятие Мочалова: «Взять его таким, каким он был, предоставлено было только Полевому, коронованному его ролью Гамлета, да Белинскому, разъяснившему этого оригинального мочаловского Гамлета» (Григорьев. *Воспоминания*. С. 57). В «Искусстве и правде» Григорьев, таким образом, пишет не о Гамлете Шекспира, а о Гамлете Мочалова и Белинского, выражающем определенную эпоху в развитии русского общества — эпоху романтического интереса к страданиям личности. Возможно, обращение к творчеству Мочалова было подсказано Григорьеву статьей Ф. А. Кони «Русский театр», где исполнение Мочаловым роли Гамлета трактовалось как апофеоз романтической актерской школы, во многом исказившей образ шекспировского героя (см.: Пантеон. 1853. № 12. Театральная летопись. С. 1–19). Отлично знавший о несовпадении шекспировского текста и русского перевода, Григорьев цитирует именно перевод Н. А. Полевого (1837), поскольку этот текст исполнял Мочалов (см. об интерпретации Григорьевым образа Гамлета: *Виттакер*. С. 72–76). Далее в своем тексте Григорьев обращается и к другим пьесам, составившим репертуар Мочалова, — сочинениям Шекспира и русских

писателей 1830-х гг., однако трактовка артиста как художника романтического остается неизменной: «Мочалов был колоссальный представитель романтизма, который выносил на своих плечах все слабые произведения своих драматургов...» (Григорьев. *Театральная критика*. С. 71; впервые: ОЗ. 1850. № 6). Высоко оценивая искусство Мочалова, Григорьев, однако, уже к 1850 г. считал его более не актуальным и даже вредным для русского театра: «...Мочалов же и испортил преимущественно вкус публики или, лучше сказать, был к тому бессознательным орудием. <...> В своей любви к сильным и эффектным местам она дошла до крайнего пресыщения. В ослеплении своей страсти к Мочалову она соединила с ним разных романтических героев, смешала с ними героев Шекспира...» (Там же. С. 71). В «Искусстве и правде» ограниченность Мочалова подчеркивается еще и тем, что упоминаются только его трагические роли — ничего не сказано, например, о роли Чацкого, хотя Григорьев считал, что в этой роли «игра его <...> — вне всяких сравнений...» (Там же. С. 130; впервые: М. 1852. № 8). Очевидно, такое искажение позволило критику более последовательно противопоставить Мочалова комику Садовскому.

Второй раздел «Искусства и правды» — одна из первых рецензий на московскую постановку комедии «Бедность не порок» на сцене Малого театра (25 января 1854 г.) Незадолго до статьи Григорьева, впрочем, обозреватель «Пантеона» упомянул по поводу этой пьесы об Островском как об отличающемся «несомненным талантом» писателе, однако выступил против «молодой редакции», ожидающей от Островского «нового слова», которое, по его мнению, суждено сказать лишь «избранным энциклопедическим гениям, каковы Шекспиры, Гете, Байроны, а у нас были Ломоносовы, Карамзин, Пушкин...» (Пантеон. 1854. № 2. Московский вестник. С. 2–3). Искусство Островского трактуется Григорьевым как выражение принципиально нового периода в развитии России, когда, по сравнению с эпохой конца 1830-х гг., за человека не «страшно» (отсылка к знаменитой фразе из перевода «Гамлета», выполненного Н. А. Полевым), а «весело». Соответственно, место трагедии в культуре эпохи теперь занято комедией. Пьеса Островского сопоставляется Григорьевым с «Гамлетом» в романтической интерпретации Мочалова, однако Григорьев явно имел в виду и возможность сопоставления Островского, как выразителя русского национального духа, с самим создателем «Гамлета» — ср. в его обзорной статье о «Библиотеке для чтения»: «...у Англии (шутка сказать!) есть Шекспир-гигант, которому даже русская мерка придется почти что по росту... но все-таки: почти что...» (М. 1854. № 8. Отд. V. С. 172). Прямое сопоставление пьесы Островского с литературой 1830-х гг. свидетельствует о том, что с тех пор на русской сцене, с точки зрения Григорьева, ничего нового не появилось: «С 1836 года, с первой постановки "Гамлета" и "Уголино", протекло почти четырнадцать лет, и что же оставили нам эти четырнадцать лет?... Две комедии Гоголя — и только» (Григорьев. *Театральная критика*. С. 73; впервые: ОЗ. 1850. № 6). Однако в «Искусстве и правде» Гоголь не упомянут, видимо, потому, что Григорьев видел в его творчестве «малороссийское» начало (см. *Зубков*. С. 172–173). Отсутствие упоминания о Гоголе и, соответственно, акцент на «великорусскую» природу творчества Островского вызвал недовольство Ю. Ф. Самарина (см. выше). Григорьев в своем сочинении повторяет утверждение, что именно Островскому суждено было сказать «новое слово», однако понимает это «новое слово» иначе по сравнению с более ранними статьями, где оно вводится (см. наст. изд., с. 185). Теперь под «новым словом» имеется в виду «великорусское» начало, торжествующее в сочинениях Островского. Ценность собственно этого начала подчеркивается посредством анафорического повтора слова «великорусское» и утверждается «в противовес славянофильскому панславизму» (*Виттакер*. С. 123; ср. выше о позиции Ю. Ф. Самарина, недовольного обличением «хохлов» в ранней редакции). Хотя Григорьев не дал точной характеристики комедии Островского, его восхваления явно связаны с позицией «молодой редакции» в целом: особенно оцениваются «жизнь» (видимо, бытового уклад), «речи склад» и «взгляд», то есть мировоззрение — ср. схожие идеи относительно ценности быта, речи и восприятия произведения «русского» мировосприятия в рецензии Эдельсона на «Бедность не порок» и в более поздней статье самого Григорьева «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» (наст. изд., с. 388–389, 471). Таким образом, «Искусство и правда» является по преимуществу не лирическим стихотворением, а театральной рецензией в стихотворной форме, выражающей сформировавшуюся в начале 1854 г. новую идеологию и эстетику «молодой редакции».

В «Искусстве и правде» из всех героев пьесы подробно охарактеризован только образ Любима Торцова. Вероятно, причиной этому было сильное впечатление от исполнения этой роли П. М. Садовским, одним из любимых театральных артистов Григорьева. Садовский был близок «молодой редакции» с самого начала ее существования. Садовский присутствовал на первом чтении «Банкрута» у Погодина 3 декабря 1849 г. и с тех пор очень высоко оценивал пьесы Островского, участвовал в чтениях комедии «Свои люди — сочтемся!» в Москве и в ее любительской постановке (см.: *Шамбинаго* С. К. Пров Михайлович Садовский // *Семья Садовских: Сб. статей*. М.; Л., 1939. С. 76). В конце 1840-х гг. Григорьев высоко оценивал игру Садовского и писал о нем «с любовью», но считал его далеко не идеальным исполнителем именно ролей купцов (см.: ОЗ.

1849. № 7. Отд. VIII. С. 83–84), однако, когда Садовский стал близок к «молодой редакции», Григорьев изменил свое мнение, оценив Садовского в роли Осипа из «Ревизора» как лучшего русского комического актера: «Осип, созданный Садовским, не только стоит в уровень с городничим <в исполнении М. С. Щепкина>, но даже задуман и выполнен едва ли не проще и не правдивее. <...> С первого монолога Осипа и до последней минуты, везде — это сама истина. <...> Чтобы так сказать о приходе городничего, так обрадоваться щам и каше и так подойти к Хлестакову уговаривать его ехать — надобно совсем отрешиться от своей личности, влезть в натуру Осипа, даже, кажется, думать и чувствовать в эту минуту, как Осип или Осипы думают и чувствуют. <...> Совершенно спокойное, правдивое до совершенства воспроизведение личности со всеми тончайшими психологическими чертами и во всей соответствующей этим чертам внешности — вот игра Садовского. Мы не решим вопроса, кто более артист — Щепкин ли, играющий по большей части страсти, взятые отвлеченно от лиц, или Садовский, играющий лица, — но не можем не признать того, что игра Садовского действует на нас несравненно глубже, что Садовский — артист, так сказать, более современный, более соответствующий нашим требованиям» (Григорьев. *Театральная критика*. С. 124; впервые: М. 1852. № 8). Григорьев определяет талант Садовского в категориях немецкой эстетики (недаром именно в этой статье он ссылался на Ретшера). Напротив, в «Искусстве и правде» Садовский определяется не как идеальный художник, отказывающийся от собственной личности во имя объективного воспроизведения образа, а как выразитель национального духа. Садовский играл во всех шедших на московской сцене пьесах Островского, однако наиболее впечатляющего успеха добился именно в роли Любима Торцова. Вероятно, внимание членов «молодой редакции» к языку Островского отчасти вызвано именно манерой исполнения ролей в его пьесах Садовским, акцентировавшим речевое своеобразие своих героев (см.: Филиппов В. А. Школа Садовского // Семья Садовских. С. 39–42). Григорьев неоднократно с похвалой отзывался о Садовском и ранее, однако на сей раз он сопоставил комика Садовского с трагиком Мочаловым. Сопоставление столь разных артистов с точки зрения театральной критики выглядело парадоксальным, однако объясняется общей эстетической концепцией Григорьева, в которой романтическое искусство 1830-х — начала 1840-х гг. противопоставлено современному истинно русскому искусству, трагедия — комедии, а артист прошлого, — соответственно, артисту настоящего.

Третий — сатирический — раздел «Искусства и правды» посвящен выступлению на русской сцене знаменитой французской трагической актрисы Рашель (Rachel, настоящее имя — Элиза-Рашель Феликс, 1821–1858), гастролировавшей в Петербурге и Москве в конце 1853 — начале 1854 г. Рашель пользовалась общеевропейской славой; к ее коронным ролям относились героини классических трагедий Ж. Расина и П. Корнеля, также Рашель выступала в современных французских пьесах. Русские авторы, особенно П. В. Анненков, часто упоминали о ее таланте еще до приезда артистки в Россию (см. подробнее о русской рецепции творчества Рашель: Зингер Г. Р. Рашель. М., 1980. С. 186–230; Литвиненко Н. Г. Гастроли зарубежных драматических артистов в России (вторая половина XIX в.) // Художественные проблемы русской культуры второй половины XIX века / Отв. ред. Г. Ю. Стернин. М., 1994. С. 120–139). Возможно, Григорьев также знал о высокой оценке творчества Рашель как культурно-исторического феномена в «Письмах из Италии и Франции» А. И. Герцена, вышедших на немецком языке в 1850 г. Появление Рашель стало, несомненно, самым освещаемым в прессе событием театрального сезона. Еще до приезда Рашель журналы оповестили публику о ее выступлениях как о главном театральном событии зимы. Один из обозревателей писал: «Что же касается до французского театра, говорят, на сцене его в нынешний сезон появится знаменитая Рашель. Положительно о приезде Рашель еще ничего не известно, но городские слухи решительно в пользу этой новости, а парижские журналы решительно в пользу тех слухов» (ОЗ. 1853. № 10. Отд. VII. С. 242). Впрочем, до ее появления на сцене критики некоторых журналов выражали сомнение в успехе артистки: ориентированный на пьесы Расина и Корнеля, репертуар Рашель казался им слишком далеким от интересов русской публики (см.: С. 1853. № 10. Отд. VI. С. 227). В Петербурге гастроли Рашель открылись постановкой «Федры» Ж. Расина в Михайловском театре 25 октября 1853 г. Всего артистка выступила на столичной сцене 51 раз, причем 3 этих выступления были бенефисами (см.: ОЗ. 1853. № 11. Отд. VII. С. 149). Вопреки мнению Григорьева, критика и публика приняли французскую артистку далеко не однозначно: многие зрители осуждали ее за «неестественную» манеру игры (см.: ОЗ. 1853. № 12. Отд. VII. С. 296); даже большие сторонники актрисы признавали неактуальность и неестественность подавляющего большинства пьес, в которых она играла, и были склонны выше всего ставить роль Адриенны Лекуврер — заглавной героини пьесы Э. Скриба и Г. Легуве, а не коронные роли Рашель в старинных трагедиях (см.: Там же. С. 298–300). Любопытно, что защитником Рашель от упреков выступил «Москвитянин»: Анненков в цикле писем к М. С. Щепкину (печатались по отдельности под названием «Письмо из Петербурга о Рашели») опровергал упреки в искусственности в адрес французской артистки и даже Расина и Корнеля, а саму ее объявлял не более искусственной, чем Мочалов



(см.: М. 1853. № 22. Отд. VII. С. 86–94; № 23. Отд. VII. С. 133–140; статья была опубликована по настоянию Щепкина; его ответные письма к Анненкову см.: Михаил Семенович Щепкин: Жизнь и творчество. М., 1984. Т. 1. С. 225–230). Наиболее развернутую оценку игре Рашель дал И. И. Панаев в статьях «Рашель в Петербурге» (С. 1853. № 12; 1854. № 1, 2), отметивший, что именно в ролях из трагедий Корнеля и Расина Рашель особенно хороша и естественна, как представительница «героической драмы» (С. 1854. № 2. Отд. VI. С. 182). Несмотря на все скептические оценки, в целом успех Рашель был феноменален: во время всех ее выступлений «театр <...> был полон сверху донизу, и громкие вызовы и аплодисменты встречали и провожали артистку» (ОЗ. 1853. № 12. Отд. VII. С. 296). Посещать спектакли с участием Рашель требовала мода: «Представления г-жи Рашель <...> у нас в моде, они производят фурор, и лучшим доказательством этого может служить то, что на бенефис ее с удвоенными против обыкновенных представлений ценами, и, несмотря на это, билеты «были разобраны чрезвычайно быстро» (ОЗ. 1854. № 1. Отд. VII. С. 64). Эстетические споры о ней велись в аристократических салонах столицы (ср. письмо Анненкова к Тургеневу от 18 ноября 1853 г.: Анненков П. В. Письма к И. С. Тургеневу. СПб., 2005. Кн. 1. С. 37–38). Издания пьес Расина и Корнеля, где играла Рашель, быстро закончились в книжных магазинах (см.: С. 1853. № 12. Отд. VI. С. 160). Во время ее пребывания в Петербурге были выпущены ее бюст, портрет, статуя, изображающая актрису в роли Адриенны Лекувьер, медалионы с ее профилем (см.: М. 1854. № 2. Отд. VII. С. 68), а также восторженное стихотворение В. С. Филимонова «Рашель» (СПб., 1853). Слава Рашель распространилась по всей России: в конце 1854 г. некий якут продавал бюст артистки «из мамонтовой кости или из моржового зуба» проезжавшему через Якутск И. А. Гончарову, который описал этот случай в своем «Фрегате “Паллада”» (см.: Гончаров. Т. 2. С. 694). Схожую реакцию вызвали и гастроль Рашель в Москве: «У нас в Москве вопрос дня, если можно так выразиться, — Рашель, она теперь предмет всеобщих разговоров, толков и жарких прений. Будет ли она в Москве? когда будет? долго ли останется? и проч. и проч.» (Пантеон. 1853. № 9. Московский вестник. С. 2). 27 января, то есть через два дня после премьеры «Бедности не порок», Рашель играла в Москве в «Федре», далее — в других пьесах из своего репертуара (см.: Пантеон. 1854. № 2. Московский вестник. С. 12–13). Московские выступления Рашель критика встретила менее восторженно, вероятно, в связи с началом военного конфликта с Францией (см.: Арсеньев К. Из театральных воспоминаний // Голос минувшего. 1917. № 1. С. 235). Обозреватель «Пантеона» описал ее успех во Франци как реакцию на конфликт романтической и классической драмы (см.: Пантеон. 1854. № 2. Московский вестник. С. 14). Он отрицал возможность воспринимать Рашель как романтическую актрису, причем, что важно для Григорьева, упоминал Мочалова как артиста, совершенно не похожего на Рашель (см.: Там же. С. 15). По мнению обозревателя, французский успех Рашель в Москве повториться не может: «...Москва будет восхищаться только истинными достоинствами артистки, а не имеющими одно только историческое, относительное значение, она не будет восхищаться теми криками и завываниями старой трагедии, которыми восхищались французские классики, не будет приходить в восторг от этой иногда даже неуместной скороговорки и обыденной речи, смешанной с романтическими криками, отчего приходили в восторг французские романтики, ибо на них лежало клеймо их мелодрам и даже водевилей; но наверно восхитится она именно тем, что действительно хорошо в этой артистке, а именно прекрасным представлением анализа страстей, более или менее тающихся в утолке сердца каждого человека...» (Там же. С. 16). Таким образом, Григорьев был далеко не единственным критиком, без восторга отзывавшимся о Рашель (ср. ниже о реакции В. Р. Зотова), хотя тон его был наиболее резким. Видимо, возмущение Григорьева вызвали не собственно отзывы об игре Рашель, а грандиозная шумиха, поднявшаяся вокруг ее гастролей. Сопоставление Рашель и Садовского было вызвано обстоятельностью, сопутствовавшими ее выступлениям: «...из-за прошлогоднего пожара в Большом театре <...> Рашель и ее восторженная дворянская аудитория вынуждены были перейти в соседний Малый театр, деля его сцену и зал с энтузиастами новой пьесы Островского. Ежедневно по утрам там давались трагедии французского классицизма, в которых играла Рашель, а вечером публика, представленная в основном средними сословиями и купцами, рукоплескала комедии “Бедность не порок”» (Виттакер. С. 122). «Москвитянин» предлагал и отличный от григорьевского взгляд на отношения Рашель и драматургии Островского. Желая увидеть русский театр, Рашель посетила постановку пьесы А. И. Чуровского (псевдоним: А. Красовский) «Жених из Ножевой линии» и аплодировала игре артистов. Петербургский корреспондент «Москвитянина» стремился представить этот эпизод как знак благосклонности французской актрисы к пьесе «из школы молодого писателя Островского» (М. 1854. № 2. Отд. VII. С. 68). Однако Григорьев предпочел противопоставить Рашель Островскому. Схожего отношения придерживались и другие члены кружка, близкого «молодой редакции», в том числе Н. И. Шаповалов, громко хохотавший во время ее спектаклей (см.: Виттакер. С. 122). Вероятно, непосредственным толчком к появлению последнего раздела «Искусства и правды» явилось стихотворение В. Г. Бенедиктова «Рашель».

Первая европейская трагическая актриса» (СевПчел. 1853. № 263. 26 нояб.). Восторженно описывая выступления Рашель, Бенедиктов также проводил параллели между нею и русскими актерами, однако считал, что ее искусство не противостоит, а согласуется с русским, причем в качестве наиболее значимого трагика называл не Мочалова, как Григорьев, а его конкурента в борьбе за звание первого трагика русской сцены — недавно скончавшегося В. А. Каратыгина: «Рашель! Твоей игрой всесильной / Мне зрится вызванная тень: / Наш трагик <Василий Андреевич Каратыгин. — Примеч. ред. «СевПчел»>, раннею кончиной / От нас оторванный, восстал / И, устремив свой взор орлиный / На твой триумф, встрепетал». Полемизируя с Бенедиктовым, Григорьев, во-первых, объявляет первым русским трагиком не Каратыгина, а Мочалова, а во-вторых, видит не сходство, а непримиримый конфликт между ним и Рашель. Очевидно, французская артистка казалась критику воплощением неестественности в искусстве, проистекавшей от болезненного состояния Запада в целом, вообще более не способного к созданию подлинно художественных произведений. Впрочем, описание собственно выступлений французской артистки отступает у Григорьева на второй план перед характеристикой всеобщего восхищения ее талантом. В общей композиции произведения целью третьей части является, таким образом, не само по себе осуждение артистки, а сатирическое изображение русской публики, неспособной отказаться от преклонения перед французским искусством и обратиться к истинно русским писателям и актерам, охарактеризованным в предыдущих частях «Искусства и правды». Об этом свидетельствует и лермонтовский эпиграф, указывающий на ключевую для него тему осуждения светского общества и свидетельствующий о сложной природе текста Григорьева, находящегося между литературной критикой и лирикой (см.: *Зубков К. Ю. Лермонтовский эпиграф к «Искусству и правде» Аполлона Григорьева // Мир Лермонтова: Коллективная монография / Под ред. М. Н. Виролайнен и А. А. Карпова. СПб., 2015*). Критика «великосветского» отношения к искусству здесь продолжает линию, заданную ранними статьями «молодой редакции».

Эксцентричное и оригинальное стихотворение Григорьева вызвало грандиозный литературный скандал. Лишь очень немногие читатели и слушатели «Искусства и правды» высоко оценили его. Среди них был М. И. Семевский, 12 июня 1856 г. цитировавший это произведение в восторженном письме к Г. Е. Благоветлову о проведенном у Островского вечере, где встречал «людей русских, людей скоро сходящихся, поборников дружных, поборников любви к отчизне» (Славянофилы и «Русская беседа» в письмах М. И. Семевского к Г. Е. Благоветову (1856) / Вступ. ст., публ. и коммент. О. Л. Фетисенко // «Русская беседа»: История славянофильского журнала: Исследования. Материалы. Постатейная роспись. СПб., 2011. С. 353). Эдельсон, видимо, поддерживая Григорьева, выписал из «Отечественных записок» (1854. № 2) историю о петербургских юношах, готовых унизиться перед французской актрисой, и выразил надежду, что в Москве энтузиазм по случаю ее приезда в такой форме не выразится (см.: М. 1854. № 5. Отд. V. С. 28). Неблагоприятные отзывы прозвучали уже после чтений его раннего варианта (см. выше), однако еще более резкой критика стала после публикации «Искусства и правды». Практически каждое периодическое издание отзывалось об этом произведении по нескольку раз. Наиболее непосредственную реакцию представляют стихотворные ответы «Искусству и правде». Н. Ф. Щербина, грубо оскорбленный в черновом варианте стихотворения, вероятно, дошедшем до него, выступил с рукописным сатирическим посланием к Островскому «После чтения одной “Элегии — Оды — Сатиры” (Диатриба Близорукой Зависти)». Представления Григорьева о ценности народного начала, выразившегося в купечестве, резко отвергались Щербиной, который полагал, что подлинная народность состоит в ориентации на западную культуру: «Блеснула с Запада нам света благодать, / Мы к свету истины стремимся всей душою, — / И вот, задумали порыв наш задержать / Кликуши вещи татарской стариною!..» (Щербина Н. Альбом ипохондрика: Эпиграммы и сатиры. Л., 1929. С. 49). В финале стихотворения Щербина выступил против «москвитянинского» культа Островского, резко задев еще и Н. А. Рамазанова: «Тебе сплели венки из листьев белены / И пенник и дурман несут на твой треножник / Лишь “Москвитянина” безумные сыны / Да с кругу спившийся бессмысленный художник» (Там же. С. 50). Этот конфликт был знаком окончательного разрыва Щербины с «молодой редакцией» (об их ранних контактах см. наст. изд., с. 655), которая обратилась к резко антизападнической идеологии, чуждой поэту. М. А. Дмитриев, давний сотрудник «Москвитянина», также отнесся к «Искусству и правде» резко отрицательно, однако по другой причине. Идеологическое содержание нового стихотворения Григорьева вызвало у него не отрицание, а отчуждение: устаревшая эстетическая позиция Дмитриева основывалась на категориях изящного вкуса, тогда как Григорьев исходил из романтической эстетики, для которой высшим смыслом искусства было выражение идеального национального духа. 22 февраля 1854 г. Дмитриев писал Погодину: «А я на вас до смерти сержусь, за то, что вы напечатали длиннейшие стихи Григорьева. Так и хочется тряхнуть стариной, двадцатью годами, и написать с десяток эпиграмм; но боюсь вашего гнева» (РГБ. Ф. 231/III. Карт. 11. № 9. Л. 12). Несмотря на опасения Дмитриева, он сочинил цикл из четырех эпиграмм

на Григорьева и стихотворного обращения к Погодину, где писал: «Григорьев Ваш — чернорабочий, / Отличный, дюжий, потовой, / Но в деле вкуса — как хотите — / Его в наморднике держите!» (РГАЛИ. Ф. 1571. Оп. 1. № 2525. Л. 7 об., в той же единице хранения см. четыре эпиграммы). Из этих текстов Погодин напечатал только два наиболее мягких, построенных на развенчании претензий Григорьева на лермонтовский «железный стих». В первой из них «железо» григорьевского стиха трактовалось как материал для подковы: «Вы говорите, мой любезный, / Что будто стих у вас железный! / Железо разное: цена / Ему не всякому одна! / <...> / Иное годно для подков: / То для коней, то для ослов, / Чтоб и они не спотыкались! / Так вы которым подковались?» (М. 1854. № 5. Отд. VIII. С. 20), а во второй стих Григорьева назван не «железом», а «увесистым бульжником» (Там же). Эту публикацию Погодин снабдил примечанием: «“Москвитянин” всегда любил шутку, лишь бы она была остра, умна, не заключала в себе никакого оскорбления, еще меньше обиды. В таком случае — для него все равно, к кому бы эта шутка ни относилась, хоть бы к нему самому» (Там же). Это примечание, впрочем, в глазах многих читателей не могло оправдать полемики журнала с собственным сотрудником. Критик «Пантеона» писал: «...если, по нашему мнению, не следовало печатать этой элегии-оды-сатиры, в которой нет ничего ни элегического, ни лирического, ни сатирического, то еще менее следовало бы печатать две эпиграммы, помещенные в 1 книжке “Москвитянина”» (Пантеон. 1854. № 4. Петербургский вестник. С. 18). В более резком тоне выступил профессор Казанского университета И. Н. Березин, в письме к Погодину доказывавший недопустимость этой публикации с точки зрения журналистской этики (см.: Барсуков. Кн. XIII. С. 206–208). Эпиграммы Дмитриева на Григорьева были наиболее ярким выражением конфликта между старыми и молодыми сотрудниками «Москвитянина». «Современник» напечатал пародию на Григорьева за подписью Козьмы Пруткова (см. наст. изд.). Вероятно, ответом именно на стихотворные выступления стал цикл из неопубликованных при жизни Григорьева стихотворений «Друзьям» и «Врагам» (оба — 28 июня 1854 г.), где критик защищает от нападков и пьесу «Бедность не порок», и собственную трактовку этого произведения. В первом из них борьба с литературными врагами, которых, по мнению Григорьева, «пора <...> хлестать по морде нам» (Григорьев. Стихотворения. С. 116), прямо приравнивается к подвигам, совершенным во имя защиты Севастополя: «Пришла пора: за правду стой / Кто с словом, кто с мечом. / Будь всякий Щеголев-герой / На месте на своем!» (Там же; прапорщик Щеголев — один из известнейших защитников Севастополя). Во втором все оппоненты Любима Торцова, смеющиеся над «новым словом», характеризуются как противники России, пораженные тяжелой болезнью: «Пусть вы расслабли — Россия здорова! / Пусть вы в проказе — Россия чиста!» (Там же. С. 117). В полемическом задоре Григорьев отнес к числу признаков врагов России, например, дружбу с немецкими учеными и связь с «европейской» теорией прогресса: «Мог бы он с пользой в Берлин прогуляться, / Лекций послушать разных таких, / Мог бы с учеными там побрататься / И над семьей своей лихо ругаться / Смело — в числе прогрессистов лихих» (Там же. С. 117–118). В стихотворении «Врагам» Торцов противопоставлялся людям, способным играть «Гамлета и Позу» (Там же. С. 118), то есть подражать чуждым образам. «Новое слово» Григорьев объяснял как слово «смиренья, прощенья, любви» (Там же). Все эти качества, видимо, он относил к числу добродетелей русского народа — недаром уже через год он определит «новое слово» как «народность» (см. наст. изд., с. 474).

Подавляющее большинство отзывов на «Искусство и правду» прозвучало в литературной критике. Уже в начале марта «Санкт-Петербургские ведомости» в помещенной в разделе «Московская летопись» статье о проводах Рашель процитировали это стихотворение, охарактеризовав его как «замечательное» (1854. № 48. 2 мар.). Судя по всему, этот отзыв был всецело ироничен, поскольку уже через две недели в разделе «Санкт-Петербургских ведомостей» «Русская журналистика» стихотворение Григорьева объяснялось кружковыми интересами, а его негодование на Рашель — тем фактом, что она не играет (и, естественно, не может играть) в пьесах Островского (см.: 1854. № 63. 19 мар.). «Современник», помимо пародии Козьмы Пруткова, выступил с заметкой от имени того же автора, в которой в ироническом духе приведены и отрывки из «Искусства и правды», и эпиграммы Дмитриева на Григорьева, оказавшиеся, по мнению Пруткова, еще хуже самого стихотворения Григорьева (см.: С. 1854. № 4. Литературный ералаш. С. 52–54). В предыдущем номере «Современника» была помещена «фантастическая сцена из подземной литературы» И. И. Панаева (псевдоним — Аполлиний\*\* — очевидно, намекает на Григорьева; ср. подпись к полемическому сочинению Козьмы Пруткова в наст. изд., с. 386) под названием «Литературные гномы и знаменитая артистка», где сотрудники «Москвитянина» были выведены спорящими об игре Рашель гномами, один из которых постоянно пытается создать некую статью, опирающуюся на теорию Лессинга (явный намек на любовь Григорьева к немецким эстетическим трактатам), а другой читает стихотворение, состоящее из третьего раздела «Искусства и правды» и пародии на стихотворение Зотова о Рашель. Гномы сходятся на отрицательном отношении к актрисе, которая, по их мнению, вредит «национальному искусству» (С. 1854. № 3. Литературный

ералаш. С. 28). Несколько раз отзывались о стихотворении Григорьева «Отечественные записки». С. С. Дудышкин высказывался о всей концепции критика скептически, поскольку был в целом невысокого мнения о комедии «Бедность не порок». Стихотворение Григорьева он отнес к ряду «забавного» (наст. изд., с. 406; ср.: ОЗ. 1854. № 4. Отд. IV. С. 75). Иронично прокомментировав сопоставление героев Корнеля и Шекспира с Любимом Торцовым, Дудышкин сделал важное наблюдение, что стихотворение Григорьева «имеет преимущественно критический характер» (наст. изд., с. 407). Пространный литературно-критический диалог развернулся после выхода стихотворения Григорьева между «Москвитянином» и «Пантеоном». Обозреватель «Отечественных записок» иронично, хотя далеко не точно, описал его так: «...потерпела же одна Рашель, гневно порицаемая двумя стихотворениями г. Григорьева и В. Зотова (“Москвитянин” и “Пантеон”). Г. Григорьев видел в ней олицетворенную классическую ложь, г. В. Зотов — сребролюбивую еврейку. После стихов г. Григорьев написал похвальную критическую статью стихам г. В. Зотова, а после этой критической статьи г. Зотов написал, с своей стороны, похвальное слово стихам г. Григорьева — и тем дело кончилось, к обоюдному удовольствию» (ОЗ. 1855. № 1. Отд. IV. С. 52; там же см. отзыв о рецензии Е. Н. Эдельсона на «Бедность не порок»). В самом деле, еще до появления «Искусства и правды» В. Р. Зотов опубликовал стихотворение «Знаменитой артистке», построенное на осуждении Рашель как корыстной артистки, желающей власти над публикой: «Нет! твой талант поддельный дар! / Он для тебя не цель, а средство / Богатство с славою нажить, / Свое страдальческое детство / Довольством жизни искупить, / Принудить мир — с благодареньем / Певице уличной внимать, / Чтобы — восторг толпы с презреньем / И гордым взглядом принимать» (Пантеон. 1854. № 1. Отд. I. Стихотворения. С. 7; многочисленные рассуждения о гонорарах Рашель см. также в статье Зотова «Рашель и классицизм»: Пантеон. 1853. № 11. История и теория искусства. С. 1–28; актриса сама постоянно «открыто обсуждала возможный заработок и не скрывала, что это ее немало волнует». — *Зингер Г. Р.* Рашель. М., 1980. С. 104). П. В. Анненков в письме к Тургеневу от 31 октября 1853 г. также писал, что Рашель «остается гениальной женщиной во многих местах, но в общем — это ростовщица, которая все возвышает проценты с своего искусства» (*Анненков П. В.* Письма к И. С. Тургеневу. СПб., 2005. Кн. 1. С. 35). Стихотворение Зотова Григорьев выделил как одно из наиболее значительных произведений, напечатанных в «Пантеоне», выписал целиком и сопроводил следующим комментарием: «...стихотворение “Знаменитой артистке” так строго задумано и со второй половины своей так строго выдержано, что мы позволяем себе перепечатать его, не прибавляя от себя никаких примечаний, и, конечно, не потому только, что оно почти сходится в основе своей с нашим взглядом» (М. 1854. № 5. Отд. V. С. 37). Ответ «Пантеона», видимо, написанный Ф. А. Кони, был далеко не благоприятен для Григорьева, который в цитированном выше обзоре обрушился на рецензируемый журнал с градом упреков. В обзоре «Пантеона» низко оценивались и комедия Островского, и исполнение роли Садовским: «Положим, Мочалов, в особенности после того как он умер, сделался для Москвы каким-то идеалом совершенства и сценического искусства, но ставить наряду с ним Садовского, чисто комического актера в слабой роли и слабой пьесе, и подле них поставить псевдоклассическую Рашель, — это отзывается уже не правдою, не искусством, а скорее ухищрением, изысканностью» (Пантеон. 1854. № 4. Петербургский вестник. С. 17). Впрочем, отзыв об «Искусстве и правде» был несколько более мягким, чем об остальных сочинениях Григорьева: «Мы нашли несколько хороших стихов в этом неудавшемся стихотворении» (Там же). В дальнейшем споры о стихотворении соединились с полемикой о комедии Островского «Бедность не порок» и продолжались по меньшей мере около года (см.: *Ерофеева О. А.* «Бедность не порок» в журнальной критике 1854 года // А. Н. Островский: Материалы и исследования. Шуя, 2010. Вып. 3. С. 107–114; автор статьи ссылается на анонимного критика «Библиотеки для чтения», считавшего, что дискуссия о комедии во многом была предопределена стихотворением Григорьева — см.: БдЧ. 1854. № 10. Отд. VII. С. 144–146). Например, «Искусство и правда» цитируется в рецензиях Чернышевского и Кудрявцева на комедию (наст. изд., с. 427–428 и 439). Несмотря на всеобщее внимание к «Искусству и правде», литературные оппоненты Григорьева обращали внимание на необычную форму и парадоксальные сопоставления, содержащиеся в его сочинении, не пытаясь разобраться в своеобразной концепции народности, предложенной критиком. Свою позицию Григорьев пояснит в статьях 1855 г. об Островском (см. наст. изд.).

С. 355. *О, как мне хочется смутить веселье их, ~ Облитый горечью и злостью!* — Неточная цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840, у Лермонтова: «О, как мне хочется смутить веселость их, / И дерзко бросить им в глаза железный стих, / Облитый горечью и злостью!» — *Лермонтов М. Ю.* Соч.: В 6 т. М., Л., 1954. Т. 2. С. 137).

С. 355. *О фелию побольше брата!* — Неточная цитата из трагедии Шекспира «Гамлет» в переводе Н. А. Полевого (д. V, явл. 1; в переводе: «Получше брата я ее любил...» — *Полевой Н. А.* Драматические сочинения и переводы. СПб., 1843. Ч. 3. С. 216).

С. 355. *За человека страшно с ним!* — Неточная цитата из того же источника (д. III, явл. 3; в переводе: «Страшно, / За человека страшно мне!..» — Там же. С. 152; строка отсутствует в тексте Шекспира и введена Полевым).

С. 356. *Его я вижу с леди Анной ~ Яд обаятельных речей...* — Краткое изложение одной из ключевых сцен пьесы Шекспира «Ричард Третий» (перевод 1839 г. — «Жизнь и смерть Ричарда Третьего», автор перевода неизвестен; д. I, явл. 2). Автобиографический герой рассказа Григорьева «Великий трагик» утверждает, что видел Мочалова в этой роли в возрасте 14 лет (см.: Григорьев. *Воспоминания*. С. 275). Об исполнении Мочаловым этой роли Григорьев писал: «Кто возвратит нам тебя, несравненный гений, кто оледенит так взглядом, как леденит им ты в роли Ричарда III...» (Григорьев. *Театральная критика*. С. 71; впервые: ОЗ. 1850. № 6).

С. 356. «*Коня, полцарства за коня!*» — Цитата из той же пьесы (д. V, явл. 4).

С. 356. *Его у трупа Дездемоны / В нездешних муках я видал...* — Речь идет об исполнении Мочаловым роли Отелло в трагедии Шекспира «Отелло» (перевод И. И. Панаева, 1837).

С. 356. *...Ромео плач и Лира стоны / Волшебник нам передавал...* — Речь идет об исполнении Мочаловым ролей Ромео и короля Лиры в трагедиях Шекспира «Ромео и Джульетта» (перевод М. Н. Каткова, 1841) и «Король Лир» (перевод Я. Г. Брянского, 1839). Вопреки характеристике в «Искусстве и правде», Григорьев считал роль Ромео неудачей Мочалова, попытавшегося играть молодого героя уже под конец жизни: «Уродлив был и покойный Мочалов, когда под конец своего поприща явился в роли Ромео...» (Там же. С. 101; впервые: М. 1851. № 15), а лучшим исполнителем роли Лиры считал главного соперника Мочалова — В. А. Каратыгина (см.: Там же. С. 44–46; впервые: Репертуар и Пантеон. 1846. № 11).

С. 356. *В нескладных драмах Полевого, / Бывало, за него сидишь.* — Речь идет, вероятно, и о собственных сочинениях плодovitого драматурга Полевого, и о его переводах «Гамлета».

С. 356. *Мы Веронику с ним любили...* — Имеется в виду героиня драмы Н. А. Полевого «Уголино» (1838), возлюбленная Нино, роль которого исполнял Мочалов. В рассказе «Великий трагик» один из героев замечает, что люди его поколения ходили смотреть эту драму ради Мочалова (см.: Григорьев. *Воспоминания*. С. 272). Об исполнении Мочаловым этой роли Григорьев писал: «Я помню время первой постановки “Гамлета” и помню вслед же за ним постановку “Уголино”. “Уголино” — это было тогда ясно — явился как результат “Гамлета”, как дальнейшее развитие, как шаг вперед. Вероника была романтическая героиня, а Нино — романтический герой в полном смысле слова; оба он несли высокопарную чепуху и готовы были при первой okazji впасть в мешански-сладкую чувствительность. И все это вело свое происхождение от Шекспира! <...> И была причина, почему Нино нравился публике и почему не нравился ей шекспировский Ромео. Причина заключалась в достоинствах и недостатках великого артиста <...>. Только видевшие Мочалова в лучшие его минуты могут понять все влияние на зрителей этой вулканической природы; могут понять, что этот трагический талант можно было любить страстно, какие бы нелепости ни лились из его уст; что можно было высидеть целого “Уголино” за одну минуту выхода из хижины, посмотреть вялую романтическую драму за один стон, вырвавшийся из его груди» (Григорьев. *Театральная критика*. С. 70–71; впервые: ОЗ. 1850. № 6).

С. 356. *...За честь сестры мы с Гюгом мстили...* — Имеется в виду главный герой драмы Н. А. Полевого «Смерть или честь» (1839), роль которого исполнял Мочалов. Исполнение Мочаловым обличающих человеческую порочность реплик этого героя Григорьев описывал так: «...Боже правый, как ядовиты были эти восклицания в устах Мочалова, который от первого до последнего слова был велик в этой драме, несмотря на то, что не понимал, может быть, характера Гюга так глубоко, как понял и обдумал его В. А. Каратыгин. Мы не хотим и не умеем сравнивать этих двух равно великих артистов — и если приводим здесь на память игру Мочалова, то потому только, что воспоминание действует на нас самих слишком сильно, что в наших ушах еще раздаются как будто эти горькие восклицания, что перед нашими глазами еще стоит как будто гениальный урод, с молнией во взгляде, с его до бесконечности подвижным лицом, с его мелодическим голосом, с его шепотом, разрывающим душу» (Григорьев. *Театральная критика*. С. 49; впервые: Пантеон. 1846. № 12; ср. рассказ «Великий трагик»: Григорьев. *Воспоминания*. С. 273).

С. 356. *...в драме хвастал Ляпунов.* — Имеется в виду главный герой драмы Н. В. Кукольника «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский» (1835), роль которого исполнял Мочалов. В рассказе «Великий трагик» (1859) один из героев замечает, что люди его поколения ходили смотреть эту драму ради Мочалова (см.: Григорьев. *Воспоминания*. С. 272). В том же рассказе (1859) один из персонажей так характеризует эту роль: «Он <Мочалов> уловил единственную поэтическую струю этого дикого господина — я говорю о Ляпунове драмы <...> — он поймал одну ноту и на ней основал свою роль. Эта нота — стих:

До смерти мучься... мучься после смерти!

Ну и вышел поэтический образ, о котором, вероятно, и не мечталось драме, рассчитывавшей совсем на другие эффекты» (Григорьев. *Воспоминания*. С. 276).

С. 356. *Как Промифей, он пламень похищал, / Как Промифей, он был терзаем врагом...* — Сопоставление артиста с мифологическим образом Прометея, титана, похитившего божественный огонь и мучимого вороном (по другой версии — коршуном или орлом) указывает одновременно на романтическое представление об искусстве как дерзком и титаническом подражании божественному творению (богоборческая трактовка образа Прометея была известна Григорьеву благодаря стихотворению Дж. Г. Байрона «Прометей», которое он перевел в 1860 г.) и на черты общественной психологии 1830–1840-х гг., когда образованные русские люди часто воспринимали себя как носителей грандиозной силы, лишенных возможности воплотить в жизнь свои способности. Оба эти понимания представлены, например, в творчестве высоко ценимого Григорьевым Н. П. Огарева (см. стихотворения «Поэзия» и «Прометей», оба — 1841). Григорьев противопоставляет «прометеевский» склад героя 1840-х гг. современному и притом русскому человеку в исполнении Садовского — ср. в стихотворении «Врагам»: «Как Прометей, не встает против неба, / Не потрясает эффектно оков — / Просит под старость лишь честного хлеба, / Вот он каков — Любим Карпыч Торцов!» (Григорьев. *Стихотворения*. С. 118). Образ Прометея постоянно использовался русскими западниками 1840-х гг. как символ прогресса (см.: Щукин В. Г. Русское западничество сороковых годов XIX века как общественно-литературное явление // Щукин В. Г. *Российский гений просвещения: Исследования в области мифопоэтики и истории идей*. М., 2007. С. 78), поэтому и казался Григорьеву неактуальным.

С. 357. *...новое сказал он слово, / Хоть правде старой послужил.* — Отсылка к статье Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году», где по отношению к Островскому употреблено выражение «новое слово». Под «старой правдой» имеется в виду «народность» в специфическом понимании Григорьева (см. в наст. изд. статью «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» и коммент. к ней).

С. 358. *Французский п произносить...* — Отсылка к словам из романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» (1823–1831): «...И русский Н как N французский / Произносить умела в нос...» (гл. 2, строфа XXXIII).

С. 358. *Но не одни бонтоны тут...* — Выражение «бонтон» (от франц. 'bon ton' — «хороший тон») часто использовалось для обозначения светского человека. Возможно, отсылка к словам Хлестакова из комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» (1836): «Ведь это только в столице бонтон и нет провинциальных гусей» (д. IV, явл. 4).

С. 358–359. *Видна мужей ученых стая ~ Корнель и эдакое все...* — Имеется в виду И. И. Панаев, автор статьи «Рашель в Петербурге». Члены «молодой редакции» постоянно обвиняли Панаева в потакании светскому обществу (см. наст. изд., с. 90, 184 и др.). В своей статье он действительно ссылался на «немецкие эстетика» — на пересказ одной из работ А. В. Шлегеля, выполненный Г. Гейне (см.: С. 1854. № 1. Отд. VI. С. 87–88). Речь также могла идти о В. Р. Зотове, авторе статьи «Рашель в Петербурге», где подробно разбирались все пьесы, где она выступала, со ссылками на мнение Шлегеля (см.: Пантеон. 1853. № 11. Петербургский вестник. С. 18–40); впрочем, Зотов относился к французской артистке очень сдержанно (см. выше, с. 748). В этом случае Григорьев читал вышедшую без подписи статью Зотова недостаточно внимательно, чтобы заметить в ее тексте указание на авторство — отсылку к подписанной статье Зотова «Рашель и классицизм» (см. о ней там же).

С. 359. *Дух рабского, слепого подражания!* — Неточная цитата из комедии в стихах А. С. Грибоедова «Горе от ума» (1824; д. III, явл. 22; у Грибоедова: «...дух / Пустого, рабского, слепого подражания ...» — Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1995. Т. 1. С. 96). Цитата отсылает на правленному против подражания французской культуре монологу Чацкого.

С. 359. *Пускай она талант, пусть гений!..* — Вероятно, отклик на восторженную оценку таланта Рашель в «Отечественных записках»: «Г-жа Рашель — гениальная женщина, талант необыкновенный, талант редкий, подобного которому, может быть, долго не дожидаться образованному миру, талант, какого, может быть, не будет даже никогда» (ОЗ. 1853. № 12. Отд. VI. С. 297). «Гением» часто называл Рашель и Панаев в своей статье «Рашель в Петербурге» (см. выше, с. 745). И использованные эстетические категории «талант» и «гений» в русской критике восходят к Белинскому и в таком понимании вызывают иронию Григорьева (см. в наст. изд. статью «Русская литература в 1851 году»).

С. 359. *...Америке беззубо-молодой, / Собачьей старостью больной...* — «Собачья старость» — выражение, обозначающее преждевременное старение ребенка. Америка в восприятии Григорьева оказывается одновременно слишком молодой и заранее состарившейся страной.

С. 359. *...И Лессинг там, и Шиллер благородный...* — Речь о крупных деятелях немецкого Просвещения, воспринимавших театр как средство воспитания масс — Готхольде-Эфраиме Лессинге (Lessing, 1729–1781) и Иоганне Кристофе Фридрихе Шиллере (Schiller, 1759–1805). Отношение

Григорьева к Лессингу ясно выражается в его статье «О правде и искренности в искусстве» (1856). Критик считал, что Лессинг, в силу своего славянского происхождения, обладал «ясностию» и «простотою» ума, а в его сочинениях «бьет родником» «живое чувство связи искусства с жизнью» (Григорьев. *Эстетика*. С. 61; см. также об отношении Григорьева к Лессингу: Данилевский Р. Ю. Г. Э. Лессинг и Россия: Из истории русско-европейской культурной общности. СПб., 2006. С. 66–68). В той же статье Григорьев сравнивал Шиллера с Гоголем и писал, что его «идеал художника есть явно дидактический» (Там же. С. 57). О связи эстетики Григорьева и Шиллера см. также: Журавлева А. И. Шиллеровские мотивы в театральная эстетике Григорьева-Островского // Вестник МГУ. Сер. 9: Филология. 1997. № 3. С. 106–110.

С. 359. *Я видел, как Рислей детей наверх бросает...* — Американский гимнаст и цирковой артист Ричард Рисли Карлайл (Curlisle, 1814–1874) гастролировал в России в 1845 г. «Северная пчела» описывала его выступления так: «Г-н Рисли исполняет свои акробатические игры с двумя своими сыновьями <...> Это настоящие амурь, и хотя без крыльев, но летают в воздухе, как крылатые» (Ф. Б. <Булгарин Ф. В.> Журнальная всякая всячина // СевПчел. 1845. № 33. 10 февр.). Сопоставление трагической актрисы с гимнастом вызвало упрек Ю. Ф. Самарина (см. выше, с. 738–739).

С. 359. *...Рашель, / Столодвижение, иные ухищренья...* — Спиритизм («столодвижение») был мало распространен в России до середины 1860-х гг. и казался Григорьеву сугубо европейским явлением. О спиритизме как о парижском увлечении писал «Москвитянин» (см. статьи «Несколько слов о столах, двигающихся просто, и о столах, которые предсказывают будущее, угадывают прошедшее и отвечают письменно на всякие вопросы» — М. 1853. № 22. Отд. VIII. С. 124; «Столы и духи. Парижское письмо» — М. 1853. № 23. Отд. VIII. С. 138–139).

С. 739. *...солони завистливым хохлам...* — Отрицательное отношение Григорьева к «хохлам», возможно, связано с его восприятием Гоголя как выразителя именно «малороссийского» духа (см.: Григорьев. *Письма*. С. 159).

С. 740. *Пришел поэт, что приапиной ~ За пьесы щипанный довольно...* — Под первым «поэтом» имеется в виду Н. Ф. Щербина, чьи произведения Григорьев в середине 1850-х гг. оценивал как непристойные (см. наст. изд., с. 515–516). «Приапина» — видимо, неологизм, образованный от имени Приапа, воспринимавшегося как божество разврата. Описание второго поэта не вполне ясно. Возможно, это М. А. Дмитриев, сотрудник «Москвитянина», вызывавший резкое недовольство Григорьева и «молодой редакции» в целом (см., например, коммент. к статье «Русская изящная литература в 1852 году», наст. изд., с. 708). Впрочем, это предположение не соответствует последней строке его характеристики: никаких «драм» Дмитриев не писал.

#### П. В. Анненков

#### По поводу романов и рассказов из простонародного быта

Впервые: С. 1854. № 2. Отд. III. С. 53–70. Цензурное разрешение — 31.01.1854. Цензор В. Н. Бекетов; № 3. Отд. III. С. 1–22. Цензурное разрешение — 28.02.1854. Цензор В. Н. Бекетов. В обоих номерах подпись: П. А–в.

Переизд.: Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки. М., 1879. Отд. II; Анненков П. В. Критические очерки / Сост., подг. текста, вступ. ст. и примеч. И. Н. Сухих. СПб., 2000.

Статья писалась в декабре 1853 — январе 1854 г. В письме от 21 января 1854 г. Некрасов просил Анненкова прислать статью, которая была заказана критику, очевидно, заранее (Некрасов. Т. 14. Кн. 1. С. 185).

Готовя статью к переизданию в 1879 г., Анненков изменил название (на «Романы и рассказы из простонародного быта в 1853 году»), сократил некоторые длины и произвел минимальную стилистическую правку текста. Наиболее существенные разночтения касаются статьи первой. В начальном абзаце большой фрагмент текста со слов «исключительная привязанность к предмету описания выдает предмет полно» до слов «если смею выразиться так» при переиздании был удален, очевидно, из-за туманности и чрезмерной метафоричности отрывка. Из других значимых изменений: слово «ухватка» заменено на «манера»; описывая значение романа Д. В. Григоровича «Рыбаки» при переиздании, Анненков более сдержанно оценил достоинства некоторых сцен романа, заменив фразу «не часто встречающихся в нашей литературе» (с. 363) на «вообще в его картинах».

Проблема изображения простонародья в литературе затронута Анненковым уже в его первой крупной и программной статье «Заметки о русской литературе прошлого года» (С. 1849. № 1). Упрекая школу Ф. М. Достоевского в ложной сентиментальности и, как следствие, в «псевдореализме», критик проанализировал соотношение материала и формы в рассказе «Честный вор», предвосхищая центральные положения комментируемой статьи. Говоря о простонародном

материале рассказа Достоевского, Анненков отмечал его зависимость от повестей Жорж Санд «Чертово болото» (1846) и «Франсуа-найденыш» (1848), однако по исполнению и языку этот и другие тексты Достоевского, по мнению Анненкова, проигрывают французским аналогам, т.к. «держатся на уловке и имеют в основании авторскую изворотливость и условную манеру» (Анненков Л. В. Критические очерки. СПб., 2000. С. 37), которую критик называет «подделкой под народный говор», «фальшивой нотой», «повествовательным *tour-de-force*». Эти и сходные определения Анненков разовьет в статье 1854 г., более глубоко трактующей проблему изображения простонародного быта.

Статья Анненкова явилась наиболее смелой попыткой русской критики 1850-х гг. осмыслить феномен «рассказов из простонародного быта», которые к 1854 г. стали весьма популярным жанром, к которому обращались почти все писатели того времени. Помимо разбираемых в статье «Рыбаков» Д. В. Григоровича (1853), «Крестьянки» и «Тита Софронова» (оба 1853) А. А. Потехина, «Лешего» (1853) и «Питерщика» (1852) А. Ф. Писемского, «Огненного змия» (1853) М. В. Авдеева, «Саввушки» (1852) И. Т. Кокорева, в этом жанре были написаны «Записки охотника» И. С. Тургенева (1852), «Картины из русского быта» В. И. Даля (1848), «Деревня» (1846) и «Антон-горемыка» (1847) Григоровича, «Кумушки» (1852) и «Святки» (1853) М. Л. Михайлова. Среди критических статей, посвященных этому жанру и предвосхитивших разбор Анненкова, выделяется небольшая москвитянинская заметка Е. Н. Эдельсона 1851 г., в которой выражены ключевые идеи, позже развитые критиком «Современника». Констатируя массовый интерес писателей к изображению «русского мужика», взятого из простонародья, Эдельсон сравнил это явление с «открытием новой земли», однако полагал, что «не во всех писателях <...> предествовало ему глубокое изучение того быта, тех людей, тех отношений, какие взялся он выводить нам» (М. 1851. № 8. С. 540). Поверхностное знакомство с бытом, по мнению критика, быстро привело к «самоуправству» и «искусственности», то есть клишированию крестьянских образов, которые то «робко и не по своему говорили <...>, как говорил кузнец Вакула с запорожцами в Питере», то «появятся в них такие мысли и чувства, что хоть бы барину, иногда даже поступали они совсем не так, как бы поступили у себя дома» (Там же. С. 541). В середине 1850-х гг. Эдельсон вчерне написал большую статью «Натуральное направление в русской литературе» (не опубликована), один из разделов которой развивал высказанные в 1851 г. положения. Приведем здесь фрагмент, наиболее интересный в аспекте комментируемой проблемы: «Самое уже исключительное стремление наших писателей к простонародному быту вредит, по нашему мнению, поэтической силе их созданий. Ибо между стремлением к народности в литературе и стремлением к простонародности есть значительная разница. Истинная задача поэзии, действующей в этом направлении, есть создание народного идеала, или более, народных идеальных характеров. Изучение простонародья может повести, конечно, к этой цели, ибо едва ли не более чисто народных черт сохранилось там, нежели в образованном классе общества; но изображение простонародья, особенно понятого поверхностным образом, как это видно в большей части наших современных народных писателей, не может прямо оставить этих искомых идеалов. Народные черты, нужные художеству, заключаются не в одном простонародье. Зоркий глаз истинного поэта умеет усмотреть их повсюду, и силою таланта умеет вселить их в лице из какого угодно класса. <...> Глядя притом на простой быт поверхностно и не усматривая в нем настоящих, истинно народных черт, он скоро начинает с ним какую-то фантазмагорическую игру, в которой перестает ясно различать и сущность того быта, и сущность тех начал, какие он из себя вносит в этот быт; кончается тем, что простонародный писатель ищет особых посторонних уловок для заинтересования читателей изображенным им бытом» (РГАЛИ. Ф. 1205. Оп. 1. № 127. Л. 15об.–16; рукопись не датирована). Позицию Эдельсона в целом разделяли и другие критики «молодой редакции» «Москвитянина» — Ап. Григорьев и Т. И. Филиппов, которые в 1851–1853 гг. рецензировали романы и повести из простонародного быта (чаще всего — Тургенева и Григоровича — см. наст. изд., с. 667). Развернутых теоретических рассуждений о возможностях жанра они в эти годы не оставили. Рецензии на простонародные рассказы регулярно появлялись и в «Отечественных записках» (в отделе «Журналистика» С. С. Дудышкина; ср., например, его развернутый отзыв о «Рыбаках» Григоровича — ОЗ. 1853. № 10. Отд. V. С. 109–124), однако до статьи Анненкова они не проблематизировали изображение народного быта и представляли собой разбор достоинств и недостатков конкретных текстов.

Одним из непосредственных поводов или стимулов к статье Анненкова мог стать анонимный обзор «Русская литература в 1853 году» (СПбВед. 1854. № 14–15. 19–20 янв.), который был целиком посвящен проблеме отображения простонародного быта на материале тех же произведений (Григоровича, Потехина, Писемского, Авдеева, с добавлением «Не в свои сани не садись» Островского), что и в статье Анненкова, причем исходным теоретическим пунктом рассуждения было разграничение идеального и идиллического. Автор критиковал «Рыбаков» Григоровича и «Тита Софронова» Потехина за идилличность героев. Далее следовала важная оговорка,



перекликающаяся с идеей Анненкова: «Но мы боимся, чтоб из наших слов не вывели, будто роман из крестьянского быта невозможен, потому что он будет непременно идиллией. На такое заключение представляет очевидное возражение роман Григоровича, появившийся в прошедшем году» (19 янв. № 14). В продолжении статьи обозреватель хвалил произведение Авдеева «Огненный змей» и сопоставлял роль фантастического элемента в нем и в «Лешем» Писемского, признавая достоинства обоих текстов. Можно предполагать, что противопоставление идеала и идиллии заставило Анненкова акцентировать внимание на этой проблеме, а высокая оценка «Огненного змея» — подвергнуть его резкой критике.

Не исчерпывая всей литературной продукции, созданной в жанре рассказов из простонародного быта к 1854 г., Анненков, с присущим ему интересом к теоретической стороне вопроса, затронул суть проблемы, лежащей, по его мнению, в эстетической плоскости. Риторика статьи с самого начала задает тему непреодолимой дистанции между образованной элитой и стоящим на более низкой ступени цивилизационного развития миром простонародья (ср. выражения «простее», «здоровое», «нет тонких ощущений»). В этом смысле такие фразы, как «взглянуть на них как чужой на чужого», «открытие нового мира», отсылают к риторике колониального завоевания, ассоциация с которым, хотел того Анненков или нет, отчетливо проступает в тексте. Подводя итоги десятилетним попыткам русских писателей изобразить простонародный мир в прозе и драме, критик приходил к весьма скептическому выводу: «простонародная жизнь не может быть введена в литературу во всей своей полноте без малейшего ущерба для истины». В финале статьи тезис несколько смягчается оговоркой, что речь идет об «установленных формах нынешнего искусства, выработанных с другой целью и при других поводах». «Эстет-агностик» (И.Н. Сухих), Анненков все же надеялся, что со временем писатели выработают адекватные крестьянскому миру литературные формы, которые позволят полноценно раскрыть присущую ему поэзию. Причины, которые, по Анненкову, не позволяют адекватно изобразить простонародный быт, можно разделить на четыре категории. Во-первых, формально-эстетические: строгие законы искусства требуют отбора материала, все случайное должно быть отфильтровано, крайности крестьянской жизни не могут механически воспроизводиться в виде ярких контрастов и борьбы противоположностей в художественном произведении. Во-вторых, литературная традиция и литературность мышления задают инерцию в изображении человека и тем самым навязывают писателям формальные шаблоны. Выработанные на материале светского общества высших сословий, они, по мнению Анненкова, механически переносятся на крестьян, отчего возникает эффект «литературного обмана» и дешево купленной уловки. Третья причина носит *рецептивный* характер: адресат такой литературы — представитель простонародья — либо не понимает тонкого проникновения писателя в его жизнь, либо считает его неверным и потому ложным. Наконец, за пределами литературы лежит четвертая, научно-этнографическая причина: народный быт почти не изучен, отчего никто не может верифицировать, адекватно или неадекватно он изображен в тех или иных произведениях. Ближайшим научным контекстом здесь оказывается этнографический бум начала 1850-х гг., когда по инициативе Русского географического общества началось исследование русской и других народностей империи (см: *Найт Н.* Наука, империя и народность: Этнография в Русском географическом обществе, 1845–1855 гг. // *Российская империя в зарубежной историографии. Работы последних лет:* Антология. М., 2005).

Примечательно, что позднее, в начале 1860-х гг., когда многие рассказы из простонародного быта первой половины 1850-х гг. были признаны образцовыми, Анненков продолжал отстаивать точку зрения, связав обсуждаемый вопрос с проблемой отражения в искусстве русской национальности вообще. В статье «О двух национальных школах живописи в XV столетии» (атрибуцию см.: *Балуев С. М.* П. В. Анненков — художественный критик о национальных школах живописи // *Известия РГПУ им. А. И. Герцена.* 2009. Вып. 92. С. 228–233) он отмечал, что «искусству <...> нужна идея, выражаемая национальностью» (БдЧ. 1861. № 2. С. 36). Если ее нет, то можно «замешивать» «крестьянина, мещанина, дьячка, помещика, офицера и пр. в какие угодно представления, трагического или юмористического содержания», окружать «их какой угодно местностью и обстановкой — они всегда будут только неполными, односторонними типами». «Полнота типа» должна достигаться не «более или менее верно, по внешности, представлением простонародных классов в их сферах, а открытием всего общества, понятого как одно нравственное лицо, живущее и действующее по законам своей природы» (Там же. С. 37).

Рассуждения Анненкова о репрезентации крестьянской жизни в литературе являются развитием идей Жорж Санд (в свою очередь, восходящим к центральным положениям трактата Ж.-Ж. Руссо «Рассуждения о присхождении и основаниях неравенства между людьми», 1754) из предисловия к повести «Франсуа-найденш» (François le Champi. Avant-propos // *Journal des débats.* 1847. 31 Dec). Предисловие перепечатывалось во французских переизданиях повести, — например, в брюссельском 1848 г. и парижском 1851 г. Русский перевод в «Сыне отечества» 1849 г. не содержал

предисловия, однако оно иронично пересказывалось в «Библиотеке для чтения» (1848. № 2. Отд. VII. С. 193–195). Уподобляя крестьянское сознание и «бесхитрое бытие» невозмутимой и молчаливой природе, Санд констатирует, что пока цивилизованный разум («искусственная жизнь», «язык знания») не нашел адекватного языка, чтобы постичь оба этих мира — «естественную жизнь» природы и простонародья: «О, этот бесхитрый, неведомый мир! Сколько ни изучай его, он все равно недоступен для нашего искусства. Его не выразить даже тебе, крестьянину по натуре, если ты захочешь ввести его в область цивилизованного искусства, поставить его в духовную связь с искусственной жизнью» (Санд Ж. Собр. соч.: В 9 т. Л., 1973. Т. 6. С. 654). Для передачи крестьянского сознания пока нет «подходящей для этого формы» и языка, его нужно создать, отказавшись от языка французской Академии и ориентируясь на язык самих крестьян. Таким образом, единственный способ проникнуть в крестьянское сознание, по мысли Санд, — это уподобиться ему, стать «естественным» руссоистским человеком, отрешившись от литературной традиции, «стерев из памяти каноны и формы искусства». Логика Санд, предвосхищая основные положения статьи Анненкова, имеет одно существенное отличие: автор «Найденьща» полагала, что фольклор выше, естественнее и жизнеспособнее и искусства образованных сословий, поэтому ее литературный «проект» по созданию нового повествовательного стиля приобретал утопический характер, не свойственный русскому критику. Его эстетический скепсис и агностицизм объясняется достаточно строгим следованием «Лекциям по эстетике» Гегеля (первое немецкое издание — 1835–1838; русский перевод первой части — 1847), которая является еще одним важным источником и контекстом комментируемой статьи (о гегельянстве Анненкова см.: Ермилова Г. Г., Тихомиров В. В. П. В. Анненков — литературный критик // Русская литература. 1995. № 4. С. 32–33).

Утверждая невозможность адекватного изображения простонародного быта в традиционных литературных формах, выработанных на материале образованного сословия, Анненков мотивировал это тем, что «первые, основные правила изящного здесь не находят приложения целостного, а только допускается приложение их урывками, по кускам и случайное». Риторика и идеология этого обоснования восходят к важнейшему постулату эстетической теории Гегеля, согласно которому существует «требование, чтобы идея и ее формообразование как конкретная действительность были доведены до полной адекватности друг другу» (Гегель. Т. 1. С. 143). Это выражается в том, чтобы в искусстве, во-первых, «содержание, которое должно сделаться предметом художественного изображения, обладало бы в самом себе способностью стать предметом этого изображения», а во-вторых, «содержание искусства не должно быть абстрактным в самом себе», то есть должно быть чувственно-конкретным (Там же. С. 140). Если эти требования нарушаются, пишет Гегель, то «неудовлетворенность формой» следует искать в «неудовлетворенности содержанием», когда «образ идеи внутри себя самого [не] есть истинный в себе и для себя образ» (Там же. С. 144). Логика Анненкова сходна: внешне, с формальной точки зрения, рассказы из простонародного быта, не удаются потому, что идея, лежащая в их основании, ложна, не истинна, не одухотворена и не освобождена от всего случайного, не возведена в перл создания, поскольку народная жизнь еще не познана. Идея познания и рефлексии в статье Анненкова артикулирована четко («в общем деле уяснения самих себя») и также восходит к Гегелю, для которого истинное искусство всегда свободно и рефлексивно, т.к. искусство, как одна из форм объективации абсолютного духа, обладает «мысленным сознанием о себе самом» (Там же. С. 89), то есть самопознанием. С этой точки зрения эстетический агностицизм Анненкова может получить дополнительное объяснение. Поскольку крестьяне не обладают развитой рефлексией и не могут познавать себя сами, материал произведения искусства уподобляется природе, которая существует «в себе», но не «для себя» (Там же. С. 197–198). Это отсутствие «рефлексивности» самого объекта изображения если не полностью блокирует, то существенно затрудняет выработку художественного идеала. В качестве объясняющего примера Гегель несколько раз в своих лекциях ссылается на то, что голландская живопись XVI в. смогла отобразить идеал простонародного быта только потому, что народ, у которого никогда не было рабства, «пробудился», избавился путем революции от испанского господства и проявил «национальную гордость» (Там же. Т. 1. С. 228–230, 605–606; Т. 2. С. 234–235). Можно с уверенностью предполагать, что западник Анненков не видел в русской крепостной действительности возможности для вызревания крестьянской национальной гордости. На все это можно возразить, что при отсутствии рефлексивности объекта ее недостаток должен восполнить сам художник. Снимая это противоречие, Гегель видит в современном искусстве (1820-х гг.) разложение романтической формы, когда жизнь мещан и крестьян буквально хлынула в искусство, тем самым вернув его почти к подражанию природе, к изображению случайного и низкого. В такой ситуации гарантом художественности, по Гегелю, становится личность художника, который должен своим вживанием в материал и его одухотворением спасти его от пошлости через юмор и повышенную субъективность (см.: Там же. Т. 1. С. 604–605). Анненков не разделял этого теоретического оптимизма Гегеля, не видя в усиленной субъективности писателей решения рассматриваемой им

проблемы. Критик скорее ожидал от них выработки новых формальных приемов для изображения простонародных характеров.

Статья Анненкова спровоцировала полемику о жанре рассказов из простонародного быта, в которую оказались вовлечены «Современник», «Москвитянин», «Отечественные записки», «Пантеон» и газета «Санкт-Петербургские ведомости». Журнал Краевского в лице С. С. Дудышкина возражал против скепсиса Анненкова и тезиса о невозможности адекватно изобразить крестьянский быт (см. наст. изд.). Упрекая критика «Современника» в навязывании материалу «наперед заданной идеи», Дудышкин апеллировал к индивидуальному личному вкусу и предлагал отказаться от догматической эстетических теорий. «Москвитянин» откликнулся на рассуждения Анненкова статьей Б. Н. Алмазова (см. наст. изд.), который, согласившись с основной идеей Анненкова, раскритиковал «применение его эстетических положений к действительным явлениям искусства». По мнению Алмазова, критик неверно указал на те места романа Григоровича «Рыбаки», в которых видна «литературная выдумка» (наст. изд., с. 463). Против мнения Анненкова категорично выступил и анонимный обозреватель «Санкт-Петербургских ведомостей», который полагал, что «если из простонародного быта пишутся часто рассказы неправдоподобные, то виноваты в этом решительно только авторы, а не простонародный быт» (СПбВед. 1854. № 80. 9 апр.). Обозреватель «Пантеона» также негативно оценил статью, обвинив Анненкова в заумности и туманности «надут<ого>, тяжел<ого>, неправильн<ого> языка» (Пантеон. 1854. № 3. Петербургский вестник. С. 14–15). В 1860 г. от статьи Анненкова полемически отталкивался Н. А. Добролюбов в рецензии «Повести и рассказы С. Т. Славутинского». Критик не соглашался с Анненковым в том, что «искусство должно отказываться от простонародных предметов, потому что их полное и совершенное воспроизведение несогласно с его требованиями». Переводя обсуждение в утилитарную плоскость, Добролюбов видел большую пользу даже от не совсем художественных, но «верных смыслу действительности» текстов, имеющих мобилизующее действие на общество (Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1963. Т. 6. С. 63). Авторы рассказов из простонародного быта восприняли статью Анненкова весьма болезненно. Характерно в этом смысле мнение А. Ф. Писемского, высказанное в письме к Н. А. Некрасову от 15 апреля 1854 г.: «Статья Анненкова по поводу простонародных рассказов очень умная, но только неэстетическая...» (Писемский А. Ф. Письма. М.; Л., 1936. С. 67). Еще резче Писемский выразился в письме к близкому другу А. Н. Майкову: «Статья Анненкова в “Современнике” “По поводу романов и рассказов из простонародной жизни” очень остроумная, если хочешь, но разве она критическая? Вместо того чтобы вздуматься в то, что разбирает, он приступил с наперед заданной себе мыслию, что простонародный быт не может быть возведен в перл создания, по выражению Гоголя, да и давай гнуть под это все» (Там же. С. 69). Современные исследователи интерпретируют статью Анненкова то как чересчур догматичную и нормативную, слабо учитывающую многообразие форм литературного процесса 1850-х гг. (см.: Ниязова Т. Анненков о простонародной прозе // Вопросы теории и истории литературы. Самарканд, 1980. С. 35), то как внутренне противоречивую, содержащую взаимоисключающие положения (см.: Егоров Б. Ф. Избранное. Эстетические идеи. М., 2009. С. 246–248), то, напротив, как новаторскую, отмечая «проницательность и перспективность суждений критика» о необходимости новой формы для простонародного содержания (см.: Ермилова Г. Г., Тихомиров В. В. Анненков — литературный критик. С. 37).

С. 360. «Рыбаки», роман г. Григоровича, явившийся в конце прошлого года... — Печатавшийся в «Современнике» роман вышел отдельным изданием (СПб., 1853; далее цитируется по этому изданию) и стал первым русским «толстым» романом, целиком посвященным жизни крестьян.

С. 360. Создания, в основании которых лежат жизнь и обычаи простого народа, заметно расплодилось у нас... — См. преамбулу, с. 752.

С. 361. Многие, и в том числе ~ во всей своей подробности... — Анненков имеет в виду общее восторженное отношение русской критики начала 1850-х гг. к наиболее удачным образцам рассказов из простонародного быта — например, высокую оценку «Записок охотника» Тургенева (отзывы критики см.: Тургенев. Т. 3. С. 413–420). Из конкретных возможных поводов к высказыванию укажем на рецензию С. С. Дудышкина на роман «Рыбаки», в которой критик констатировал, что русская литература, наконец, отбросила идиллический тон и начала адекватно изображать крестьянскую жизнь. Высоко оценивая верно взятую действительность, Дудышкин прощал автору многочисленные ошибки и неточности в описании крестьянской жизни и идеализацию главных героев (ОЗ. 1853. № 10. Отд. V. С. 115–116, 123–124).

С. 361. Литературная передача всякого явления имеет свои незыблемые правила, приемы... — Намек на эстетические законы, наиболее полно для того времени описанные в «Лекциях по эстетике» Гегеля. Ср.: «...художественное творчество не может отдаваться безудержной фантазии; <...> то же касается и самих форм — они также не предоставлены полному произволу» (Гегель. Т. 1. С. 90).

С. 362. ...нельзя сравнивать с теми группами ~ ни с светскими повестями... — Имеются в виду популярные в 1830-е гг. и восходящие к идеологии иенского романтизма повести о мытарствах художников (живописцев, поэтов, скульпторов) — «Художник» А. В. Тимофеева, «Живописец» Н. А. Полевого, «Невский проспект» Н. В. Гоголя и др. (см.: Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века: Сб. произведений / Вступ. ст. В. М. Марковича; сост. и коммент. А. А. Карпова. Л., 1989). Развернутую характеристику «светской повести» см. в статье Ап. Григорьева «Русская литература в 1851 году» (наст. изд., с. 204–206).

С. 362. Почти в каждом рассказе ~ не совсем охотно. — Этот и другие похожие тезисы статьи восходят к важному постулату гегелевской эстетики, согласно которому при создании произведения искусства художник должен освободить природу (в т. ч. быт) от всего случайного и конечного, одухотворить ее, чтобы достичь правильной идеализации (Гегель. Т. 1. С. 214, 217–218, 225, 227).

С. 362. Таковы некоторые рассказы гг. Тургенева, Писемского, Кокорева и многие эпизоды самого г. Григоровича и проч. — Имеются в виду рассказы из «Записок охотника» Тургенева (прежде всего, «истинно художественный» «Хорь и Калиныч» — Анненков П. В. Критические очерки. СПб., 2000. С. 51); «Питерщик» и «Леший» Писемского и «Саввушка» Кокорева, разбираемые в статье; «Антон-горемыка» и «Бобыль» Григоровича (см.: Там же. С. 53). Еще в 1849 г. Анненков в статье «Заметки о русской литературе прошлого года» отмечал высокую художественность простонародных рассказов Тургенева и Григоровича, а о дебютанте Кокореве отозвался как о «таланте, способном к развитию» (Там же. С. 55).

С. 362. ...к идеализации быта, другими словами к открытию мысли, движущей его... — Понятие «идеализации» и его значение восходит у Анненкова к гегелевской эстетике, где она определяется (через родовое понятие «идеал») как «включение в дух, образование и формирование со стороны духа» (Гегель. Т. 1. С. 227), то есть как абстрагирование от всего случайного и единичного, одухотворение, освобождение духа и проникновение в самую суть («субстанциальное») феномена, минуя несущественное. В последующих статьях 1850-х гг. Анненков придерживался такого же понимания «идеала» и «идеального» и искусстве (ср. статью «Старая и новая критика», 1856 — Анненков П. В. Критические очерки. С. 148–150).

С. 363. ...как древняя река Алфей, бежит под землю... — В греческой мифологии речной бог Алфей (бог одноименной реки в Греции) преследовал полюбившуюся ему нимфу Аретузу под морем, в результате чего их воды соединились.

С. 363. Тут гораздо более животиши ~ передачи прямых впечатлений. — Имеется в виду фундаментальная для европейской романтической эстетики, в том числе для творчества и статей об искусстве Гоголя, проблема репрезентации: истинный художник воспринимает не внешние формы, а внутреннюю суть предметов, которая, однако, способна выразиться в его материальных произведениях (см.: Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки репрезентации, или О материальном и визуальном в культуре. М., 2007. С. 322–470). «Живопись» здесь ближе к негативно понимаемой «дагерротипности» (см. наст. изд., с. 689).

С. 364. Это не существенная черта самой жизни, а только пружина автора... — Слово «существенный» отсылает здесь к противопоставлению «субстанционального» и «случайного» в эстетике Гегеля. По Анненкову, писатели схватывают в основном случайные черты простонародного быта, не проникая в его суть.

С. 364. Это совсем не то, когда он сам сочиняет про себя, как известно. — Имеются в виду народные песни, былины и др. фольклорные произведения, которые в 1830–1850-е гг. впервые стали системно собираться и научно изучаться в России (см.: Азадовский М. К. История русской фольклористики. М., 1958. <Т. 1>. С. 328–478).

С. 364. ...простонародный быт требует уже драгомана... — От араб. 'targuman' — переводчик.

С. 364. Известно всякому ~ верно самому себе. — Хотя Гегель в «Эстетике» не дает развернутого описания жанра романа, в 1820–1830-е гг. в европейской (Ф. Шлегель) и русской критике (С. П. Шевырев, Н. И. Надеждин, В. Г. Белинский) циркулировало множество статей и трактатов, обосновывающих центральное положение романа в современной словесности и его структурные особенности (см.: Манн Ю. В. У истоков теории романа в России // Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., 1998. С. 313–329). О единстве характера в романе ср., например, у Жан-Поля (Рихтера) в «Приготовительной школе эстетики» (1804): «Самое замечательное <...>, если развязка наступит благодаря какой-нибудь давным-давно известной черте характера одного из привычных персонажей» (Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 267). В русской критике ср., например, анализ непоследовательности в раскрытии характера Бельтова в статье Белинского «Взгляд на русскую литературу 1847 году» (см.: Белинский. Т. 8. С. 376).

С. 364. ...мы несколько не намерены ставить в вину автору этого т в е р ж е н и я з а д о в, если смеет так выразиться... — Возможно, отсылка к спору Григорьева и Панаева: первый утверждал, что

необходимо «твердить зады» современной критике, а второй возмущался выразившимся в этом неуважением к читателям и другим литераторам (см. наст. изд., с. 154).

С. 365. ...лицо из простого быта ~ переходит на другую сторону... — Эта мысль Анненкова коррелирует с рассуждениями Гегеля и Ж. Санд (см. преамбулу) об отсутствии рефлексии у людей из низших сословий, что должно заставлять писателя иначе строить характеры (см.: Гегель. Т. 1. С. 250–251), так как люди из «низшего сословия», в силу своей необразованности, при потере своей цели, «не могут найти опору ни для своей внутренней жизни, ни для своей деятельности» (см.: Там же. С. 593–94).

С. 365. ...к «Крестьянке» г. Потехина... — Роман Потехина опубликован: М. 1853. № 19–22.

С. 365. ...в рассказе «Тит Софронов Козонок»... — Повесть Потехина опубликована: М. 1853. № 9.

С. 366. ...тон этот заимствован ~ писались у нас. — Имеются в виду популярные в 1820-е гг. стихотворные идиллии Вл. И. Панаева, Н. И. Гнедича, А. А. Дельвига, а также стихотворные сказки в духе «Овсяного киселя» В. А. Жуковского и «Бедности и труда» Ф. Н. Глинки (см. Вацуро В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Вацуро В. Э. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 517–539).

С. 366. Подобные же приемы мы еще помним у Гоголя в «Вечерах близ Диканьки»... — Анненков указывает на сходство повествовательной организации народной прозы Потехина с речевым построением первого прозаического цикла Гоголя.

С. 366. На лица и характеры свои г. Потехин смотрит, как уже сказано, со стороны. — Объективированность повествования, обилие диалогов, устранение фигуры рассказчика в ранней прозе Потехина до Анненкова были отмечены Алмазовым и Григорьевым (см. наст. изд., с. 306).

С. 367. Он разыгрывает с ним нечто вроде заискивающей и хитрой Церлины из «Дон-Жуана»... — В IV картине первого действия оперы В. А. Моцарта «Дон Жуан» (1787, либретто Л. да Понте) Церлина, пошедшая на поводу у Дон Жуана, всеми средствами убеждает своего жениха Мазетто в том, что она «невинная овечка».

С. 367. Литературный обман большею частью удаётся... — Понятие искусства как «обмана», «видимости», «уловки» у Анненкова явно восходит к гегелевской «Эстетике»: «Если видимость, посредством которой искусство осуществляет свои создания, мы определим как обман, то этот упрек имеет смысл лишь при сравнении произведений искусства с внешним миром явлений и их непосредственной материальностью. <...> Искусство освобождает истинное содержание явлений от видимости и обмана, присущих этому дурному, преходящему миру, и сообщает ему высшую, порожденную духом действительность» (Гегель. Т. 1. С. 85–86). В статье Анненков как раз и противопоставляет неудачный, искусственный литературный обман подлинно одухотворенному поэтическому изображению простонародья, которое пока никому не удалось.

С. 370. Возьмите гениального человека ~ или наоборот, образованного... — Говоря о ходовых и шаблонных сюжетах, построенных на контрасте социального положения героя и среды, Анненков вольно или невольно воспроизводит логику Гегеля, который считал коллизии типа «свободный талант сталкивается со своим рабским положением» «неэстетическими». Высшей и верной коллизией является та, где противоречие заключено внутри героя (Гегель. Т. 1. С. 265, 267).

С. 370. ...на ней уже пробовали свои силы многие из наших писателей. — Подобный сюжет о судьбе талантливого простодушного (крестьянина или мещанина), пытающегося реализовать свое призвание (музыкальное, художественное, литературное), представлен в русской прозе 1830–1850-х гг. в повестях Н. А. Полевого «Живописец» (1833), А. В. Тимофеева «Художник» (1834), А. И. Герцена «Сорока-воровка» (1848), В. М. Лазаревского «Мои старые знакомые: Капельмейстер» (ОЗ. 1851. № 3).

С. 371. Читатель более опытный ~ противоположности, или контрасты. — Гегель подробно описывает запреты на полное и резкое изменение положения героя во всех жанрах (Гегель. Т. 1. С. 263–65).

С. 371. Так, мы знаем ~ паразита. — Согласно греческим мифам, Аполлон был пастухом либо из симпатии к Адмету, либо в наказание. Критик имеет в виду, что таким образом снимается резкий контраст между божественностью Аполлона и его рабскими обязанностями. О понятии «паразит» («парасит») см. наст. изд., с. 586.

С. 371. Два рассказа г. Писемского: «Питерщик» и «Леший»... — Рассказы Писемского «Питерщик» опубликованы соответственно: М. 1852. № 23; С. 1853. № 11.

С. 372. ...искусственные средства ~ некоторых фруктовых деревьев. — Возможно, источником этих сведений могла быть статья русского лесничего А. П. Гильдемана «О влиянии электричества на рост и развитие древесных растений» (Лесной журнал. 1850. № 24–27), где автор опытным путем устанавливал положительное действие электризации почвы на рост хлеба и березы (состояние вопроса о действии электричества на растения см.: Усов С. М. Основания земледелия. СПб., 1862. С. 64–68).

С. 372. ...упрек в холодной наблюдательности ~ более молодые его произведения. — Скорее всего, имеется в виду развернутый отзыв автора анонимного обозрения «Русская литература в 1851 году»,

в котором основными чертами стиля и манеры Писемского названы «внешний комизм» (в противовес гоголевскому «внутреннему», «лирическому») и «отсутствие психологического анализа» (см.: ОЗ. 1852. № 1. Отд. V. С. 32).

С. 373. ...в то молодое время ~ от художественных требований... — Согласно конвенциям романтической прозы первой половины XIX в., использование в подзаголовке словосочетания «истинное происшествие» предполагало сложное соотношение вымысла и реальности. Ср., например, заголовки произведений Н. Р. Мамышева «Злосчастный. Истинное происшествие» (1807), Л. Ричмонда «Арап слуга, или Действие благодати. Истинное происшествие» (1837), Н. А. Дуровой «Игра судьбы, или Противозаконная любовь. Истинное происшествие» (1841).

С. 374. ...и вот какие слова влагает он своему герою... — При переиздании рассказа в составе «Очерков из крестьянского быта» (1856) Писемский снял эти слова Клементия, очевидно, прислушавшись к совету критика.

С. 375. ...наслаждаться ими, помимо даже самого существа дела («для них самих», как сказал бы ученый теоретик)... — Намек на важнейшее и весьма частотное понятие Гегеля «для себя» (für sich), означающее рефлексивность, направленность чего-либо на самого себя, в отличие от противоположного ему понятия «в себе» (an sich).

С. 376. «Полтавой» никак нельзя объяснить Марфушу. — При переиздании рассказа в «Очерках из крестьянского быта» (1856) Писемский снял сопоставление Марфы с Марией из «Полтавы» Пушкина, скорее всего, под влиянием критики Анненкова (см.: Вдовин А. Русский народный характер как «литературный обман» (рассказ А. Ф. Писемского «Леший») // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia, XII: Мифология культурного пространства: К 80-летию Сергея Геннадиевича Исакова. Тарту, 2011).

С. 377. Суеверные защитники страсти ~ которому нет причин... — Возможно, Анненков имеет в виду распространившиеся под влиянием французской «неистовой словесности» представления о страстях как о важном структурном элементе искусства и отдельных его жанров. Так, в цикле статей «Русская драма и русская сцена» (с подзаголовком «Значение страстей вообще. Любовь как один из драматических элементов») Ап. Григорьев, обильно цитируя В. Гюго и А. де Мюссе, рассуждал о конструктивной природе страстей вообще и о любви, страданиях и болезненности как о неперемных слагаемых современного искусства (см.: Репертуар и Пантеон. 1846. № 11. С. 236–241). В конце 1840-х гг. по-русски стали выходить научные психологические, хотя и компилятивные исследования, такие как «Теория и мимика страстей» В. И. Классовского (СПб., 1849; ср. негативную рецензию: С. 1849. № 4. Отд. III. С. 102–108).

С. 377. ...может испытать точно так же герцогиня де-ла-Вальер... — Луиза де Лавальер (1644–1710), фаворитка Людовика XIV, как и героиня Писемского, после окончания внебрачной любовной связи постриглась в монахини и 36 лет прожила в монастыре добродетельной жизнью.

С. 378–379. Со времени падения ~ в нашей словесности... — Критик повторяет здесь и далее свое разграничение понятий «реализма» и «псевдореализма» из статьи «Заметки о русской литературе прошлого года» (1849), где под первым понималось объективное проникновение в суть жизни в творчестве таких авторов, как Тургенев, Гончаров, Герцен и Дружинин, а под «псевдореализмом» — сентиментально-фантасматическое направление авторов «Отчужденных записок» и школы Ф. М. Достоевского (М. М. Достоевского и Я. П. Буткова; об этой статье см.: Вдовин. С. 82–85). Под наступлением сельской идиллии в последние четыре года, то есть с 1849 по 1853 г., критик подразумевает распространение жанра рассказов из простонародного быта.

С. 379. Со всем тем ~ без действительного предмета в основании. — Этот тезис перекликается с опровержением Гегелем мнения о том, «будто наилучшей почвой идеала является идиллическое состояние, так как в нем совершенно отсутствует раздвоение. <...> Какими бы простыми и первобытными ни были идиллические ситуации, <...> эта простота представляет столь малый интерес по своему подлинному содержанию, что не может быть признана истинной основой и почвой идеала» (Гегель. Т. 1. С. 248). Гегель считал, что жанр идиллии устарел и не может более удовлетворять интерес читателя, поскольку «подобный ограниченный образ жизни предполагает отсутствие духовного развития», «идиллическую духовную нищету» (Гегель. Т. 1. С. 309). Противопоставление идиллии и идеализации (см. выше) как оппозиция нехудожественного и подлинно художественного у Анненкова также является отзвуком гегелевской эстетики. Приравнивать идеализацию к понятию «реализм» Анненков будет и в последующих статьях конца 1850-х гг.

С. 379. ...о Кокореве, так рано похищенном смертью у русской литературы. — Кокорев скончался в 1853 г. в возрасте 27 лет.

С. 379. Рассказ его «Савушка», появившийся еще в 1852 году... — Рассказ опубликован: М. 1852. № 15, 16. Анненков поддержал мнение Григорьева, выраженное в статье «Русская изящная литература в 1852 году» (см. наст. изд., с. 306–307). Оба критика хвалят одни и те же сцены (в расписочной) и упрекают писателя в сентиментальности и идилличности.

С. 380. ...сельская идиллия г. Авдеева «Огненный змей». — Произведение Авдеева «Огненный змей» (у Анненкова заглавие приведено неточно) опубликовано: ОЗ. 1853. № 2.

С. 381. ...какая турнировская скачка на пяти лошадях в одно время! — Намек на то, что эклектизм и неоправданно сумбурный сюжет рассказа можно уподобить рискованным цирковым номерам известной династии Турниеров, чьи конные номера были эталоном циркового искусства в Петербурге 1840-х гг.

С. 382. Пусть г. Авдеев держится того полусветского круга... — Имеются в виду повести Авдеева, вошедшие в состав его романа «Тамарин». Анненков, видимо, понимает его как скорее сатирический, вопреки мнению Григорьева (см. наст. изд., с. 289).

С. 382. ...о рассказе г. Александра Мартынова «Рыбак»... — Рассказ опубликован: М. 1853. № 14.

С. 382–383. Рассказ этот ~ обильны были шутками. — Анненков развивает здесь мнение И. И. Панаева, который резко негативно воспринял «маленько мужицкий язык», смешанный с «французскими оборотами» (см.: С. 1853. № 9. Отд. VI. С. 56), — попытку Мартынова передать вятский диалект (см.: Никитина И. В. Мартынов Александр Федорович // РП. Т. 3. С. 532). Говоря об обилии шуток, Анненков имеет в виду не пародии на простонародные повести, а скорее всего взаимное пародирование, которое практиковали на страницах «Современника» и «Москвитянина» Новый Поэт (Панаев), Козьма Прутков (братья Жемчужниковы) и Эраст Благоднаров (Алмазов).

С. 384. Простонародный быт гораздо лучше подчиняется кисти ~ живописи малых размеров... — Возможно, этот тезис Анненкова восходит к аналогичному тезису в «Эстетике» Гегеля, который полагал, что истинно художественные жанровые картины из простонародной жизни должны быть небольшого размера: «Для нас было бы невыносимым видеть их в натуральной величине, как будто нечто подобное во всем своем объеме действительно может удовлетворить нас» (Гегель. Т. 1. С. 230).

С. 385. Была попытка выйти из этого враждебного отношения искусства к предмету в драматической литературе... — Вероятно, имеются в виду вызвавшая всеобщий восторг критики первая пьеса Островского «Свои люди — сочтемся!» (1850), которая расценивалась критикой как верное и художественное изображение купеческой среды. Анненков не видит перспективы в развитии этого направления в последующих пьесах драматурга, присоединяясь к мнению других критиков «Современника».

### Козьма Прутков <Вл. М. Жемчужников>

#### Безвыходное положение (письмо к моему приятелю Апполинию в Москву)

Впервые: С. 1854. № 3. Литературный ералаш. Досуги Кузьмы Пруткова. С. 34–35. Цензурное разрешение — 28.02.1854. Цензор В. Н. Бекетов.

Атрибутируется Владимиру Михайловичу Жемчужникову (1830–1884) на основании сохранившейся копии в тетради 1859 г.

Переиздавалось начиная с «Полного собрания сочинений» Пруткова 1884 г.; в «Полном собрании сочинений» Козьмы Пруткова 1885 г. подзаголовок изменен на «г. Аполлону Григорьеву, по поводу статей его в “Москвитянин” 1850-х гг.» и добавлена сноска: «В этом стихотворном письме К. Прутков отдает добросовестный отчет в безуспешности приложения теории литературного творчества, настойчиво проповеданной г. Аполлоном Григорьевым в “Москвитянин”» (Козьма Прутков. Полн. собр. соч. / Сост., подг. текста и коммент. Б. Я. Бухштаба. М.; Л., 1965. С. 73. «Библиотека поэта». Большая серия). В наст. изд. использованы комментарии в указанном выше издании.

Создатель пародии В. М. Жемчужников, судя по письму к нему его брата А. М. Жемчужникова (1883), был знаком с редакцией «Современника» еще в начале 1850-х гг., когда учился в Санкт-Петербургском университете (см.: Козьма Прутков. Полн. собр. соч. С. 394), а с конца 1850-х гг., как свидетельствует жандармская слежка, неоднократно бывал у Н. Г. Чернышевского и получал за него гонорары (Там же. С. 7). В кружок «Современника» был вхож и Алексей Жемчужников, напечатавший в журнале комедию «Странная ночь» (С. 1850. № 2), однако дебют братьев именно в жанре пародии состоялся в 1851 г. в «Заметках Нового Поэта о русской журналистике» (С. 1851. № 11), куда вошли без подписи их комические басни. Летом 1853 г., по свидетельству В. Жемчужникова, родилась маска Козьмы Пруткова, а накопившиеся пародии были собраны, переданы И. И. Панаеву и напечатаны в специально созданной рубрике «Литературный ералаш. Досуги Кузьмы Пруткова» в нескольких номерах журнала 1854 г. В том же году В. Жемчужников по окончании университета уезжает в Тобольск чиновником особых поручений, и сотрудничество в «Современнике» на время прекращается (см.: Козьма Прутков. Полн. собр. соч. С. 21).

Обращение к пародированию критических статей — ход неожиданный и уникальный в корпусе текстов Козьмы Пруткова. Основным объектом высмеивания всегда были поэты — Бенедиктов,

Хомяков, Щербина, Фет и др. Импульсом к созданию пародии стала многолетняя полемика «Современника» с «Москвитянином», ведущаяся прежде всего Новым Поэтом (Панаевым), который, скорее всего, и был одним из инициаторов создания пародии именно на статьи Григорьева. К 1854 г. Новый Поэт едва ли не исчерпал ресурсы для остроумной тяжбы с Григорьевым и Эрастом Благонаравовым, поэтому стихотворная пародия на критическую статью должна была выглядеть неожиданно и оригинально.

Дополнительным поводом к ее созданию могли стать и личные счеты. Несмотря на то, что Григорьев был как раз единственным критиком, понявшим пародийный смысл первого коллективного сочинения братьев Жемчужниковых «Фантазия» и увидевшим в ней «меткую, хотя и грубую пародию на произведения современной драматургии» (М. 1851. № 6. С. 278), комедия А. Жемчужникова «Странная ночь» вызвала резкий отзыв критика «Москвитянина», увидевшего в ней бессмысленное подражание драматическим пословицам А. де Мюссе, далекое от жанра настоящей комедии (см.: М. 1850. № 13. Отд. IV. С. 27). На протяжении 1853–1854 гг. Жемчужниковы отвечали «Москвитянину» целой серией стихотворных пародий («Досути») и драматической пословицей «Блонды», печатавшихся в «Литературном ералаше» (подробнее об этом см.: Берков П. Н. Козьма Прутков — директор пробирной палатки. Л., 1933. С. 85–87).

Однако наиболее существенные претензии лично у Жемчужниковых были к Григорьеву. В его статье «Русская литература в 1851 году» А. М. Жемчужников упоминался среди подражателей лермонтовского направления в худшем его виде (см. наст. изд., с. 196). В «Безвыходном положении», название которого и сюжетный пуант (финальный провал теоретических построений) намекает на провал Григорьева как критика, пародируются главным образом грамматика и стиль статей критика. Основной прием, на котором строится пародия, заключается в искусной стилизации под фразеологию и терминологию Григорьева, из статей которого специально выбраны наиболее сложные термины (как правило, кальки с иностранных языков, отглагольные существительные, такие как экстравагантность, индивидуальность, форсировка), а также специфические «григорьевские» словоупотребления. Они инкорпорированы в поэтический текст с нарушением лексической и грамматической сочетаемости слов в русском языке (например, «изгнуть экстравагантность», «отстранить форсировку»). Контраст между абстрактными заимствованными терминами и привычными понятиями критического языка, с одной стороны, и аграмматичное словоупотребление, с другой, и создают комический эффект пародии.

Отклик Григорьева и «Москвитянина» на пародию Пруткова не последовало. В 1863 г., сидя в долговом отделении, критик написал для своей газеты «Якорь» (1863. № 1) автобиографический очерк «Безвыходное положение (из записок ненужного человека)», главной идеей которого стала констатация «ненужности» романтиков типа Григорьева в современной жизни, требующей «дела». Хотя никаких отсылок к пародии Пруткова в очерке не содержится, можно предполагать, что Григорьев помнил формулу «безвыходное положение» и проецировал ее как на бедственное заключение в долговую тюрьму, так и на изоляцию в мире современной ему критики.

С. 386. *Безвыходное положение...* — По наблюдению П. Н. Беркова, заглавие пародии, по-видимому, взято из статьи Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году»: «В стремлении к идеалу или на пути духовного совершенствования всякого стремящегося ожидают два подводных камня: отчаяние от сознания своего собственного несовершенства, из которого есть выход, или неправильное, непрямотное отношение к своему несовершенству, которое, большею частью, безвыходно» (наст. изд., с. 285; см.: Берков П. Н. Козьма Прутков — директор пробирной палатки. С. 89).

С. 386. *...письмо к моему приятелю Апполинию в Москву.* — Намек на Аполлона Григорьева явлен уже в подзаголовке стихотворения. Как впервые указал П. Н. Берков, в той же тетради «Литературного ералаша» за подписью «Апполиний \*\*» была опубликована «Фантастическая сцена из подземной литературы», пародировавшая стихотворение Григорьева «Рашель и правда» (см.: Берков П. Н. Козьма Прутков — директор пробирной палатки. С. 89–90). Ср. также подпись пародийного сочинения И. И. Панаева, направленного против «Искусства и правды» Григорьева (наст. изд., с. 747).

С. 386. *...И уж составил план и, к мирозерцанию...* — Мирозерцание — одно из самых частотных и важных понятий в статьях Григорьева, несущее большую смысловую нагрузку и восходящее к немецкой эстетике. Ср. статью «Русская литература в 1851 году» (см. наст. изд., с. 658).

С. 386. *...ответ ~ и модный наш дэндиизм...* — Перечисление пунктов литературной программы Григорьева, изложенной им, главным образом, в статьях «Русская литература в 1851 году» и «Русская изящная литература в 1852 году», где все эти признаки были отнесены к разным ветвям лермонтовского направления, изжившего себя.



С. 386. ...И без основ борьбу, страданья без исхода... — Ср. в статье «Русская литература в 1851 году»: «Слово борьбы без основ, страданий и исхода» (наст. изд., с. 195).

С. 386. ...А чтоб не впасть в абсурд, изгнал экстравагантность... — Помещая экзотические иностранные слова, редкие в русском языке того времени, в позицию управляемых обыденными русскими глаголами, Жемчужников создает дополнительный комический эффект. В статье «Русская литература в 1851 году» слова «абсурд» и «экстравагантность» (во множественном числе) встречаются единожды (см. наст. изд., с. 197).

С. 386. ...Я отстранил и фальшь, и даже форсировку... — Слегка измененная цитата из статьи Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году», где о стихотворениях А. Н. Майкова сказано: «Ему чужда всякая фальшь и форсировка» (наст. изд., с. 324).

С. 386. ...Свое в изгибах разных внутреннее я... — Философское понятие «Я» восходит к немецкой спекулятивной философии (Кант, Фихте, Шеллинг, Гегель) и часто используется Григорьевым. Ближайший к пародируемому контекст находится в статье «Русская литература в 1851 году», где о В. Ф. Одоевском сказано: «Поэт не подошел к жизни, не померил в борьбе с нею внутренних сил, а взглянул на жизнь издали, многое увидел резко выдавшимся, еще большее усмотрел только в безразличной слитности и требования своего Я поставил таким образом вразрез с действительными явлениями» (наст. изд., с. 205).

С. 386. ...мертвой копировкой... — Слово «копировка» с середины 1840-х гг. употреблялось по отношению к натуральной школе. Ср. в статье Григорьева «Русская литература в 1851 году»: «С другой стороны, и голая копировка действительности выступала ярко во многих позднейших произведениях, как другая крайняя сторона того же Гоголя»; «Мертвая копировка явлений действительности не может удовлетворить талант» (наст. изд., с. 203).

С. 386. ...И слово новое сказать в своем созданье... — Отсылка к финалу статьи Григорьева «Русская литература в 1851 году», где «новым словом» объявлен Островский (см. наст. изд., с. 209).

С. 386. ...На данные свои взирая объективно... — Понятие «объективности» играло важную роль в эстетике Григорьева. См. о нем во вступительной статье к наст. изд., с. 26–27.

С. 386. ...Задумал типы я и идеал создал... — Частотные и семантически нагруженные понятия в статьях Григорьева (см. коммент. к статье «Русская литература в 1851 году», наст. изд., с. 658–659).

С. 386. ...Изгнал все частное и индивидуальность... — Слово «индивидуальность» вообще характерно для языка литературной критики 1850-х гг. и встречается у Григорьева не чаще, чем у многих его современников.

Е. Н. Эдельсон

«Бедность не порок», комедия в трех действиях. Сочинение А. Н. Островского. Москва. В типографии В. Готье. 100 стр. в 8 д. л.

Впервые: М. 1854. № 5. Отд. V. С. 1–18. Подпись: Э. Цензурное разрешение — 01.03.1854. Цензор Д. С. Ржевский.

Переизд.: Критические комментарии к сочинениям А. Н. Островского. Хронологический сборник критико-библиографических статей / Сост. В. Зелинский. М., 1894. Ч. 1; Критическая литература о произведениях А. Н. Островского / Сост. Н. Денисюк. М., 1906. Вып. 1.

Статья Эдельсона представляет собою первую опубликованную рецензию на комедию Островского «Бедность не порок». Эдельсон знал текст пьесы до публикации и, вероятно, до постановки, чем и воспользовался, чтобы опередить конкурентов, первым изложив в печати мнение о ней.

Статья одновременно развивает уже высказывавшиеся членами «молодой редакции» идеи и дает новое объяснение творчеству Островского. К неоднократно выдвигавшимся «молодой редакцией» положениям относится убежденность в том, что Островский вносит «ценный и долговечный вклад в сокровищницу русской литературы» (с. 388). В контексте понятийного языка сотрудников «молодой редакции» выражение «художественно изображенное лицо Любима Торцова» обозначает способность Островского к истинному искусству, доступную лишь гениальным писателям. Ставя Островского на первое место в современной русской литературе, Эдельсон (следом за Григорьевым — автором статьи «Русская изящная литература в 1852 году») не упускает возможности выступить в защиту от критики пьесы «Бедная невеста» и высказать несколько полемических замечаний по поводу «странных отношений нашей критики к этому писателю», имея в виду статьи А. Д. Галахова и П. Н. Кудрявцева (см. ниже). Убеждение Эдельсона, что благодаря Островскому возникло «новое требование для наших драматических писателей» (с. 389), видимо, развивает григорьевские идеи «нового слова». Уточнение сути этого «нового слова» как исключительного владения языком («Никогда и никем еще яркость языка, оригинальный колорит речи

каждого лица не были доведены до такой степени», с. 389) повторяет идеи, высказанные Молодым человеком в статье Алмазова «Сон по случаю одной комедии». Вместе с тем в статье Эдельсона вводятся и новые для критики «молодой редакции» проблемы. Следом за Григорьевым, писавшим о «великорусском» начале в творчестве Островского в стихотворении «Искусство и правда», Эдельсон настойчиво повторяет, что «Островский — наш народный писатель» (с. 388), иногда варьируя эту формулу: «писатель народный и общественный» (с. 396). Эдельсон придерживается гибкой теории, согласно которой выражение в сочинениях Островского народного начала не подчиняет всецело его творчество некому идеальному метафизическому началу, скрытому в народной жизни, — речь идет скорее об идейной и общественной позиции писателя. Сам «народ» для Эдельсона — явление многостороннее: «Между торгующим крестьянином, мало чем отличающимся от крестьянина-земледельца, и столичным купцом, ведущим свой дом на иностранную ногу и мало чем отличающимся от иностранного негодянта, встретишь еще целую лестницу переходных типов» (с. 388–389). В рамках народной жизни Эдельсон выделяет не только «нетронутую простоту», но и влияние «разносторонней цивилизации» (с. 389), которое, с его точки зрения и вопреки славянофильским теориям, вполне органично для русской жизни. Соответственно, свое идеальное воплощение такая народная жизнь находит не в патриархальном крестьянстве, а в более динамичном и разностороннем купеческом сословии: по Эдельсону, для Островского сквозь купеческий быт «постоянно проглядывают для него и особенно интересуют его коренные черты истинно русского быта» (с. 396). В этом смысле Эдельсон придерживается тех же взглядов, что и Григорьев — ср. его знаменитое письмо к А. И. Кошелеву: «... в классе среднем, промышленном, купеческом по преимуществу, видим старую извечную Русь с ее дурным и хорошим, с ее самобытностью и, пожалуй, с ее подражательностью, чертой, которою славян попрекали чуть что не до первых минут их исторического существования, чертой, которою объясняются и некоторая порча языка среднего сословия (если называть это порчей), и некоторая мишура в жизни, и некоторые в высшей степени комические явления быта» (Григорьев. Письма. С. 106). Немало параллелей можно провести между статьями Эдельсона и Григорьева «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» (см. в наст. изд.; ср.: Зубков. С. 174–176). Оба автора склонны особо подчеркивать новаторство Островского в передаче ценностей национального мира через языковое своеобразие его пьес; оба обращают особенное внимание на народный «быт», изображаемый Островским (о понятии «быт» в оценке Островского см. в наст. изд. коммент. к статье Григорьева «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене», с. 789); наконец, оба автора, судя по всему, склонны сближать национальное и этническое своеобразие русского народа. Трактовка Эдельсоном Островского как писателя, который «является уже не одним сатириком» (с. 396), явно восходит к самопониманию драматурга — ср. широко известное письмо Островского к М. П. Погодину от 30 сентября 1853 г., где сатирическая комедия «Свои люди — сочтемся!» противопоставлена более поздним сочинениям драматурга. Таким образом, Эдельсон развернуто и точно сформулировал новые литературные взгляды «молодой редакции», впервые попавшие в печать в стихотворении Григорьева «Искусство и правда».

Как и другие сочинения представителей «молодой редакции», статья Эдельсона содержит полемический заряд, направленный, в первую очередь, против высказанной в рецензии на комедию «Не в свои сани не садись» (см. наст. изд.) теории Кудрявцева, согласно которой Островский противопоставляет в своем творчестве «ложную образованность» и отсутствие образованности, идеализируя представителей второй. Эдельсон переосмысливает теорию Кудрявцева, утверждая, что предметом обличения у Островского становится «фальшивая цивилизация, подражание внешним формам и привычкам образованного класса» (с. 396). Этой «фальшивой цивилизации» Островский, по мнению Эдельсона, противопоставляет неоспорченную народную жизнь, к которой в финале возвращаются временно отпавшие от нее Гордей и Любим Торцовы. Наиболее значимым героем пьесы в такой трактовке становится именно Гордей Торцов, в душе которого происходит столкновение «фальшивой цивилизации» и «народного быта» — неслучайно Эдельсон остался недоволен недостаточно развернутым в пьесе характером именно этого героя. Таким образом, привнося в свою трактовку проблемы национального плана, Эдельсон пытается опровергнуть идеи Кудрявцева. Против Эдельсона, в свою очередь, выступил Н. Г. Чернышевский, вновь вернувшийся к обсуждению соотношения фальшивой и истинной образованности в своей рецензии на комедию Островского (см. наст. изд.).

С. 388. ...из того быта, в изображении которого г. Островский действительно великий мастер... — К изображению купеческого быта пытался свести творчество Островского А. Д. Галахов в рецензии на пьесу «Бедная невеста» (см.: наст. изд., с. 242–250).

С. 389. ...критика наша коварно спрашивает: нужен ли такой язык для долговечного существования в литературе и на сцене драматических сочинений? — Вероятно, намек на рассуждения Галахова:

«...лица г. Островского в действиях своих возвращаются к одним и тем же пунктам, а в разговорах — к повторению одних и тех же слов. Здесь нечего сказать против верности жизни, потому что в жизни действительно так и бывает; но искусство не довольствуется простой копировкой бывающего» (наст. изд., с. 249).

С. 389. ...критика тотчас же начинает сожалеть об этом недостатке и указывает в пример автору его другие пьесы... — Схожие мысли часто высказывались по поводу пьес Островского. Здесь, вероятно, имеется в виду рецензия Галахова, писавшего, что «Бедная невеста» «ни с какой стороны не может подходить к первой комедии того же автора» (наст. изд., с. 249).

С. 392. ...кто, одним словом, живет ~ подчас грязенькой стороны... — Вероятно, намек на рецензию Кудрявцева на комедию «Не в свои сани не садись» (см. наст. изд.), автор которой упрекал Островского в чрезмерной идеализации необразованных героев, не обращаясь к категориям национальной жизни.

С. 392. ...среди постоянно трагического тона, которого он насмотрелся в трагедиях... — Любим Торцов сам говорит о том, что любил трагедии (д. I, явл. 12).

С. 392. ...тем более видевший ее на московской сцене... — В комедии «Бедность не порок» на московской сцене играл близкий «молодой редакции» и высоко ценимый ее членами П. М. Садовский (см. высочайшую оценку его исполнения в стихотворении Григорьева «Искусство и правда»; ср. также коммент. к этому стихотворению в наст. изд., с. 743–744).

С. 396. ...в своей первой комедии ~ от исключительной страсти к приобретению... — Трактовка комедии Островского «Свои люди — сочтемся!» как обличительной опирается на авторское истолкование собственного творчества — ср. письмо к Погодину от 30 сентября 1853 г.

С. 397. ...удовлетворить всем требованиям ~ драматическую коллизию и движением... — Эдельсон отсылает к классической эстетической теории драмы, восходящей к «Поэтике» Аристотеля и требующей от драмы внутренне последовательного единого действия.

С. 397. Интрига же комедии, в том смысле, как обыкновенно понимается это слово, не слита органически с идеей пьесы... — Представление о необходимости внутренней, органической связи драматического действия и идеи пьесы восходит к романтической эстетике (в частности, к Гегелю) и высказывалось русской критикой неоднократно. Ср., например, в статье Белинского «"Горе от ума"...» (1840): «Наша цель была — намекнуть на то, чем должна быть комедия, художественно созданная. Для этого мы старались намекнуть на идею "Ревизора", а вследствие ее — не только на естественность, но и на необходимость ошибки городничего, принявшего Хлестакова за ревизора, ошибки, составляющей завязку, интригу и развязку комедии...» (Белинский. Т. 2. С. 227–228). На возможность понимать драматическую интригу не только как любовную линию указывал Гоголь в «Театральном разезде...» (1842), к которому, вероятно, и отсылает Эдельсон, упоминая о различных вариантах понимания интриги.

С. 398. Пожелаем же на прощание ~ еще более радостной. — Речь идет о драме «Не так живи, как хочется», которая появилась на сцене в конце 1854 г.

#### С. С. Дудышкин Журналистика

Впервые: ОЗ. 1854. № 4. Отд. IV. С. 85–106. Публикуемый фрагмент — с. 85–97. Без подписи. Выход в свет — 03.04.1854 (см.: РГИА. Ф. 772. Оп. 1. № 3251. Л. 102). Цензурное разрешение — 03.03.1854. Цензор А. И. Фрейганг.

Атрибутировано Б. Ф. Егоровым на основании переписки А. А. Краевского с А. Д. Галаховым и П. Н. Кудрявцевым (см.: Егоров. С. 225).

С. С. Дудышкин, выступивший с самостоятельными критическими статьями почти одновременно и в «Современнике», и в «Отечественных записках» в 1847–1848 гг., с 1849 г. стал постоянным сотрудником, а с 1860 г. — соиздателем и фактически редактором журнала Краевского и оставался таковым до своей смерти (см. Войналович Е. В., Кармазинская М. А. Дудышкин Степан Семенович // РП. Т. 2. С. 194). Первые рецензии Дудышкина на издания Кантемира и Фонвизина задали «исторический» подход к литературным фактам, а в первой программной статье «Русская литература в 1848 году» (ОЗ. 1849. № 1), в целом выдержанной в духе годовых обзоров Белинского, Дудышкин занял нейтральную позицию по отношению к главному врагу Краевского — некраесовскому «Современнику» и его авторам. Среди лучших писателей 1848 г., помимо продвигаемого «Отечественными записками» Достоевского, Дудышкин упомянул еще и Гончарова с Тургеневым, хвалимых П. В. Анненковым в значимой для литературной программы «Современника» статье «Заметки о русской литературе прошлого года» (С. 1849. № 1). Лояльность к «Современнику», причина которой заключалась в эпизодическом сотрудничестве Дудышкина в некраесовском

издании в 1849–1851 гг., объясняет тот факт, что с 1849 по 1852 г. Краевский не печатал его произведений в своем журнале. Лишь с 1852 г. Дудышкин становится постоянным обозревателем «Отечественных записок», ежемесячно наполняя отдел «Журналистика» (вел его до 1856 г.). Сложившаяся еще в конце XIX в. репутация Дудышкина как малоталантливого и беспринципного, а потому быстро забытого критика (см.: *Старчевский А. В.* Один из забытых журналистов // *Исторический вестник.* 1886. № 2) во многом сохраняется до сих пор, а резко отрицательные отзывы о Дудышкине многих современников объясняются «слабостью критического метода» или «бессилием» (*Егоров Б. Ф.* Избранное. Эстетические идеи. 2009. С. 531–532). Такая репутация была поколеблена Г. В. Зыковой, которая впервые объяснила, что подобная рецепция была предопределена его особой и крайне непопулярной эстетической позицией. Дудышкин, согласно позднейшей характеристике, полагал, что, «поскольку искусство постоянно меняется», «задача журналиста-критика, главная и сложная, следить за этим новым, необъяснимым с позиции старых теорий» (*Зыкова Г. В.* «Историческая критика» (С. С. Дудышкин) // *Зыкова Г. В., Недзвецкий В. А.* Русская литературная критика XVIII–XIX веков. М., 2008. С. 179). Он не был тонким и глубоким интерпретатором художественных текстов (его трактовки, как правило, были малооригинальными и не оказывали значительного влияния на современников), но, несомненно, являлся проницательным историком русской критики и хорошим полемистом, находившим серьезные аргументы против построений и А. А. Григорьева, и Н. Г. Чернышевского (см. статью против первого в наст. изд.; против второго — рецензию на «Эстетические отношения искусства к действительности»; ОЗ. 1855. № 6. Отд. IV. С. 79–86). Тем самым Дудышкин разграничивал эстетику как застывшую систему, малопригодную для оценки текущих литературных явлений, и литературную критику, которая должна распознать в произведении «разрыв» с традицией. Это возможно только в том случае, если критик сможет отказаться от догматизма старых эстетических концепций («классицизма», «романтизма», «реализма» — ОЗ. 1855. № 1. Отд. IV. С. 58) и нормативных понятий («художественность», «искренность» — ОЗ. 1854. № 3. Отд. IV. С. 48–49; 1855. № 4. Отд. IV. С. 70–80) и непредвзято, антидогматично взглянуть на текст. Такая позиция Дудышкина сигнализировала о том, что в середине 1850-х гг. русская критика делает попытку автономизироваться и дистанцироваться от эстетики и истории литературы (сходные идеи высказывал и А. В. Дружинин, см. наст. изд., с. 224–225). Опережающий свое время отказ Дудышкина прогнозировать и проектировать литературное развитие сослужили ему дурную службу: оппоненты в лице Григорьева, Эдельсона, Чернышевского, Добролюбова, склонные к нормативным концепциям и широковещательным прогнозам, обвиняли критика в непонимании сущности искусства и закономерностей литературной эволюции.

Публикуемые в наст. изд. статьи Дудышкина 1854–1855 гг. в полной мере передают не только релятивистский и рефлексивный пафос его статей, но и то, какую позицию он и «Отечественные записки» заняли в споре между «Москвитянином» и «Современником» из-за Островского. Дудышкин ограничился лишь полемикой, не оставив каких-либо значимых интерпретаций творчества драматурга. Одним из первых выступлений Дудышкина против «молодой редакции» стала критика заявления Григорьева о том, что комедия «Бедная невеста», несомненно, станет «новым словом» в русской литературе (см. наст. с. 209). Критик «Отечественных записок» саркастически описывал, как публика бросилась читать комедию, но так и не нашла в ней ничего похожего на пророчества Григорьева (ОЗ. 1852. № 10. Отд. VI. С. 21–22). Однако ни в этом обзоре, ни в комментируемой статье Дудышкин не подверг позицию Григорьева и «Москвитянина» обстоятельному разбору, который появится только в 1855 г. (см. наст. изд., с. 536).

Публикуемый фрагмент отличается от разборов 1852–1853 гг. большей проблемностью, сочетанием полемики, разбора текстов и экскурсов в понятийную историю русской критики и эстетики, что будет характерно для самых удачных обозрений Дудышкина 1855 г. В обсуждаемом тексте Дудышкин вступает в соразмышление и полемику с П. В. Анненковым, который в статье «По поводу романов и рассказов из простонародного быта» (С. 1854. № 2–3) наиболее остро из всех критиков поставил вопрос о том, насколько эстетически, этнографически и стилистически адекватно простонародный быт может быть отображен в прозе (см. наст. изд.). В качестве материала для разбора Дудышкин добавляет к анализируемому у Анненкова «Рыбакам» Д. В. Григоровича и «Крестьянке» А. А. Потехина комедию Островского «Не в свои сани не садись», пьесу Потехина «Брат и сестра», повести И. С. Тургенева «Два приятеля» и «Муму». Высоко оценивая «Рыбаков» и особенно «Муму», Дудышкин оспаривает главные тезисы Анненкова, ставя под сомнение существование единой эстетической нормы, к которой тот апеллирует и которая могла бы служить мерилем верного изображения того или иного народного характера в конкретном тексте. На авторском уровне, полагает Дудышкин, без определенной доли «идеализации», понятой как изображение «положительного героя», обойтись невозможно, и поэтому так удачен, например, образ Герасима в «Муму», который легко обвинить в идеализации (что и произошло, когда Алмазов

назвал повесть «пряной» французской мелодрамой — см. наст. изд., с. 458). На рецептивном уровне, как полагает Дудышкин, критикам бессмысленно апеллировать к тому, каким якобы должен быть верно описанный народный быт или народный тип, потому что, за отсутствием достоверных этнографических описаний, никто из писателей не знает, каковы быт и психология народа на самом деле. А раз так, то и писателю, и критику, остается полагаться на «личное убеждение». Круг замыкается, и каждый остается при своем — вкусовом — мнении.

Основные положения статьи Дудышкина вызвали полемический ответ Е. Н. Эдельсона, который решительно не согласился с тем, что критики должны полагаться лишь на собственный вкус и убеждения, потому что единая догматическая эстетика будто бы вредна. Никакая удачная и верная мысль, к которой апеллирует Дудышкин, по мнению Эдельсона, не способна компенсировать отсутствие прочного эстетического фундамента (см.: М. 1854. № 10. С. 94).

С. 399. ...многие произведения затрогивали ~ допущено идеальное направление... — Речь в первую очередь идет о статье П. В. Анненкова «По поводу романов и рассказов из простонародного быта» (см. наст. изд.), вызвавшей многочисленные отклики (см., например, статью Алмазова в наст. изд.), в которой было проведено разграничение между «правильно понятой идеализацией» и идиллией. Первая есть не что иное как «реализм» (проникновение в тайную суть вещей); второе — неправдоподобная выдумка, вызванная незнанием реальной действительности и воспроизведением ее внешних форм (см. наст. изд., с. 379).

С. 399. *Большого единодушия в решении этого вопроса мы не замечали между критиками...* — Идея Анненкова о том, что простонародный быт пока с трудом поддается адекватному изображению, без соскальзывания в ложно понятую идеализацию и слащавое приукрашивание, вызвала неприятие у многих писателей. Ср., например, о реакции Писемского в коммент. к статье Анненкова (наст. изд., с. 755).

С. 399. ...большая часть лиц ~ почти единодушное одобрение... — Развернутого обсуждения комедии «Свои люди сочтемся!» в критике 1850–1852 гг. так и не состоялось из-за негласного цензурного запрета на ее обсуждение. Лишь косвенным образом критики давали оценки первой комедии Островского, зачастую сопоставляя ее с последующими его произведениями, причем не в пользу последних (см., например, статьи Панаева и Галахова, наст. изд., с. 349 и 249). Здесь Дудышкин имеет в виду и кружково-салонные мнения.

С. 399. *Одни говорили ~ лиц первой комедии.* — К первым относится, например, статья К. А. Полевого, который сожалел, что Бородин «выразил бы собою превосходный, истинный характер русского человека, <...> если бы автор потруился поболее развить его» (СевПчел. 1854. № 128. 11 июля). Критик резюмировал, что новая пьеса Островского не оправдала надежд и не восстановила его прежней известности. Под вторым мнением имеется в виду хвалебный отзыв «молодой редакции», в частности публикуемая в наст. изд. рецензия Т. И. Филиппова на постановку «Не в свои сани не садись», в которой комедия признается новым этапом в развитии творчества Островского, поскольку затрагивает новые стороны купеческого быта (см. наст. изд., с. 329), а также статья П. Н. Кудрявцева, где Бородин признан крупным характером, совсем не похожим на Подхалюзина из «Своих людей...» (см. наст. изд., с. 336).

С. 399. *Г. Григорович написал роман «Рыбаки»...* — Об этом романе см. статью Анненкова и коммент. к ней (наст. изд.).

С. 399. *По выходе романа ~ в Глебе Савинове и дедушке Кондрате.* — Дудышкин имеет в виду отзыв Григорьева, который, хваля Григоровича за выбор подлинно простонародного материала, полагал, что тот не справился с изображением характеров главных героев: Глеб Савинов вышел нетипичным крестьянином (не любит учения и грамоты), а Аким выдуман фантазией автора и лишь пересажен на народную почву (см.: М. 1853. № 11. Отд. V. С. 89–91). Алмазов в обозрении «Современника» вторил Григорьеву, также не находя адекватного воплощения русского народного типа в характере Савинова (см.: М. 1853. № 13. Отд. V. С. 17). Сам Дудышкин, констатируя тот факт, что критики «Москвитянина» видят удачное воплощение простонародных типов только в произведениях Островского и ни в чьих иных, в целом счел деревенский мир и простонародные типы в «Рыбаках» удачными и неидеализированными (см.: ОЗ. 1853. № 10. Отд. V. С. 109–124).

С. 400. *Мы говорим о новой комедии г. Островского: «Бедность не порок».* — О премьере пьесы см. коммент. к стихотворению Григорьева «Искусство и правда» (наст. изд., с. 743).

С. 400. *В Москве уж написаны стихи в честь этой комедии...* — Имеется в виду стихотворение Григорьева «Искусство и правда» (см. наст. изд., с. 357–358).

С. 400. *В Петербурге комедия эта, по-видимому, совсем не будет пользоваться тем успехом, который она приобрела в Москве.* — Постановка комедии в петербургском Александринском театре также имела успех, но, по мнению театральной критики, уступала московской по качеству состава исполнителей (см. коммент. Э. Л. Ефременко: *Островский*. Т. 1. С. 555).

С. 400. ...в «Москвитяине» (№ 3 и 4) напечатана новая драма г. Потехина «Брат и сестра»... — Пьеса А. А. Потехина (М. 1854. № 3–4, продолжение его романа «Крестьянка»), создателя народных драм, во многом ориентированных на Островского и переосмысливающих некоторые особенности его поэтики (см. Зубков. С. 192–196).

С. 400. В браке Радугина с Анною Ивановною видна та идеальная мысль, которую не можем не похвалить с отвлеченной точки зрения. — Герой Потехина берет в жены гувернантку — крестьянку Анну, страдающую от притеснений барыни.

С. 400. Нечто подобное Радугину ~ «Два приятеля»... — Сюжет повести Тургенева (С. 1854. № 1) имеет мало общего с сюжетом «Брата и сестры» Потехина (повторяется только мотив женитьбы просвещенного помещика на женщине, гораздо менее образованной, чем он). Смысл их сопоставления у Дудышкина заключается в том, что у Тургенева сами обстоятельства и реалистичный фон повествования подтверждают правдоподобность событий и идею автора, а у Потехина, напротив, бедная прорисовка фона и отсутствие мотивации в поступках героев обнажают надуманность сюжетной ситуации. В предшествующем обзоре «Журналистика» Дудышкин, подробно разбирая тексты двух авторов, противопоставил «Двух приятелей» Тургенева, как шаг вперед в поиске «типических и многосторонних» характеров, неудачному роману Потехина «Крестьянка» (М. 1853. № 19–22), продолжением которого была пьеса «Брат и сестра» (см.: ОЗ. 1854. № 3. Отд. IV. С. 49–50).

С. 400. ...Радугин совсем не то, что Бородин или Любим Торцов... — Названы героини комедий Островского «Не в свои сани не садись» и «Бедность не порок».

С. 401. Если мысль заключает в себе ~ в отношении к исполнению. — Идея о компенсации художественности за счет смысловой насыщенности произведения восходит к статье В. Г. Белинского «Взгляд на русскую литературу 1847 года», в которой на примере «умного» романа А. Герцена «Кто виноват?» утверждалось, что рационально построенные и инстинктивно созданные произведения литературы могут быть равноценны (см.: Белинский. Т. 8. С. 374–382).

С. 401. Идеальный! У нас это слово получило совершенно превратный смысл в последнее время... — В контексте статьи Анненкова «По поводу романов и рассказов из простонародного быта» слово «идеальный», в самом деле, означает «приукрашенный, нереальный, неадекватный». Схожее значение подчас вкладывалось в это понятие и прочими русскими критиками, начиная с Белинского.

С. 401. ...дагерротипически верно мелким случаям жизни... — См. о понятии «дагерротипический» наст. изд., с. 689.

С. 401. ...г. Гончаров написал целый прекрасный роман на основании этого узкого понятия, и преследовал его в двух частях! — Роман «Обыкновенная история» (1847), одна из важных тем которого — столкновение выдуманных и книжных идеалов главных героев с многообразной действительностью. Белинский в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» трактовал это произведение как направленное против «идеализма» и «мечтательности». Ту же тенденцию усматривали в романе и критики «молодой редакции» (см. наст. изд., с. 666).

С. 402. ...«Леший» г. Писемского ~ в произведениях г. Григоровича. — Все перечисленные произведения соответствуют представлениям Дудышкина о прекрасном литературном будущем. Рассказ Писемского «Леший» (С. 1853. № 11) критик называл «прекрасным» (ОЗ. 1854. № 2. Отд. IV. С. 88); повести Тургенева «Два приятеля» и «Муму» получили у него самую высокую оценку (см. ниже); о комедии «Не в свои сани не садись» он, впрочем, развернуто не высказывался; о характерах Григоровича см. выше.

С. 402. ...в «Тите Софронове» мысль чувствовалась меньше... — Дудышкин сочувственно отнесся к повести А. А. Потехина «Тит Софронов Козонок» (М. 1853. № 9), главной героиней которой напомнил ему Глеба Савинова из «Рыбаков» Григоровича (см.: ОЗ. 1853. № 9. Отд. IV. С. 59).

С. 402. Никогда Зосима не заставит полюбить себя столько, сколько глухой дворник... — Зосима, персонаж драмы Потехина «Брат и сестра» (см. выше), сравнивается Дудышкиным с Герасимом, героем повести «Муму».

С. 403. ...он равняется только с некоторыми из лучших «Рассказов охотника». — «Записки охотника» И. С. Тургенева вышли отдельным изданием в 1852 г.

С. 404. Статья г. А-ва «По поводу романов и рассказов из простонародного быта»... — Дудышкин имеет в виду и цитирует здесь и далее статью П. В. Анненкова (см. наст. изд.).

С. 404. ...г. Островского упрекают в том, что называется идеализацией. — Имеется в виду рецензия Кудрявцева, в которой высказывался упрек в идеализации народной необразованности Русакова (см. наст. изд., с. 347–348).

С. 404. Перенесемся в тот быт, о котором вы говорите в вашей статье... — То есть в статье Анненкова.

С. 405. *Быт, положим, мало известен...* — Ни Анненков, ни Дудышкин не упоминают об этнографическом изучении простонародного быта, развернувшегося под эгидой Русского географического общества с конца 1840-х гг. Статьи и материалы об истории разных местностей империи, уездов, отдельных деревень, их обрядов, песен и мн. др. печатались на протяжении 1850-х гг. на страницах «Записок Императорского русского географического общества», «Этнографического сборника», «Вестника Императорского русского географического общества» и других изданий (см. об этом: Азадовский М. К. История русской фольклористики. М., 1963. Т. 2. С. 3–19; Найт Н. Наука, империя и народность: Этнография в Русском географическом обществе, 1848–1855 // Российская империя в зарубежной историографии: Работы последних лет: Антология. М., 2005).

С. 405. *Красноречивый разговор ~ трагическим эффектом.* — Допущение Дудышкина предвосхищает реальный отзыв на «Муму» Алмазова, который назвал сюжет повести «самым изысканным, самым эффективным»: «героем рассказа является глухонемой, а героиней — собака» (наст. изд., с. 458).

С. 405. *...в роде философической диссертации одного московского критика об историческом значении: Скачка Подколесина.* — Намек на статью Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году», в которой критик утверждал, что скачок Подколесина верен действительности «до той психологической верности, которая становится уже дерзостью», хотя «в обыкновенной жизни ни один самый слабохарактерный из Подколесиных не убежит от невесты в окно» (наст. изд., с. 287). В данном случае Дудышкин иронизирует по поводу парадокса Григорьева, который имел в виду верность не действительности в ее буквальном бытовом измерении, но «общему смыслу действительности» (там же).

С. 406. *Понятие о так называемом реализме ~ перенесено в эстетику из философии...* — Дудышкин имеет в виду, что перечисленные ключевые понятия русской эстетики и критики 1840-х гг. восходят в первую очередь к «Лекциям по эстетике» и другим философским трудам Г. В. Ф. Гегеля, откуда они были взяты и развиты в Белинским в многочисленных статьях 1838–1848 гг. Исключение в этом ряду составляет понятие «реализм», применение которого к литературным текстам в русской критике впервые обосновал Анненков в статье «Заметки о русской литературе прошлого года» (С. 1849. № 1).

С. 406. В 3-м или 4-м № «Москвитянина» ~ напечатана элегия-сатира-ода «Искусство и правда». — См. коммент. к этому произведению (наст. изд., с. 738). Стихотворение Григорьева вышло в двоянном номере. Дудышкин иронизирует по поводу обычной нерегулярности выхода «Москвитянина», замечая, что трудно даже определить, в какой по счету номер оно попало.

С. 407. *...не они ли вас заставляют в одно и то же время восторгаться Гете и Альфредом Мюссе...* — Имеются в виду отдельные статьи Григорьева об А. де Мюссе (М. 1852. № 12) и постоянное цитирование и упоминание Гете в его текстах самых разных жанров.

С. 407. *...«Три письма», напечатанные в прошлом году в «Библиотеке для чтения»...* — Имеется в виду анонимная статья «Три письма» (БдЧ. 1853. № 4), о которой похвально упомянул Григорьев в очередном обзоре «Библиотеки для чтения» (см.: М. 1853. № 12. Отд. V. С. 120). Подробный разбор этого сочинения Григорьев дал в статье «Взгляд на “Библиотеку для чтения” в прошлом году» (см. наст. изд., с. 408). Дудышкин намеренно ставит в один ряд Мюссе, Гете, Шекспира, Любима Торцова и автора «Трех писем», положительно оцениваемых Григорьевым, чтобы подчеркнуть якобы абсурдность такой позиции критика. Отзыв Дудышкина поясняется грутой, более развернутой его статьей: характеризуя «Три письма», он заявил, что не собирался ничего писать о произведении, которое им охарактеризовано как «*нечто* под названием три письма, неизвестно кому принадлежащие» (ОЗ. 1853. № 8. Отд. V. С. 126). В авторе «Трех писем» критик «Отечественных записок» не нашел «ничего, кроме празднословия, желания выражаться картинно и совершенно искаженным русским языком» (Там же). Прочитав похвальный отзыв Григорьева, Дудышкин назвал его примером «последней степени разъединения» между критикой и литературой, когда критик способен назвать выдающимся даже плохое произведение. Иронично отозвавшись о желании Григорьева отрешиться «от всего местного и временного» при разборе «Трех писем», критик «Отечественных записок» подробно пересказал «Три письма», постоянно осуждая язык, которым они написаны, и выделяя курсивом повторы отдельных слов и выражений в приводимых цитатах из «Писем» (см.: Там же. С. 126–132).

С. 407. *Что будет теперь ~ в сопровождении г. Садовского?* — Об актере П. М. Садовском и его связях с «молодой редакцией», Григорьевым и Островским см. наст. изд., с. 732, 743–744.

А. А. Григорьев

Взгляд на «Библиотеку для чтения» в прошлом году

Впервые: М. 1854. № 6. Отд. V. С. 81–112. Подпись: Г. Цензурное разрешение — 24.03.1854. Цензор Д. С. Ржевский.

Статья представляет собою обозрение «Библиотеки для чтения» за 1853 г. Именно Григорьев отвечал за разборы номеров этого журнала в «молодой редакции». В 1853 г. им было

опубликовано всего одно обозрение «Библиотеки для чтения», в котором речь шла о №№ 4 и 5. Уже в этом обозрении Григорьев обратил внимание на «Три письма» — «произведение, малое по количеству страниц, но вполне изящное, благоухающее, поэтическое...» (М. 1853. № 12. Отд. V. С. 104). Критик считал его исключительным для «Библиотеки для чтения»: «Ничто не может сравниться с удовольствием, испытываемым, к несчастью, весьма редко, рецензентом, когда он встречает хорошее там, где вовсе не ожидал его встретить» (Там же). Утверждая исключительное значение этого произведения, Григорьев отказался его разбирать именно по причине удивительной значимости: «Такая лирическая поэма, как первое из “Трех писем” <...> принадлежит не исключительно журналу, а русской литературе. Позвольте же мне предварительно обозреть две книжки журнала — и потом уже, с совершенною свободой и самостоятельностью, отрешившись от всего местного и временного, перейти к этому “письму”...» (Там же). Авторство этого сочинения критик без оснований приписал А. Н. Майкову (ср. замечание о сходстве авторской манеры с майковской — наст. изд., с. 422). В том же обзоре Григорьев разбирал роман Е. Тур «Три поры жизни» — единственное произведение, помещенное в «Библиотеке для чтения» в 1853 г., которое могло привлечь внимание «молодой редакции» (см. наст. изд., с. 829–830). Остальные произведения, опубликованные в журнале в том же году, воспринимались критиком «Москвитянина» как анахронизмы, совершенно не актуальные для литературного процесса. Среди сотрудничавших в журнале авторов можно назвать, например, Н. В. Кукольника или К. П. Масальского. На похвалу в адрес «Трех писем», оцененных Григорьевым наравне с истинно «художественными» произведениями, несколько раз иронично откликнулся С. С. Дудышкин (см. наст. изд., с. 407).

Демонстративный ход Григорьева, который предпочел из всего журнала разобрать исключительно «Три письма», был крайне провокативным. Анонимная статья «Три письма» (БдЧ. 1853. № 4), вероятно, не оконченная, включает лишь одно письмо. Ее жанровая природа маргинальна: письмо представляет собою лирический текст, близкий к стихотворению в прозе и обращенный к возлюбленной героя. По всей видимости, «письмо» относится к наивной литературе. Вероятно, выбор Григорьевым именно этого произведения объясняется, в первую очередь, его несходством с потоком так возмущавшей «молодую редакцию» «беллетристики». Возможно также, что содержание посвященного любви письма ассоциировалось у критика с его собственной жизненной ситуацией — болезненно переживаемым чувством к Л. Я. Визард. Помимо возвышенного отношения к любви, Григорьева должно было привлечь описание в «Трех письмах» народного театра, явно напоминающее отношение «молодой редакции» к Островскому, драматургу, с ее точки зрения, народному и далекому от европейского искусства (см. выделенный курсивом фрагмент, начинающийся словами «Там бы мы увидели не оперы Верди» — с. 425). Многочисленные цитаты из этой статьи (Григорьев выписывает больше половины ее текста) приведены по «Библиотеке для чтения».

Во вступлении к статье Григорьев характеризует журнал «Библиотека для чтения» и его редактора Осипа Ивановича Сенковского (1800–1855). Отличавшийся деспотичным вкусом и часто вмешивавшийся в текст публикаций в журнале, Сенковский практически не менял характер своего журнала, невзирая на очевидную назревшую потребность в реформах (см.: *Гинзбург Л. Я.* «Библиотека для чтения» в 30-х гг. О. И. Сенковский // *Очерки по истории русской журналистики. Л., 1950. Т. 1.; Шаронова А. В.* К проблеме взаимоотношений редактора и авторов «Библиотеки для чтения» // *Русская литература. 2000. № 3*). К 1854 г. Сенковский формально отказался от редактирования «Библиотеки для чтения», однако на характере публикуемых в журнале материалов это не сказалось. Резко отрицательное отношение Григорьева к Сенковскому связано с мнением о редакторе «Библиотеки для чтения» Н. В. Гоголя, автора статьи «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году». Большая часть упреков Григорьева в адрес Сенковского повторяет высказывания Гоголя (см. коммент. ниже). Авторитетом в глазах Григорьева также пользовался С. П. Шевырев, автор статьи «Словесность и торговля» (1835), в которой редакции «Библиотеки для чтения» предьявлялись разделяемые Григорьевым обвинения в стремлении к исключительно коммерческому успеху (об экономической стратегии «Библиотеки для чтения» и других предприятый А. Ф. Смирдина см.: *Гриц Т., Тренин В., Никитин М.* Словесность и коммерция. Книжная лавка А. Ф. Смирдина. М., 1929).

Статья Григорьева явилась одним из наиболее ярких знаков глубоких перемен в идеологии «молодой редакции». Для обоснования этой идеологии в ней выстроена новая, по сравнению с более ранней, историко-литературная концепция. В центр истории русской литературы теперь помещается не Гоголь, а Пушкин. Более того, Гоголь объединяется с Лермонтовым: оба они представляют «отрицательное» направление. Воплотивший «положительное» начало в русской литературе Пушкин трактуется в первую очередь как поэт национальный, «истинный представитель русско-европейского мирозерцания» и «истинный глава литературы», после смерти



которого начинается «литературное брожение». Очевидно, Гоголь в качестве точки отсчета для развития современной литературы уже не рассматривается, в отличие от статей «Русская литература в 1851 году» и «Русская изящная литература в 1852 году». Историческую роль поэзии Пушкина Григорьев формулирует в связи с задачей борьбы с западными влияниями на русскую литературу и продолжения национальных традиций: «...он оборонял нас от вторжения к нам неправильного, чудовищного вкуса, от всего ложного, чужеземного, храня как святыню то, что приобретено “трудами и потом” отцов, гением древней Руси и гением новой Руси, “трудами и потом” Ломоносова и Карамзина...» (с. 411). Такая трактовка Пушкина восходит к статье И. В. Киреевского «Нечто о характере поэзии Пушкина» (1831), где эволюция творчества поэта была представлена как путь к выражению национального начала. Именно с этой теорией связаны слова Григорьева, что Пушкин «вырос, наконец, совершенно до роста русского человека» (там же). Примечательно, что таким образом Григорьев ставил Пушкина выше Шекспира (см. вступ. ст. к наст. изд., с. 30). Стремясь подчеркнуть самобытность, национальное своеобразие поэзии Пушкина, Григорьев настойчиво сопоставляет ее с сочинениями таких авторов, как В. Гюго, А. Ламартин, Дж. Г. Байрон, И. В. Гете, Ф. Шиллер. Все его сопоставления, достаточно абстрактные и обобщенные, имеют целью доказать, что русский писатель способен идти путем, независимым от западной литературы. К проблемам «мировоззрения» привязано и творчество Лермонтова, у которого чувство любви «находится в напряженном трагическом состоянии» (наст. изд., с. 415). Таким образом, Григорьев начал активно ориентироваться на славянофильскую критику и еще больше, чем ранее, сблизился с позицией Шевырева, неоднократно подчеркивавшего национальную природу творчества Пушкина (см., например, его статью «Сочинения Александра Пушкина» (М. 1841. № 5), где чувства и мысли Пушкина постоянно определяются как «русские»). К статьям Шевырева восходит и высокая оценка Григорьевым гоголевского «Рима»: «...развиваясь далее, его фантазия будет богатеть полнотою и обнимет жизнь не только Руси, но и других народов, возможность к чему мы уже видели ясно в “Риме” Гоголя» (Шевырев. С. 200). Неслучайно в статье сопоставление творчества Пушкина «с простотою наших родных летописцев» (наст. изд., с. 411), то есть привлечение к оценке актуальной литературы допетровских традиций, тоже восходящее к идеям Шевырева. Григорьев начинает формировать собственные почвеннические теории, отрицая, что «литература, как всегдашнее выражение общества, ничего не давала от себя» (наст. изд., с. 417), поскольку образованное общество после петровской реформы было оторвано от простого народа.

Вместе с тем в статье развиваются собственно эстетические принципы «молодой редакции». Григорьев постоянно ссылается на собственную классификацию различных направлений русской литературы, выраженную в его обзорных статьях 1852 и 1853 г. И «натуральная школа», и «болезненная поэзия» осуждаются критиком по тем же причинам, что и в более ранних сочинениях, то есть за вульгаризацию достижений более ранней литературы: беллетристика «натворила героев, в душе которых ничтожны и горе, и радость, опоэтизировала ничтожество чувства» (с. 417).

Прямого ответа на статью в «Библиотеке для чтения» не появлялось. Вероятно, против Григорьева было направлено вступление к рецензии на роман В. А. Вонлярлярского «Большая барыня» (М., 1852), автор которого утверждал, что субъективностью и произвольностью отличаются все критики, и в итоге уверял, что давно отказался «от этого литературного шарлатанства» (БдЧ. 1854. № 11. Отд. V. С. 2–3). Рецензент противопоставил себя некому «судье-самозванцу», хвастающемуся беспристрастием, но в действительности отличающемуся самоуверенностью и пустотой и обманывающему читателей (см.: Там же. С. 3). Установка на «беспристрастие», то есть объективность, типична для литературной позиции «молодой редакции», включая Григорьева. Фрагменты из статьи Григорьева также цитируются в «Отечественных записках» (см. в наст. изд. статью Григорьева «Замечания об отношениях современной критики к искусству», с. 495–496). Фрагменты статьи позже воспроизводились в «Искусстве и нравственности» (Светоч. 1861. № 1).

С. 408. ...с гордостью выставляющая на заглавном листе двадцать первый год своего существования и ежегодно обновляющая свою обертку — «Библиотека для чтения» выходила с 1834 г. Нежелание редакции менять принципы издания иронически передается через указание на то, что изменения претерпевает только обложка.

С. 408. ...начал было, правда, раздаваться голос с самостоятельным мнением, с которым всегда было приятно поспорить — и весьма часто нельзя было не согласиться — голос «Иногородного Подписчика»... — Дружинин печатал в «Библиотеке для чтения» фельетоны за подписью Иногородный Подписчик с № 1 за 1852 г. Последний фельетон Дружинина, помещенный в журнале, появился там в № 2 за 1853 г. Подробнее об отношениях «молодой редакции» и Дружинина см. во вступительной статье к наст. изд., с. 27–28.

С. 408–409. *Двадцать лет журнал все шутил да шутил ~ стал выставлять свои заслуги русской литературе, соединяя их вычисление с иеремиадою о литературе тридцатых годов.* — Иронический или шутовской тон характерен для фельетонной манеры, в которой Сенковский писал большую часть своих многочисленных статей. Все оппоненты Сенковского возмущались шутовским характером его сочинений. В особенно актуальной для Григорьева статье Гоголя «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 годах» (1836) о его манере сказано: «...у него рецензия не есть дело убеждения и чувства, а просто следствие расположения духа и обстоятельств»; «Больше всего г-н Сенковский занимался разбором разного литературного сора, множеством всякого рода пустых книг; над ними шутил, трунил и показывал то остроумие, которое так нравится некоторым читателям» (Гоголь. Т. 8. С. 160). Упоминание Григорьева о борьбе «Библиотеки для чтения» против «сих» и «онных» также восходит к Гоголю, по словам которого, Сенковский «даже завязал целое дело о двух местоимениях: *сей* и *онный*, которые показались ему, неизвестно почему, неуместными в русском слого. Об этих местоимениях писаны им были целые трактаты, и статьи его, рассуждавшие о каком бы то ни было предмете, всегда оканчивались тем, что местоимения *сей* и *онный* совершенно неприличны» (Там же. С. 160–161). Сенковский действительно писал о неуместности этих местоимений, а также других канцелярских выражений, что вызвало бурные споры современников (см.: Чапаева Л. Г. Культурно-языковая ситуация в России 1830–1840-х гг. в контексте споров западников и славянофилов. Saarbrücken, 2014. С. 221–229). Гоголь также писал, что творчество самого Сенковского расходится с его декларациями: «Эти повести и статьи вроде повестей, своим близким, неумеренным подражанием нынешним писателям французским, произвели всеобщее изумление, потому что г. Сенковский оуждал гласно всю текущую французскую литературу» (Гоголь. Т. 8. С. 161; до Гоголя сходную точку зрения высказывал Н. И. Надеждин в статье «Здравый смысл и Барон Брамбеус» — Телескоп. 1834. № 19–21). Отношение Сенковского к французской литературе, в особенности к таким авторам, как Жюль Жанен, Э. Сю и проч., в реальности было сложнее, чем описывает Гоголь и, вслед за ним, Григорьев (см.: Назарова Н. Н. Французская литература 1830-х гг. в «Библиотеке для чтения»: Особенности редакторской политики О. И. Сенковского // Озерная текстология: Труды IV летней школы на Карельском перешейке по текстологии и источниковедению русской литературы. Пос. Поляны (Уусикирко) Ленинградской области, 2007). Наконец, к Гоголю восходит утверждение, что редактор «Библиотеки для чтения» «производил в гении разных борзописцев»; по словам Гоголя, Сенковский «поставил г-на Кукольника наряду с Гете» (Гоголь. Т. 8. С. 160). Григорьев возмущался сравнением Кукольника и Пушкина в обзоре «Библиотеки для чтения», заявив: «Или это шутка <...>. Или это не шутка, а нечто другое, что на литературном языке не имеет имени, на что запрещает отвечать приличие» (М. 1852. № 11. Отд. V. С. 130; вызвавшее гнев Григорьева сопоставление см.: БдЧ. 1852. № 5. Отд. V. С. 6–7). Еще ближе к комментируемой статье более раннее высказывание критика из обзора «Современника», посвященное «петербургской критике» в целом, но основанное именно на статьях Сенковского: «...имя г. Кукольника нередко красовалось подле имен Гете и Шиллера! Чего было больше в этих странных панегириках — умышленной ли вражды к литературе или наивного детства?...» (М. 1851. № 24. С. 596). Развивая позицию Гоголя, Григорьев обращает внимание на издевательскую критику Сенковского в адрес самого Гоголя. Редактор «Библиотеки для чтения» выступал против Гоголя начиная с 1836 г., с ответа на указанную выше статью «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 годах», и практически до конца своей литературной карьеры (см.: Мордовченко Н. И. Гоголь и журналистика 1835–1836 гг. // Гоголь: Материалы и исследования. М.; Л., 1936. Т. 2; Березина В. Г. Новые данные о статье Гоголя «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» // Гоголь: Статьи и материалы. Л., 1954). Из недавних выступлений журнала внимание Григорьева могло привлечь осуждение критиком «Библиотеки для чтения» Писемского за «слепое, преднамеренное подражание Гоголю» (1854. № 2. Отд. V. С. 48), а также упоминание Гоголя после Кукольника в перечне выдающихся писателей 1830-х гг. (см. ниже). Под «битьем по карманам» подразумевается открытая ориентация Сенковского на коммерческий успех, вызвавшая резкую реакцию такого значимого для Григорьева автора, как Шевырев (см. преамбулу к статье, с. 768; об истоках выражения, которое у Сенковского не было одобрительным, см. наст. изд., с. 814). Свои «заслуги русской литературе» «Библиотека для чтения» перечисляла в подписанной «Б. Б.» рецензии (вероятно, автор — Сенковский) на «Сочинения» Н. В. Кукольника (СПб., 1852. Т. 1–9). Вспоминания 1830-е гг., рецензент писал, что «возбуждение умственных сил в русском мире» в это время вызвали появление картины К. П. Брюллова «Последний день Помпеи» и первая книжка журнала (БдЧ. 1853. № 1. Отд. III. С. 2). Помимо воздействия на эпоху в целом, рецензент приписывал «Библиотеке для чтения» еще и борьбу с французским романтизмом, «неутомимое сопротивление» которому со стороны журнала вызвало в русском обществе «быстро развившееся пристрастие к английской литературе и английскому языку» (Там же. С. 3). В конечном счете, именно влиянию своего журнала рецензент приписал даже стилистическое совершенство поэзии Лермонтова (см.: Там же). От похвал в адрес журнала рецензент

быстро перешел к отзывам о Кукольнике, оказывавшемся, в его глазах, наиболее выдающимся русским писателем со времен Пушкина. Под «иеримиадой» Григорьев имеет в виду безудержное восхваление: автор «Библиотеки для чтения» заявил, что литературное поколение 1830-х гг., к которому он относил Е. П. Ростопчину, Н. В. Кукольника, М. Ю. Лермонтова и Н. В. Гоголя (см.: Там же. С. 1; порядок перечисления сохранен), «имело бесспорное преимущество перед прежним: оно приносило на поприще, кроме любви к искусству и форме, решительное стремление к самобытности и огромный запас прекрасных и разнообразных сведений, примечательную ученость по всем отраслям знания — и свои собственные идеи» (Там же. С. 2–3).

С. 409. *В свое время мы воздали подобающую дань и его заслугам, и его литературе...* — Григорьев и другие члены «молодой редакции» обзоредали «Библиотеку для чтения» в статьях, печатавшихся в «Москвитянине» с 1851 г. В частности, по поводу чрезмерно похвальной рецензии на сочинения Н. И. Греча (БдЧ. 1851. № 9) Филиппов писал: «...наша литература обесславилась выходками, неуважительными к нашим литературным преданиям, но все это, мы бы желали думать, шло не из низких, то есть промышленных целей, но больше по неопытности» (М. 1851. № 21. С. 189; см. также другие отзывы о критике «Библиотеки для чтения»: М. 1852. № 17. Кн. 1. Отд. V. С. 54–55). Возможно, впрочем, имеется в виду статья Шевырева «Словесность и торговля», опубликованная в «Московском наблюдателе», предшественнике «Москвитянина».

С. 409. *...в целый год ~ на первом же письме.* — См. преамбулу к настоящей статье, с. 767–768.

С. 409. *Непризванные ценители ~ на «Три письма» неизвестного автора.* — Об отзывах Дудышкина на страницах «Отечественных записок» см. наст. изд., с. 767. В сардоническом тоне выдержан и отзыв «Пантеона», анонимный критик которого пишет: «Это не роман, не повесть, не рассказ, а неизвестно что такое <...> что за дело до грамматики таким великодушным поэтическим описаниям!» (1853. № 5. Петербургский вестник. С. 12). Выражение «вычурность» критиками «Трех писем» не использовалось.

С. 409. *На Гоголя не без основания, пожалуй, нападали за его «Рим»...* — Повесть Гоголя «Рим» (1842) не вызвала развернутых откликов в критике. Издательский отзыв на «Рим» см. в рецензии Н. А. Полевого на «Мертвые души» (см.: Русский вестник. 1842. № 5/6). Белинский в «Объяснении на объяснение по поводу поэмы Гоголя “Мертвые души”» (1842) осудил повесть, которой, по мнению критика, не хватает «современного содержания» (Белинский. Т. 5. С. 155).

С. 409. *...музыкант в душе ~ к пониманию звуков.* — Григорьев повторяет общее место в русской гофманиане. Субъективность и оригинальность воспринимались как характерная черта творчества Эрнста Теодора Амадея Гофмана (Hoffmann, 1776–1822). Подробнее о рецензии Гофмана см.: *Житомирская* З. В. Э.-Т.-А. Гофман: Библиография русских переводов и критической литературы. М., 1964; *Ботникова* А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература. Воронеж, 1977.

С. 409. *...г. Рамазанов, владеющий пером ~ прямое последствие стремления к пластичности в слове.* — Скульптор Николай Александрович Рамазанов (1815–1867) был постоянным сотрудником «Москвитянина» (ср., например, его очерки путешествия по Италии «Мозаика»: М. 1851. № 16, 18; в основном, впрочем, он печатал в журнале статьи об искусстве, например: М. 1851. № 2, 12, 19–20). Развернутых критических отзывов о его сочинениях в первой половине 1850-х гг. не выявлялось.

С. 410. *...что по справедливости называется вычурностью в литературе, примеры которой можно видеть в Бенедиктове, Марлинском и других.* — Понятие «вычурность» постоянно применял по отношению к указанным авторам Белинский. В частности, оно употребляется в рецензиях «Стихотворения Владимира Бенедиктова» (1835) и «Полное собрание сочинений А. Марлинского» (1840).

С. 410. *...«Рим» считаем мы одним из совершеннейших произведений нашего великого поэта...* — На фоне общего равнодушия русской критики к «Риму» Гоголя, позиция Григорьева, высоко оценивающего эту повесть, очень необычна.

С. 410. *...с грубостью вкуса, воспитавшегося у наших рецензентов на современной беллетристике...* — Тема «беллетристики» и «подлинного искусства» очень актуальна для полемики «молодой редакции» и «Современника» (см. вступительную статью к наст. изд., с. 23).

С. 410. *...особенно нового в этой мелодии мало для тех, которые не слушали двадцатилетней литературной пискотни и трескотни...* — Вероятно, речь идет о деятельности «Библиотеки для чтения» и связанном с нею «коммерческим» направлении в русской литературе, с которым у Григорьева ассоциируется всеобщее увлечение беллетристкой. См. в начале статьи упоминание о двадцатилетнем существовании журнала.

С. 411. *И долго буду тем народу я любезен ~ Что прелестью живой стихов я был полезен...* — Цитируется стихотворение А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836) в подцензурном варианте, созданном В. А. Жуковским.

С. 411. *...творец Татьяны, «Бориса Годунова», «Капитанской дочки», «Русалки»...* — Выстроенный Григорьевым ряд произведений Пушкина объединяется, вероятно, на основании выражения

в них национального начала. Представление о выражении в образах Татьяны из романа в стихах «Евгений Онегин» (1823–1831) и героях «Капитанской дочки» (1836) русского характера скорее близко к поздним статьям Григорьева, где эти произведения связываются с развитием «смирного типа» (см., например, статьи «Граф Л. Толстой и его сочинения», 1862). С ними соотносятся трагедия «Борис Годунов» (1825, опубл. 1830) и пьеса «Русалка» (1832, опубл. 1837), образы которой отличаются этнографическим национальным колоритом.

С. 411. ...*в поэтическом упоении ~ Для звуков сладких и молитв...* — Цитата из стихотворения Пушкина «Поэт и толпа» (1828).

С. 411. ...*«шестикрылый серафим» явился ему на перепутье...* — Отсылка к стихотворению Пушкина «Пророк» (1826).

С. 411. ...*верный служению музам, которое «не терпит суеты».* — Отсылка к стихотворению Пушкина «19 октября 1827».

С. 411. ...*с тацитовского энергиею ~ за дело Петра...* — Имеется в виду историческое сочинение Пушкина «История Пугачева» (1835; опубликовано под названием «История пугачевского бунта»). Сопоставление Пушкина с историком Публием Корнелием Тацитом основано на стереотипном представлении о необычайной эмоциональной выразительности его описания римской истории. Об упоминании «летописцев» см. преамбулу, с. 769. О незавершенном пушкинском замысле «Истории Петра I» Григорьев мог узнать из статьи В. А. Жуковского «Последние минуты Пушкина» (см.: *Пушкин в прижизненной критике*. Т. 4. С. 224).

С. 411. *Величавый монумент ~ выше пирамид...* — Имеется в виду трагедия «Борис Годунов», основанная на материалах, почерпнутых Пушкиным из «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, который здесь сопоставлен с Титом Ливием — римским историком, считавшимся примером беспристрастия. Для описания величия трагедии Пушкина использована цитата из его же стихотворения «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...».

С. 412. ...*не по поводу же повестей г. Авдеева ~ подымать этот вопрос?* — Об отношении «молодой редакции» к перечисленным авторам см. наст. изд., с. 164–177, 266, 582, 668.

С. 412. ...*«младому, незнакомому племени»...* — Отсылка к стихотворению Пушкина «Вновь я посетил...» (1835).

С. 412. ...*разве только из некоторого приличия ~ п р и р а в н и в а е т его к чему не следует.* — В указанном Григорьевым явлении комедии Д. И. Фонвизина «Бригадир» (1768) заглавный герой обещает избить собственного сына, сравнившего его с собакой.

С. 412. ...*вслед за стихотворением Пушкина: «Для берегов отчизны дальней...» прочесть, например, «Der Jungling am Bache»...* — Стихотворение «Для берегов отчизны дальней...» (1830) сопоставляется со стихотворением Шиллера «Юноша у ручья» (1803). Русскому читателю времен Григорьева оно было известно в неполном переводе В. А. Жуковского под названием «Жалоба» (1813).

С. 412. ...*после, например, письма Онегина и письма Татьяны.* — «*Das Geheimniß der Reminiscenz*»... — Письма героев романа в стихах «Евгений Онегин» сопоставляются со стихотворением Шиллера «Тайна воспоминаний. Лауре» («*Das Geheimniß der Reminiscenz*». An Laura», 1782). Григорьев перевел это стихотворение в 1847 г.

С. 412. ...*истинный маркиз Поза...* — Маркиз Поза, герой пьесы Шиллера «Дон Карлос, инфант испанский» (1787), воплощает идеи возвышенного гуманизма и обычно воспринимается как выразитель взглядов самого Шиллера.

С. 413. ...*германский орел ~ все было хорошо.* — Культ Гете утвердился в Германии еще при жизни поэта. Он был характерен и для русской культуры, отразившись, например, в творчестве «любомудров» (Д. В. Веневитинов, А. С. Хомяков и др.) и в сочинениях других русских романтиков. Подробнее см.: *Жирмунский В. М. Гете в русской литературе*. Л., 1982. С. 127–173.

С. 413. ...*с современным хитрым и ловким матерьялизмом ~ маскою болезненного страдания...* — Имеется в виду Г. Гейне. См. подробнее о его «болезненной» поэзии в статье Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году» (наст. изд., с. 312–320).

С. 413. *Я вас любил безмолвно, безнадежно, ~ Как дай вам Бог любимой быть другим.* — Цитата из стихотворения Пушкина «Я вас любил. Любовь еще, быть может...» (1829).

С. 413. *Все, даже счастье того, кто избран ей, / Кто милой деве даст название супруги...* — Цитата из стихотворения Пушкина «К \*\*\*» («Нет, нет, не должен я, не смею, не могу...»; 1832).

С. 413. *Это самоотвержение чувства ~ не в такой чистоте.* — Не названный по имени «славянский поэт» — Адам Бернард Мицкевич (Mickiewicz, 1798–1855). Представление о самоотвержении, отказе от своей личности как о национальной черте славян превосходит будущее «почвенничество», созданное позже самим Григорьевым, Ф. М. Достоевским и др. писателями и мыслителями. Еще до Григорьева схожие представления высказывались И. В. Киреевским, Шевыревым,

Погодиным и др. (см. подробнее: Песков А. М. «Русская идея» и «русская душа»: Очерки русской историософии. М., 2007).

С. 413. *Вот место: по горе теперь идет она ~ Но если...* — Цитата из стихотворения Пушкина «Ненастный день потух; ненастной ночи мгла...» (1824).

С. 413. *Вся жизнь — одна ли, две ли ночи...* — Цитата из стихотворения Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824).

С. 413. *А ты, с которой дорисован ~ О! много, много рок отъял...* — Неточная цитата из романа в стихах «Евгений Онегин» (гл. 8, строфа LI); у Пушкина: «...та, с которой образован...». Ту же ошибку при цитировании по памяти Григорьев допустил в статье «Взгляд на русскую литературу после смерти Пушкина» (1859).

С. 414. *Нет, постоянно видеть вас ~ Ловить влюбленными глазами...* — Цитата из романа в стихах «Евгений Онегин» (гл. 8, Письмо Онегина к Татьяне).

С. 414. *Nec plus ultra* — Легендарная надпись на Геркулесовых столбах (один из частотных образов в критике Григорьева, ср. наст. изд., с. 195, 208), предел познаваемого мира.

С. 414. *Ona jeszcze nie slucha, on jej szepce do ucha ~ I schyliła się w jego objęcia...* — Неточная цитата из стихотворения А. Мицкевича «Дозор (Украинская баллада)» («Czaty. Ballada ukraińska»). У Мицкевича: «*Ona jeszcze slucha*» (Poezye Adama Mickiewicza. Pb., 1829. T. 2. S. 115).

С. 414. *Я ехал к вам... живые сны ~ Сопровождал мой бег унылой...* — Неточная цитата из стихотворения Пушкина «Приметы» (1829); у Пушкина: «Сопровождал меня уныло». Ту же ошибку при цитировании по памяти Григорьев допустил в статье «Взгляд на русскую литературу после смерти Пушкина» (1859).

С. 414. *Грустно, Нина, путь мой скучен...* — Цитата из стихотворения Пушкина «Зимняя дорога» (1826).

С. 414. *Гоголь в высочайшей степени тонко ~ нигде не касался.* — Григорьев был, вероятно, первым критиком, обратившим внимание на то, что любовная тема мало характерна для творчества Гоголя. До некоторой степени, впрочем, это объясняется нежеланием писателя следовать шаблонным приемам построения литературных произведений. Например, Гоголь отказывается от жанра комедии, построенной вокруг судеб разлученных возлюбленных. Далее упоминаются герои повестей Гоголя «Тарас Бульба» (1835), «Невский проспект» (1835) и «Рим» (1842).

С. 415. *...Любовь Гордеевны к Мите или Бородкина к Дуне...* — Действующие лица пьес Островского «Бедность не порок» и «Не в свои сани не садись».

С. 415. *В нашей литературе ~ как предмет посмеяния.* — Отсылка к статье самого Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году», согласно которой романтическое «лермонтовское» направление отошло в прошлое и уже не актуально. «Реакцией» на это течение, по мнению Григорьева, были воспевающие «практичность» произведения, высмеивающие романтические представления о чувстве, в числе которых он называл «Обыкновенную историю» И. А. Гончарова (см. наст. изд., с. 290–292).

С. 415. *Марлинский, Кукольник, Полевой и несколько лирических поэтов, одним словом, литература тридцатых годов...* — Перечислены Александр Александрович Бестужев-Марлинский (1797–1837), Нестор Васильевич Кукольник (1809–1868) и Николай Алексеевич Полевой (1796–1846), авторы ультраромантических «неистовых» повестей и пьес 1830-х гг. Далее резюмируется собственное их произведением отношение к теме любви. Перечисленные авторы почти не упоминаются в статьях «молодой редакции», поскольку не относились к актуальной литературе, однако играли большую роль в идейной биографии Григорьева. Их влиянию посвящена значительная часть его «Воспоминаний». Среди «лирических поэтов» того же направления, видимо, первое место занимает А. И. Полежаев, упоминаемый Григорьевым в «Воспоминаниях» в качестве главного поэтического представителя той же эпохи (см.: Григорьев. Воспоминания. С. 59).

С. 415. *...ломают стулья, коли заговорят об Александре Македонском...* — Отсылка к комедии Гоголя «Ревизор» (1836; д. I, явл. 1).

С. 415. *...заговариваются, как Тассо ~ Как ангелы на небе говорят...* — Имеются в виду герои драматических фантазий Кукольника «Торквата Тассо» (1833) и «Джакобо Санназар» (1834) и драмы Полевого «Уголино» (1838), одержимые возвышенными романтическими страстями. Приведенная цитата — из драмы Полевого.

С. 415. *Нет, я не люблю тебя — нет! это слово / Выдуманно человеком, осквернено оно...* — Цитата из указанной выше драмы Полевого.

С. 415. *...означенные души могут жить только в Аркадии...* — Греческая область Аркадия была типичным местом действия пасторали. Григорьев отсылает к известному топосу европейской литературы *Et in Arcadia ego*, описывающему идеальное пространство сельской жизни, куда попадают герои.

С. 415. *Idealen Welt* — возможно, неточное воспроизведение встречающегося у Шиллера выражения *Ideen Welt* (мир идей).

С. 416. ...*в критических статьях ~ против подобного воззрения...* — Движение против вульгарного романтизма было развернуто в критических статьях Н. И. Надеждина, а следом за ним и Белинского, которого имеет в виду Григорьев. В частности, Белинский выступал с отрицательными рецензиями на сочинения перечисленных выше русских писателей-романтиков. К другим противникам романтизма в литературе Григорьев относил Гончарова (см. наст. изд., с. 291–292) и, вероятно, Герцена.

С. 416. ...*это воззрение, доведенное до смешного ~ в поэзии Жуковского?* — Григорьев, очевидно, придерживался представления о том, что романтизм представляет собою вечное явление, выраженное в философии Платона и в творчестве Шиллера и Жуковского. «Романтизм», таким образом, выступает аналогом идеализма. В сущности, эта точка зрения близка, например, к пониманию романтизма Белинским, полагавшим, что это явление существовало и в Средние века, и в XIX столетии (см. «Статьи о народной поэзии», 1841). Ср. цикл статей Григорьева «Русская драма и русская сцена» (1846).

С. 416–417. *Я к вам пишу случайно; право ~ Забыть мне было невозможно.* — Неточная цитата из стихотворения Лермонтова «Валерик» (1841).

С. 417. ...*критика увидела в нем какой-то освежающий и душный холод...* — Возможно, имеется в виду Белинский. В рецензии на альманах «Утренняя заря» Белинский выписывает тот же фрагмент стихотворения «Валерик», однако употребляет другую, хотя и близкую, метафору, утверждая, что это стихотворение отличается «стальной прозрачностью выражения» (Белинский. Т. 5. С. 345).

С. 417. *В себя ли заглянешь — там прошлого нет и следа, / И радость, и горе, и все так ничтожно...* — Цитата из стихотворения Лермонтова «И скучно, и грустно» (1840).

С. 417. ...*от лица своего страшного Арбенина...* — Имеется в виду главный герой драмы Лермонтова «Маскарад» (1835, опубл. 1842).

С. 417. *Они любили друг друга так долго и нежно...* — Первая строка стихотворения Лермонтова (1841), часто цитируемого Григорьевым (ср. наст. изд., с. 313).

С. 417. *Женился я, чтобы иметь святое право / Уж ровно никого на свете не любить...* — Цитата из драмы «Маскарад» (д. I, сц. 3).

С. 417. *В истинно даровитых людях ~ вы не встретите...* — Подробнее свое отношение к этим поэтам Григорьев раскрыл в статье «Русская изящная литература в 1852 году» (см. наст. изд., с. 309–326).

С. 417. ...*блестящий его представитель — один германский поэт...* — Имеется в виду Гейне.

С. 417. ...*в статье нашей о литературе, помещенной в 1 книжке прошлого года нашего журнала.* — Отсылка к статье «Русская изящная литература в 1852 году».

С. 418. *Да, тот озонь, от юных дней ~ И он прожог свою тюрьму...* — Неточная цитата из поэмы Лермонтова «Мцыри» (1839). У Лермонтова: «...этот пламень, с юных дней / Таяся, жил в груди моей; / Но ныне пища нет ему, / И он прожог свою тюрьму...» (Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1955. Т. 4. С. 170).

С. 418. ...*апелсин надо высосать...* — В статье «Русская литература в 1851 году» (см. наст. изд., с. 186) Григорьев также приводит это выражение в качестве цитаты из романа Лермонтова «Герой нашего времени», в котором таких слов, впрочем, нет.

С. 418. ...*Ланицкий г. Дружинина пошел дальше: он находит уже сласть в физическом мучении женщины.* — Ланицкий — персонаж романа Дружинина «Жюли» (С. 1849. № 1), часто оскорблявший и психологически унижавший свою горячо любимую жену. По словам повествователя, его натура выискивала «чудовищных наслаждений в мучениях и ненависти» (Дружинин. Т. 1. С. 348).

С. 418. ...*оуж этот комфорт, — нерусский и по имени, и по понятию!*... — Понятие «комфорт» вошло в русскую литературу как обозначение западного цивилизованного образа жизни. В словаре петрашевцев оно определялось так: «Английское слово, не переводимое ни на какой другой язык. Комфортом называется совокупность внешних условий спокойной и удобной жизни. Жить с комфортом значит доставлять себе все прихоти, убажачающие тело, и удалять от себя все беспокойства (Карманный словарь иностранных слов. СПб., 1846. Вып. 1. С. 127). См. подробнее: Гродецкий А. Г. Комфорт // Энциклопедия романа «Обломов»; [http://www.goncharov.spb.ru/obl\\_enc/](http://www.goncharov.spb.ru/obl_enc/); доступ: 10.10.2015.

С. 418. *«Ныне сильнее завязывает драму стремление достать выгодное местечко»...* — Неточная цитата из сцены Гоголя «Театральный разъезд после представления новой комедии» (1842).

С. 418. *Взгляд натуральный ~ сторона лирической поэзии.* — Типология различных направлений в рамках «натурального взгляда» предлагалась Григорьевым в обзорных статьях «Русская литература в 1851 году» и «Русская изящная литература в 1852 году». Под «сентиментальным» взглядом имеются в виду произведения Ф. М. Достоевского и Я. П. Буткова, сопоставляемые здесь с произведениями Августа Генриха Юлия Лафонтена (Lafontaine, 1758–1831), немецкого романиста, известного нравоучительными и сентиментальными сочинениями. «Практическими» называет Григорьев произведения Гончарова и других писателей, представляющих «реакцию» на романтизм. Наконец, «болезненной» он считает поэзию Фета (подробнее см. его статьи «Русская литература в 1851 году» и «Русская изящная литература в 1852 году», наст. изд.).

С. 418. *Есть еще взгляд — смешанный, но имеющий претензию на особенную тонкость.* — Имеется в виду «лермонтовское направление, принявшее гоголевскую форму», разобранные Григорьевым в статье «Русская литература в 1851 году» Здесь оно отождествляется со светской литературой, одним из основных объектов осуждения «молодой редакции».

С. 418. *...о напряженно-чувственном взгляде, который удачно выразился в нескольких стихотворениях г. Щербинь...* — Подробнее об отношении «молодой редакции» к творчеству Н. Ф. Щербинь см. выше, с. 655.

С. 418. *...«мы не греки и не римляне»...* — Цитата из богатырской сказки Н. М. Карамзина «Илья Муромец» (1794).

С. 420. *Красота, — говорит Платон в «Федре» ~ он принес бы жертву предмету любимому.* — Несколько неточная цитата из знаменитого диалога Платона «Федр», часто используемого мыслителями романтического толка (см.: Шевырев С. П. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. М., 1836. С. 31–32).

С. 420. *...до Пушкина, который «благоговет богомольно перед святыней красоты»...* — Отсылка к стихотворению Пушкина «Красавица» (1834).

С. 421. *...тот же самый современный человек ~ не делающий себе пробора назад!* — Имеется в виду типичный представитель «светской» литературы. Ср. постоянные упреки «молодой редакции» в адрес Панаева, якобы интересующегося только последними модами (см. наст. изд., с. 90, 97 и др.).

С. 421. *...точно как будто написал это г. Рамазанов...* — Имеется в виду «пластичность», то есть способность передавать через слово образы физического мира. Именно этим качеством, с точки зрения Григорьева, наделен Рамазанов, действительно сочетавший в себе писателя и скульптора (см. выше, с. 771).

С. 421. *...тебя с а м у вместо парадного тебя с а м о е .* — Чрезмерный языковой ригоризм. Формы «саму» и «самое» трактовались как эквивалентные еще в «Практической русской грамматике» Н. И. Греча (СПб., 1827. С. 119).

С. 421. *...заботясь несколько поболее других о чистоте русского языка...* — Имеется в виду борьба Сенковского против канцелярских оборотов в русском языке (см. выше, с. 770).

С. 422. *...автор этого письма — одно лицо с автором «Очерков Рима»...* — Имеется в виду А. Н. Майков, автор книги стихов «Очерки Рима» (СПб., 1847).

С. 422. *...многие поэты взывают к красоте, даже троекратно...* — Имеется в виду Н. Ф. Щербина, исповедовавший своеобразный культ красоты; трудно установить, какое именно из многочисленных обращений поэта к этой теме здесь имеется в виду. См. также статью «Русская изящная литература в 1852 году» и коммент. к ней, наст. изд., с. 326, 727.

С. 423. *Строгий художник — не личность ~ в своей Аннуциате...* — Имеется в виду повесть Гоголя «Рим», героиня которой описана, по мнению Григорьева, как воплощение объективной, а потому надличной красоты. Представление об объективном существовании красоты характерно для эстетики Шеллинга и Гегеля, на которую и опирается Григорьев.

С. 423. *...употребил это выражение ~ напряженный поклонник красоты...* — Намек на Н. Ф. Щербину, которого Григорьев практически теми же словами охарактеризовал в статье «Русская изящная литература в 1852 году» (см. наст. изд., с. 326).

С. 424. *...надобно быть истинным пластическим художником ~ своему мелодическому мотиву.* — Очередное возвращение Григорьева к дихотомии «пластического» и «лирического» художника (ср. выше рассуждения о таланте Н. А. Рамазанова). Возможно, сама постановка вопроса в этих категориях навеяна впечатлениями от книги Г. Э. Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766; см. наст. изд., с. 587).

С. 426. *Bo słuchajcie i zważcie u siebie ~ Ten po śmierci nie trafi od razu.* — Цитата из 4-й части «Дядюв» А. Мицкевича (цитируется, вероятно, по первому польскому изданию: Вильно, 1823).

С. 426. *Мы исполнили наш долг ~ за новые его книжки.* — Григорьев продолжил писать обзор «Библиотеки для чтения»; следующее, посвященное №№ 1, 2 и 3 за 1854 г., появилось в № 8 «Москвитянина».

**Н. Г. Чернышевский**  
**«Бедность не порок». Комедия А. Островского. Москва. 1854**

Впервые: С. 1854. № 5. Отд. IV. С. 14–24. Без подписи. Цензурное разрешение — 23.04.1854. Цензор В. Н. Бекетов.

Важнейшие переиздания: Чернышевский. Т. 2; Чернышевский Н. Г. Литературная критика: В 2 т. / Подг. текста и примеч. Т. А. Акимовой, Г. Н. Антоновой, А. А. Демченко, А. А. Жук, В. В. Прозорова. М., 1981. Т. 1.

Резко отрицательная рецензия Чернышевского на первое издание «Бедности не порок» — третий печатный отклик на комедию Островского после москвитянской статьи Эдельсона (см. наст. изд.) и стихотворения Григорьева «Искусство и правда» (наст. изд.). Опубликованная в «Современнике» статья содержит ярко выраженную полемическую составляющую и направлена против мнения «молодой редакции» «Москвитянина». В отличие от «москвитянинцев», Чернышевский считает «Бедность не порок» симптомом падения таланта Островского и пытается продемонстрировать не просто независимость творческих достижений Островского от предвзятых теорий «молодой редакции», но положительно вредное влияние последних на дарование драматурга. В этом Чернышевский во многом воспроизводит логику Галахова, построившего свой отзыв на «Бедную невесту» примерно по той же логике (см. наст. изд., с. 242–250), хотя тон полемики Чернышевского намного жестче. Есть параллели у отзыва Чернышевского и с рецензией на альманах «Комета», где так же, как и у него, утверждается, что Островский под влиянием «молодой редакции» считает каждую свою строку исторически значимой и достойной публикации (ср. наст. изд., с. 119–120). Именно поэтому первая пьеса «Свои люди — сочтемся!», и отчасти комедия «Бедная невеста», в статье так решительно противопоставляется следующим произведениям Островского (см.: *Зубков*. С. 178). На основании такой интерпретации позднейшая критика выстраивала периодизацию раннего творчества Островского, выделяя в ней «москвитянинский» период.

Критик «Современника» выдвигает ряд принципиальных претензий к новой пьесе драматурга. Во-первых, это многочисленные фабульные несообразности: персонажи постоянно рассказывают друг другу о событиях, которые должны быть прекрасно известны им, но не известны зрителям и читателям. Например, Любим Торцов в конце первого действия пьесы подробно излагает Мите историю своих бедствий, хотя оба живут в одном доме и симпатизируют друг другу. Во-вторых, Чернышевский указывает на психологическую немотивированность: Митя откладывает чтение записки Любови Гордеевой, в которой решается его судьба, для того чтобы прослушать рассказ Торцова. В-третьих, типы в комедии, по Чернышевскому, неправдоподобны. Разлюляев — сын богатого фабриканта — сам играет на гармонии, что, по мнению критика, позволительно лишь дворовым. Митя увлекается Кольцовым, хотя прочие его художественные предпочтения никак не свидетельствуют о склонности к серьезной поэзии. В-четвертых, Чернышевский ставит в вину драматургу обилие сцен, тормозящих развитие действия. Как и другие рецензенты, критик считал неприемлемым, в первую очередь, второе действие, содержащее изображение святочного вечера (ср., например, рецензию Кудрявцева в наст. изд., с. 449). В-пятых, не понравилось критику использование «говорящих фамилий». Наконец, Чернышевский особо отмечал ложные нравственные идеалы автора. Любим Торцов для критика «Современника» — опустившийся пьяница, и преподнесение этого героя в качестве морального образца, по Чернышевскому, оскорбительно для публики. Все это объявляется критиком следствием «небрежения к требованиям искусства». Сам Чернышевский, впрочем, был склонен игнорировать специфику драматического представления, требуя от Островского, например, абсолютной достоверности сценического действия (так, критик иронизирует над разговорами персонажей об известных им обоих проблемах, которые относятся к широко распространенным сценическим условиям).

На рецензию Чернышевского резко ответил Алмазов, которого статья «Современника» «очень неприятно поразила неприличием тона, поверхностью взгляда, неловкостью изложения, какою-то злостью и придирчивостью» (М. 1854. № 13. Отд. IV. С. 36). Алмазов возмущился претензией Чернышевского на понимание замысла Островского и нравоучительным тоном рецензии (Там же. С. 36–38). В 1855 г. Григорьев отзывался о Чернышевском очень резко (см., например, наст. изд., с. 828, 849), в первую очередь возмущенный именно рецензией на комедию Островского. Возможно, основная идея рецензии Чернышевского повлияла на негативную оценку пьесы П. Н. Кудрявцевым в «Отечественных записках» (см. наст. изд.).

С. 427. *Первая комедия ~ с единодушным одобрением.* — Чернышевский говорит здесь о читателях, а не о критиках, поскольку негласный цензурный запрет привел к почти полному отсутствию печатных откликов на комедию. «Единодушное одобрение» комедии тем не менее — историко-литературный факт, зафиксированный в многочисленных эпистолярных и мемуарных свидетельствах (см. коммент. Е. И. Прохорова: *Островский*. Т. 1. С. 510–511).

С. 427. *Мы встречали даже таких ~ наравне с «Ревизором».* — Очевидное указание на критику «Москвитянина», приравнивавшую Островского к Гоголю. Впервые сопоставление «Своих людей...» с комедиями Гоголя возникает в фельетоне Алмазова «Сон по случаю одной комедии» (см. наст. изд., с. 130).

С. 427. *Являлась «Бедность не порок», и большинство публики убедилось в основательности опасений за талант г. Островского... — Жалобы на «странные отношения нашей критики» к творчеству Островского см. в рецензии Эдельсона на «Бедность не порок» (наст. изд., с. 389). Негативный*



отзыв Кудрявцева на «Бедность не порок» см. в наст. изд. Обзор откликов русской журналистики на «Бедность не порок» см.: *Ерофеева О. А.* «Бедность не порок» в журнальной критике 1854 года // А. Н. Островский: Материалы и исследования. Шуя, 2010. Вып. 3.

С. 427. ...«ценным и долговечным вкладом в сокровищницу русской литературы». — Цитата из рецензии Эдельсона на «Бедность не порок» (см. наст. изд., с. 388).

С. 427. *И вот пришла пора другая...* — Цитируется стихотворение Григорьева «Искусство и правда» (см. наст. изд., с. 357), в котором вдохновенная игра московской группы в «Бедности не порок» противопоставляется искусственной манере французской артистки Рашель. Ссылка на «Москвитянин» в «Современнике» ошибочная: вместо № 3–4 указан № 5. Насмешливое отношение Чернышевского к этому стихотворению и высказанному в нем отношению к «Бедности не порок» не было уникальным, появление стихотворения вызвало громкий литературный скандал: обзор негативных откликов см. в коммент. к «Искусству и правде» в наст. изд., с. 738 и сл.

С. 428. ...*есть люди, не умеющие отличать ~ выше шекспировских произведений...* — Намек на статью Алмазова «Сон по случаю одной комедии», в которой Островский был поставлен выше Шекспира (см. наст. изд., с. 137).

С. 428. ...*есть же люди, думающие, что Основьяненко (или Гребенка) выше Гоголя, что «Пан Халявский» лучше «Мертвых душ» и т. д. ...* — Появление в 1840 г. комедии Г. Ф. Квитки-Основьяненко «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе» вызвало литературный скандал из-за близости сюжета пьесы к сюжету «Ревизора» Гоголя. См. об этом: *Айзениток И. Я.* К вопросу о литературных влияниях: Г. Ф. Квитка и Н. В. Гоголь // *Известия Отделения русского языка и словесности Российской Академии Наук.* 1919. Т. XXIV. Кн. 1. Суть скандала отразил в одном из фельетонов В. С. Межевич (подпись: Л. Л.): «В прошлом году приятели Основьяненки отрыли старую, более десяти лет назад написанную им комедию — “Приезжий из столицы”, и напечатали ее в “Пантеоне”. Этой услугой приятели, что называется, хватя друга камнем в лоб! До появления этой комедии они на шумели, накричали про нее, как про какое-нибудь новое диво; любители литературы, поверив красноречивым возгласам, с нетерпеливым любопытством ожидали новой русской комедии, которая будто бы — это все говорили приятели — содержанием своим похожа на “Ревизора”, писана гораздо прежде Гоголевой комедии и несравненно выше ее. Выходит, наконец, комедия — истинная комедия! Самые ревностные почитатели таланта Основьяненки едва могли дочесть до конца эту длинную, вялую пьесу» (СевПчел. 1841. № 111. 23 мая). Кто были эти «приятели», Межевич не уточняет; «Пантеон русского и всех европейских театров» редактировался Ф. А. Кони. «Пан Халявский» (1840) — второй роман Г. Ф. Квитки-Основьяненко. Сравнение Гоголя и Квитки содержится в рецензии Н. А. Полевого на поэму Гоголя (см.: *Полевой Н. А.* Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н. Гоголя // Н. В. Гоголь: Pro et contra / Сост., вступ. ст. С. А. Гончарова, коммент. Н. Н. Акимовой и К. Г. Исупова. СПб., 2009. Т. 1. С. 148). Д. А. Валudev и В. А. Елагин в 1841 г. в споре с К. С. Аксаковым утверждали, что Квитка-Основьяненко выше Гоголя в изображении малороссийского быта (см.: *Мянин Ю. В.* Гоголь. Труды и дни: 1809–1845. М., 2004. С. 576).

С. 428. ...*С. Глинка говорил, что «в “Димитрии Самозванце” ~ в своем “Макбете”...* — Чернышевский здесь воспроизводит ироническое замечание Белинского по поводу 2 и 3-й частей «Очерков жизни и избранных сочинений Александра Петровича Сумарокова», изданных С. Н. Глинкой в 1841 г. В развернутой сопроводительной статье к сочинениям Сумарокова Глинка явно преувеличил заслуги драматурга, чем и вызвал насмешливую рецензию Белинского. Место из статьи Глинки, на которое ссылается здесь Чернышевский, цитируется и у Белинского (см.: *Белинский*. Т. 4. С. 497).

С. 428. ...*мы говорим о недавно появившихся пьесах ~ («Отечественные записки», № 3)...* — Зависимость драматургии Потехина от Островского исследователи обсуждают, как правило, на примере пьес «Не в свои сани не садись» и «Суд людской — не Божий» (см.: *Журавлева А. И.* Русская драма и литературный процесс XIX века. М., 1988. С. 63–66; *Зубков*. С. 192–200). Сопоставление «Брата и сестры» с «Бедностью не порок» в пользу Потехина содержится в статье «Журналистика» Дудышкина. Ср.: «...Радугин совсем не то, что Бородин или Любим Торцов — идеалы г-на Островского» (наст. изд., с. 400). Наблюдение Чернышевского о связи комедии А. И. Чуровского (псевдоним: А. Красовский) «Жених из Ножевой линии» с первой комедией Островского «Свои люди — сочтемся!» повторяется также в «Петербургских заметках» «Отечественных записок» (см.: 1854. № 2. Отд. VII. С. 140) и статье Григорьева 1855 г. «Обозрение наличных литературных деятелей» (наст. изд., с. 535; см. также коммент. к этой статье).

С. 428. ...*в восторг не привела она никого.* — Имеются в виду сдержанные отклики критики на вторую комедию Островского. См. в наст. изд. рецензии Галахова, Дружинина, а также статью Тургенева «Несколько слов о новой комедии г. Островского “Бедная невеста”» (С. 1852. № 3). Сравнение с первой комедией не в пользу «Бедной невесты» содержится и в одном из фельетонов Нового Поэта: «Первая комедия г. Островского, которую он так блистательно начал свое

литературное поприще, неизмеримо выше его последней комедии. Эта комедия — произведение мастера, отличающееся художественным выполнением: «Бедная невеста» — произведение, оживляющее только проблески замечательного таланта» (С. 1852. № 4. Отд. VI. С. 282).

С. 429. ...сотни хороших, если не гениальных произведений были писаны уже на эту тему... — Под «хорошим, если не гениальным» произведением Чернышевский мог иметь в виду, например, «Бедных людей» Достоевского (1846). Сама ситуация отказа молодой девушки от ухаживаний возлюбленного из-за материальных сложностей и ее последующего замужества за богатым, но нелюбимым человеком воспринималась как типичная для «натуральной школы». Из иностранных образцов мог иметься в виду роман О. де Бальзака «Евгения Гранде», опубликованный в переводе Ф. М. Достоевского в 1844 г.

С. 429. В этой комедии ясно и резко ~ истинная образованность. — Чернышевский в данном случае говорит о комедии «Не в свои сани не садись», но, возможно, его выпад направлен в том числе и против рецензии Эдельсона на «Бедность не порок». В статье критика «Москвитянина» ложной образованности Гордея Торцова противопоставлялась не истинная образованность, но «простая, крепко связанная с родными преданиями и обычаями жизнь» (наст. изд., с. 396–397). «Вся задача новой комедии», по Эдельсону, «состоит в сопоставлении этих двух начал и в торжестве одного из них» (наст. изд., с. 397).

С. 429. ...блестательное нововведение, заимствованное из комедий старого времени... — Так называемые «говорящие фамилии» — характерная черта комедии XVII — начала XIX вв. Впрочем, к «говорящим» можно отнести и имена персонажей первой комедии Островского, такие как «Самсон Силыч Большой».

С. 429. В наших романах тридцатых годов ~ Владимир или Александр... — Гремин — герой повести А. А. Бестужева-Марлинского «Испытание» (1830). Блестова — героиня повести «Кресло в пятом ряду Михайловского театра» В. К. Войта (1844). Звонский — персонаж повести М. П. Погодина «Невеста на ярмарке» (1832). Вероятно, Чернышевский в данном случае отсылает к фрагменту из восьмой главы «Мертвых душ» Гоголя: «Герой наш повернулся в ту ж минуту к губернаторше и уже готов был отпустить ей ответ, вероятно, ничем не хуже тех, какие отпускают в модных повестях Звонские, Линские, Лидины, Гремины и всякие ловкие военные люди, как, невзначай поднявши глаза, остановился вдруг, будто оглушенный ударом» (Гоголь. ПССиП. Т. 7. Кн. 1. С. 156). См. подробный комментарий Ю. В. Манна и Е. Е. Дмитриевой к этому месту (Гоголь. ПССиП. Т. 7. Кн. 2. С. 757–758). В целом этот список фамилий — общее место для обозначения типажа светского героя романтических повестей 1830-х гг. Ср. у Григорьева в поздней статье о «Горе от ума»: «Звонские, Гремины и Лидины, появлявшиеся в повестях Марлинского, конечно, очень смешны» (Григорьев. С. 502).

С. 430. ...элементы комедии во вкусе трагедий Корнеля и Расина... — Ирония Чернышевского в том, что в григорьевском стихотворении «Искусство и правда» пьесы Корнеля оказываются как раз максимально противопоставлены «Бедности не порок» (см. наст. изд., с. 359). Именно роли в пьесах Корнеля и Расина были коронными в репертуаре Рашель. О гастролях французской артистки см. подробно в коммент. к стихотворению «Искусство и правда» (наст. изд., с. 744–746). Дудышкин считал «Искусство и правду» «сатирой на игру Рашель и на Корнеля и Расина» (наст. изд., с. 407). Не рассматривая специально вопрос о структурной самостоятельности пьес Островского, Эдельсон, напротив, настаивал на оригинальности и уникальности сюжета и типажей драматурга: «ни таких личностей, ни таких событий в другой земле не встретишь» (наст. изд., с. 388).

С. 430. Что на свете пружестоко? / Пружестока есть любовь. — Слова из популярной народной песни, которые «декламирует» Митя в «Бедности не порок» (д. I, явл. 4).

С. 430. ...человек, восхищающийся подобными стихами, еще не в состоянии находить Кольцова порядочным поэтом... — Поэзия Кольцова и народные песни для Чернышевского находятся на принципиально разных уровнях и не могут быть доступны одному сознанию. Над этими же строками насмеялся в пародии 1867 г. «Приключение с русской драмой “Сарданапал-расточитель”» Г. Н. Жулев: «Гнись пред ней я, как осока, / И краснею, как морковь. (Яростно). Что на свете пружестоко? — / Пружестока есть любовь!.. (NB. Вот что значит изучение народной поэзии. Спасибо квартальному!)» (Русская театральная пародия XIX — начала XX века. М., 1976. С. 399). Кудрявцев, напротив, нашел, что увлечение Кольцовым делает приторный образ «томно сладенького приказчика» несколько более естественным: «Это не характер, а олицетворенная жалобная песня: от него ничего больше и не ждите. А чтоб выдумка больше походила на правду, автор заставляет Митю читать и переписывать песни Кольцова и даже делать ему подражания. Все это в самом деле так похоже на Митю: он весь состоит из стихов Кольцова, хотя далеко не из всех, носящих имя этого поэта» (наст. изд., с. 436).

С. 430. ...à la Koltzoff... — Приводя фамилию Кольцова по-французски, Чернышевский подчеркивает положение Островского по отношению к описываемой им среде. Это положение

аналогично положению иностранца-наблюдателя. Поэзия Кольцова у Чернышевского (следом за Белинским) оказывается выражением действительно «народной» жизни. Ср. далее: «...он пишет апотеозу старинного быта, каким представляется ему современный быт...» (с. 432; особо значимо слово «представляется»).

С. 430. *Наконец, «начинается нить завязки романа», как говорит Гоголь.* — Неточная цитата из рассказа почтмейстера Ивана Андреевича о капитане Копейкине в десятой главе «Мертвых душ». Ср.: «Но, позвоьте, господа, вот тут-то и начинается, можно сказать, нить, завязка романа» (Гоголь. ПССиП. Т. 7. Кн. 1. С. 193).

С. 430–431. *... (по примеру Шатобриана, см. его «Замогильные записки») читать Ариосто... —* Имеются в виду мемуары Рене де Шатобриана (de Chateaubriand, 1768–1848) «Замогильные записки», опубликованные посмертно в 1849–1850 гг. и тут же переведенные на русский язык (в «Санкт-Петербургских ведомостях», «Отечественных записках», «Библиотеке для чтения»; отдельное издание: СПб., 1851). Эпизода, содержащего чтение «Неистового Роланда» Л. Ариосто, в книге нет. Возможно, Чернышевский спутал автора и имел в виду Т. Тассо и соответствующий эпизод из 10-й книги, в котором Шатобриан описывает свой роман с Шарлоттой Айвз: «...в особенности хотелось ей познакомиться с итальянской литературой, и потому я сделал ей несколько критических очерков “Divina commedia” и “Gierusalemme”. Мало-помалу я начал чувствовать кроткое очарование истинной, душевной привязанности: Флоридианок я наряжал и убирал цветами, но не имел бы смелости поднять перчатку мисс Айвз; переводы из Тасса чрезвычайно затрудняли меня; с переводами Данте, как гения более мужского и целомудренного, я менее затруднялся» (Шатобриан Р. Замогильные записки. СПб., 1851. Т. 3. С. 46). Поскольку Чернышевский далее пишет о том, что Митя мог бы процитировать вместо Кольцова Данте, скорее всего, имеется в виду именно этот фрагмент мемуаров Шатобриана.

С. 431. *Quel giorno vi non legemte avanti!* — Цитата из «Божественной комедии» Данте («Ад», песнь V, ст. 138). Ср. в переводе М. Л. Лозинского: «Чуть мы прочли о том, как он лобзаньем / Прильнул к улыбке дорожного рта, / Тот, с кем навек я скована терзаньем, / Поцеловал, дрожа, мои уста. / И книга стала нашим Галеотом! / Никто из нас не дочитал листа».

С. 431. *Nessun' maggior' dolore, u m. d.* — Цитата из «Божественной комедии» Данте («Ад», песнь V, ст. 121). Вся терцина в переводе М. Л. Лозинского: «И мне она: “Тот страждет высшей мукой, / Кто радостные помнит времена / В несчастии; твой вождь тому порукой”».

С. 431. *...«Душе так прямо кажет путь» («Москвитянин», 1854, № 5).* — Цитата из стихотворения Григорьева «Искусство и правда».

С. 431. *...надобно посмотреть, что это за путь, по которому предлагается идти вслед за Любимом.* — Придирчивое отношение критики к фигуре Любима Торцова было, безусловно, спровоцировано самой «молодой редакцией», предложившей этого героя в качестве нравственного идеала. Стихотворение Григорьева «Искусство и правда» не было единственным текстом, где выражалась эта позиция. Ср. в статье Эдельсона: «Кто истинно любит и знает Россию, кто гордится и всеми дорогими свойствами своего народа и сердечно соболезнует о неизбежных во всяком общественном организме болезнях, кто, одним словом, живет с своим народом одною жизнью, а не уединяется в какой-нибудь узкий нравственный кодекс, откуда все ему представляется лишь с своей внешней, подчас грязной стороны, для того художественно изображенное лицо Любима Торцова есть и источник многих эстетических наслаждений, и предмет нравственного сочувствия» (наст. изд., с. 392). Ср. у Кудрявцева: «Мы бы в самом деле могли стать в тупик перед этим невиданным еще в нашей литературе “типом”, если б друзья автора, сверх ожидания, не помогли нашему невежеству и не возвести в особом дифирамбе, вскоре после появления в свет пьесы, всей читающей русской публике, что, наконец, давно искомый идеал найден и что публика может любоваться им в лице Любима Торцова» (наст. изд., с. 439). По мнению Кудрявцева, выдвижение типа Любима Торцова в качестве нравственного образца оскорбительно для русской литературы.

С. 432. *...утомленные всеми этими наперсниками ~ о двух остальных действиях.* — Эдельсон также отмечал затянутость комедии Островского: «Не то чтобы в комедии “Бедность не порок” не было совсем драматического движения, местами оно даже очень сильно; но оно не развивается в пьесе последовательно и непрерывно и вы часто заняты в ней простыми картинами той или другой стороны быта, которые, конечно, также объясняют вам идею автора, но уже посредством другого, не совсем драматического приема» (наст. изд., с. 397). По мнению критика «Москвитянина», ослаблению драматургического действия можно найти объяснение: «Главная задача комедии “Бедность не порок” состоит в столкновении двух враждебных начал. Интрига же комедии, в том смысле, как обыкновенно понимается это слово, не слита органически с идеею пьесы и является ей как бы несколько посторонней. <...> От этой некрепкой связи между основной мыслию и интригой, введенною в пьесу, происходит то, что полное развитие этой последней становится ненужным в конце пьесы, и она разрешается почти случайным образом, что составляет, без

сомнения, важный недостаток новой комедии» (наст. изд., с. 397). Затянутость «Бедности не порок» отмечали и другие рецензенты. Так, Кудрявцев замечал, что «автор, очевидно, и не спешит действием. Вместо действия мы пока имеем только смену явлений, или разговоров разных лиц между собою» (наст. изд., с. 438).

С. 432. *Все эти сцены ~ кроме воли автора.* — Искусственность второго акта отмечали и другие рецензенты. Так, Кудрявцев писал что Островский превратил «второй акт в самый нецеремонный дивертисмент» (наст. изд., с. 442).

С. 432. *...монолог, достойном автора шекспировской пьесы «Раздумье артиста» (см. «Ералаш» при П нумере «Современника»).*... — Речь идет о «драме из обиденной, преимущественно столичной жизни» «Раздумье артиста», принадлежащей Дружинину и подписанной псевдонимом Буйновидов (см.: С. 1854. № 2. Литературный Ералаш. С. 17–20). В шутовом драматическом отрывке представлен диалог модного портного Петанлера и «приезжего Клавикордова», заказывающего у Петанлера платье. Простые, «немодные» требования Клавикордова приводят в бешенство Петанлера, который в итоге гневно отказывается шить слишком широкие штаны. Клавикордов великодушно прощает Петанлера, обращаясь к нему со следующими словами: «Эй, француз, / За что мне обижать тебя? послушай, / Мне панталон не надо, остальное / Ты заготовь, как надо, а штаны, / Чтобы не оскорблять твоих привычек, / Готовыми я сам куплю в Москве...» (С. 20). К этому месту сделано примечание: «Автор считает долгом обратить внимание публики на это истинно шекспировское место. С помощью двух-трех строк добрый и снисходительный характер по-видимому грубого Клавикордова выясняется лучше, чем через посредство целого акта! Это высокое искусство!» (Там же). Возможно, что этот фрагмент был направлен Дружининым против манеры критиков «Москвитянина» проводить параллели между современными русскими произведениями и пьесами Шекспира.

С. 433. *...он пишет апотеозу ~ купеческого общества...* — К изображению купеческого быта сводил творчество Островского Галахов в рецензии на пьесу «Бедная невеста» (см.: наст. изд., с. 242–250). Против такого взгляда в рецензии на «Бедность не порок» протестовал Эдельсон: «Содержание пьесы “Бедность не порок” взято из того быта, в изображении которого г. Островский действительно великий мастер, но которым иные критики напрасно хотели бы ограничить всю его литературную деятельность» (наст. изд., с. 388). Оригинальность позиции Чернышевского не в указании на приверженность Островского именно к купеческому быту, но в сомнениях в верности понимания драматургом его природы. В общих чертах представления Островского о месте купеческого сословия в русской жизни были выражены Эдельсоном в указанной рецензии (см. наст. изд., с. 388–389). Говоря о взгляде Островского на роль купечества, Чернышевский мог учитывать именно эту характеристику.

С. 433. *...«Бедность не порок» относится к тому же роду произведений, как «Мельник» Аблесимова...* — Имеется в виду комическая опера А. О. Аблесимова «Мельник — колдун, обманщик и сват» (1779), имевшая в свое время большой успех, но сурово встреченная критикой за несоблюдение сценических норм.

С. 433. *В ней правды нет, в ней жизни нет, / В ней фальшь, не вечное искусство...* — Цитата из стихотворения Григорьева «Искусство и правда».

С. 433. *...Ай, патока, патока, / Вареная, сладка!* — Неточная цитата из песни «Ах, патока...», которую поет Егорушка в комедии «Бедность не порок» (д. II, явл. 6). Правильно песня воспроизведена в рецензии Кудрявцева (наст. изд., с. 443).

С. 433. *...если г. Островский оставит ту тинистую тропу, которая привела его к «Бедности не порок».* — Аналогичным образом надежды на будущее таланта Островского выразил и Кудрявцев: «Один грубый промах, одна ошибка против искусства не есть еще признак совершенного падения. При доброй воле, молодому таланту нетрудно будет поправить свою ошибку и снова стать на ноги. Но для более верного успеха мы прежде всего желали бы ему выйти из того тесного круга, в котором он до сих пор заключил свою деятельность, и несколько поболее расширить свой умственный горизонт» (наст. изд., с. 451).

С. 433. *Ложные по основной мысли произведения бывают слабы даже и в чисто художественном отношении.* — Постулируя приоритет идеи по сравнению с формой, Чернышевский радикализировал мысль позднего Белинского о том, что верные идеи способствуют повышению художественного уровня произведения (именно так Белинский оценивал роман Герцена «Кто виноват?») (см.: Белинский. Т. 8. С. 374–375). Более развернуто этот взгляд проявился у Чернышевского в «Заметках о журналах» (1856): «Художественность состоит в соответствии формы с идеею; потому, чтобы рассмотреть, каковы художественные достоинства произведения, надобно как можно строже исследовать, истинна ли идея, лежащая в основании произведения. Если идея фальшива, о художественности не может быть и речи, потому что форма будет также фальшива и исполнена несообразностей. Только произведение, в котором воплощена истинная идея, бывает художественно» (Чернышевский. Т. 3. С. 663).

## П. Н. Кудрявцев

## «Бедность не порок», комедия в 3-х действиях, соч. А. Н. Островского

Впервые: ОЗ. 1854. № 6. Отд. IV. С. 79–101. Без подписи. Выход в свет — 05.06.1854 (см.: РГИА. Ф. 772. Оп. 1. № 3251. Л. 152 об.). Цензурное разрешение — 02.05.1854. Цензор А. И. Фрейтанг.

Авторство впервые установлено на основании письма Кудрявцева к А. А. Краевскому (см.: *Тотубалин*. С. 80); статья ошибочно приписана С. С. Дудышкину в изд.: *Островский*. Т. 1. С. 551; коммент. Э. Л. Ефременко).

Автограф: РГАЛИ. Ф. 2191. Оп. 1. № 198. Л. 10–19 об. (рукописный текст соответствует печатному за несколькими исключениями, которые приведены ниже).

Переизд.: Критические комментарии к сочинениям А. Н. Островского. Хронологический сборник критико-библиографических статей / Сост. В. Зелинский. М., 1894. Ч. 1; 3-е изд. М., 1906; Критическая литература о произведениях Островского / Сост. Н. Денисюк. М., 1906. Вып. 1 (в обоих изданиях без подписи).

Работа над статьей протекала в первой половине апреля 1854 г. В письме от 10 апреля критик предупреждал Краевского, что описание новой комедии Островского «не будет очень лестно для нашего Шекспира». И далее: «Я разбираю пьесу только по книге, но те, кто видел ее на сцене, уверяют, что действие, ею производимое, отвратительно. Это говорят здесь люди самые умеренные, возвращаясь с представления “Бедность не порок”. Я не разделяю их негодования, но не думаю, чтобы нужно было много щадить пьесу» (РНБ. Ф. 391. № 463. Л. 24). Критичность Кудрявцева сполна отразилась в статье, датированной в черновике 16 апреля и сокращенной в печатной журнальной версии либо самим автором, либо редактором Краевским. Приведем выпущенные фрагменты, из которых вырисовывается историко-литературная концепция Кудрявцева. Он полагал, что в современной литературе наступила новая эпоха, потому что она «потеряла много поэтического достоинства, ударившись в прозу жизни». «Во главе нового направления был писатель с высоким талантом творчества» — Н. В. Гоголь, поэтический идеал которого Кудрявцев описывает на примере «Ревизора». По мнению критика, вокруг Гоголя образовалась новая школа подражателей, которые черпают материал из действительности, но лишены гоголевского идеального начала. «Новая комедия написана в таком же стиле. Не может быть никакого спора в том, что как самый фон ее, так и все подробности взяты прямо из действительности. Что такое весь этот род сцен, сменяющих одна другую без всякой внутренней последовательности, как не вырванные наудачу картины из известного быта?» В то же время Кудрявцев отмечает очевидную разницу между Островским и предшественниками — подражателями Гоголя. «Автор не остался совершенно равнодушен к идеальному. Видно, что потребность его не умерла, не исчезла с ним совершенно, но она так странно выразилась в пьесе, что с первого взгляда можно и не догадаться, в чем тут дело. Мы сказали, что автор изобразил описываемый им мир в натуральном его виде, нисколько не думая подкрашивать его. Чтобы убедиться в этом, стоило только вообразить себе фигуру Любима Торцова; чего же не говорит его наружность, то он скажет сам о себе». Читатель думает, что автор специально сгустил тени в образе Любима, чтобы показать самые темные стороны быта. Опираясь на слова Любима: «Да, я пьяница, а лучше вас», — Кудрявцев подводит итог: «Замечаете, что он вдруг резко отдален от всех окружающих его людей и одним разом вскидывается на недостижимую высоту идеала? <...> Он хохочет трагически <...> в идеальном характере Любима Торцова <...> нет никакого сомнения» (РГАЛИ. Ф. 2191. Оп. 1. № 198. Л. 19–19 об.).

В журнальной редакции статьи эти теоретические рассуждения об «идеальной» природе характера Любима оказались сняты и вместо них Кудрявцев сосредоточился на разборе только его недостатков. Полемизируя с выраженной в стихотворении «Искусство и правда» (см. наст. изд.) трактовкой Григорьева, Кудрявцев отказался видеть в образе Любима Торцова «идеал», с которым связан новый тип драматического героя в русской литературе. Кудрявцев поставил под сомнение не только уместность Любима, но и мотивированность поступков Гордея Торцова, правдоподобие «приторного» образа Мити, присутствие «балаганных» плясок с козой и медведем. Все это, по мнению Кудрявцева, указывает на непродуманность построения характеров (исключение — Коршун), статичность в развитии действия, отсутствие конфликта в пьесе. Как и Чернышевский, Кудрявцев, видимо, сознательно игнорирует сценические и вообще свойственные драматическому роду условности (показательно, что пьесу Островского он, по цитированному выше признанию, на сцене не видел) и приписывает многие особенности построения комедии вообще, в том числе необходимость в той или иной степени учитывать мнение «демократического» зрителя, авторской позиции. В итоге критик выносит отрицательное суждение о достоинстве и значении пьесы, видя в ней полную неудачу Островского, особенно на фоне предшествующего творчества. Тем не менее в финале

Кудрявцев оставлял ему возможность «исправления», призывая ориентироваться на твердые начала художественности. Подобная позиция критика была обусловлена его приверженностью категории «художественности» (ср. в его статье понятие «старых литературных преданий»), которую критик трактовал в русле идей Гегеля. Такие пассажи, как «самые грязные стороны действительности <...> возведены в достоинство идеалов», сближают точку зрения Кудрявцева с позицией противников «натуральной школы» конца 1840-х гг. (К. С. Аксаков, С. П. Шевырев). Вместе с тем многие критические соображения Кудрявцева совпали с позицией Е. Н. Эдельсона (см. его рецензию в наст. изд.), который также указывал на неестественность некоторых положений пьесы и ее развязки. Обращает на себя внимание и перекличка финала статьи Кудрявцева с финалом рецензии Н. Г. Чернышевского (см. наст. изд., с. 433), в которой Островскому также предлагалось отказаться от ложных взглядов, внушаемых Григорьевым, и вернуться на путь «объективного» и потому художественного отображения жизни. Ср. также ответ Б. Н. Алмазова Чернышевскому (М. 1854. № 13. Отд. IV. С. 36–38), в котором позиция критика «Современника» объявлялась смехотворной, пристрастной, претендующей на понимание того, что на самом деле хотел изобразить Островский.

Статья Кудрявцева вызвала резкий отпор Эдельсона, в обзоре соответствующего номера «Отечественных записок» назвавшего ее «образом слепой и тупой вражды», проявлением «духа партий» (М. 1854. № 14. Отд. IV. С. 88). Эдельсон уклонился от опровержения всех претензий Кудрявцева, указав лишь на фактическую ошибку в его тезисе о сходстве положений Мити и Бородинки. Контраргументы критика «Москвитянина» свелись в итоге к тому, что он упрекал Кудрявцева в «отсутствии чувства народности», «узком нравственном пуризме» и «крайней недобросовестности и придиричivosti» (Там же. С. 90).

С. 434. *Считайте на каждый год по комедии ~ тоже не ошибетесь...* — В 1850 г. опубликована «Свои люди...», в 1851 г. — «Неожиданный случай» и отрывок из «Бедной невесты», в 1852 — «Бедная невеста», в 1853 г. — «Не в свои сани не садись».

С. 434. *...этот новый род juste-milieu в литературной производительности...* — Соединяя франц. выражение «золотая середина» с имеющим экономическую подоплеку понятием производительности, Кудрявцев отсылает к проблеме «литературной промышленности» и коммерциализации словесности, которая обсуждалась в русской критике начиная с 1830-х гг. (ср. статью С. П. Шевырева «Словесность и торговля», 1835).

С. 435. *Ссылаемся на предпоследнюю его комедию...* — «Не в свои сани не садись» (1853).

С. 435. *...в тот род, который в механических искусствах называют рококо.* — Понятие «*artes mechanicae*» возникло в Каролинскую эпоху и включало 7 ремесел (ткацкое дело, театральные постановки, оружейное дело и пр.). Здесь в значении: прикладные, декоративные искусства, прежде всего декор интерьеров и архитектура, с которой в первой половине XIX в. в первую очередь связывали понятие «рококо» (или рокайль). В фигуративном смысле слово «рококо» уже тогда стало означать вычурность, чрезмерность, к чему и апеллирует здесь Кудрявцев. Ср. в романе Н. А. Некрасова и А. Я. Панаевой «Мертвое озеро»: «Пестрота нынче вообще входит в моду, и ей придумали название: рококо!» (Некрасов. Т. 10. Кн. 1. С. 244).

С. 435. *Это, впрочем, не тот Торцов, на которого недавно указывали вам в одних распашных стихах...* — Имеется в виду стихотворение Григорьева «Искусство и правда» (см. наст. изд., с. 355).

С. 435. *...чтобы не смешать его с Бородинным...* — Герой комедии «Не в свои сани не садись».

С. 436. *Откуда такой рыцарь печального образа?..* — Имеется в виду сервантесовский Дон-Кихот.

С. 439. *...не забыли то знаменитое «новое слово», которого, говорят, не могли выговорить ни Пушкин, ни Лермонтов, ни Гоголь...* — Отсылка к статьям Григорьева «Русская литература в 1851 году» и «Русская изящная литература в 1852 году» (обе — наст. изд.), где «новым словом» названа комедия Островского «Бедная невеста».

С. 439. *Автор не протестовал ничем против такого объяснения...* — Островский после 1850 г. предпочитал напрямую не участвовать в литературной полемике, за исключением ответа на обвинения в плагиате со стороны Д. А. Горева (подробнее см. наст. изд., с. 790–791).

С. 440. *...даже таким выражениям, как «шиплен зи полька»...* — Играете ли Вы польку? (искаж. нем.).

С. 440. *...в ней еще свежи были ~ такого искажения вкуса.* — Указание на гегельянскую по своему происхождению теорию художественности, господствовавшую в русской критике в 1830–1840-е гг. и предписывавшую преодоление эстетической формой любого, даже мрачного или бытового, содержания.

С. 440. *...дагерротипное искусство господствует в ней уже несколько лет сряду...* — О понятии «дагерротипность» см. наст. изд., с. 689.

С. 440. *...что он-де нам свой, что он у нас «ко двору»!* — Перифраза строки из стихотворения Григорьева «Искусство и правда».

С. 441. *Хорошо тем читателям, которые знакомы с известным поэтическим комментарием на комедию... — Намек на упомянутое выше стихотворение.*

С. 441. *...имеет значение того, что называют deus ex machina...* — О значении выражения см. наст. изд., с. 736.

С. 442. *...ко многим другим лицам, которые проходят как китайские тени...* — Со времен Белинского выражение, отсылающее к китайскому театру теней, означало что-либо призрачное, едва уловимое, миражное. Ср. в его статье «Герой нашего времени», соч. Лермонтова» (1840): «Отсюда это безверие в действительность чувства и мысли, это охлаждение к жизни, в которой ему видится то оптический обман, то бессмысленное мелькание китайских теней» (Белинский. Т. 3. С. 134).

С. 449. *...новый Амфион таким образом смягчает каменное сердце своего брата.* — Греческий герой Амфион прославился умением своей игрой на лире двигать камни, с которыми здесь отождествляется «каменное сердце» (калька с франц.) Гордея Торцова.

С. 449. *...он доказал ему ~ пьянство — добродетель...* — Возможно, Кудрявцев намекает тут на известную фразу М. С. Щепкина «Бедность — не порок, да и пьянство — не добродетель», который репетировал роль Коршунова в премьерной постановке 1854 г. (см. наст. изд. с. 742).

С. 449. *...объявляют себя новыми «эменидами»...* — Кудрявцев сближает роль Любима Торцова с ролью греческих богинь милостивой судьбы, персонажей одноименной трагедии Эсхила.

С. 450. *...в тех скромных ~ муза г. Тютчева.* — Появление имени Тютчева объясняется тем, что в это время Кудрявцев, очевидно, уже задумал статью о стихотворениях поэта (опубл.: ОЗ. 1854. № 8. См. о ней: *Осват А. Л.* «Как слово наше отзовется?»: О первом сборнике Ф. И. Тютчева. М., 1980. С. 53–56; здесь же впервые установлено авторство Кудрявцева). Большая подборка произведений была напечатана в № 3 «Современника» за 1854 г. и стала литературным событием. В контексте статьи об Островском Тютчев выступает живым символом ушедшей пушкинской эпохи, недостижимым образом истинной художественности, которая, по Кудрявцеву, утрачивается в современной словесности.

**Б. Н. Алмазов**  
**«Современник». 1854 года. №№ 3-й и 4-й**

Впервые: М. 1854. № 9. Отд. IV. С. 24–43. Подпись: Б. А. Цензурное разрешение — 18.05.1854. Цензор М. Н. Похвиснев.

Статья представляет собою один из многочисленных обзоров текущей периодики, появившихся в «Москвитянине» в 1854 г. Вопреки своему названию, она посвящена не 3 и 4 №№ «Современника», а 2 и 3 №№. С одной стороны, она характерна для журнальной деятельности «молодой редакции», с другой стороны, концентрирует несколько ключевых тем. Эстетическая теория, выраженная в статье, близка к ранней «молодой редакции»: текущие литературные произведения оцениваются «с точки зрения вечности», то есть сквозь призму «вечных» законов идеального искусства. При этом Алмазов не гнушается повторять общеочевидные, «школьные» истины, с которыми был отличным знаком читатель любого из многочисленных пособий по эстетике, риторике или теории словесности конца XVIII — начала XIX в. Оценивая лирику Фета, Алмазов рассуждает на грани банальности: «...и мечтательность, и чувствительность, и способность идеализировать предметы, словом, все то, что дает содержание лирическому произведению...» (с. 452). Среди достоинств «правильного» стиха — тоже очень простые свойства, среди которых «строгая определенность формы, то есть тщательная отделка всех мелких подробностей поэтического произведения, строгая точность эпитетов, гладкость стиха и правильность языка» (там же). Об архаизме Алмазова свидетельствует ссылка на «Поэтическое искусство» Буало, к сер. XIX в. казавшееся безнадежно устаревшим. При этом Алмазов, вероятно, сознательно игнорирует сложные эстетические вопросы, возникавшие в связи с требованиями формальной правильности стиха уже в эстетике начала XIX в. Согласно резюмировавшей эти вопросы Г. В. Зыковой, «если совершенно безошибочное — плод труда таланта, то высокое — творение гения; талант ясен, исправен — и обыкновенен, гений иногда темен, неисправен — и оригинален» (Зыкова Г. В. Журнал Московского университета «Вестник Европы» (1805–1830 гг.): Разночинцы в эпоху дворянской культуры. М., 1998. С. 52). О ранних годах «молодой редакции» напоминает и попытка оправдать Гоголя, защищая его от возможных упреков в «щегольстве» (с. 460). Гоголь, благодаря этим упрекам, мог восприниматься как типичный «франт» от литературы, борьбе с которым Алмазов посвятил столько усилий в 1851 г. (см. в наст. изд. цикл статей под псевдонимом Эраст Благодрахов).

Намного более оригинальны суждения Алмазова, сформулированные в связи с новой позицией «молодой редакции». Критик прямо упоминает начинающуюся Крымскую войну как источник национальной мобилизации: «нынешние политические события, так сильно

затронувшие душу каждого русского» (с. 456). Именно на основании этих актуальных событий он оценивает текущую русскую литературу, не без гордости подчеркивая ее определенные преимущества над английской: «Может быть, наша нация не способна произвести ни своего Шекспира, ни своего Байрона, — зато она не способна произвести и своего Свифта» (с. 464). Алмазов, прямо не афишируя этого, вступает в полемику с П. А. Кулишом, автором работы о биографии Гоголя, и стремится опровергнуть определение Гоголя как писателя «малороссийского». Эту тему разовьет Григорьев в статье «Замечания об отношении современной критики к искусству» (наст. изд.). Об отзывах Алмазова на другие части биографии Гоголя см. коммент. к указанной статье Григорьева (наст. изд., с. 803–804). Вообще рассуждения о народности литературы пронизывают всю статью Алмазова. Именно на основании представлений об изображении в литературе народа критик отвергает теорию П. В. Анненкова. Алмазов признает: «...все его отвлеченные эстетические положения по большей части верны и даже иногда очень тонки...» (с. 461), — однако непонимание Анненковым рационально почти непостижимых принципов репрезентации русского народа в литературе приводит Алмазова к спору с конкретными положениями Анненкова, особенно с его высокой оценкой народной прозы Д. В. Григоровича. Положения Алмазова о Григоровиче разовьет Григорьев в статье «Обозрение наличных литературных деятелей» (см. наст. изд.). Русская жизнь, по Алмазову (как и по Анненкову) невыразима в традиционной литературной форме, поскольку сама эта форма заимствована из западной литературы и страдает определенными недостатками: «...роман, снабженный запутанным сюжетом и интригой, избравший бы верно русский быт, невозможен, ибо современная русская жизнь не представляет никаких материалов для литературных произведений с трескучими эффектами, подобием французских романов» (с. 458). Тем самым, жизнь простого народа оказывается в чем-то выше жизни других сословий: «...простонародная жизнь не может уложиться в те общепринятые литературные формы, в которых выражают жизнь других сфер общества...» (с. 463). К новым тенденциям в литературной полемике «молодой редакции» относится и отказ от спора с А. В. Дружининым: «Письма Иногородного Подписчика становятся все серьезнее и серьезнее» (с. 464). Новое, положительное отношение к Дружинину также будет декларировано Григорьевым в статье «Обозрение наличных литературных деятелей».

Откликов на статью Алмазова в печати не последовало.

С. 452. *...десять стихотворений г. Фета ~ два письма о русской журналистике.* — Алмазов пропускает одно из сочинений, печатавшихся в «Современнике» — «Мой роман, или Разнообразие английской жизни» Э. Бульвера-Литтона (возможно, причина — неактуальность произведения об английской жизни, опубл. во время подготовки к военным действиям против Англии), а также «Литературный ералаш», где Козьма Прутков выступил против Григорьева (см. коммент. к стихотворению «Искусство и правда», наст. изд., с. 747–748).

С. 452. *Что г. Фет истинный поэт ~ утвердили его за ним.* — Критика далеко не всегда отзывалась о сочинениях Фета положительно. Сотрудники «молодой редакции», однако, обычно давали его произведениям высокие оценки. Алмазов мог иметь в виду и статью о Фете из цикла «Русские второстепенные поэты» (см. коммент. к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году», наст. изд., с. 654). Примечательно, что тезис Алмазова об отсутствии формальной строгости у Фета был отчасти оспорен и получил более глубокую интерпретацию в статье Е. Н. Эдельсона, посвященной «Отечественным запискам»: «...постройка многих стихов Фета <...> кажется несколько странною, когда начинаешь разбирать его по частям; но в этой-то кажущейся беспорядочности формы заключается и вся сила его. Очевидно, г. Фет не сочиняет своих стихотворений, не располагает по каким-нибудь правилам частей их, но старается лишь о точной передаче того яркого и свежего чувства, которое застает в минуту поэтического настроения в душе своей. <...> Подобный прием есть, без сомнения, прием истинно поэтический, ибо не позволяет возникшему чувству остынуть и потерять свою свежесть (М. 1854. № 7. Отд. IV. С. 135).

С. 452. *...в одной из наших статей ~ он определяет лирическую поэзию...* — Речь идет об Иоганне Пауле Фридрихе Рихтере (Richter, 1763–1825, псевдоним: Жан-Поль, Jean Paul), известном немецком писателе и философе, которого, вслед за С. П. Шевыревым, высоко ценили сотрудники «молодой редакции». Цитата из Рихтера приводилась Алмазовым по поводу поэзии Байрона (см.: М. 1853. № 4. Отд. V. С. 222).

С. 452. *...поэт является собственным произведением, живописец — собственною картиною.* — Цитируется высказывание Жан-Поля (Рихтера) о лирической поэзии из работы «Приготовительная школа эстетики» (1804), приведенное в книге Шевырева «Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов» (М., 1836. С. 361). Ср. перевод А. В. Михайлова: «Живописец делается живописью, творец — творением...» (Жан-Поль.



Приготовительная школа эстетики / Вступ. ст., сост., пер. и коммент. А. В. Михайлова. М., 1981. С. 276).

С. 453. ...некоторые умные люди ~ как формы, так и содержания. — Вероятно, речь идет о П. Н. Кудрявцеве, авторе статьи о Фете из цикла «Русские второстепенные поэты». Ср. в статье Алмазова «Наблюдения Эраста Благодрава...» схожую характеристику Кудрявцева (наст. изд., с. 263).

С. 453. ...многие из них даже впадают в другую крайность ~ в самой строгой, педантической последовательности... — Возможно, речь идет о С. П. Шевыреве, за которым, благодаря Белинскому, укрепилась репутация «педанта» и который действительно руководствовался рациональными принципами в своих критических суждениях.

С. 453. ...мы покушаемся внести ~ за искусство субъективное. — Шевырев, излагая теории Жан-Поля (ср. выше), обращает особое внимание на критику немецким автором рассуждений об «объективности» или «субъективности» поэзии (см.: Шевырев С. П. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. М., 1836. С. 355). Уже после Жан-Поля сложную схему разграничения литературных родов на основании их объективности / субъективности предложил Г. В. Ф. Гегель в своей «Эстетике». Литературная теория «молодой редакции» подразумевала, например, возможность и объективных (Островский), и субъективных (Гоголь) драм (ср. статью Алмазова «Сон по случаю одной комедии», наст. изд., с. 130–137).

С. 454. ...в произведении драматическом ~ как, например, у Гете. — Противопоставление «субъективного» Шиллера и «объективного» Гете — общее место европейской, в том числе русской, критики. См., например, в наст. изд. цитаты из Гервинуса в коммент. к статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» (с. 655–656) и цитаты из Белинского в коммент. к его же статье «Обозрение наличных литературных деятелей» (с. 811).

С. 454. Есть один род лирических произведений ~ оды и дифирамбы. — Алмазов опирается на базисные «классические» рассуждения об оде. Так, в «Рассуждении о лирической поэзии или об оде» (1811–1815) Г. Р. Державин писал: «Чтоб сочинять дифирамбы, надобно иметь чрезмерно живое чувство, необузданное воображение, или род иступления...» (Державин Г. Р. Соч. СПб., 1872. Т. 7. С. 579–580). Ода, по мнению Державина, — «не наука, но огонь, жар, чувство» (Там же. С. 518). Схожими были и требования к оде и дифирамбу Н. Ф. Остолопова: ода, по его мнению, «требует способности чувствовать; и ежели пиит не чувствует того, что выражать желает, то песнь его, или ода, будет холодна, без души» (Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч. 2. С. 231). Автор дифирамба, по Остолопову, «должен быть или, по крайней мере, казаться вдохновенным» (Там же. Ч. 1. С. 261).

С. 454. Что бы вышло из любой оды ~ в ней прославляемой? — Оды Державина часто писались в течение нескольких лет. Вероятно, у Алмазова аллюзия на актуальные военно-политические события, которым посвящено, например, разбираемое ниже стихотворение П. А. Вяземского.

С. 454. Пропаду от тоски я и лени ~ На цветах ли, в ушах ли звенит. — Здесь и далее стихотворения Фета цитируются по публикации в «Современнике» (№ 2).

С. 455. Поневоле вспомнишь слова Буало: «J'étoie d'être long, et je deviens obscur». — Цитируется знаменитый стих из стихотворного трактата французского писателя и критика Николя Буало-Депрео (Nicolas Boileau-Despréaux, 1636–1711) «Поэтическое искусство» (1674).

С. 455–456. Не в первый раз кричит петух ~ Вселенский день и православный! — Посвященное войне с Турцией стихотворение Тютчева «Рассвет» цитируется по публикации в «Современнике» (№ 3). Стихотворения Тютчева часто печатались в «Москвитянине» в начале 1850-х гг. См., например, его подборки: М. 1850. № 7, 8. Однако «молодая редакция» начала упоминать его имя только в связи с его патриотической лирикой на военные темы (см. также обзор Алмазовым следующих номеров «Современника»: М. 1854. № 13. Отд. V. С. 32–33).

С. 456. Стихотворение князя Вяземского... — Стихотворение П. А. Вяземского «Современные заметки» цитируется по публикации в «Современнике» (№ 3). Вяземский был постоянным сотрудником «Москвитянина» — см., например, его схожие по тематике стихотворения «Нахимов, Бебутов — победы близнецы!..» (1854. № 1–2); «Масленица на чужой стороне» (1854. № 3–4); «Не помните?» (1854. № 8; о военно-патриотической лирике Вяземского см.: Степанищева Т. П. А. Вяземский о Крымской войне: слишком долгая поэтическая память // Политика литературы — поэтика власти: Сб. ст. М., 2014). Имя Вяземского, как уважаемого поэта, вписал Погдин в статью Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году» (см. наст. изд., с. 328).

С. 456. ...некоторых задорных наций, нерасположенных к нашему отечеству. — В стихотворении Вяземского сатирически описываются военные приготовления Англии и Франции.

С. 457. Продолжение романа г. Станицкого ~ в 4-й книжке «Современника». — Речь идет о романе А. Я. Панаевой (С. 1854. № 1–4). Алмазов обращался к нему и в обзоре № 1 «Современника», похвально отозвавшись об этом сочинении и выписав из него обличающее светские нравы место (см.: М. 1854. № 3–4. Отд. V. С. 42–46). Рассматривая последнюю его часть, критик утверждал, что

роман «не представляет ни соразмерной постройки целого, ни обдуманности в плане» (М. 1854. № 13. Отд. IV. С. 33), однако автор способен «излагать в живых, так сказать, образах вопросы практической жизни» (Там же. С. 33–34).

С. 457. ...нашему суду подлежит ~ талант которого мы уважаем. — Об отношении «молодой редакции» к Тургеневу см. в наст. изд. коммент. к статьям Григорьева «Русская литература в 1851 году» (с. 666–667) и «Обозрение наличных литературных деятелей» (с. 829–830).

С. 457. ...не заключали в себе никаких происшествий, а уж давно интриги. — Под «интригой», как и в статье Григорьева «Замечания об отношении современной критики к искусству» (наст. изд., с. 490), имеется в виду сложный любовный сюжет.

С. 458. ...которые в таком большом количестве появлялись ~ в пользу своих хозяев. — Вероятно, имеются в виду произведения «неистовой словесности», такие как роман В. Гюго «Собор Парижской богородицы» (1831). Что имеется в виду под «самопожертвованиями» домашних животных, установить трудно.

С. 458. ...глупо смеясь и ласково мыча... — Здесь и далее цитаты из повести Тургенева «Муму» приведены по первому изданию (С. 1854. № 3).

С. 459. Роман Диккенса «Холодный дом»... — Печатался в «Современнике» (1854. № 1–9).

С. 459. ...этот «старик-ребенок». — Мистер Скимпол, согласно своеобразно переведенному в «Современнике» тексту романа Диккенса, «имел наружность молодого человека, утратившего свою молодость, нежели на пожилых лет мужчину, сохранившего физические силы» (С. 1854. № 2. Отд. паг. С. 89).

С. 459–460. Позволь еще тебя, единственный друг ~ милый, единственный бесценный друг. — Письмо Гоголя к Г. И. Высоцкому от 27 июня 1826 г. цитируется по публикации в «Современнике» (1854. № 2). Далее все цитаты из «Опыта биографии...» Кулиша даны без изменений по тому же изданию.

С. 460. ...из статьи г. Лонгинова «Воспоминание о Гоголе»... — Статья Михаила Николаевича Лонгинова (1823–1875) появилась в «Современнике» (1854. № 3) в связи с выходом в журнале сочинения Кулиша.

С. 460. ...a priori... — Выражение восходит к трактату И. Канта «Критика чистого разума» (1781), где означает характеристику познания, не опирающегося на опыт.

С. 460. ...в ней слышится много очень двусмысленных толков о Гоголе. — Вероятно, речь идет о направленных против Гоголя выступлениях Ф. В. Булгарина (см. коммент. к статье Григорьева «Замечания об отношении современной критики к искусству», наст. изд., с. 813) или о каких-то известных Алмазову слухах, связанных с этими выступлениями.

С. 461. ...Гоголя обвиняли в хитрости и искательстве. — Речь идет об упомянутых Кулишом мнениях неких «тогдашних знакомых Гоголя» (см.: Николай М\* <Кулиш П. А.> Опыт биографии Н. В. Гоголя со включением до сорока его писем. СПб., 1854. С. 50–51).

С. 461. ...отрывок из письма С. Т. А., который с таким умом и благородством оправдывает великого писателя. — Речь идет о цитированной в работе Кулиша статье С. Т. Аксакова «Письмо к друзьям Гоголя» (впервые: Московские ведомости. 1852. № 32. 13 мар.), автор которой признается, что не вполне справедливо отнесся к «Выбранным местам...». Вопреки Алмазову, Кулиш приводит мнение Аксакова в опровержение отрицательных отзывов критики на «Выбранные места...», а не отзывов о «искательстве» Гоголя.

С. 461. ...следующие слова Карамзина: «Вполне хорошим писателем может быть только вполне хороший человек». — Неточная цитата из статьи Карамзина «Что нужно автору?» (1793, опубл. 1794). У Карамзина: «...дурной человек не может быть хорошим автором» (Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 2. С. 122).

С. 461. ...лекцию г. профессора Шевырева ~ от Ломоносова до Гоголя. — Идея о «неразрывной цепи», связующей русских писателей, относится к любимым мыслям Шевырева. Впрочем, критик не был склонен включать в этот ряд Гоголя. Ср., например, в статье «Взгляд русского на современное образование Европы» (1841): «Третье коренное чувство наше есть сознание нашей народности и уверенность в том, что всякое образование может у нас тогда только пустить прочный корень, когда усвоится нашим народным чувством и скажется народною мыслию и словом. <...> Оно высказалось сильно в лучших произведениях каждого из них <писателей>: им заключали, в нем сходились и откалились друг другу и Ломоносов, и Державин, и Карамзин, и Жуковский, и Крылов, и Пушкин, и все им близкие...» (Шевырев С. П. Избранные труды / Сост. К. В. Рясенцева, А. А. Ширинянца; вступ. ст. А. А. Ширинянца; коммент. М. К. Кирюшиной, К. В. Рясенцева, А. А. Ширинянца. М., 2010. С. 221). В «Истории русской словесности...» Шевырев ставил своей целью рассмотреть «в одной общей картине» «развитие нашей литературы от Ломоносова до Пушкина включительно» (Шевырев 1846. Т. 1. Ч. 1. С. 41).

С. 461. Меньше всего мы удовлетворены ~ слишком много предположений и догадок. — Первая часть работы Кулиша содержит множество предположений относительно определяющего влияния,

которое оказало на Гоголя детство, проведенное в Малороссии: «...судьба назначила ему увидеть свет в стране <...>, самой разнообразной естественными проявлениями, и посреди племени, одаренного всеми видоизменениями чувств...» (Николай М\* <Кулиш П. А.> Опыт биографии Н. В. Гоголя... С. 8). Вряд ли подобные рассуждения могли понравиться Алмазову, видевшему в Гоголе выразителя национальной сути преимущественно русского народа.

С. 461. ...автор находит в Гоголе сходство с Вальтер Скоттом. — Сопоставляя Гоголя с Вальтером Скоттом, Кулиш утверждал, что оба с равным энтузиазмом «предавались изучению своей национальной поэзии» (см.: Там же. С. 85). Таким образом, «национальной поэзией» для Вальтера Скотта оказывалась поэзия шотландская, а для Гоголя — малороссийская.

С. 462–463. *Отдав полную справедливость качествам ~ в известное время и в известном месте?* — Статья П. В. Анненкова цитируется по публикации в «Современнике» (см. коммент. к статье в наст. изд., с. 751).

С. 463. ...роману г. Григоровича «Рыбаки» много повредила литературная выдумка. — Роман Д. В. Григоровича «Рыбаки» разбирался Алмазовым в обзорах номеров «Современника», где он появлялся, причем отзывы критика постепенно становились все менее и менее приятными для романиста. В первой статье Алмазов отметил в авторе «любовь к русскому народу» (М. 1853. № 11. Отд. V. С. 80) и противопоставил «Рыбаков» другим сочинениям Григоровича: «В прежних своих произведениях он являлся только любителем нашей народности, дилетантом, человеком, любящимся народом на манер того, как любит светская дама, вооруженная лорнетом, сельскими пейзажами. Теперь же видно, что автор узнал простонародный быт поближе или по крайней мере глубже вдумался в него: он теперь, кажется, понял вполне всю трудность и важность задачи изучения и изображения русского быта» (Там же). При этом многие герои романа уже тогда показались Алмазову искусственными: «Жаль, что г. Григорович местами слишком преувеличил странности дяди Акима. Нам кажется, что это произошло оттого, что автор первоначально подметил этот тип не в народе и, с помощью фантазии, перенес его на простонародную почву» (Там же. С. 85); «Ваня представлен каким-то рыцарем благородства, великодушно жертвующим своими интересами в пользу других, готовый, по примеру Поля Арсена (в “Орасе”), помогать своему сопернику в деле его любви. Автор хотел в нем представить идеал русского человека, но вышло бог знает что такое» (Там же. С. 90). Образ Глеба, по Алмазову, также не соответствует идеалам русского народа: «Он, например, не любит ученья и очень дурно отзываясь о грамотных людях. Разве эта черта характера принадлежит всем русским мужикам вообще? Если б это было так, то не существовало бы и пословицы: “ученье свет, а неученье тьма”» (Там же. С. 91). Сюжетное построение романа не устроило Алмазова в силу чрезмерно усиленной «интриги»: «Пружинной действия является любовь, которую наши писатели не умеют изображать между простолюдинами» (Там же. С. 89). Рассматривая третью часть романа, Алмазов отрицал за Григоровичем и умение воспроизводить народный язык: «...станет ли простой человек так выражаться, как выражается Ваня? Нет ничего труднее, как патетические сцены между простолюдинами. У действующих лиц наших писателей только тогда и естествен язык, когда они в комических или в спокойных положениях, но лишь дело коснется до пафоса, они вдруг перерождаются и говорят языком наших журнальных ученых статей. Кроме неестественности в языке, есть еще другая причина, вследствие которой Ваня вышел так бесцветен. Г-н Григорович не позаботился объяснить, под влиянием каких обстоятельств образовался необыкновенный характер рыбака? Не мог же он сделаться таким оттого только, что учился грамоте!» (М. 1853. № 13. Отд. V. С. 17).

С. 463. ...он будто хотел изобразить борьбу нового поколения с старым. — Именно так проблематику романа «Рыбаки» понимал Анненков (см. наст. изд., с. 363–364).

С. 463. Мы упомянем о них ~ «Тита Софронова Козонка». — Статья Алмазова о сочинениях Потехина в печати так и не появилась. Их сочувственно разбирал Григорьев в статье «Обозрение различных литературных деятелей» (см. наст. изд., с. 532–534).

С. 463. ...отчего статьи Иногородного Подписчика о лекциях Теккеря печатаются в смеси? — Статья А. В. Дружинина «Лекции В. Теккеря об английских юмористах» была опубликована в разделе «Современные заметки», который в «Современнике» выполнял функции, аналогичные функциям раздела «Смесь» (С. 1854. № 1, 2). Вероятно, это было сделано в силу общих установок Дружинина на «фельетонную» критику. Алмазов справедливо отметил, что природа статьи, содержащей огромное количество сведений об истории английской литературы, жанру фельетона не соответствует.

С. 463. ...насмешки Попе ~ Свифт, говоривший почти не шутя... — Александр Поуп (Pope, 1688–1744), согласно приведенным Дружининым словам Теккеря, «издевается над бедностью своих сверстников по литературе, выводит наружу их нищету, их бедствия, направляет вкус публики против талантливых голяков, покрывает их лохмотья позором» (С. 1854. № 2. Современные заметки. С. 112). Свообразную шутку Джонатана Свифта (Swift, 1667–1745) Дружинин приводит в первой статье цикла (см.: С. 1854. № 1. Современные заметки. С. 9).

С. 463. ...*между нашими писателями нет таких необыкновенных личностей, как Джонсон...* — Дружинин с восторгом пишет о Сэмюэле Джонсоне (Johnson, 1709–1784), характеризуя его как «героя твердости и христианского милосердия», который, «имея несколько шиллингов за душою, работая, как вол, для книгопродавцев, находил возможность делить свои шиллинги с собратьями, отдать часть своего скудного достатка незнакомой женщине, лишившейся чувств от голода посреди улицы» (С. 1854. № 2. Современные заметки. С. 113).

С. 464. *Деятельность автора этих писем ~ его возвращения в «Современник».* — В 1852 г. и начале 1853 г. «Письма Иногородного Подписчика» печатались в «Библиотеке для чтения»; до и после этого — в «Современнике».

С. 464. ...*в теперешних письмах ~ о некоторых современных литературных произведениях...* — Вероятно, речь идет о резком отзыве Дружинина (С. 1854. № 2) о повести Е. Тур «Заколдованный круг» (ОЗ. 1854. № 1).

С. 464. ...*как бы наперекор литературным ареопагам, он дает слишком мало цены вышеозначенным знаменитостям.* — Алмазов воспроизводит логику самого Дружинина, который, критикуя «Заколдованный круг», писал: Е. Тур «столько хвалили, что небольшое указание некоторых ее слабых сторон не покажется <...> излишним» (Дружинин. Т. 6. С. 767).

## 1855

### А. А. Григорьев

#### О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене

Впервые: М. 1855. № 3. С. 97–118. Цензурное разрешение — 11.03.1855. Цензор И. И. Бессомыкин.

Переизд.: Григорьев А. А. Сочинения / Предисл. Н. Страхова. СПб., 1876; Григорьев А. А. Собр. соч. / Под ред. В. Ф. Саводника. М., 1916. Вып. 11; Григорьев А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. / Под ред. В. Спиридонова, со ст. проф. С. А. Венгерова и прив.-доц. В. А. Григорьева. Пг., 1918. Т. 1; Тимашова (со значительными сокращениями).

Статья была сдана в типографию к 17 февраля 1855 г. и задумывалась как первая часть цикла «об Островском или, правильнее, о настоящей минуте в литературе» из 4 частей, каждая из которых должна была занимать примерно 2 авторских листа (см.: Григорьев. Письма. С. 82). Фрагмент, включающий перечисление и краткую характеристику сочинений Островского, включался в состав других статей Григорьева, в том числе: «После “Грозы” Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу» (Русский мир. 1860. № 5. 16 янв.; № 6. 20 янв.; № 9. 30 янв.; № 11. 6 февр.), «Русский театр. Современное состояние драматургии и сцены» (Время. 1863. № 2).

Статья открывает посвященный русской литературе и критике цикл сочинений Григорьева, опубликованный в «Москвитянине» в 1855 г. (см. в наст. изд. статьи «Замечания об отношении современной критики к искусству» и «Обозрение наличных литературных деятелей»). Непосредственное продолжение статьи, однако, было запрещено цензурой (см. Приложение I). Цикл Григорьева, с одной стороны, выражает сформировавшуюся годом ранее программу уже почти распавшейся «молодой редакции» «Москвитянина», (см. в наст. изд. рецензию Эдельсона на комедию «Бедность не порок» и коммент. к ней), а с другой, подготавливает создание Григорьевым «органической критики» в начале 1860-х гг. — не случайно ключевой фрагмент, посвященный творчеству Островского, практически без изменений переносился в более поздние статьи.

Как и другие сочинения Григорьева середины 1850-х гг., статья сохраняет некоторые эстетические принципы ранней «молодой редакции», в особенности преимущественное внимание к «художественной» стороне литературных произведений и непризнание за другими критиками способности к ней обращаться: «Ни в одной статье, писанной в журналах по поводу той или другой драмы Островского, вы не встретите и в помине вопросов художественных» (наст. изд., с. 472). Статья прямо строится как продолжение полемики об Островском, начатой в годовых обозрениях «Русская литература в 1851 году» и «Русская изящная литература в 1852 году», причем первый ее раздел посвящен тем же вопросам, чему и более ранние статьи, — осуждению современной критики, развивающей наиболее слабые принципы В. Г. Белинского, а также полемике с самим Белинским и его современниками. Подчеркивая, что речь идет о критике 1838–1846 гг., Григорьев исключает из рассмотрения первый период творчества Белинского, видимо, потому, что сочувственно относится к шеллингианским литературным теориям молодого Белинского (см. в наст. изд. статью «Замечания об отношении современной критики к искусству»). Отвечая на многочисленные упреки своих журнальных оппонентов, Григорьев наконец формулирует, чем является «новое слово»

Островского: «Новое слово Островского есть самое старое слово — народность...» (с. 474). Само по себе, это суждение напоминает высказывание в статье «Русская литература в 1851 году»: «Нет ни новой школы, ни нового творчества, кроме известного и Гоголю, и автору новой комедии...» (наст. изд., с. 184). Однако оно помещено в совершенно новый контекст: в ранней статье за Островским отрицалась новизна в смысле большей художественности по сравнению с Гоголем, а в новой — в смысле большей народности по сравнению с Пушкиным. К категории народности обращались многие критики и до Григорьева: рассуждения на подобные темы можно найти еще у А. С. Шишкова, а в романтической и постромантической критике идеи народности относятся к общим местам. Разграничение в русской культуре самих понятий «национальность» и «народность», к французским наименованиям которых отсылает Григорьев, оказалось проблематичным с терминологической точки зрения. Эти понятия выделялись с большим трудом, причем обычно с опорой на опыт западноевропейских или польского языков (см. подробнее: *Богданов К. А. О крокодилах в России. Очерки из истории заимствований и экзотизмов. М., 2006. С. 105–145; Миллер А. И. История понятия нация в России // «Понятия о России»: К исторической семантике имперского периода. М., 2012. Т. 2.*). Длительных и сложных оговорок требовало использование этого понятия в литературной критике. Трактовка Григорьевым понятия «народность» достаточно оригинальна: он совершенно не упоминает о Белинском, который, из всех русских критиков, предложил наиболее развернутую теорию народности. Белинский следовал за немецкой философской эстетикой, в которой «национальное» определялось как имеющее отношение к общечеловеческому началу, созданному в ходе исторического развития, а народное — как то, что относится к естественному, доисторическому бытию (ср. определение М. Н. Каткова, 1839: «Надобно отличать народное от национального. Народным должно называть все то, что вытекает из естественного состояния народа, состояния, в котором дух безразлично слит с природою; национальное же — все то, что напечатлено самосознающим, развивающимся духом какого-либо народа как органической части целого человечества, как *нации*» — *Пушкин в прижизненной критике. Т. 4. С. 303*; см. также об этих категориях: *Terras. P. 92–101; Вдовин. С. 33–34*; о, возможно, актуальных для Григорьева дебатах 1820-х гг. о национальном и универсальном гении: см.: *Мазур Н. Н. Пушкин и «московские юноши»: вокруг проблемы гения // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования. М., 2001. С. 58–59*). Сложное соотношение, в которое вступают «народное» и «национальное» в поэзии, было одной из основных проблем, вокруг которых вели полемику немецкие романтики, в том числе Й. Геррес и К. Brentano (см. их тексты и коммент. к ним: *Эстетика немецких романтиков / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. А. В. Михайлова. М., 1987*). Григорьев, несомненно, был в курсе проведенного романтиками разграничения понятий «нация» и «народ» — ср. в его статье: «Под именем народа в обширном смысле разумеется целая народная личность, собирательное лице <...>. Под именем народа в тесном смысле разумеется та часть его, которая наиболее, сравнительно с другими, находится в непосредственном, неразвитом состоянии» (с. 475). Однако критик последовательно снимает разграничение этих понятий, стремясь отождествить Островского как изобразителя русского народа, с одной стороны, и Островского как носителя национального духа, с другой: «Факт, что искусство в наше время преимущественно ищет типов или, лучше сказать, воспроизводит типы из мира, в тесном смысле народного, показывает только то, что в этом мире цельнее удерживаются и яснее обозначаются типы общей, родовой национальности...» (там же). Для Григорьева всеобщее значение творчества Островского объясняется именно его обращением к купцам, в наивысшей степени сохранившим народное своеобразие: его пьесы «пробудили общее сочувствие *всех* классов общества, изменили во многих взгляд на русский быт» (с. 474). Таким образом, национальное и этническое в статье сближаются. Значим интерес Григорьева к «русскому быту», который он далеко не случайно обозначает словом, использовавшимся в рамках националистических проектов русской этнографии середины XIX в.: «Понятие быта как целостной совокупности материальных и культурных элементов, составляющих особый образ жизни, было уникальной чертой именно русской этнографии. В отличие от таких понятий, как “цивилизация”, “просвещение” или “культура” <...>, “быт” не подразумевал никаких иерархий или сравнительных схем: невозможно выделить уровни или стадии быта» (*Найм Н. Наука, империя и народность: Этнография в Русском географическом обществе, 1845–1855 // Российская империя в зарубежной историографии: Работы последних лет: Антология. М., 2005. С. 181*). При этом Григорьев не отождествлял национальный дух с народными обычаями и был склонен видеть в народном начале универсальное значение — ср. его отказ сводить национальное к народному в статье «Стихотворения Н. Некрасова» (1862): «...я уж боюсь употребить слово “народность”, ибо это понятие слишком обузили в последнее время» (*Григорьев. С. 455*). Такой подход выглядел необычно на фоне традиции русской критики того времени, однако предвосхитил будущие идеи «почвенничества».

Новая концепция искусства определила и представления Григорьева о литературном каноне. Следом за С. П. Шевыревым, Григорьев видит непрерывную преемственность в развитии русской

литературы, от первых ее памятников до современности. Очевидно, такой подход также связан с отождествлением народного и национального: в отличие от Белинского, не видевшего общечеловеческого значения в допетровской литературе, Григорьев склонен усматривать в любом народном произведении всеобщую важность. Особое внимание уделяется в статье сочинениям И. Т. Посошкова, на тот момент малоизвестного автора. Внимание Григорьева к нему, очевидно, привлёк М. П. Погодин, опубликовавший сочинения Посошкова с предисловием, многое в котором могло привлечь внимание Григорьева, выступавшего в пользу преимущественно «народного» начала в литературе: «Читая его, видишь во всякой странице, что он был напитан страхом Божиим и предан от всей души христианской религии; сознавал человеческое достоинство, любил всех людей и заботился об их счастье не только в сей жизни, но и будущей; уважал книжное учение, то есть просвещение, образование, и почитал оное главным условием всех гражданских успехов; пламенно любил отечество, был предан неограниченно и безусловно верховной власти в лице государя, знал, понимал все способности русского человека и терпеть не мог или, по крайней мере, не имел никакой доверенности к иностранцам» (*Посошков*. С. XVIII; ср. статью Погодина о Посошкове: М. 1842. № 3). Если в статьях Григорьева 1854 г. связь Гоголя с национальным началом ставится под вопрос (см. наст. изд., с. 768–769), то здесь Гоголь вновь реабилитирован, однако оказывается уже менее значительным писателем, чем Пушкин. Григорьев выстраивает в своей статье своеобразную историю воплощения русской народности в литературную форму, опираясь на суждения писателей друг о друге. Так, чрезвычайно высокая оценка Карамзина вызвана, вероятно, знакомством с пушкинскими заметками о его «Истории...»; трактовка сочинений самого Пушкина во многом определяется суждениями, высказанными Гоголем в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Неизменным, впрочем, остается место Островского во главе современной Григорьеву литературы: именно отношением к Островскому поверяется достоинство современной критики. Очередное обращение к творчеству Островского диктуется как продолжением полемики с петербургскими изданиями, так и необходимостью поддержать драматурга в разгар скандала с участием Д. А. Горева, обвинившего Островского в присвоении собственных произведений (см.: *Ревякин А. И. А. Н. Островский и Д. А. Горев // Русская литература*. 1963. № 4; *он же*. А. Н. Островский и Д. А. Горев: К спорам об авторстве комедии «Свои люди — сочтемся!» // *А. Н. Островский, А. П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв.* М., 2003). Именно значение его творчества осмысливается в статье, особенно в ее наиболее значимом тезисе: «...эти четыре <пьесы>, без церемонии говоря, создали народный театр...» (с. 474). Речь здесь идет одновременно и о театре для народа, который должен был послужить местом воспитания и просвещения масс (такое понимание роли театра в деле просвещения разделял и сам Островский, восходит же оно к Ф. Шиллеру — см.: *Журавлева А. И.* Шиллеровские мотивы в театральной эстетике Григорьева-Островского // *Вестник МГУ. Сер. 9. Филология*. 1997. № 3. С. 106–110), и о национальном театре, который в романтической эстетике, в том числе у Ф. Шеллинга, обычно трактовался как наивысшая форма литературы (см.: *Мазур Н. Н.* Пушкин и «московские юноши»... С. 64).

Большинство читателей статью Григорьева не одобрило. Е. П. Ростопчина писала Погодину: «...кого интересует личное (не знаю, не лучше ли тут сказать: *безличное*, — ибо дело идет о нуле!...) мнение г-на Григорьева о друге его Островском? И как устоит слава бедного Островского против таких неуместных всеосуждений, похожих на бубльнички крыловского медведя?» (*Барсуков*. Кн. XIV. С. 240). Полемично построенная статья Григорьева вызвала резкую реакцию «Санкт-Петербургских ведомостей», не принявших положений критика. Анонимный критик газеты не согласился с первыми же предложениями статьи Григорьева, в которых критически оценивается русская критика: «С чего вздумалось г. Григорьеву возвести такую небылицу на русскую критику? В каком журнале нашел он, чтобы г-на Д. или г-на N. предпочитали Гоголю? И кто такие эти безыменные господа?» (СПбВед. 1855. № 81. 15 апр.). Очевидно, под «безыменными господами» Григорьев имел в виду Белинского, прямо называть которого в печати было невозможно. Критик газеты, скорее всего, намекает на неэтичность литературного поведения Григорьева, писавшего о Белинском, наследие которого и так подверглось цензурным гонениям. Недовольство критика также вызвали темный язык статьи Григорьева и его манера цитировать немецкие тексты без перевода, то есть характерная для «молодой редакции» ориентация на «идеального» читателя, а не на реальную публику (см. об этом вступительную статью к наст. изд., с. 21). К разряду курьезов критик отнес и рассуждения Григорьева о «стольнике Чемоданове» и достоинствах сочинений А. П. Сумарокова. Видимо, логикой полемики диктовался крайне резкий отзыв об Островском, которого Григорьев ставил на первое место в русской литературе: в статье, по выражению критика, «перечисляются все произведения г. Островского с приличными восхвалениями и благоразумно умалчивается об отношениях этого писателя к г. Гореву, хотя московскому рецензенту было бы гораздо легче однажды навсегда разъяснить вопрос о первых произведениях г. Островского, явившихся в “Московском городском листке” и возбудивших такие странные толки?» (СПбВед.

1855. № 81. 15 апр.). Тем самым, газета фактически утверждала, что обвинения в плагиате, выдвинутые Горевым в адрес Островского, могут иметь под собою некоторые основания. Собственно литературное достоинство большинства сочинений Островского, в особенности комедии «Бедность не порок», резко отрицается критиком, возможно, следовавшим в этом за рецензией Чернышевского (см. наст. изд.). Соответственно, вся концепция «нового слова» кажется критику несостоятельной: «...тогда для чего же было и называть его *новым*? И неужели слово это необходимо было произносить со сцены медведем и козой в одном из дивертисементов г. Островского?» (Там же). Более развернутый отзыв появился в «Отечественных записках» (1855. № 6. Отд. IV. С. 54–63). Его автор С. С. Дудышкин иронично отозвался о привычке Григорьева никогда не завершать своих статей. Как и критик «Санкт-Петербургских ведомостей», Дудышкин был невысокого мнения о стиле статьи Григорьева и о банальности идей критика, касающихся народности (необычную трактовку Григорьевым этого понятия критик не оценил). Отношение Григорьева к древнерусской литературе критик «Отечественных записок» не без оснований возвел к позиции Погодина, которую, в свою очередь, считал достаточно банальной: «...пока г. Григорьев остается послушным учеником г. Погодина...» (Там же. С. 57). Так же Дудышкин отнесся и к идеям Григорьева о пути русских писателей к народности: «Факт, замеченный им у лучших наших писателей, то есть их стремление к народности <...> не требует никаких доказательств» (Там же. С. 58). Вероятно, следуя Белинскому, критик «Отечественных записок» отказывал в народности Жуковскому и упрекал Григорьева в том, что тот не упомянул в ряду народных писателей Д. И. Фонвизина. Завершая разбор статьи Григорьева, Дудышкин потребовал от него привести «определение народности» (Там же. С. 60), связав его отсутствие с бесконечными спорами о возможности или невозможности в народной среде характеров, изображенных современными писателями (см. статью Анненкова в наст. изд.). С вызовом критик «Отечественных записок» предложил: «Пусть бы автор, на основании правил, изложенных для семейной жизни в “Домострое”, определил, насколько они допускают возможность той интриги, которая сделалась главным двигателем всех наших повестей, романов и драм с XVIII-го столетия до настоящего времени включительно» (Там же. С. 61). На этот упрек Григорьев ответит в следующей статье своего цикла. Излагая собственные соображения по поводу народного начала в литературе, Дудышкин заметил, что древнерусская жизнь практически не затронута литературой и описывать ее на материале сочинений Посошкова, человека петровской эпохи, совершенно невозможно, точно так же, как невозможно, вопреки мнению Григорьева, рассматривать «народность» Посошкова в отрыве от его экономических и политических теорий. Не ответив на многочисленные вопросы о русской народности, Григорьев, по мнению Дудышкина, неспособен объяснить собственную литературную позицию, а также позицию всего журнала в целом. «Современник» откликнулся на статью Григорьева в очередном фельетоне Нового Поэта (см. наст. изд., с. 481–488). Панаев, как и Дудышкин, обратил внимание на неоконченность статьи Григорьева и его неспособность до конца сформулировать свои теории. Панаев резко выступил в защиту Белинского, заявив, что, по сравнению с ним, «молодая редакция» не сказала почти ничего нового и даже не доказала значения сочинений Островского. Спор Панаева с Григорьевым иронично прокомментировал критик «Библиотеки для чтения» (возможно, А. И. Рязов): «Июньский фельетон “Нового Поэта” спокоен — как безмятежный океан. Поверхность этого океана слегка бороздит утлое, беспарусное суднышко г. Григорьева, энергичного критика “Москвитянина”. Но океан невозмутим. Мы любим спокойное состояние критика-поэта — состояние теплой прозы, и вполне надеемся, что спокойные увещевания его подействуют на г. Григорьева, который, желая оповестить какое-то *новое слово*, категорически высказал покамест, ко всеобщему удивлению, только ту странную новость, будто критика 1838–1846 годов решительно никуда не годится, потому что ошибался в провозвестии *новых слов*. Нам кажется, что г. Григорьев, сам того не замечая, направляет орудие против самого себя, и старания Нового Поэта защитить общеуважаемую критику совершенно излишни» (БдЧ. 1855. № 8. Отд. VI. С. 28). Продолжая цикл своих статей 1855 г., Григорьев ответил и Панаеву, и Дудышкину (см. наст. изд., с. 489–493). Предвзятое отношение оппонентов Григорьева к его статье определило своеобразную трактовку его идеологии современниками — ср., например, письмо А. Д. Галахова к М. И. Семевскому от 17 октября 1855 г., где члены «кружка Островского» обвиняются в том, что «отвергают пользу изучения иностранных языков, трактуют о народности — о исключительном посвящении себя всему русскому» (цит. по: Славянофилы и «Русская беседа» в письмах М. И. Семевского к Г. Е. Благовестову (1856) / Вступ. ст., публ. и коммент. О. Л. Фетисенко // «Русская беседа»: История славянофильского журнала: Исследования. Материалы. Постатейная роспись. СПб., 2011. С. 345). Как концептуальная статья, работа «О комедиях Островского...» неоднократно цитировалась в самых разных работах об Островском и самом Григорьеве, в том числе в знаменитой статье Н. А. Добролюбова «Темное царство» (1859). Добролюбов, впрочем, по сути повторил упреки более ранней критики в непоследовательности мыслей, неясности языка и недобросовестности, по этим причинам Григорьев

мог упрекнуть критику в неспособности оценить пьесу «Свои люди — сочтемся!», обсуждение которой в печати не состоялось в связи с цензурным запретом.

С. 467. *Тому назад каких-нибудь десять с небольшим лет ~ г. Д. или г. Н.*... — Ряды «гениальных» писателей выстраиваются в своеобразное повествование о судьбах русской критики, впрочем, в значительной степени комически преувеличенное. С произведениями Шекспира и Гете сравнивал «Бориса Годунова», например, Д. В. Веневитинов в статье «Разбор отрывка из трагедии г. Пушкина, напечатанного в “Московском вестнике”» (1831; см.: *Пушкин в прижизненной критике*. Т. 3. С. 63, 65). К. С. Аксаков в брошюре «Несколько слов о поэме Гоголя “Мертвые души”» (1842) утверждал: «...только у Гомера и Шекспира можем мы встретить такую полноту созданий, как у Гоголя; только Гомер, Шекспир и Гоголь обладают великой, одной и той же тайной искусства» (*Русская эстетика и критика*. С. 51). Уже Белинский, за которым здесь следует Григорьев, обратил внимание на то, что Аксаков в этом перечне не упомянул Пушкина (см.: *Белинский*. Т. 5. С. 59). Впрочем, утверждение, что Лермонтов и Гоголь более актуальны, чем Пушкин, встречается у самого Белинского в статье «Русская литература в 1843 году»: «Как от литературы двадцатых годов прочные и действительные приобретения остались только в сочинениях Пушкина <...> и в “Горе от ума” Грибоедова <...> — от литературы тридцатых годов у нас есть прочные и действительные приобретения только в сочинениях Гоголя и Лермонтова...» (см.: *Белинский*. Т. 7. С. 21), а в статье «Русская литература в 1845 году» Белинский объявил писателями прошлого и Лермонтова, и Гоголя (см.: *Белинский*. Т. 8. С. 16). Контаминируя все эти источники, Григорьев продолжает обширную традицию русской критики, осуждавшей подобные сопоставления. В 1830–1840-е гг. резкое осуждение параллелей между русскими писателями и западноевропейскими классиками едва ли не более частотно в русской критике, чем проведение этих параллелей. Григорьев вряд ли мог забыть пространное вступление к «Литературным мечтаниям» Белинского, его же полемику с Аксаковым по поводу «Мертвых душ» в отзыве на названную выше брошюру последнего, заключение статьи Гоголя «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году»: «Как хвалили книгу покровительствуемого автора? Не говорили просто, что такая-то книга хороша или достойна внимания в таком-то и таком-то отношении, совсем нет. “Это книга, — говорили рецензенты, — удивительная, необыкновенная, неслыханная, гениальная, первая на Руси, продается по пятнадцати рублей; автор выше Вальтер Скотта, Гумбольта, Гете, Байрона...”» (*Гоголь*. Т. 8. С. 173). Вероятно, упоминание Григорьевым неких неизвестных писателей в финале этого рассуждения развивает именно соображения Гоголя, направленные против О. И. Сенковского, в гиперболических тонах восхвалявшего печатавшихся в его журнале «Библиотека для чтения» писателей (подробнее см. статью «Библиотека для чтения в 1853 году» и коммент. к ней, наст. изд., с. 770–771). Господа Д. и Н. — персонажи «Горя от ума» Д. и Н.; впрочем, не исключено, что одновременно можно понимать их и как намеки на реальных писателей. Под г. Д., вероятно, имеется в виду Ф. М. Достоевский. Возможна и автоцензура: Григорьев не хотел в печати намекать на фамилию осужденного по политическому обвинению Достоевского, а потому дополнил его указанием на некую условную фамилию. Ср. также наст. изд., с. 184.

С. 467. *Мы разумеем здесь критику ~ сходную более или менее в основных положениях.* — Перечислены журналы, где печатались известные русские критики 1820–1840-х гг., близкие, по мнению Григорьева, к вульгарно понятому романтизму: Н. А. Полевой (редактор «Московского телеграфа»), О. И. Сенковский (редактор «Библиотеки для чтения»), В. Г. Белинский (сотрудник «Отечественных записок», а потом и «Современника»). Упоминание в этом ряду «Пантеона», в отделе критики которого не участвовали известные авторы, видимо, иронично и призвано подчеркнуть невысокое достоинство перечисленных изданий. Аналогичным приемом пользовался Григорьев в одном из обзоров «Пантеона», где по глубине «литературного взгляда» сопоставлял этот журнал с «Современником» (см.: М. 1854. № 5. Отд. V. С. 29–30).

С. 467. *...она все чаще стала забывать имя Пушкина...* — По всей видимости, имеется в виду критика Белинского, считавшего Пушкина не очень актуальным автором для 1840-х гг. (см. выше).

С. 467. *...она, сперва сквозь зубы ~ своих «Мертвых душ»...* — В полемике с К. С. Аксаковым, в статье «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя “Мертвые души”», Белинский указывал на недостатки в некоторых из лирических отступлений поэмы, в том числе в рассуждениях о «слове» русского человека и иностранцев (см.: *Белинский*. Т. 5. С. 155). В рецензии на второе издание поэмы Гоголя (1846) Белинский писал: «Важные же недостатки романа “Мертвые души” находим мы почти везде, где из поэта, из художника силится автор стать каким-то пророком и впадает в несколько надутый и напыщенный лиризм <...>. К счастью, число таких лирических мест незначительно в отношении к объему всего романа, и их можно пропускать при чтении, ничего не теряя от наслаждения, доставляемого самим романом. Но, к несчастью, эти мистико-лирические



выходки в “Мертвых душах” были не простыми случайными ошибками со стороны их автора, но зерном, может быть, совершенной утраты его таланта для русской литературы...» (Белинский. Т. 8. С. 511).

С. 467. *Зрелые произведения Пушкина не нравились самым жарким поклонникам ~ написанным тяжельми вириями...* — В рецензии редактора «Московского телеграфа» Н. А. Полевого на «Бориса Годунова» (1833) речь идет о неспособности Пушкина создать подлинную историческую драму, сопоставимую с сочинениями Гете и Шиллера. По мнению Полевого, Пушкин совершил роковую ошибку, последовав за Карамзиным, не давшим достаточно проницательной трактовки русской истории. Саму идею создать историческую драму о Борисе Годунове Полевой считал доказательством «проницательного гения Пушкина» (*Пушкин в прижизненной критике*. Т. 3. С. 218). «Андрже-ло» был назван самым плохим произведением Пушкина не в «Телескопе», а в газете «Молва», которую, как и журнал «Телескоп», издавал Надеждин (см.: *Пушкин в прижизненной критике*. Т. 4. С. 50). Резко отрицательно отзывался об этой поэме Пушкина и Белинский в «Литературных мечтаниях» (1834), также опубликованных в «Молве» (см.: *Белинский*. Т. 1. С. 48).

С. 467. *«Теперь мы не узнаём Пушкина: он умер или, может быть, обмер на время!»* — Цитата из статьи Белинского «Литературные мечтания» (см. предыдущее примеч.).

С. 467. *...в нем, по весьма глубокому и вероподобному предположению Гоголя, готовился великий живописец русского быта...* — Цитата из вошедшей в «Выбранные места из переписки с друзьями» статьи Гоголя «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность»: в Лермонтове «готовился будущий великий живописец русского быта...» (*Гоголь*. Т. 8. С. 402).

С. 468. *Разочарование перешло в известного рода осторожность...* — Имеется в виду отношение к Островскому русских критиков, не спешивших разделять восторг Григорьева (см. статью «Русская изящная литература в 1852 году» в наст. изд.).

С. 468. *...Карамзин — имевший общее образование, Карамзин — сын своей эпохи по преимуществу, Карамзин — историк государства Российского!..* — Вероятно, высокая оценка Григорьевым Карамзина основана на заметке Пушкина об «Истории государства Российского» (опубл. 1842), где высказана важная для критика идея о значении допетровского прошлого в русской культуре: «Древняя Россия, казалось, найдена Карамзиным, как Америка Колумбом» (*Пушкин*. Т. 11. С. 57). Могли повлиять на Григорьева и похвалы Погодина в адрес Карамзина, где в заслугу Карамзину ставилось в первую очередь распространение просвещения, а среди его сочинений первое место отводилось «Истории государства Российского» (см.: *Похвальное слово Карамзину*, произнесенное при открытии ему памятника в Симбирске, августа 23, 1845 года, в Собрании симбирского дворянства академиком М. Погодиным. М., 1845).

С. 468. *...Карамзин ~ был значительно ниже своей задачи...* — По всей видимости, имеются в виду выступления Н. А. Полевого, создателя «Истории русского народа» (1829–1833), против карамзинской «Истории Государства Российского» (см., например: *Московский телеграф*. 1829. № 6). О Карамзине как человеке, чье влияние уже давно перестало быть актуальным, писал и Белинский в статье «Литературные мечтания» (см.: *Тимашова*. С. 120).

С. 468. *...провозгласить печальную песнь вроде «Бедных людей» и анатомический препарат вроде «Двойника» — гениальными произведениями!* — Имеется в виду отношение В. Г. Белинского и в особенности В. Н. Майкова к повести Ф. М. Достоевского (см. наст. изд., с. 647).

С. 468. *...противу рожна нельзя прати...* — Библиейская реминисценция (Деян. 26: 14).

С. 468. 1) *В одном № журнала ~ начинают собою новую эпоху в литературе, и т. д.* — Григорьев характеризует отзывы «Современника» на произведения Островского. Эта манера отзываться также иронически изображена в статье Алмазова «Сон по случаю одной комедии», где высмеивалось употребление слова «господин» по отношению к Островскому (см. наст. изд., с. 126). В «Письмах Иногородного Подписчика» за декабрь 1850 г. (С. 1851. № 1) Дружинин писал: «Я, с своей стороны, согласен с отзывами многих беспристрастных ценителей в том, что “Утро молодого человека” основано на идее старой и избитой, что сцен этих слишком мало, что самый язык действующих лиц не имеет той прелести и той натуры, которой всякий ждет от комика, подобного г. Островскому, и со всем тем, я убежден, что каждый журнал с радостью поместил бы “Утро молодого человека” на своих страницах: так много в этих коротеньких сценах простодушной бойкости и наблюдательности» (наст. изд., с. 57). Следующий развернутый отзыв на произведение Островского — «Неожиданный случай» — содержится в рецензии на сборник «Комета» (1851. № 5; см. наст. изд., с. 113–119), однако характеристика Григорьева не точна.

С. 469. *...смешно даже и говорить ~ с соразмерными же, пожалуй, недостатками...* — Под «галантерейными вещами» имеются в виду произведения «петербургской» литературы, в том числе Некрасова, Панаева, Дружинина и др. (см. вступительную статью к наст. изд., с. 17, 24).

С. 469. *Только время есть настоящий оценщик произведений гениальных...* — Одно из общих мест европейской эстетики и русской литературной критики, восходящее к античности. У Григорьева

употребляется скорее в романтическом смысле. Ср., например, в статье Белинского «“Гамлет”, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838): «...если гений или талант и точно были достоинством этих поэтов, то общество все-таки имело свое право на равнодушие к ним, потому что, в союзе со временем, оно есть самый непогрешительный критик...» (Белинский. Т. 2. С. 8).

С. 469. *Es liebt die Welt das Strahlende zu schwärzen / Und das Erhabne in den Staub zu ziehn.* — Цитата из стихотворения Ф. Шиллера «Орлеанской деве» (1801). Далее следует точный прозаический перевод Григорьева. В вольном переводе члена «молодой редакции» Б. Н. Алмазова: «Насмешки суд отраден черни грубой: / Он за нее душам высоким мстит...» (Утро: Литературный сборник. М., 1859. С. 390).

С. 470. *Гениальные произведения всегда тесно связаны с разными большими местами природы современного человека...* — Мысль Григорьева близка к идеям исправления современного человека посредством поэзии, высказанным в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголя. Ср., например: «Оглянись вокруг: все теперь — предметы для лирического поэта; всяк человек требует лирического воззвания к нему; куда ни поворотишься, видишь, что нужно или попрекнуть, или освежить кого-нибудь» (Гоголь. Т. 8. С. 249).

С. 470. *Искусство свободно и само себе цель ~ плотью и кровью связаны с современностью.* — Тезис Григорьева восходит к романтической философии искусства, к аксиомам которой относится независимость искусства от каких бы то ни было политических или идеологических задач. Критик оригинальным образом соотносит эти представления с восходящими к И. Г. Гердеру идеями романтического историзма, предполагавшего, что художник есть высшее выражение своей эпохи (см. подробнее о внимании Григорьева к обоим этим идейным комплексам: наст. изд., с. 652, 658, 671).

С. 470. *...полное беспристрастие в отношении к современным высоким явлениям искусства принадлежит к числу одних желаний...* — По всей видимости, скрытая полемика с А. В. Дружининым, обращавшимся к членам «молодой редакции» «Москвитянина»: «Читателям нет никакого дела ни до нашей душевной мягкости, ни до хороших сторон наших противников, ни до наших дружеских отношений. Они требуют от нас беспристрастия и злятся на его нарушение» (наст. изд., с. 273). Представление о высшей объективности искусства у Григорьева сочетается с убежденностью в невозможности объективной оценки этого искусства (ср. также коммент. к статье Б. Н. Алмазова «Сон по случаю одной комедии», наст. изд., с. 619–620).

С. 470. *...всякий вопрос ~ в беспрестанные и неминуемые повторения.* — Имеется в виду В. Г. Белинский и его критические статьи периода сотрудничества критика в «Отечественных записках» (1839–1846; именно ему соответствуют указанные годы), в которых регулярно пересматривалась история русской литературы, причем взгляд критика на эту историю часто менялся. Белинский часто выстраивал очередную концепцию истории русской литературы в отзывах на сочинения отдельных авторов (см., например, цикл статей «Сочинения Александра Пушкина», 1843–1846; статьи «“Горе от ума”...», 1840; «Русская литература в 1840 году», 1841). Ср. сходную характеристику статей Белинского в поздней работе Алмазова «Взгляд на русскую литературу в 1858 году» — наст. изд., с. 700). Композиция обзорных статей самого Григорьева близка к построению сочинений Белинского (см.: *Егоров Б. Ф. Избранное. Эстетические идеи в России XIX века.* М., 2009. С. 52). Вероятно, имеется в виду отход от идеологических принципов Белинского, а не от исторического подхода.

С. 470. *...принужден буду сослаться на прежние две статьи мои о движении и ходе литературы в 1851 и в 1852 году...* — Имеются в виду статьи Григорьева «Русская литература в 1851 году» и «Русская изящная литература в 1852 году» (обе — наст. изд.)

С. 470–471. 1) «*Сцены из замоскворецкой жизни*» ~ в конце прошлого года. — Приводится исчерпывающая на тот момент библиография сочинений Островского с незначительными ошибками. Сцены «Картины московской жизни» (позднее название — «Семейная картина») опубликованы в газете «Московский городской листок» (1847. 14 и 15 мар.). «Записки замоскворецкого жителя» (название дано в статье неточно) опубликована там же (1847. 3, 4 и 5 июня; без подписи). В той же газете опубликован и отрывок из комедии «Свои люди — сочтемся!» (1847. 9 янв.). В «Московском городском листке», издававшемся в 1847 г. (редактор — В. Н. Драшусов), печатались и другие литераторы, впоследствии ставшие сотрудниками «Москвитянина», такие как Н. В. Берг. В «Москвитяnine» вышли следующие сочинения Островского: комедия «Свои люди — сочтемся!» (1850. № 6), сцены «Утро молодого человека» (1850. № 22), комедии «Бедная невеста» (1852. № 4; существовало и не упомянутое Григорьевым отдельное издание — М., 1852), и «Не в свои сани не садись» (1853. № 5; существовало и не упомянутое Григорьевым отдельное издание — М., 1853). Драматический этюд «Неожиданный случай» был опубликован в альманахе «Комета» (М., 1851). Комедия «Бедность не порок» вышла отдельным изданием (М., 1854). Наконец, драма «Не так живи, как хочется» опубликована в «Москвитяnine» уже после выхода статьи Григорьева (1855. № 17–18), однако шла на сцене Малого театра (премьера состоялась 3 декабря 1854 г.). Григорьев не упоминает о постановках пьесы в Александринском театре в начале 1855 г.

и о том, что на сцене Малого театра она шла и 12 января 1855 г. (см.: История русского драматического театра. М., 1979. Т. 4. С. 359).

С. 471. ...некоторые очерки Вельтмана и Луганского... — Речь идет о многолетнем сотруднике «Москвитянина» Алексее Фомиче Вельтмане (1800–1870) и В. И. Дале (см. о нем наст. изд., с. 694). Замоскворецкое купечество описано в романе Вельтмана «Приключения, почерпнутые из моря житейского» (1846–1848), купеческому же быту посвящена повесть Даля «Колбасники и бородачи» (1844). Вельтман вообще интересовал Григорьева: уже в ранней рецензии на роман «Емеля» критик особенно выделял интерес писателя к фольклору и его типично русский юмор, на основании которого Григорьев сопоставил романы Вельтмана с сочинениями Гоголя (см.: Финский вестник. 1846. № 4. Отд. V. С. 1–21). Вероятно, Григорьев имеет в виду в первую очередь описание обычаев, связанных с купеческой свадьбой.

С. 471. «Сцены...» ~ прошли почти что не замеченные... — Имеется в виду «Семейная картина» (см. выше, с. 794). Критические отклики на это произведение неизвестны.

С. 471. Еще менее замечена была новость взгляда автора в маленьком рассказе: «Очерки Замоскворечья»... — Имеются в виду «Записки Замоскворецкого жителя» (см. выше, с. 794). Критические отклики на это произведение неизвестны.

С. 471. Появление комедии ~ в известной шутке Эраста Благодрава. — Рассуждения о реакции критики на комедию «Свои люди — сочтемся!», по всей видимости, являются результатом сознательного искажения фактов: после появления пьесы в печати отклики на нее не публиковались в силу цензурного запрета. «Шум», возникший вокруг пьесы, связан с многочисленными устными и эпистолярными откликами на нее. В статье Алмазова «Сон по случаю одной комедии» изображено не реальное отношение критики к пьесе, а вероятная реакция на нее представителей разных литературных направлений (см. подробнее наст. изд., с. 619–621).

С. 471. ...явился талант сильный, свежий и... наиболее близкий к таланту, ныне спящему в могиле... — Имеется в виду Гоголь. Члены «молодой редакции» ранее противопоставляли его Островскому (см. в наст. изд. статью Алмазова «Сон по случаю одной комедии», с. 129–137). В этом они расхолись со своими оппонентами из «Современника», утверждавшими близость Островского Гоголю (см. в наст. изд. статьи Некрасова и Дружинина, с. 116, 240).

С. 471. ...глумления, которые пройдут, если уже не прошли... — О понятии «новое слово» и спорах вокруг него см. статью Григорьева «Русская литература в 1851 году» и коммент. к ней (наст. изд., с. 185, 716 и др.).

С. 471. ...«зуб неймет», как говорится. — Цитата из басни И. А. Крылова «Лисица и виноград» (1808).

С. 471. ...Островский рассердил критику отсутствием желчи ~ под названием «Неожиданного случая»... — Речь идет об анонимной рецензии на сборник «Комета», опубликованной в «Современнике» (см. наст. изд.).

С. 472. ...постоянно становится то в положение Мерича ~ Митю производит в родивые. — Григорьев пересказывает рецензии на пьесы Островского «Бедная невеста», «Не в свои сани не садись» и «Бедность не порок». Обвинения в адрес критики, которая «становится в положение Мерича или даже Милашина», близки к рассуждениям Григорьева из статьи «Русская изящная литература в 1852 году», направленным, в первую очередь, против критиков, выступавших по поводу «Бедной невесты», то есть И. С. Тургенева и А. Д. Галахова (см. наст. изд., с. 294–302). Другим объектом полемики является рецензия П. Н. Кудрявцева на комедию «Не в свои сани не садись» (см. наст. изд.). Критик замечал, что Русаков «скорее принадлежит к числу искомых характеров, нежели тех, с какими обыкновенно приходится встречаться в жизни» (наст. изд., с. 336), а манера, в которой описан Бородин, — «несколько сказочная» (наст. изд., с. 338). «Тетушка, набравшаяся в Таганке образования», — Арина Федоровна из «Бедности не порок» (см. д. II, явл. 12). Утверждение, что критика становится в положение этой героини, не соответствует действительности: Кудрявцев ее упоминал, отсылая к тем же словам об образовании на Таганке, однако как совершенно ничтожное лицо (см. наст. изд., с. 339). Вероятно, имеется в виду мнение Кудрявцева, что такие герои, как Вихорев, Арина Федоровна и Анна Антоновна («жена Маломальского»), могут быть приняты за носительницы подлинной «образованности» (наст. изд., с. 347–348). С ними Григорьев соотносит Н. Г. Чернышевского, автора рецензии на комедию «Бедность не порок», где «юродивым» был назван Митя, а автор прямо согласился с негативной оценкой этого персонажа Гордеем Карпычем Торцовым (см. наст. изд., с. 430). Еще одним объектом полемики является рецензия Кудрявцева на «Бедность не порок», где действительно отрицается, что у героини Островского может быть собственная личность: «Пелагея Егоровна такое же олицетворенное отсутствие воли, как и дочь ее, только постарше годами. Женщина и воля, то есть личность, — для г. Островского понятия несовместимые. Его идеал женщины — женщина без личности» (наст. изд., с. 446). Сложный образ Любима Торцова сводили к апологии спившегося купца и Чернышевский, и Кудрявцев.

С. 472. «Неожиданный случай» встретила она насмешками ~ легкостью его очерков! — Речь идет о пародии Панаева «Расстегаи» (см. наст. изд.). Об отношении Григорьева к творчеству А. де Мюссе, влияние которого на современную ему русскую литературу критик считал негативным, см. наст. изд., с. 665.

С. 472. «Бедная невеста» рассердила критику ~ натур, подобных натуре Милашина. — Григорьев пересказывает некоторые положения рецензий на «Бедную невесту» И. С. Тургенева и А. Д. Галахова (вторую см. в наст. изд.). Все рассуждение близко к статье Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году» (ср. наст. изд., с. 299–303).

С. 473. Комедия «Не в свои сани не садись» ~ выражением автора сей статьи. — Имеется в виду рецензия на «Бедность не порок» Н. Г. Чернышевского, которую Григорьев, впрочем, смешивает с отзывом П. Н. Кудрявцева на комедию «Не в свои сани не садись»: именно в нем отрицалось правдоподобие образов Бородинки и Русакова (см. выше, с. 795). Чернышевский считал «Бедную невесту» более значительным произведением, чем обе последовавшие за нею пьесы Островского (см. наст. изд., с. 427). Григорьев обратил внимание на противоречие его статьи и отзыва Панаева на комедию «Не в свои сани не садись» (см. наст. изд., с. 349–350), где «Бедная невеста» ставилась ниже рецензируемой пьесы. Критика понятия «новое слово» характерна для позиции «Современника» вообще (см., например, наст. изд., с. 427–428). Отзыв Панаева построен на отрицании значения «нового слова», которого критик у Островского не усмотрел.

С. 473. В одной из газет своих ~ самое это новое слово ей не нравится. — По всей видимости, под «одной из газет» имеются в виду «Санкт-Петербургские ведомости». В одной из опубликованных в них статей действительно признается, что пьесы Островского оригинальны по сравнению с творчеством Гоголя, однако заслуживают торжественного наименования «новое слово» не в большей степени, чем произведения Тургенева и Григоровича (см.: СПбВед. 1854. № 15. 20 янв.). Впрочем, незадолго до появления статьи Григорьева рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей» уточнил свою позицию, заявив, что ничего принципиально нового драматургия Островского не несет. Он сопоставлял Островского и А. Коцебу, приходя к выводу, «что не стоит критикам поднимать столько шума из ничего и, на основании некоторого сценического успеха произведений г. Островского, искать в них *нового слова*, тогда как главный элемент их старое и старое» (см.: Там же. 1854. № 64. 20 мар.). Вероятно, Григорьев помнил вторую из указанных статей «Санкт-Петербургских ведомостей»: в своей работе он вернется к идее о том, что «новое слово» есть «старое», однако полностью переосмыслит ее.

С. 473. «Бедность не порок» ~ который он изображает. — Имеются в виду рецензии на пьесу Чернышевского и Кудрявцева (см. выше).

С. 473. Последняя драма Островского ~ изуродовать несколько выражений. — Вероятно, имеется в виду отзыв «Санкт-Петербургских ведомостей» на пьесу «Не так живи, как хочется», вызванный ее постановкой в бенефис Е. А. Мартынова (см.: СПбВед. 1855. № 17. 22 янв.). Рецензент считал пьесу серьезной неудачей Островского, свидетельствующей о падении его таланта. Автор статьи комментировал слова Груши «Я пьяна!» следующим образом: «Это очень оригинально, нет спору, но зато и отвратительно», а ниже обратился к героям Островского: «Послушай, *пей*, да знай же меру!». Скептические отзывы была газета и о московской постановке «Не так живи, как хочется», также обращая внимание на постоянное появление в пьесе темы пьянства (см. статью Н. С. Назарова: СПбВед. 1854. № 282. 18 дек.). Отрицательные отзывы на пьесу, авторы которых, впрочем, не приводили из нее никаких цитат, см. также: ОЗ. 1855. № 1. Отд. IV. С. 55–57; БдЧ. 1855. № 2. Отд. VII. С. 162–163 (для содержания этих отзывов показательны название последнего в оглавлении журнала — «Оригинальная драма, в которой очень много пьют»).

С. 473. Вообще, наконец, критика начала изъяслять неудовольствие ~ и других пьесах. — Имеется в виду рецензия Кудрявцева, где, в частности, заявлялось, что Островский «превосходно знает язык изображаемого им класса людей и отлично умеет подделываться под его. Но это умение никогда не восходило у него до творчества и до сих пор оставалось на степени подражания. <...> Если и есть действительно такой жаргон, то какое дело до него искусству?» (наст. изд., с. 450). Далее Островский противопоставляется Мольеру, передававшему условными средствами грубую речь крестьян в пьесах «Лекарь поневоле» (1666) и «Дон-Жуан, или Каменный гость» (1665).

С. 476. ...приходит ли нам в голову ~ даже Расин, Мольер, Беранже?... — Григорьев перечисляет писателей, которые романтической эстетикой воспринимались как национально и общечеловечески значимые гении: древнегреческие — Гомер и Софокл (ок. 496–406 до н. э.), английские — Уильям Шекспир (Shakespeare, 1564–1616) и Джордж Гордон Байрон (Byron, 1788–1824), итальянские — Данте Алигьери (Dante Alighieri, 1265–1321) и Лудовико Ариосто (Ariosto, 1474–1533), испанские — Лопе Феликс де Вега и Карпыо (Lope de Vega y Carpio, 1562–1635) и Педро Кальдерон де ла Барка Энао де ла Барреда-и-Рианьо (Pedro Calderón de la Barca Henaó de la Barreda y Riaño, 1600–1681), немецкие — Иоганн Вольфганг фон Гете (Goethe, 1749–1832) и Иоганн Кристоф

Фридрих фон Шиллер (Schiller, 1759–1805). С оговоркой пишет Григорьев о французских писателях, которых он, вслед за Белинским (см. ниже), считал такими же далекими от народа, как и многих своих российских современников: Жане Расине (Racine, 1639–1699), Мольере (Molière, настоящее имя — Жан Батист Поклен, Roquelin, 1622–1673) и Пьере Жане де Беранже (Béranger, 1780–1857). Само по себе подобное контрастное сопоставление русских и европейских писателей очень распространено в русской критике, поскольку отражает общие для нее представления об отсутствии непосредственной связи между «национальным» началом, воплощенным в культуре высших сословий, и простонародным сознанием. Это сопоставление восходит к первым преромантическим произведениям русской критики, таким как трактат А. С. Шишкова «Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка» (1803): «Волтеры, Жан Жаки, Корнелии, Расины, Мольеры не научат нас писать по-русски. Выуча всех их наизусть и не прочитав ни одной своей книги, мы в красноречии на русском языке должны будем уступить сочинителю Бовы Королевича. Весьма хорошо следовать по стопам великих писателей, но надлежит силу и дух их выражать своим языком, а не гоняться за их словами, кои у нас совсем не имеют той силы» (Шишков А. С. Избранные труды / Сост., вступ. ст. и коммент. В. С. Парсамова. М., 2010. С. 75; не случайно сопоставление именно с распространенной в простонародье книгой о Бове). Еще ближе Григорьев к раннему Белинскому, который в своей статье «Литературные мечтания» (1834) утверждал, что в русской литературе заметные писатели были «случайными явлениями» (Белинский. Т. 1. С. 124), поскольку не выражали позиции простого народа, отделенного от образованного «общества». Как и Григорьев, Белинский скептически относился именно к французской литературе, которая, с точки зрения критика, выражала только мнение образованного общества. Показательно, однако, что в списке подлинных писателей, приведенном в «Литературных мечтаниях», перечислены писатели-беллетристы, не претендующие на выражение общечеловеческих истин. Григорьев, напротив, в качестве народных называет только считавшихся гениальными писателей.

С. 476. ...от Нестора и «Слова о полку Игореве» до политических умозрений Посошкова... — Полулегендарный летописец Нестор мог быть известен Григорьеву по множеству источников, в числе которых «История государства Российского» Н. М. Карамзина. «Слово о полку Игореве» и сочинения Нестора, согласно периодизации Шевырева, относились к одному этапу развития русской литературы — «южному» (см.: Шевырев 1846. Т. 1. Ч. 1. С. 18–24).

С. 476. ...тех, которые преимущественно занимаются естественною историею народа и подмечанием чудного. — Вероятно, имеются в виду писавшие о «простом народе» авторы, наподобие Д. В. Григоровича (см. об отношении к нему Григорьева в наст. изд., с. 667).

С. 476. ...Гете ли или какую-нибудь поэму о Титуреле... — Вероятно, имеется в виду поэма А. фон Шарфенберга «Младший Титурель» (1260–1275), написанная на средневерхненемецком языке и содержащая пространные фрагменты из не сохранившегося романа В. фон Эшенбаха.

С. 476. «А что с к а з ы в а ш ь ~ у кого есь займовал». — Цитируется договорная грамота великого князя Василия Васильевича и князя Юрия Дмитриевича (1433), неоднократно печатавшаяся, в том числе в примеч. к т. 5 «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина. У Григорьева текст цитируется с незначительными изменениями по: Древняя российская вивлиофика. Изд. 2. М., 1788. С. 180. Ч. 1.

С. 476. ...догадку о великорусском начале во всей древности и на юге Руси... — Видимо, имеется в виду теория С. П. Шевырева, в работе которого «История русской словесности, преимущественно древней» (Т. 1. 1846) «южный» этап характеризовался как один из периодов становления русской национальной словесности.

С. 476–477. В лето 6619. ~ от Бога посланы помогать крестьяном... — Цитата из Ипатьевской летописи за 1111 г., к моменту создания статьи Григорьева полностью опубликованной (см.: Полное собрание русских летописей. СПб., 1843. Т. 2. С. 1–2). Возможно, Григорьев обратил внимание на этот фрагмент, поскольку именно он открывал указанное издание. В указанном издании число 27 записано цифрами, а не буквами КЗ, передающими числовые соответствия. По всей видимости, такое написание числительного — результат редакторского вмешательства М. П. Погодина, который, в силу своего профессионального интереса к русской истории, был знаком с рукописью.

С. 477. Припомним письмо экзарха Грузии и рассказы турецких пленных. — Экзархом Грузии в 1855 г. был епископ (позже митрополит) Исидор (Иаков Сергеевич Никольский, 1799–1892). О каком «письме» идет речь, установить не удалось. По всей видимости, речь в нем, а также в рассказах пленных, шла о чудесных знаменьях, свидетельствующих о Божественном покровительстве, оказанном русским войскам. Подобные убеждения были очень широко распространены во время Крымской войны, особенно распространившись после малоэффективной бомбардировки английскими кораблями Соловецкого монастыря 6–7 июля 1854 г. Погодин прямо утверждал, что монахи не пострадали из-за вмешательства высшей силы (см.: Барсуков. Кн. XIII. С. 63–66).

С. 477. ...здесь русский дух, здесь Русью пахнет! — Цитата из вступления (опубл. 1828) к поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила».

С. 477–478. *И великое Российское царство ~ и бысть гром по всему граду всемертвенный...* — Первый отрывок — контаминация нескольких фрагментов из «Грамоты о избрании государя царя Михаила Федоровича на Всероссийский престол» (1613; см.: Древняя российская вивлиофика. 2-е изд. М., 1788. Ч. 7. С. 140, 171). Второй отрывок — цитата из той же грамоты (см.: Там же. С. 152–154).

С. 478. ...разве только в последних томах карамзинской «Истории» или пушкинского «Бориса». — Русская критика середины XIX в. признавала зависимость трактовки исторических событий в «Борисе Годунове» от «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина. (см., например, о мнении Н. А. Полевого выше, с. 793). Этой зависимости Григорьев не отрицает, однако объясняет ее близостью обоих авторов к народному духу (ср. преамбулу, с. 790).

С. 478. ...проповедь Кирилла Туровского ~ проповеди Феофана Прокоповича... — Речь идет об известном писателе и проповеднике св. Кирилле Туровском (1130–ок. 1182) и первом вице-президенте Святейшего Синода, крупном церковном деятеле петровского времени Феофане Прокоповиче (1681–1736). Григорьев, вероятно, отрицательно относился к Феофану Прокоповичу, поскольку негативно оценивал петровские реформы в области устройства церкви. Схожее отношение к деятельности Феофана Прокоповича выражал известный славянофил Ю. Ф. Самарин (см. его магистерское сочинение: Стефан Яворский и Феофан Прокопович как проповедники. М., 1844).

С. 478. ...безыскусственные замечания о странах чужеземных ~ современных туристов... — Имеется в виду Иван Иванович Чемоданов, русский посол в Венеции при Алексее Михайловиче. Документы посольства Чемоданова опубликованы: Древняя российская вивлиофика. 2-е изд. М., 1788. Ч. 4. Многочисленные травелоги, составленные «современными туристами», постоянно печатались на страницах русских журналов времен Григорьева. Свое путешествие по Италии, в том числе в Венецию, совершенное в 1847 г., описывал Владимир Дмитриевич Яковлев (1817–1884), который здесь, вероятно, и имеется в виду. Сочинения Яковлева печатались в «Библиотеке для чтения» в 1849–1850 гг.; очерк о Венеции см.: БдЧ. 1849. № 4. Особенное внимание обращал на «Письма из Италии» Яковлева А. В. Дружинин, считавший их едва ли не наиболее интересной частью современной русской литературы и предпочитавший их другим произведениям Яковлева: «Иметь в голове “Письма из Италии” — и заниматься сочинением повестей, помнить очень хорошо о Неаполе, Венеции и Салерно и описывать нравы обитателей Галерной гавани!» (*Дружинин*. Т. 6. С. 267; впервые: С. 1850. № 2).

С. 478. ...только в произведениях двух современных витий найдутся образцы, равные ей, этой проповеди XII столетия... — По всей видимости, имеются в виду наиболее авторитетные деятели православной церкви и проповедники времен Григорьева: Филарет (Дроздов, 1782/1783–1867) и Игнатий (Брянчанинов, 1807–1867). Григорьев высказывал схожие соображения о народном характере языка Игнатия Брянчанинова в рецензии на его книгу «Слова в воспоминание Воскресения, кончины и скончавшихся в вере...» (СПб., 1845): «Мы вовсе не разделяем мнения покойного Шишкова, будто русская речь должна быть испещрена церковно-славянскими словами и оборотами; но убеждены, что духовные писатели наши — лучший источник, из которого мы можем почерпать знание своего языка, наравне с народною речью, которою мы столько же пренебрегаем» (*Финский вестник*. 1846. № 4. Отд. V. С. 30).

С. 478. ...укорить нас в том, в чем Курбский укоряет Ивана IV в начале одного своего послания... — Возможно, имеется в виду второе послание Курбского к Ивану Грозному, автор которого упрекает своего адресата в том, что тот пишет «зело паче меры преизлишно и звяжливо, целыми книгами, и паремьями целыми, и посланьями! Тут же о постелях, о телогреях, и иныя безчисленные, востинну, якобы неистовых баб басни...» (*Устрялов* Н. Сказания князя Курбского. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб., 1842. С. 220).

С. 478. А «Домострой» и Посошков?... — «Домострой» был впервые опубликован незадолго до появления «молодой редакции» (Домострой благовещенского попа Сильвестра / Сообщ. Д. П. Голохвастовым. М., 1849). О Посошкове см. преамбулу к коммент., с. 790.

С. 478–479. ...литературная деятельность Полевого и Кукольника ~ критических статей наших журналов. — Н. А. Полевой и Н. В. Кукольник (см. о них наст. изд., с. 773) часто упоминаются в статьях Григорьева как типичные представители романтизма 1830-х гг. (см., например, статью «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина», 1859 — *Григорьев*. С. 216–218). Противопоставленные им Карамзин и Константин Николаевич Батюшков (1787–1855), видимо, связаны в сознании критика с именем Пушкина, высоко оценивавшего Карамзина в своих заметках (см. наст. изд., с. 790). Поскольку для Григорьева наиболее значимым сочинением Карамзина была «История государства Российского», он действительно оказывался литературным современником Батюшкова, создавшего свои основные сочинения в 1810–1820-е гг. «Нравственно-сатирический роман» Фаддея Венедиктовича Булгарина

(1789–1859) «Иван Иванович Выжигин» (1829) и его продолжение, «нравоописательно-исторический роман» «Петр Иванович Выжигин» (1831), как и сочинения Полевого и Кукольника, пользовались огромным читательским успехом в свое время. Здесь он противопоставлен сатирическому журналу Николая Ивановича Новикова (1744–1818) «Живописец» (1772). Ко временам Григорьева этот журнал был почти забыт. Впрочем, очень скоро сатирические журналы екатерининской эпохи вновь окажутся актуальны в силу возросшего во второй половине 1850-х гг. интереса к общественной роли литературы: уже в № 3 «Отечественных записок» за 1855 г. появится первая статья А. Н. Афанасьева о сатирической журналистике XVIII в. Так же низко оценивался и Александр Петрович Сумароков (1717–1777), произведения которого уже ко временам Белинского казались подавляющему большинству критиков слабыми и не поэтичными. Очевидно, сопоставление с Сумароковым и Новиковым — знак крайней неясности «критических статей наших журналов» (особенно петербургской критики), которые написаны языком, далеким от общепонятного.

С. 479. *Образ мыслей и чувствований Пушкина ~ об этом свидетельствует.* — Григорьев, судя по всему, опирается на периодизацию творчества Пушкина, введенную в статье И. В. Киреевского «Нечто о характере поэзии Пушкина» (1828). Именно в ней «Борис Годунов» был назван началом периода «поэзии русско-пушкинской» в творчестве поэта (*Пушкин в прижизненной критике*. Т. 2. С. 81). «Капитанскую дочку» к этому «русскому» периоду творчества Пушкина Григорьев относит под влиянием статьи Гоголя «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность», вошедшей в книгу «Выбранные места из переписки с друзьями» (1846): «Сравнительно с “Капитанской дочкой” все наши романы и повести кажутся приторной размазней. <...> В первый раз выступили истинно русские характеры: простой комендант крепости, капитанша, поручик; сама крепость с единственной пушкой, бестолковщина времени и простое величие простых людей, все — не только самая правда, но еще как бы лучше ее» (Гоголь. Т. 8. С. 384). Ориентация на эти два источника привела Григорьева к существенному искажению: разделенные более чем десятью годами «Борис Годунов» (1825) и «Капитанская дочка» (1836) в его изложении предстают произведениями одного и того же периода.

С. 479. *... в молодые годы свои советовал нашим журналистам учиться языку у московских просвирен...* — Пушкин писал: «Не худо нам иногда прислушиваться к московским просвирням: они говорят удивительно чистым и правильным языком», то есть обращался не к журналистам, а к русским литераторам, в число которых, очевидно, включал и себя. Неточность Григорьева может быть вызвана как стремлением намекнуть на недостатки журналистов своего времени, так и контаминацией разных заметок Пушкина: в издании, которым критик, вероятно, пользовался, цитированные слова следуют вскоре после заметок, направленных против литературной критики пушкинской поры (*Пушкин А. С. Соч. СПб., 1841. Т. 11. С. 215; ср.: Там же. С. 204–211*).

С. 479. *Последние произведения ~ из-под влияния малороссийской местности.* — Трактовка позднего творчества Жуковского, вероятно, восходит к статье Гоголя «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность»: «В последнее время в Жуковском стал замечаться перелом поэтического направленья. По мере того, как стала перед ним проясняться чаще та незримо-светлая даль, которую он видел дотоле в неясно-поэтическом отдалении, пропадали страсть и вкус к призракам и привиденьям немецких баллад. Самая задумчивость уступила место светлости душевной. <...> Появление такого поэта могло произойти только среди русского народа, в котором так силен гений восприимчивости, данный ему, может быть, на то, чтобы оправить в лучшую оправу все, что не оценено, не возделано и пренебрежено другими народами» (Гоголь. Т. 8. С. 378–379). Как и Гоголь, Григорьев, вероятно, считал центральным произведением позднего творчества Жуковского перевод «Одиссеи» Гомера. Подход Григорьева к Гоголю существенно меняется по сравнению с его же статьями 1854 г.: если в них «малороссийское» содержание творчества Гоголя трактовалось как однозначный недостаток, то здесь предстает препятствием, которое Гоголь преодолевал.

С. 479. *... пал последнюю жертвою ~ над русскими поэтами.* — Выражение «трагическая мойра» у Гоголя не встречается. Вероятно, имеется в виду описание судьбы русских поэтов в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность»: «Слышно страшное в судьбе наших поэтов: как только кто-нибудь из них, упустив из виду свое главное поприще и назначение, бросался на другое или же опускался в тот омут светских отношений, где не следует ему быть и где нет места для поэта, внезапная, насильственная смерть вырывала его вдруг из нашей среды. Три первостепенных поэта: Пушкин, Грибоедов Лермонтов, один за другим, в виду всех, были похищены насильственной смертью, в течение одного десятилетия, в пору самого цветущего мужества, в полном развитии сил своих — и никого это не поразило. Даже не содрогнулось ветреное племя» (Гоголь. Т. 8. С. 402–403).

С. 480. *При Петре I ~ из одного и того же источника.* — Цитата из предисловия М. П. Погодина к сочинениям Посошкова, где опровергается мнение, что «Книга о скудости и богатстве» не может принадлежать перу простолудина, поскольку слишком сложна (см.: *Посошков. С. XXIII*).

С. 480. ...чужеземные слова, совсем западные (мизирный и т. д.) или польские (пыльно). — Указанные Григорьевым слова действительно употребляются Посошковым на первых же страницах его книги (см.: Посошков. С. 1, 5).

С. 480. *И в художественных мастерствах ~ да и мастерство все погуби...* — Цитата из вступления к «Книге о скудости и богатстве».

С. 480. «...и пошел ты валяться по улицам, да приговаривать: нет житься русскому человеку!» — Цитата из 1-го тома поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» (1842; гл. 7).

С. 480. ...которого существование так не понравилось многим в лице Русакова. — Речь идет о герое комедии Островского «Не в свои сани не садись». Образ Русакова, героя этой пьесы, осуждался, например, в рецензии Н. Г. Чернышевского на комедию «Бедность не порок» (см. наст. изд., с. 429).

С. 480. ...авторитет беглого дьяка Котошихина ~ варварства и невежества его эпохи... — Речь идет о сочинении Григория Карповича Кошихина (вариант фамилии — Котошихин, ум. 1667), текст которого был разыскан С. М. Соловьевым и опубликован Я. И. Березниковым: О России в царствование Алексея Михайловича. Современное сочинение Григорья Кошихина. СПб., 1840. Некоторые резкие оценки русских нравов, содержащиеся в сочинении Кошихина, опровергались уже в предисловии к указанному изданию (см. с. X–XI). Это сочинение использовано в цикле статей Белинского «Россия до Петра Первого» (1841) как источник материалов о печальном положении России до реформ Петра. Вероятно, описание Белинского и имеет в виду Григорьев.

С. 480. ...вот бы пища твоему сатирическому уму! — Цитата из 1-го тома поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» (1842; гл. 10).

С. 480. *Я не знаю ~ до судьи и дойти не могу.* — Цитата из «Книги о скудости и богатстве» (гл. 3).

С. 480. ...и татарке, против ее задания, ответу здравого дать не умел. — Цитата из «Книги о скудости и богатстве» (гл. 1).

#### И. И. Панаев

##### Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики

Впервые: С. 1855. № 7. Отд. V. С. 105–118. Публикуемый фрагмент — с. 105–114. Цензурное разрешение — 30.06.1855. Цензор В. Н. Бекетов.

Публикуемый фрагмент фельетона И. И. Панаева подводит итог многолетней полемики между «Современником» и «Москвитянином», однако, по сути, критик не добавляет здесь ничего нового к уже сказанному в более ранних заметках (см. в наст. изд. фельетоны 1851–1852 гг.). Претензии к Григорьеву остаются прежними: необязательность и безответственность критиков «Москвитянина» в ведении журнала; неясность и неорганизованность мысли и текстов; неуважение к своим предшественникам и коллегам; кружковщина и корпоративность в оценке писателей и создание преувеличенного культа Островского. Панаев одновременно отзывается о Григорьеве и более уважительно, обращая внимание на неизменный интерес критики «Москвитянина» к серьезным вопросам искусства, и более критически, в резкой форме отвечая на упреки Григорьева в адрес Белинского, защищать которого прямо было невозможно в силу цензурных ограничений.

Григорьев отвечал Панаеву в статье «Замечания об отношении современной критики к искусству», назвав фельетон Нового Поэта «неопределенным и смутным», «непрямым», не схватывающим сути «дела» (наст. изд., с. 490) и по пунктам отразив все упреки обозревателя «Современника» (см. статью и коммент. в наст. изд., с. 802–808).

С. 481. «Москвитянин» ~ находится под влиянием двух редакций... — Панаев повторяет мнение «Современника» 1851 г., когда «молодая редакция» впервые заявила о себе как о самостоятельной силе рядом со «старой» редакцией погодинского журнала (см. наст. изд., с. 150). В 1855 г. «молодая редакция» фактически прекратила свое существование.

С. 481. ...несколько книжек ~ с историческими материалами... — В 1855 г. книжки «Москвитянина» выходили с большим опозданием и утратили былую цельность: из критики в нем печатались лишь статьи Григорьева (см. их в наст. изд.), а библиография и наполнение книжек перешло в руки П. П. Сумарокова.

С. 481. ...друг выйдет несколько номеров ~ свои теории и взгляды на искусство... — Панаев имеет в виду прежде всего временное прекращение сотрудничества «молодой редакции» в «Москвитяние» — с № 18 1853 г. по № 3 1854 г., когда Погодину пришлось компенсировать отсутствие журнальных обзоров и статей другими материалами и обзорами других второстепенных сотрудников (см. Зубков. С. 155–158).



С. 481. ...критические статьи молодой редакции ~ остаются неоконченными. — В первую очередь речь идет о статье Григорьева «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» (М. 1855. № 3), продолжение которой было обещано, но не появилось из-за цензурного вмешательства. Григорьев не продолжил и ряд других начатых статей (см. наст. изд., с. 808–809).

С. 482. ...гордо и презрительно относится к критике 1838 — 1846 годов... — В первую очередь имеется в виду критическая деятельность Белинского, который, согласно Григорьеву, после 1838 г. отходит от шеллингианства. О полемике Григорьева с поздним Белинским см. наст. изд., с. 821–822.

С. 482. В чем и где ее новое слово? В г-не Островском!... — Панаев в очередной раз повторяет тезис Григорьева 1852 г. о появлении «нового слова» — творчества Островского (см. наст. изд., с. 209).

С. 482. ...после критики 1836–1846 годов, которую она называет одряхлевшей... — Рефреном статьи Григорьева «О комедиях Островского...» были упреки «одряхлевшей критике», не сумевшей понять Островского (см. наст. изд., с. 468, 473).

С. 482. ...статьи: «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене»... — Здесь и далее Панаев цитирует статью Григорьева, публикуемую в наст. изд. Выделенные курсивом выражения в тексте Панаева — цитаты или близкий к тексту пересказ статьи Григорьева.

С. 482. ...а затем... продолжение статьи — столь любопытной, с такими приступами и приготовлениями — не последовало... — Статья вторая не была пропущена цензурой и опубликована лишь в 1922 г. (см. наст. изд., Приложение I).

С. 483. «Телеграф» прекратил свое существование ~ издается восьмой год... — Журнал Полевого «Московский телеграф» был закрыт в 1834 г., а «Современник» Некрасова и Панаева издавался под их редакцией с 1847 г.

С. 483. Всем известно, с какой точки зрения ~ подшучивая над Гоголем... — Речь идет о провокативных статьях и фельетонах редактора «Библиотеки для чтения» О. И. Сенковского, в которых драматург Н. В. Кукольник на равных сопоставлялся с Гете, Пушкин — с поэтом А. В. Тимофеевым, а Гоголь — с французским беллетристом Полем де Коком. Теми же особенностями критики «Библиотеки для чтения» возмущался и сам Григорьев (см. наст. изд., с. 467).

С. 483. ...с серьезными критическими статьями, которые печатались некогда в «Отечественных записках»... — Речь о статьях Белинского 1840-х гг.

С. 483. ...критика того времени очень ясно говорила ~ достиг высшей степени художественности... — Смещая акцент с прижизненной критики Пушкина на посмертную, Панаев пытается оправдать холодность критиков 1835–1837 гг., в том числе Белинского, к Пушкину тем, что начиная с 1838 г. и на протяжении всех 1840-х гг. происходит «реабилитация» поздних текстов Пушкина (например, в цикле статей Белинского «Сочинения Александра Пушкина») и признание их классическими для русской культуры.

С. 483. ...критика отозвалась неблагоприятно об «Ан д ж е л о»... — См. об этих отзывах наст. изд., с. 793.

С. 483. Гоголя критика не развенчивала ~ много горьких истин... — Говоря о полемике Гоголя и Белинского в 1845–1848 гг., связанной с выходом «Выбранных мест из переписки с друзьями», Панаев оправдывает Белинского, который тем не менее в рецензии на книгу Гоголя (1847) объявил о том, что Гоголь отрекается от своей ведущей роли в литературе, а во «Взгляде на русскую литературу 1847 года» (1848) утверждал, что у русской литературы больше нет главы, намекая, очевидно, на «отречение» Гоголя (см.: Белинский. Т. 8. С. 370). Кроме того, литераторам было прекрасно известно, что в зальцбруннском письме критик крайне резко оценил эволюцию Гоголя.

С. 484. ...г. Д. или г. Н. суждено играть в литературе нашей роль, может быть, выше Гоголя... — Отсылка к статье Григорьева «О комедиях Островского...» (см. наст. изд., с. 467). Панаев явно воспринимает имя «Д.» как сокращение фамилии Ф. М. Достоевского.

С. 484. ...но эта критика тотчас же увидела свой промах — и торжественно созналась в нем. — Во «Взгляде на русскую литературу 1846 года» Белинский, под нажимом редактора журнала Некрасова, отказался от прежних высоких оценок творчества Достоевского как «необыкновенного гения» и заменил характеристики на «оригинальный талант» (Белинский. Т. 8. С. 212). Этот же эпизод упомянут в статье Григорьева «Русская литература в 1851 году» (наст. изд., с. 185).

С. 484. Литературные кумиры и кумирчики царят только в литературных кружках. — Намек на культ А. Островского в кружке «молодой редакции» «Москвитянина».

С. 485. ...с точки зрения исторической критики, всякий вопрос должен быть исследован ab ovo... — О понятии «историческая критика» см. коммент. в наст. изд., с. 649.

С. 485. ...часто ссылаться на свои прежние статьи, иногда просто по в т о р я я высказанные в них мысли... — Речь идет о характерной манере Григорьева варьировать или перепечатывать без изменения фрагменты из своих более ранних статей под новым заголовком. В статье «О комедиях Островского...» Григорьев ссылается на собственные статьи «Русская литература в 1851 году» и «Русская изящная литература в 1852 году» (см. наст. изд., с. 788–791).

С. 486. ...критика не обнаруживала ни гнева, ни досады ~ относительно рассматриваемого ею автора. — Панаев, очевидно, не трактует отзывы Чернышевского как «комическое» выражение «гнева» и «досады», в отличие от Григорьева.

С. 486. ...говорила, что его последние произведения ~ которое придают им некоторые... — Панаев отсылает к мнениям многих критиков «Современника» и «Отечественных записок», включая собственные (см. наст. изд., с. 352).

С. 487. Мы терпеливы и любознательны... — Возможно, обыгрывается знаменитое выражение Пушкина из «Путешествия в Арзрум во время похода 1829 года» (1836): «Мы ленивы и нелюбопытны...».

С. 487. ...с безусловною похвалою к поэме г. Мея «Цветы»... — В обзоре «Библиотеки для чтения» Григорьев назвал поэму Л. А. Мея «Цветы» (БдЧ. 1855. № 1) «вместе с Островским и “Винювата ли она?”» Писемского «единственными серьезными явлениями в литературе» (М. 1855. № 3. С. 132).

С. 487. ...подробно разбирает «Свистулькина» г. Григоровича... — Панаев цитирует обзорную статью Григорьева о «Библиотеке для чтения», где рассказ Григоровича «Свистулькин» (БдЧ. 1855. № 1) характеризуется как одно из самых удачных произведений писателя (см.: М. 1855. № 4. С. 107–128).

### А. А. Григорьев

#### Замечания об отношении современной критики к искусству

Впервые: М. 1855. № 13–14. С. 107–148. Цензурное разрешение — 27.09.1855. Цензор И. И. Бесомыкин.

Переизд.: Григорьев А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. / Под ред. В. Спиридонова, со ст. проф. С. А. Венгерова и прив.-доц. В. А. Григорьева Пг., 1918. Т. 1; Тимашова (со значительными сокращениями).

Работа над статьей началась не позже 13 августа 1855 г. (см. письмо к Погодину от этого числа, где Григорьев сообщает, что работает над материалом для журнала, связанным со статьей А. В. Дружинина о Пушкине — Григорьев. Письма. С. 93). В сентябре работа над статьей шла параллельно со статьей «Обзорение наличных литературных деятелей» (см. упоминание о начатых двух статьях: Там же).

Статья представляет собою вторую из опубликованных частей критического цикла Григорьева 1855 г. и содержит полемику с сочинениями Панаева, выступившего против статьи об Островском (см. наст. изд.). Статья написана во время значительных перемен в социо-культурной и литературной обстановке в России и отражает эволюцию григорьевских убеждений и эстетики. Эта эволюция происходит в связи с изменением отношений критика как к прошлому литературы, так и к своим современникам. Восприятие Григорьевым литературы 1820–1840-х гг. трансформируется, поскольку эта литература все больше и больше начинает оцениваться как прошлое, а не как актуальное настоящее. Происходит это как в связи с историческими изменениями, резко отделившими новую эпоху от прошлого (смерть Николая I, неудачно идущая Крымская война, воцарение нового императора), так и в связи с появлением в условиях смягчения цензурных условий новых публикаций и работ, в которых сочинения наиболее значимых для Григорьева авторов помещались в исторический контекст, в особенности изданий таких писателей, как Пушкин и Гоголь (о похвальной рецензии на них Погодина см. наст. изд., с. 541–542). В 1855 г. начали выходить «Сочинения» Пушкина, где впервые было напечатано значительное количество ранее не изданных текстов Пушкина. Их издатель П. В. Анненков поместил в 1-м томе «Сочинений» свои «Материалы к биографии А. С. Пушкина», ставшие наиболее подробным и детальным исследованием жизни Пушкина на тот момент. Анненков стремился создать максимально объективную картину жизни поэта, основанную на всех доступных источниках, включая воспоминания современников Пушкина и все доступные опубликованные и рукописные материалы, связанные с жизнью поэта. Все без исключения критики, писавшие об издании Анненкова, высоко оценили проделанную им работу. Григорьев, с одной стороны, присоединился к общему мнению, поскольку позиция Анненкова, с его точки зрения, протivotояла позиции Панаева, Чернышевского и других авторов, уверенных в невозможности пересмотра суждений Белинского. Здесь Григорьев использует идеи Анненкова для выражения собственных представлений об историческом процессе, согласно которым прошлое необходимо изучать и интерпретировать заново для лучшего понимания настоящего. Во имя этих соображений Григорьев резко осуждает теорию прогресса в литературе, выразившуюся у Белинского, как «дикую» и «неприложимую к искусству» (с. 501). Отрицание прогрессистских теорий у Григорьева, вероятно, восходит к Шевыреву, в рецензии на «Петербургский

сборник» писавшему: «Превратить любовь к ближнему — добродетель вечную — в филантропическую тенденцию значит на самую добродетель наложить моду. Вот до каких странностей доводит начало движения и развития, вводимое в то, что есть святейшего, неизменного и вечного в самом человеке, что нераздельно соединено с его существом и должно принадлежать всем векам и народам» (*Шевырев*. С. 229). Вместе с тем Григорьев осуждает установку на изучение фактов как самоценную задачу и требует концептуального осмысления отдельных сведений. Показательно в этой связи, что он даже не замечает значения богатой фактами рецензии В. П. Гаевского на «Материалы...» Анненкова и резко осуждает ее (с. 510).

В отношении к Гоголю Григорьев и продолжает, и пересматривает более ранние взгляды «молодой редакции». Рассуждения об «обличительном» начале у Гоголя не могут не напоминать о рецензии Островского на «Ошибку» Е. Тур, где выражение «обличение» использовалось в схожем значении, предполагающем осуждение претензий личности (см. наст. изд., с. 38). Однако, как и в связи с Пушкиным, Григорьев должен был учитывать новые издания Гоголя. В 1855 г. вышла незаконченная черновая редакция второго тома «Мертвых душ» в составе составленной Шевыревым книги «Сочинения Н. В. Гоголя, найденные после его смерти» (М., 1855). До этого опубликовать ее было невозможно в связи с цензурными ограничениями, хотя Погодин, Шевырев и славянофилы (а вероятно, и Григорьев) отлично знали о существовании и содержании гоголевских черновиков (см. подробнее: *Мани Ю. В.* В поисках живой души: «Мертвые души». Писатель — критика — читатель. М., 1984. С. 351–357). В отличие от анненковского издания, Григорьев без труда смог использовать содержащиеся в подготовленной Шевыревым книге материалы для продолжения полемики со своими оппонентами о Гоголе, который вновь оценивается Григорьевым высоко, однако теперь ставится ниже Пушкина. Григорьев в статье избегает говорить об изменениях в собственном понимании Гоголя. Позиция Григорьева здесь не очень характерна для критики его времени: например, близкий «молодой редакции» А. Ф. Писемский оценил вторую часть «Мертвых душ» далеко не апологетически (см. его статью «Сочинения Н. В. Гоголя, найденные после его смерти» — ОЗ. 1855. № 10). Вероятно, именно знакомство со вторым томом «Мертвых душ» до его публикации подготовило Григорьева к появлению издания Гоголя. Намного более значительной проблемой для критика оказалась биография Гоголя, составленная известным деятелем украинской культуры П. А. Кулишом (впервые: С. 1854. № 2–4). Написанная в апологетическом тоне и претендующая на строгую объективность в передаче отдельных фактов, эта работа многим должна была импонировать Григорьеву. Критик явно мог бы согласиться с очень высокими оценками Кулишом отношений Пушкина и Гоголя: «Это были наши Гете и Шиллер, наши Вальтер Скотт и Байрон. Оба поэта сильно подействовали один на другого; но существование Пушкина было несравненно важнее для его младшего брата» (*Николай М\* <Кулиш П. А.>* Опыт биографии Н. В. Гоголя со включением до сорока его писем. СПб., 1854. С. 47). Наверняка Григорьева порадовала публикация Кулишом неслестных отзывов Гоголя о Ф. В. Булгарине и Н. И. Грече. Наконец, Кулиш и Григорьев практически совпадают в отношении к поздним сочинениям Гоголя. По утверждению Кулиша, изучение переписки и прочих свидетельств о последних годах жизни писателя изменило его отношение и к «Выбранным местам из переписки с друзьями»: «...мои сомнения и недовольство к искренности всех его поступков в остальное десятилетие его жизни начали уступать место теплomu сочувствию к его убеждениям и уважению к силе и ясности его души...» (Там же. С. 9; именно отношение к «Выбранным местам...» особенно отметил в биографии Кулиша Алмазов — см.: М. 1854. № 13. Отд. IV. С. 36). При этом в конфликте автора «Выбранных мест из переписки с друзьями» и многочисленных возмущенных читателей этой книги Кулиш, как и Григорьев, винил преимущественно читателей: «...дорого обошлась Гоголю его “Переписка с друзьями”, эта книга, в которой он, из любви к ближнему, решился показать себя им без театральной одежды лирического и комического писателя! И кто, читая замозильные жалобы Гоголя, не “содрогнется”, как он говорил, “душою”? Многие ли из нас, подобно издателю “Переписки с друзьями”, остались при ее появлении в почтительном молчании касательно внутренней ее смысла?» (*Николай М\* <Кулиш П. А.>* Опыт биографии Н. В. Гоголя... С. 156). Неудивительно, что Григорьев увлеченно защищает книгу Кулиша и репутацию Гоголя от критики, в особенности от критики Булгарина. При этом Григорьев корректирует собственную более раннюю позицию относительно Гоголя (см. в наст. изд. коммент. к статье «Взгляд на “Библиотеку для чтения” в прошлом году», с. 768–769), а также позицию Алмазова, который упрекал Кулиша в том, что он «изображает Гоголя на основании его собственных суждений о самом себе», тогда как «Гоголь был скрытен, не откровенен» (М. 1854. № 13. Отд. IV. С. 34). Алмазов специально подчеркивал, что идеализация Гоголя, хотя и простительная, скоро должна уступить место сознанию, что «он был высоконравственный писатель, и следовательно не мог быть дурным человеком, а с другой стороны <...> он был все-таки человек и не лишен человеческих слабостей» (Там же. С. 35) и, не соглашаясь с трактовкой Кулишом гоголевского творчества, благодарил его за публикацию писем, раскрывавших даже «невинные странности

и мелочности» Гоголя (наст. изд., с. 460). Однако Григорьев едва ли сочувствовал идеям Кулиша, считавшего Гоголя по преимуществу «малороссийским» писателем: «...ни его сближение с такими поэтами, как Пушкин и Жуковский, ни изучение творений Гомера, Шекспира, Шиллера и Вальтер-Скотта, опечатавшееся на его сочинениях, ни положение его в школе, среди немногих друзей и так называемых им “существователей”, ни внушения отца, ни любовь матери <...> — ничто это, по крайнему моему разумению, не должно было назnamenовать в его душе тот дивный путь, которым пошел его природный гений. Гораздо ранее разумного сознания своих ощущений подвергнулся он влиянию, которое действует на поэтическую душу сильнее, нежели что-либо впоследствии, и дает ей неизменное направление. То была народная поэзия племени, которого нравственные свойства в такой полноте отразила в себе Гоголева натура» (Николай М\* <Кулиш П. А.> Опыт биографии Н. В. Гоголя... С. 84; ср. тексты любимых Гоголем малороссийских песен, приведенные Кулишом: Там же. С. 168–172, 175–176). В противоположность такой «малороссийской» трактовке творчества Гоголя, Григорьев называет писателя «наш общий Гоголь, родной нам, великорусам, столько же, сколько и малороссиянам» (наст. изд., с. 499). Очевидно, Григорьев тем самым смог примирить свой интерес к отражению русской народности в литературе и любовь к Гоголю. Описывая Гоголя как вполне русского писателя, Григорьев мог вспомнить о сочинениях С. П. Шевырева. По Кулишу, типичный для Гоголя «переход от горести к смеху и от смеха к горю» объясняется влиянием малороссийской песни (Николай М\* <Кулиш П. А.> Опыт биографии Н. В. Гоголя... С. 86). Напротив, Шевырев возводил именно эти особенности к традициям древнерусской литературы «южного периода» (см. наст. изд., с. 663).

На идеи Шевырева Григорьев еще более открыто опирается и в полемике с Белинским и его последователями, которую он продолжает в цикле. Параллели с рецензией Шевырева на «Петербургский сборник» (1846), где эстетика Белинского оценивается резко отрицательно, встречаются уже в «Русской литературе в 1851 году» и значимы и для настоящей статьи Григорьева. Следом за Шевыревым, Григорьев упрекает Белинского в неуважении к «преданию», в недостаточной образованности и приверженности множеству ложных доктрин. В особенности резко осуждает Григорьев Белинского за прогрессивистский подход к литературе. Очень ярко это выражается в споре о ценности творчества И. И. Козлова. Сохранился автограф статьи Григорьева о Козлове, развивающей положения настоящей статьи (ИРЛИ. Ф. 93. Оп. 3. № 390; опубли.: Спиридонов В. С. Козлов и критика пятидесятых годов // *Sertum bibliologicum*: В честь президента Русского библиологического общества проф. А. И. Маленина. Пб., 1922. С. 242–248), где он прямо отсылает к статье «покойного Белинского» (Там же. С. 242) и утверждает, что среди «поэтов пушкинской эпохи» многие, включая Козлова, заслуживают уважения, причем не как беллетристы, а как самостоятельные, хотя и второстепенные дарования: «...хорошее и дурное тесно связано в них с личностями творцов, а в творцах выразились те или другие стороны эпохи. Гении — тот фокус, в котором все лучи эпохи собираются, — но каждый из этих лучей имеет и свое, самостоятельное отражение...» (Там же. С. 243). Помимо «исторической» оценки творчества Козлова как поэта своей эпохи, Григорьев также требовал «эстетического» и «психологического» осмысления его сочинения (см.: Там же. С. 244), тем самым вновь возвращаясь к вопросу о соотношении «исторической» и «эстетической» критики, уже затронутому «московитянинскими» критиками в начале 1850-х гг. (см. в наст. изд. статьи Григорьева «Русская литература в 1851 году» и Эдельсона «Несколько слов о современном состоянии и значении у нас эстетической критики»). Однако, помимо многочисленных упреков в адрес Белинского, Григорьев дает многим сторонам его критики высокие оценки: «Хорошее заключалось в твердости эстетических положений, в мысли о том, что искусство должно мерить условиями искусства, в живом сочувствии к жизни и в вере в то, что литература — отражение жизни» (наст. изд., с. 494). Григорьев имеет в виду по преимуществу ранние статьи Белинского, выбирая из них идеи, совпадающие с его собственной эстетической программой, в первую очередь, — что литература, с одной стороны, самоценна и самодостаточна, а с другой стороны, выражает фундаментальные закономерности реальной «жизни», которая не может быть постигнута без понимания литературы. Это представление о высшем статусе литературы приводит к невысокой оценке роли критики, что особенно заметно на фоне статьи Эдельсона об эстетической критике (см. наст. изд.): «Вводит новое в жизнь не критика, которой дело заключается только в разъяснении нового — а произведения искусства» (наст. изд., с. 495). Противоречия между высокими и низкими оценками Белинского решаются за счет историзации наследия критика: его сочинения оказываются, в глазах Григорьева, внутренне неоднородны, причем раннего Белинского он принимает, а позднего отрицает. К тому же, в сознании критика возникают зазоры между эпохой Белинского и современностью, а потому идеи Белинского парадоксальным образом противопоставляются позиции его современных последователей — И. И. Панаева и в особенности Н. Г. Чернышевского.

Статья Григорьева создавалась, когда сочинения Чернышевского уже привлекли к себе внимание читателей. В более ранних статьях «московитянинского критика» его отзыв о комедии

А. Н. Островского «Бедность не порок» мог восприниматься как крайнее выражение позиции «петербургских» изданий (см. наст. изд., с. 473), однако после появления «Эстетических отношений искусства к действительности» (1855), развернутой рецензии «Сочинения Пушкина» и других статей Григорьев уже не мог не заметить качественной разницы между позициями Чернышевского, с одной стороны, и таких критиков, как А. В. Дружинин, — с другой. Эстетика Чернышевского, сводившая литературу к пассивному отражению жизни, по преимуществу социальных закономерностей, воспринималась Григорьевым как враждебная. Не случайно Е. Н. Эдельсон, наряду с Григорьевым, единственный критик «молодой редакции», продолжавший печататься в «Москвитянине», написал отрицательный отзыв на книгу Чернышевского (см.: РГАЛИ. Ф. 1205. Оп. 1. № 115. Л. 1–1 об.; № 118. Л. 9–10). Эдельсон связал диссертацию с принципами отжившей натуральной школы и положительно оценил полемику Чернышевского с некоторыми положениями немецкой философской эстетики, однако счел его теорию ограниченной (см. подробнее о неопубликованной рецензии Эдельсона: *Зельдович М. Г.* Страницы истории русской литературной критики. Харьков, 1984. С. 39–47; в целом о полемике в русской критике вокруг Чернышевского: Там же. С. 4–47). Григорьев прямо об «Эстетических отношениях...» упоминает лишь один раз, однако стремится опровергнуть другие сочинения Чернышевского, особенно его статьи о Пушкине. Видимо, общее отношение Григорьева к Чернышевскому близко к отношению Эдельсона: эстетика Чернышевского кажется ему продолжением и заострением принципов натуральной школы. Григорьев, как и Эдельсон, осознаёт, что Чернышевский в своем развитии этих принципов отходит от многих положений даже позднего Белинского и его продолжателей. Именно по этой причине он обращает внимание на противоречие позиций Чернышевского и Дружинина, причем последний в статье переоценивается и воспринимается как автор близкий самому Григорьеву (эта «реабилитация» Дружинина будет продолжена в следующей статье цикла Григорьева). Осознание, что в рядах «петербургских журналистов» нет глубинного единства, у Григорьева, видимо, связано и с пониманием, что единства уже нет и в «молодой редакции». Действительно, к моменту появления статьи лишь Григорьев и Эдельсон продолжают сотрудничать в близящемся к закрытию «Москвитянине». В полемике с Панаевым Григорьев, хотя и называет себя критиком «молодой редакции», фактически отрицает ее существование: «...какие существенные различия находите вы между *старой* и *новой* редакцией “Москвитянина”?.. Вероятно, ответа вы не дадите, потому что и здесь, как и в деятельности Островского, новое слово есть только старое слово» (наст. изд., с. 490). Поскольку «новое слово» Островского, по Григорьеву, есть слово «народность» (наст. изд., с. 474), легко ожидать, что близость двух «редакций» тоже связана именно с трактовкой этого понятия. Действительно, в статье обращает на себя внимание идеологическая близость Григорьева к Погодину и Шевыреву, в особенности в утверждении, что русский народ легко может усвоить себе все достижения «остальной Европы» (наст. изд., с. 512). Представление о способности русского народа повторить и превзойти все успехи Запада восходит к идеям Погодина и Шевырева относительно высшей миссии России в мировой истории. Так, в 1838 г. Погодин в обращении к наследнику престола письме заявлял: «Есть в Истории череда для народов, кои, один за другим, выходят стоять как будто на часы и служить свою службу человечеству; до сих пор одних славян свет не видал еще на этой славной череде; следовательно, они должны выступить теперь на поприще, начать высшую работу для человечества и проявить благороднейшие его силы» (*Погодин М. П.* Историко-политические письма и записки в продолжение Крымской войны. 1853–1856. М., 1874. С. 9). В «Истории русской словесности, преимущественно древней» (1846) Шевырев выразил эту идею очень последовательно: «Если мы верим в постепенность развития человечества, а потому думаем, что народы в последовательном своем шествии друг за другом приносят очередные вклады в обширную сокровищницу этого развития <...>, то не обвинят нас в народной самодеежности, если мы скажем, что во всемирном состязании и нам, по всему вероятно, назначена какая-нибудь доля. Мы не были призваны к участию в отдельных развитиях стихий человеческих: не выпадет ли нам на жребий трудная задача — как совместить их все и разрешить загадку о человеке полном и цельном?» (*Шевырев*. С. 209). У Шевырева (как и у Григорьева) эти идеи связывались с высокой оценкой творчества Пушкина, который, по их мнению, воплотил в своей деятельности все эти свойства русского народа: «Чудное сочувствие Пушкин имел со всеми гениями поэзии всемирной — и так легко было ему усвоивать себе и претворять в чистое бытие русское их изящные свойства! Это в Пушкине черта национальная: как же было ему не отражать в себе характера своего народа?» (рецензия на «Сочинения Александра Пушкина», 1841 — Там же. С. 164). Позже эти идеи будут существенны для «почвеннической» программы Григорьева и Ф. М. Достоевского; в частности, они будут выражены в знаменитой пушкинской речи последнего (см.: *Песков А. М.* К истории происхождения мифа о всеотзывчивости Пушкина // Новое литературное обозрение. 2000. № 42; *Потапова Г. Е.* От «протеизма» к «всемирной отзывчивости»: (Очерк из истории одной идеи) // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2001. Т. 16).

Едва ли не центральная идея статьи Григорьева — утверждение необходимости подлинно «народной», в специфическом понимании критика, литературы и осуждение критики за неспособность показать читателям эту «народность». Именно как выражение духа русского народа трактуется Григорьевым творчество Пушкина и Гоголя; «народность», как и в предыдущей статье цикла, объясняет исключительное значение Островского для современной литературы. Более того, задача критики, по Григорьеву, — определить, «в какой степени» тот или иной поэт — «русский поэт» (наст. изд., с. 502). Ранний Белинский получает высокую оценку именно за то, что приветствовал «народный период литературы» (наст. изд., с. 494). При этом анализ «народности» и «художественности», по Григорьеву, — единый процесс, а потому неспособность того же Белинского отнести Козлова «к числу художников» (наст. изд., с. 502) связана с его же нежеланием установить степень народности Козлова. Это позволяет Григорьеву синтезировать критерии «художественности» и новые для него критерии «народности». Если в рассуждениях о народности Пушкина и Гоголя Григорьев скорее склоняется к «общечеловеческому» аспекту народности, то в своей резкой полемике с писателями «ненародными» он скорее интересуется этническими вопросами. Так, Ф. В. Булгарин и О. И. Сенковский подвергнуты осуждению как поляки (ср. позицию Н. И. Надеждина: *Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 473*). Здесь Григорьев повторяет упреки, встречающиеся уже в первых его статьях — ср., например, его рецензию на 2-ю часть «Воспоминаний» (СПб., 1846) Булгарина: «Язык русский, как и всюду в творениях автора, прихрамывает на западно-славянскую сторону» (Финский вестник. 1846. № 4. Отд. V. С. 55). Здесь, однако, Григорьев пишет уже не о языке, а о литературной позиции Булгарина и Сенковского в целом. Любопытно, что Григорьев допускает многочисленные абберации: далеко не во всем согласны Сенковский и Булгарин предстают в его статье практически единомышленниками (об отношении Григорьева к «Библиотеке для чтения» и Сенковскому см. в наст. изд. статью «Взгляд на “Библиотеку для чтения” в прошлом году» и коммент. к ней, с. 768–771). К тому же, Григорьев не видит, что во многом его собственная позиция близка к позиции «Библиотеки для чтения». Так, в не названной Григорьевым рецензии на издание Анненкова анонимный обозреватель «Библиотеки для чтения», как и Григорьев, обращал внимание на то, что исследование Пушкина Анненковым не завершено (см.: БдЧ. 1855. № 5. Отд. VI. С. 1–14). Так же Григорьев не обращает внимания и на то, что в именно «Библиотекой для чтения» была опубликована высоко им оцененная статья Дружинина «А. С. Пушкин и последнее издание его сочинений» (1855. № 3, 4).

В отличие от большинства статей Григорьева, «Замечания об отношении современной критики к искусству» были скорее восприняты положительно. Только Некрасов в «Заметках о журналах» отрицательно отозвался о Григорьеве, осуждавшем Чернышевского за повторение «пасквилей» на Пушкина и при этом критиковавшем Белинского, защитить которого было невозможно по цензурным причинам: «В “Москвитяине” № 13 и 14 г. А. Григорьев объявляет с укором, что “Современник” позорит память Пушкина, перепечатывая пасквили на него, на том основании, что мы, говоря об отношениях к Пушкину критики его времени, перепечатали, между прочим, пародию на Пушкина из “Телеграфа”. Этот упрек можно только объяснить следующими словами г. же Григорьева: “Признаемся, — говорит он в своей статье, — мы с злобной радостью следили за промахами современной критики”. В злобе редко человек сохраняет здравый смысл и способность видеть вещи такими, каковы они есть. Не г. Григорьеву учить нас любить и чтить память Пушкина, не г. Григорьеву, который, вступаясь за память одного покойника, не нуждающегося ни в чьей защите, в то же время покрывает осуждением другого, нуждающегося если не в защите, то в полном признании своих заслуг, — и с каким спокойствием делает это г. Григорьев, знающий твердо, что те, которые бы хотели вступить за того, на кого он нападает, не имеют в руках своих равного с г. Григорьевым оружия! Это лишило нас всякой охоты говорить подробнее о статье г. Григорьева и входить с ней в какие-либо прения, чего она заслуживает по некоторым дельным и метким замечаниям, рассеянными в ней наряду с бессмыслицами и комическим самохвальством» (*Некрасов. Т. 11. Кн. 2. С. 196; впервые: С. 1855. № 11*). Однако «Санкт-Петербургские ведомости», обычно не одобрявшие критику Григорьева, поместили подробный пересказ его статьи, сопроводив его замечанием, что видят в нем «человека с искренним, теплым, хотя и ошибочным убеждением, с любовью к литературе» и потому решили «говорить с ним» (№ 249. 12 нояб.; автор, вероятно, В. Р. Зотов). Причина одобрения большинством критиков статьи Григорьева, вероятно, связана с ассоциацией литературы недавнего прошлого с общественно-политической обстановкой последних лет царствования Николая I. Критика того времени, лишенная возможности, а часто и желания говорить о насущных общественных вопросах, стала особо удобной мишенью для отрицания. Статья Григорьева воспринималась как первая ласточка в волне критики, обрушившейся на литературу прошлого. По выражению А. И. Рыжова, «с тех пор как журнальный мир наш оглашен был в октябре прошлого года громовой статьей г. Аполлона Григорьева, явившейся в 13 и 14-м номерах “Москвитянина”, вопрос о достоинствах и недостатках современной критики сделался одним

из самых важных вопросов журналистики. Первым отзывом на него было довольно удачное опровержение статьи г. Григорьева в «Отечественных записках». Обнаружив некоторую шаткость в воззрениях и теориях московского критика, рецензент «Записок» высказал, в свою очередь, еще более строгое суждение об отношениях журнальной критики к литературе. <...> «Критика наша измельчала», — повторил «Современник», незадолго перед тем говоривший об измельчании литературы» (Колядин О. <Рыжов А. И.> Обзорные первые книжки журналов за нынешний год // БдЧ. 1856. № 2. Журналистика. С. 56). Отзыв Дудышкина в «Отечественных записках» (см. его в наст. изд.), хотя полемичный по отношению к статье Григорьева, был, однако, выдержан в относительно мягком тоне. Панаев, вероятно, вслед за Григорьевым и Дудышкиным, публично заявил о принципиальном отказе от разделения литературы на лагеря и от полемики, которую вел по преимуществу с «Москвитянином»: «Навсегда расставаясь с журнальной полемикой, которая, подчас раздражая и оскорбляя, делает человека несправедливым и резким, я прошу прощения у моих литературных собратьев за все мои вольные и невольные прегрешения в отношении к ним. <...> Я не могу, впрочем, не пожелать <...>, чтобы журнальная критика стала, наконец, в прямые и добросовестные отношения ко всем литераторам без исключения, не разбирая, к какому приходу принадлежат они — к нашему или чужому...» (С. 1855. № 12. Заметки Нового Поэта. С. 244). В том же номере были напечатаны «Заметки о журналах» Н. А. Некрасова, автор которых поддержал критика «Отечественных записок», хотя и не упоминая о статье Григорьева. Наконец, Рыжов в указанной выше статье отозвался о статье Григорьева как о неоднозначной. В своем отзыве он почти сошелся с критиком «Отечественных записок»: «Мы с любовью следили за статьями критика “Москвитянина”. Во-первых, в них отражается (явление весьма редкое в настоящее время!) энергически-высказывающаяся личность; во-вторых, г. Григорьев не затрудняется в приговорах своих, создает и разрушает авторитеты по чистосердечному убеждению. Все это доказывает деятельность мысли в человеке. Что же так безотрадно поражает в статьях г. Григорьева? Отсутствие единства, систематической последовательности в убеждениях, ничем не примиряемые противоречия. Исключительный жрец художественности <...> — г. Григорьев очень метко называет “птичьим щебетаньем” стихотворения, лишенные ясной и определенной мысли. Мало того — немногие в настоящую минуту служат с таким самоотвержением народности, то есть отражению народного мышления в искусстве, как г. Григорьев. Выступая против отрицательного направления в современных произведениях словесности, он, с своей стороны, отрицает уже не отдельные явления жизни, а целую жизнь, и возлагает чрезвычайно тяжкие условия на современное искусство — посешковский взгляд на предметы, лиризм стародавних наших песен» (БдЧ. 1856. № 2. Журналистика. С. 68).

С. 488. ...с некоторою резкостью ~ многим из наших противников... — Имеется в виду А. В. Дружинин, высоко оценивший некоторые выступления критиков «Москвитянина»: «Приятно сознавать, что в преданности, которую редакция “Москвитянина” питает к делу русской словесности, нет и тени лицемерия: с откровенной горячностью (а это едва ли не лучшая из всех похвал журналу) она трудится, спорится, исправляет собственные ошибки (Дружинин. Т. 6. С. 662; впервые: БдЧ. 1852. № 5). Его фельетоны Григорьев оценивал как «голос с самостоятельным мнением, с которым всегда было приятно поспорить — и весьма часто нельзя было не согласиться» (наст. изд., с. 408).

С. 488. ...невинное литературное безделье... — Имеется в виду творчество большинства сотрудников «Библиотеки для чтения». По выражению Григорьева, «двадцать лет журнал все шутил да шутил» (там же).

С. 488. ...то, что подходит под пословицу ~ должно быть обходимо красноречивым молчанием... — Имеется в виду литературная беллетристика, по отношению к которой Григорьев употреблял цитированную пословицу (ср. наст. изд., с. 185). Тяготение современной словесности к беллетристике критик воспринимал как результат влияния Белинского, последователями которого считал редакторов «Современника» и «Отечественных записок» (см. в наст. изд. статью «Русская литература в 1851 году» и коммент. к ней).

С. 488. ...мы остановимся с любовью ~ настоящим, призванным художником... — Пояснение журнальной стратегии, принятой в статье самого Григорьева, в особенности в статье «Взгляд на “Библиотеку для чтения” в прошлом году» (см. наст. изд.), где разбирается, по сути, одно произведение, причем явно относящееся к периферии литературного процесса. Ср. также разбор повести А. В. Дружинина «Певница» в статье Григорьева «Русская литература в 1851 году», которая, вероятно, кажется Григорьеву не лишенной художественного начала. Под «небольшую поэмою» может иметься в виду какое-либо сочинение Фета, внимательно разбиравшегося критиками «молодой редакции» (см. наст. изд., с. 452–456).

С. 488. ...пустим в ход риторическую фигуру умолчания... — Умолчание как одна из риторических фигур упоминается во многих трактатах по риторике (см., например, «Краткое руководство

к красноречию» М. В. Ломоносова, 1748, гл. 6, § 229). Ко временам Григорьева подобные трактаты воспринимались как ученическое чтение, что объясняет его иронию. См. также: Назиров П. Г. Фигура умолчания в русской литературе // Поэтика русской и зарубежной литературы: Сборник статей. Уфа, 1998.

С. 488. ...в отношении к иному тяжеловесному роману ~ необыкновенной великосветскости и изящнейшей тонкости. — Под романом имеется в виду, по всей видимости, «Мертвое озеро» Н. А. Некрасова и А. Я. Панаевой, многие отрывки которого Григорьев принципиально не разбирал (см. наст. изд., с. 652–653). «Великосветскими» Григорьев считал сочинения И. И. Панаева (см. наст. изд., с. 184).

С. 489. ...добросовестнейшие из деятелей ~ сходятся с нами в результатах. — Цитаты из статей, полемичных по отношению к предыдущей статье Григорьева об Островском (см. наст. изд.). Цитата из статьи Панаева под псевдонимом Новый Поэт помещена на с. 114, а не 119. Дружинин выражал схожие с «молодой редакцией» взгляды в отзыве на сочинения А. Ф. Писемского, в которых критик высоко оценил отказ от тривиальных ходов литературы своего времени (см.: БдЧ. 1854. № 2). Григорьев в своем обзоре «Библиотеки для чтения» высоко отзывался об этой статье Дружинина (см.: М. 1854. № 17. Отд. IV. С. 19–30).

С. 489. «Есть тому делу причина!» — как говорит Митя в «Бедность не порок». — Цитата из пьесы Островского (д. I, явл. 5).

С. 489. ...как в полемике, открывшейся против нас ~ обнаружили слишком ясно больные места той критики... — Речь идет об отзывах на статьи Григорьева «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» (см. наст. изд., с. 790–792). Слово «интриги» выделено в «Отечественных записках». Под статьями о Пушкине и Гоголе имеются в виду сочинения Дудышкина и Гаевского, речь о которых будет вестись в его статье далее.

С. 490. ...и н т р и г и в смысле XVIII столетия можно отыскать в самом «Домострое» (вспомните женок торговых и т. п.)... — Григорьев продолжает обсуждение «Домостроя», начатое в его предыдущей статье и подхваченное Дудышкиным (см. наст. изд., с. 478, 480, 791). Под «интригой» здесь подразумевается галантный любовный сюжет, привлекающий не эротическим содержанием, а динамичной интригой. Ср. в «Моих литературных и нравственных скитальчествах» (1864): «Уже самый “Фоблаз” — книга, стоящая, так сказать, на грани двух направлений: сказка, интрига весьма спутанная и сложная играет в ней роль несколько не меньшую чувственности...» (Григорьев. Воспоминания. С. 68). Вероятно, здесь имеется в виду фрагмент из этой книги, где говорится о неких «бабах», «кои на зло повторяют младые жены, сиречь: которые сваживают с чужими мужи», причем такая баба может притвориться «торговою», а действовать через «женок» (то есть служанок) (Домострой благовещенского попа Сильвестра. М., 1849. С. 35). Этот сюжет мог напомнить критику о пьесе Островского «Не так живи, как хочется».

С. 490. ...правилами ли «Домостроя» ~ человека, весьма почтенного, но несколько одностороннего... — Имеется в виду, что созданный Сильвестром «Домострой» выражает в первую очередь личную позицию своего создателя, а не объективную суть «русского воззрения». См. о «Домострое» наст. изд., с. 798.

С. 490. ...завязкою всех новейших повестей и романов ~ оно уже решает его... — Речь идет о теме вызывающих сочувствие разлученных влюбленных. Григорьев, вероятно, противопоставляет многочисленные произведения, где раскрывается эта тема, пьесам Островского «Не в свои сани не садись» и «Не так живи, как хочется», где внезапно возникшее любовное увлечение героев оказывается ложным и обманывает их.

С. 490. ...*Definitio periculosa est.* — Неточно цитируется выражение, употребленное древнеримским юристом Луцием Явенолом Приском по отношению к гражданскому праву.

С. 490. ...и здесь, как и в деятельности Островского, новое слово есть только старое слово. — Отсылка к статье «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» (см. наст. изд., с. 474). См. также преамбулу к наст. коммент.

С. 490–491. ...«Современником», в котором сегодня позволено ругать ~ тьму безвкусовых и безобразных литературных ересей... — Имеется в виду разногласие Дружинина и Чернышевского, касавшееся и оценки столь значимых деятелей русской литературы, как Пушкин, Белинский и Островский, и общих эстетических принципов оценки произведения (см. вступительную статью к наст. изд., с. 28–29).

С. 491. ...другие обстоятельности, от него не зависящие. — Данная формула указывает на возможность цензурного вмешательства, не давшего Григорьеву опубликовать продолжение статьи об Островском (см. наст. изд., Приложение I).

С. 491. ...какие статьи нами недокончены ~ отрывка, который сам по себе окончен... — Речь идет о статье «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене», продолжением которой являлась настоящая статья, и статье «Русские народные песни» (М. 1854. № 15), продолженной лишь в 1860 г. и получившей новое название «Русские народные песни с их поэтической



и музыкальной стороны» (см.: ОЗ. 1860. № 4, 5). Упреки в адрес Григорьева см.: ОЗ. 1855. № 5. Отд. IV. С. 54–55. Ср. также статью Панаева (наст. изд., с. 481–482).

С. 491. ...*взгляды эти вызваны были поводом, и другим поводом вызовется, вероятно, их продолжение и разъяснение.* — Речь идет об одной из статей Григорьева, посвященных «Библиотеке для чтения» (см.: М. 1854. № 8), где критик обещал подробно рассмотреть творчество Гете, однако так и не выполнил своего обещания. Упреки в адрес Григорьева см.: ОЗ. 1855. № 5. Отд. IV. С. 55. Григорьев не упоминает о еще одном замечании критика «Отечественных записок» (см.: Там же), заметившего, что он так и не завершил цикл статей о зарубежных писателях, начатый статьей о П. Мери-ме (см.: М. 1851. № 24).

С. 492. ...*«шутил, весь век шутил»...* — Отсылка к словам Софии из «Горя от ума» А. С. Грибоедова (1824): «Шутить! и век шутить! как вас на это станет!» (д. III, явл. 1).

С. 492. *Слово нашего направления есть уважение к преданию...* — Под «нашим направлением», по всей видимости, имеется в виду отношение к Белинскому и его последователям, выразившееся в статьях С. П. Шевырева, который в рецензии на «Петербургский сборник» (1846) упрекал представителей «петербургской литературы» в пренебрежении «преданием»: «Воспоминание захочет она <западная философская мысль> создать какое-то воздушное, вне всяких наследственных преданий...» (Шевырев. С. 240). «Уважение к преданию» — выражение из статьи Пушкина «Письмо к издателю» (1836; см.: Пушкин. Т. 12. С. 97), относящееся к Белинскому.

С. 492. *Вот с этим-то разрывом и с его представителями мы и боремся. Sapienti sat.* — Цитируется известное латинское выражение (перевод — мудрому достаточно), которое в данном случае относится к цензурным сложностям, не дававшим Григорьеву прямо назвать по имени основного представителя «разрыва предания» — Белинского.

С. 492. *Можно признавать ~ нельзя же не относиться к ним враждебно.* — Имеется в виду Белинский. Характеристика его натуры как «вулканической», а самого критика — как сторонника живого слова и правды — вскоре станет типична для русской литературной критики, в том числе статей Н. Г. Чернышевского, романов А. Ф. Писемского, прозы А. И. Герцена (см. примеры: *Зубков К. Ю.* Из истории литературной полемики 1850-х гг.: В. Г. Белинский в романе А. Ф. Писемского «Тысяча душ» // *Русская драма и литературный процесс: К 75-летию А. И. Журавлевой.* М., 2013). «Малограмотность» Белинского отмечалась Шевыревым. В рецензии на «Петербургский сборник» он утверждал, что образование критика сводится к русским журналам: «“Телеграф”, “Телескоп” и “Молва” были его Геттингеном, Иеною и Берлином» (Шевырев. С. 246). Там же Шевырев писал о постоянных противоречиях Белинского: «У г. Белинского есть несколько тем постоянных <...>. Первая тема, например, — нет русской литературы, вторая тема — есть русская литература...» (Там же. С. 247). «Вредное влияние» Белинского на русскую литературу констатировал сам Григорьев в статье «Русская литература в 1851 году» (см. наст. изд.).

С. 492. *Судьбы нашей критики как от 1838 до 1846, так и от 1828 до 1838 довольно хорошо известны критику молодой редакции...* — Первый из указанных периодов, вероятно, относится к участию Белинского в «Отечественных записках» (точнее, оно началось в 1839 г.). Второй период, вероятно, относится к литературно-критической деятельности Н. И. Надеждина, продолжавшейся, строго говоря с 1828 по 1836 г. В «Моих литературных и нравственных скитальчествах» Григорьев назвал и Надеждина, и Белинского в числе авторов, оказавших огромное влияние на его поколение (см.: *Григорьев. Воспоминания.* С. 6). Ниже в настоящей статье критик явно смешивает Надеждина и Белинского.

С. 493. *Венчания и развенчания кумирчиков ~ в которой г. Новый Поэт громит нас своими диатрибамии...* — Григорьев дает общую характеристику критики Белинского, которая, по его мнению, преемственно связана с современным положением дел в русской критике. «Венчания и развенчания кумирчиков» вообще были обычным объектом его иронии (см., например, начало статьи «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене и коммент. к ней, наст. изд., с. 467, 792). Многочисленные противоречия Григорьев усматривает между статьями Белинского «Бородинская годовщина. В. Жуковского... Письмо из Бородина от безрукого к безногому инвалиду» (1839), ярким выражением периода «примирения с действительностью», когда Белинский пытался доказать разумность существующего порядка вещей, включая современное ему российское государство (сам Белинский говорил: «Я знаю, знаю, <...> меня назовут льстецом, подлецом, скажут, что я кувыркаюсь перед властями... Пусть их! Я не боюсь открыто и прямо высказывать мои убеждения...» — *Панаев И. И.* Литературные воспоминания. М., 1988. С. 226), и рецензией (1844) на роман Э. Сю «Парижские тайны», отражавшей социалистические убеждения Белинского середины 1840-х гг. (ср. сопоставление этого отзыва Белинского с позицией К. Маркса и Ф. Энгельса: *Эко У.* Роль читателя: Исследования по семиотике текста. СПб., 2007. С. 214–215). В статье «Литературные мечтания» (опубл. в газете «Молва», 1834) Белинский постоянно повторял, что народность является одним из условий подлинной поэзии, упоминая об этой категории по отношению

к сочинениям Державина и Пушкина. Напротив, в рецензии (1841) на «Сказания русского народа, собранные И. Сахаровым» Белинский отрицательно отзывался о русском фольклоре, не обладавшем, с точки зрения критика, эстетической ценностью. В статьях того же времени критик вообще отрицал значение понятия «народность» для современной литературы. В рецензии (1841) на книгу И. И. Голикова «Деяния Петра Великого, мудрого преобразителя России...» и на книгу Г. Кошкина «О России в царствование Алексея Михайловича» Белинский утверждал, что допетровская Россия не обладает никаким общечеловеческим значением. Наконец, Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835) первым определил Гоголя как первостепенного писателя, тогда как в знаменитом «зальцбрунском» письме и в рецензии (1847) на «Выбранные места из переписки с друзьями» резко отрицательно отзывался об этой книге. Григорьев неоднократно подчеркивал, что был одним из немногих критиков, не присоединившихся к Белинскому в осуждении книги Гоголя (ср. наст. изд., с. 497). В защиту «Бориса Годунова» в «Телескопе» выступал Надеждин, автор рецензии на трагедию Пушкина, вышедшей под псевдонимом Никодим Надоумко и написанной в форме диалога нескольких персонажей, один из которых защищает пьесу Пушкина от упреков некоего Тленского. При этом сам Надеждин ранее невысоко оценивал произведения Пушкина; его отношение к Пушкину изменилось именно после появления «Бориса Годунова». Тленский говорит своему оппоненту: «Тогда, как все благоговело перед Пушкиным, ты почитал удовольствием и честью нещадно бранить его, но теперь, когда он пал и все ополчается против него, ты себе, наверно, поставишь в удовольствие и честь принять его под свою защиту» (*Пушкин в прижизненной критике*. Т. 3. С. 72); вероятно, эта и другие статьи Надеждина послужили источником «Сна по случаю одной комедии» Б. Н. Алмазова (см. наст. изд., с. 618). Григорьев неточен, поскольку Надеждин по преимуществу полемизировал не с «критикой», а с устными отзывами.

С. 493. *Разделяя когда-то многое с критикой ~ как и книга Гоголя.* — В ранний период своего творчества Григорьев испытал сильное влияние Белинского (см.: *Виттакер*. С. 32–34). В статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (1859) он так описал свое впечатление от «Литературных мечтаний», первой большой статьи Белинского (1834): «Эти статьи изумляли невольно своей беспощадной и вместе наивной смелостью, жаром глубокого и внутри души выросшего убеждения, прямым и нецеремонным поставлением вопросов, наконец, тою видимой молодостью энергии, которая дорога даже и тогда, когда впадает в ошибки, — дорога потому, что самые ошибки ее происходят от пламенного стремления к правде и добру» (*Григорьев*. С. 157). Перечисленные далее отсылки к сочинениям Белинского раскрыты в коммент. к настоящей статье и к статье «О комедиях Островского...». Статья Григорьева в защиту «Выбранных мест...» в печати не подвергалась никакому «глумлению». Возможно, речь идет о полемике, вызванной статьями Григорьева времен «молодой редакции», во многом связанными с книгой Гоголя.

С. 493. *Errare humanum est* — пословица, приписываемая Луцию Аннеем Сенеке. Тема «ошибка» критики отсылает к статье Панаева, который явно в пику Григорьеву заявлял: «...благородной откровенности и сознания мы желаем и современной критике <...>. Кто из критиков не вводил в заблуждение публику? Кто из них не ошибался? Кто не делал промахов? Кто не создавал своих кумиров?» (наст. изд., с. 484).

С. 493. *...отстаивая статьи о Пушкине ~ от его Татьяны делались весьма странные требования...* — Речь идет о цикле статей Белинского «Сочинения Александра Пушкина» (1843–1845), где вся русская литература до Пушкина названа чуждой национальным «преданиям», которые Григорьев отстаивает: «Русская литература есть не туземное, а пересаженное растение. <...> Ее история, особенно до Пушкина (отчасти еще и до сих пор), состоит в постоянном стремлении — отрешиться от результатов искусственной пересадки, взять корни в новой почве и укрепиться ее питательными соками. Идея поэзии была выписана в Россию по почте из Европы и явилась у нас как заморское нововведение» (*Белинский*. Т. 6. С. 81–82). Белинский осуждал поведение Татьяны Лариной в финале «Евгения Онегина»: «...некоторые отношения, не освещаемые любовью, в высшей степени безнравственны...» (Там же. С. 424).

С. 493. *Гоголю, изволите видеть, критика высказала тогда много горьких истин.* — Цитата из названной выше статьи Панаева (см. наст. изд., с. 483).

С. 493. *Пусть же наконец убедится она ~ читая «Авторскую исповедь»!* — Незаконченная черновая редакция второго тома «Мертвых душ» и «Авторская исповедь», содержащиеся в которой признания, по мнению Григорьева, опровергали упреки Белинского в ханжестве и двуличности Гоголя-проповедника, были опубликованы в 1855 г. Шевыревым (см. преамбулу, с. 803–804).

С. 494. *Начало ее в «Молве» ~ завершение в «Отечественных записках».* — Перечисляя журналы и газеты, в которых сотрудничал Белинский (журнал Надеждина «Телескоп» и его же газета «Молва», где он печатался в 1834–1836 гг., журнал «Московский наблюдатель», где Белинский сотрудничал в 1838–1839 гг., журнал «Отечественные записки» А. А. Краевского, в котором критик

участвовал в 1839–1846 гг.), Григорьев «забывает» некрасовский «Современник», сотрудники которого упрекали его в некорректной полемике с Белинским и присваивали себе роль наследников критика.

С. 494. В «Московском наблюдателе» та же критика ~ погружались в *unendlichen Geist Gete* и т. д. — Речь идет о периоде 1838–1841 гг., когда Белинский увлекался сочинениями Гегеля и использовал сложный философский язык его философии (ср., например, тесно связанную с «Эстетикой» Гегеля статью «Разделение поэзии на роды и виды», 1841). Обличительный отзыв о французской писательнице Жорж Санд (George Sand, настоящее имя: Амандина Аврора Люсиль Дюпен, позже — Дюдеван, 1804–1876) помещен в статье Белинского «Менцель, критик Гете» (1840). Белинский осуждал писательницу не за отсутствие художественности, а за проповедь женской эмансипации и идей социализма: «Г-жа д'Юдеван, или известный, но отнюдь не славный, Жорж Занд, пишет целый ряд романов, один другого нелепее и возмутительнее, чтобы приложить к практике идеи сен-симонизма об обществе. Какие же это идеи? О, бесподобные! — именно: индустриальное направление должно взять верх над идеальным и духовным: должно распространиться равенство не в смысле христианского братства, которое и без того существует в мире со времени первых двенадцати учеников Спасителя, а в смысле какого-то масонского или квакерского сектантства; должно уничтожить всякое различие между полами, разрешив женщину на вся тяжкая и допустив ее, наравне с мужчиною, к отправлению гражданских должностей, а главное — предоставив ей завидное право менять мужей по состоянию своего здоровья... Необходимый результат этих глубоких и превосходных идей есть уничтожение священных уз брака, родства, семейственности, словом, совершенное превращение государства сперва в животную и бесчинную оргию, а потом — в призрак, построенный из слов на воздухе» (Белинский. Т. 2. С. 161). В той же статье есть и отзыв о Шиллере, в сочинениях которого Белинский действительно не нашел объективной «художественности». Степень резкости этого отзыва Григорьев, впрочем, преувеличил — ср.: «И как понятно, что Гете не мог поступить подобно Шиллеру, ибо Гете был гений несравненно высший, гений чисто художнический, а потому неспособный увлекаться никакими односторонностями, но обнимавший все в оконченной целостности, на все смотрешший не снизу вверх, а сверху вниз. Вся цель стремлений самого Шиллера была — достигнуть мирообъемлющей объективности Гете; только при конце своего поприща он более или менее достиг этого, и оттого последние его произведения и выше и глубже, чем произведения его юности, полной пожирающего пламени, а вместе с ним и дыма, и чада, и угара...» (Там же. С. 165). Там же Белинский писал, что смысл созданного Гете образа Фауста — «жизнь субъективного духа, стремящегося к примирению с разумною действительностью путем сомнения, страданий, борьбы, отрицаний, падения и восстания» (Там же. С. 178). Заимствованная из этой статьи формула «примирение с действительностью» выражает философское мировоззрение Белинского указанного периода, когда критик опирался на цитируемый Григорьевым тезис Гегеля «Was ist — ist vernünftig» (буквально: «что существует — существует разумно»), употребленный в работе «Основания философии права» (1820). Григорьев называет его «змееобразным», поскольку понять это выражение можно диаметрально противоположными способами: либо все существующее можно оправдать с позиции разума (так же понимали этот тезис и Белинский, и другие русские последователи этой теории, такие как ранний М. А. Бакунин), либо подлинно существует только то, что разумно. Очевидно, вторая из этих трактовок могла привести к радикальным выводам относительно общественного устройства, к которым несколько позже и пришли увлекшиеся социализмом Белинский и Бакунин. Выражение «unendlichen Geist» (буквально — «бескрайний дух») часто появляется у Ф. Шлегеля, Гегеля и других немецких философов, произведения которых обсуждались Белинским и его кружком. Культ Гете как объективного чистого художника отражен в указанной статье Белинского, послужившей Григорьеву источником для характеристики периода «примирения с действительностью» в целом.

С. 494. *Заездили совсем бедную художественность ~ Татьяна виновата пред судом совести, не давшись Онегину.* — Белинский часто употребляет понятие «пафос» начиная с 1842 г., когда наступает период его увлечения социализмом и общественными вопросами. Пафос как творческую идею произведения Белинский в последние годы жизни понимал все в более и более тесной связи с конкретными социально-историческими проблемами, а не в общечеловеческом аспекте (см. подробнее: Terras. P. 129–137). Рассуждение о «гвозде» приведено в очерке Белинского «Петербург и Москва», вошедшем в сборник «Физиология Петербурга» под редакцией Некрасова: «Мудрые века говорят, что железный гвоздь, сделанный грубою рукою деревенского кузнеца, выше всякого цветка, с такою красотой рожденного природою, выше его в том отношении, что он — произведение сознательного духа, а цветок есть произведение непосредственной силы» (Белинский. Т. 7. С. 145). Подобные суждения, впрочем, близки как раз философии Гегеля, от которой Белинский полностью не отказался. Противопоставление Белинским беллетристики и художественной литературы

постоянно становилось предметом критики «молодой редакции» (см. наст. изд., с. 23). Об оценке Белинским Татьяны см. выше, с. 810.

С. 494. *Первому нельзя ~ свидетельствуется в вашей же критике многими статьями...* — «Первый», то есть ранний этап критики Белинского, вызывает осуждение Григорьева, поскольку романтическое понимание связей национальности и народности (в духе «исторических романов» 1830-х гг.) не совпадает с его собственным (см. в наст. изд. преамбулу к статье «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене»). Второй, «гегельянский», период вызывает осуждение из-за наивности и прекраснотушия ('schöne Seelen' — нем. 'прекрасные души'), которое для Григорьева опять-таки отождествляется с устаревшей романтической философией и эстетикой. Наконец, поздняя критика Белинского кажется Григорьеву несостоятельной в силу радикального стремления не обращать внимания на не соответствующие «прогрессивной» идеологии литературные движения. Этому противоречит, по мнению Григорьева, критика Дружинина, обратившегося к внимательному анализу творчества Пушкина (см. ниже).

С. 494. *...Пафос употреблялся уже только на пародии стихотворений ~ восторги истожились.* — Ироничная характеристика литературной деятельности И. И. Панаева, писавшего пародии под псевдонимом Новый Поэт и казавшегося членом «молодой редакции» примером «великосветского» отношения к литературе (см. наст. изд., с. 158–164).

С. 494. *Мы говорим об Иногородном Подписчике ~ начавши дело как гаер.* — Речь идет о переходе Дружинина от фельетонной критики под псевдонимом Иногородный Подписчик к более серьезным статьям о Пушкине (ср. ниже их высокую оценку, а также статью «Обозрение наличных литературных деятелей» в наст. изд.).

С. 494–495. *...эстетическое чувство претило ему ~ от обиденных продуктов г-жи Евгении Тур, г. Чернышева и иных...* — Григорьев отсылает к собственной статье «Русская литература в 1851 году», где дана развернутая характеристика деятельности Дружинина (см. наст. изд., с. 196–200). О Тур и Чернышеве см. наст. изд., с. 668, 657, 674.

С. 495. *Что же касается до полемики ~ против мысли и во имя мысли.* — Ретроспективное переосмысление собственной позиции, выраженной в статьях «Русская литература в 1851 году» и «Русская изящная литература в 1852 году», направленных как против наследия Белинского, так и против его продолжателей. Возможно, Григорьев намекает, что прямо осуждать Белинского не мог из-за цензурного запрета. В реальности, впрочем, его статьи были направлены против самого Белинского не в меньшей степени, чем против его последователей.

С. 495. *«...что же после этой критики сказала нового заносчивая критика "Москвитянина"? ~ В г-не Островском!...»* — Этот вопрос к себе является прямой цитатой из статьи Панаева «Заметки и размышления Нового Поэта...» (см. наст. изд., с. 482) — ср. его полемику с предыдущей статьей цикла, наст. изд., с. 481–482.

С. 495. *Глубоки в этом отношении слова Гоголя ~ ваше внимание.* — Одной из основных тем «Авторской исповеди» Гоголя является полемика с несправедливыми, по мнению Гоголя, отзывами критики. Трудно сказать, какой конкретно фрагмент имел в виду Григорьев. Ср., например: «...сужденья большею частью были слишком уж решительны, слишком резки, и всяк укорявший меня в недостатке смиренного истинного не показал смиренья относительно меня самого» (Гоголь. Т. 8. С. 466).

С. 495. *...критике этот класс кажется мелким!* — Именно так определял купеческий класс Панаев: «...мелкий купеческий класс, так верно и мастерски изображаемый г. Островским, еще далеко не обнимает всю русскую жизнь и не может служить полным выражением богатой и разнообразной натуры русского человека» (наст. изд., с. 486). Панаев, в свою очередь, пересказывал критика «Отечественных записок», который, полемизируя с Е. Н. Эдельсоном, писал: «Дело нешуточное выводить наружу все коренные народные свойства; это уж совсем не то, что изображать купеческий быт...» (ОЗ. 1855. № 1. Отд. IV. С. 53).

С. 495. *...даже рецензенты «Библиотеки для чтения» ~ «Пантеон» скоро начнет борьбу с этой критикой!* — Типичное для Григорьева полемическое сравнение оппонентов совершенно разного, по его мнению, уровня. «Современник» и «Пантеон» критиком уже сопоставлялись неоднократно (см. наст. изд., с. 467). О пренебрежительном отношении Григорьева к «Библиотеке для чтения» см. выше, с. 768–772. Журнал Сенковского полемизировал с рецензией Чернышевского (С. 1855. № 6) на его же книту «Эстетические отношения искусства к действительности». Обозреватель «Библиотеки для чтения» обратил внимание на противоречия между эстетикой Чернышевского и Панаева (см.: БдЧ. 1855. № 7. Отд. VI. С. 6–8). Иронично изложив эстетическую концепцию Чернышевского, он подытожил ее так: «...во всей вышеизложенной теории нет ничего нового, кроме нелепости вывода» (Там же. С. 8).

С. 495. *...за исключением превосходной статьи г. Дружинина в «Библиотеке для чтения»?* — О статье Дружинина см. ниже.

С. 495. *...статья в «Отечественных записках» ~ большею частью не литературным...* — См. об этой статье ниже, с. 815.

С. 495. ...*Наш Гоголь в своем отрывке «Рим» ~ так сильно восхищался некогда «Римом» Гоголя.* — Критик «Отечественных записок» (скорее всего, С. С. Дудышкин — см.: *Егоров*. С. 225) цитировал статью Григорьева о «Библиотеке для чтения» (см. наст. изд., с. 409), его статья цитируется по указанному Григорьевым изданию. Резкий тон дальнейшей полемики отчасти объясняется тем, что именно в это время Григорьев начинает испытывать сомнения в достоинстве Гоголя (см. наст. изд. коммент. к статье «Взгляд на «Библиотеку для чтения» в прошлом году», с. 768–769).

С. 496. ...*прочли мы в одной из таких газет ~ ничтожною комедию, и т. д.* — Под «антинациональным духом» имеется в виду антирусский дух, то есть польский. Поляками были и редактор «Северной пчелы» Ф. В. Булгарин, постоянно отрицательно высказывавшийся о сочинениях Гоголя (см. его разбор «Опыта биографии Гоголя» П. А. Кулиша — 1854. 7 авг. № 175; 14 авг. № 181), и О. И. Сенковский. Упомянутая Григорьевым статья в «Библиотеке для чтения» — рецензия на сочинение Кулиша, автор которой осуждает фанатичных «гоголепоклонников» и, между прочим, пишет о Гоголе: «Миленская, но слабенькая по изобретению и плану комедия “Ревизор” и решительно ничтожная драматически и нравственно роль Хлестакова казались ему целым океаном глубокомыслия, целою звездною твердью красот» (БдЧ. 1854. № 8. Отд. VI. С. 14–15).

С. 496. ...*голос того, кто учил обращаться с словом честно, был гласъ вопиющаго в пустыни.* — Речь идет о Гоголе (ср. цитирование того же места в наст. ст. ниже и коммент. к нему, с. 499), к которому применено знаменитое библейское выражение, употребляемое обычно по отношению к Иоанну Крестителю (Ин 1: 23).

С. 497. ...*при появлении «Переписки с друзьями» ~ в издававшемся тогда «Московском городском листке».* — Речь идет о статье Григорьева «Гоголь и его последняя книга» (см. о ней наст. изд., с. 651) и рецензии Шевырева (М. 1848. № 1), хотя и далекой от апологетического тона, но акцентирующей искренность Гоголя.

С. 497. ...*при жизни ли его ~ («Обозрение литературы», «Москвитянин») 1853 г. и многие другие статьи)...* — Перечислены статьи в «Москвитянин»: «Статья Проспера Мериме о Гоголе в “Revue de deux mondes”», где Григорьев отстаивает право русских писателей на «самостоятельную суждение» и полемизирует с Мериме (1851. № 24), «Русская литература в 1851 году», «Русская изящная литература в 1852 году» (две последние см. в наст. изд.).

С. 497. *Нападок на «Рим» ~ в течение нескольких лет наберется весьма много...* — «Рим» и лирические места «Мертвых душ» осуждались Белинским и Н. А. Полевым (см. наст. изд., с. 792–793, 771). Фантастическое содержание повести «Портрет» осуждалось Белинским в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835).

С. 497. *Вопли на отрицательную сторону сосредоточивались ~ за чистоту нравственности, понимаемой ею особенным образом.* — Речь идет о «Библиотеке для чтения» и «Северной пчеле». Упреки в употреблении «полонизмов» в адрес первого вызваны не лингвистическими соображениями, а идеологической неприязнью к редактору журнала О. И. Сенковскому, по происхождению поляку, как и издатель «Северной пчелы» Ф. В. Булгарин, поддерживавший «Библиотеку для чтения» в литературных полемиках (см., например: СевПчел. 1855. № 38. 19 февр.). «Библиотека для чтения» осуждала сочинения Гоголя и других ценных Григорьевым писателей. «Северная пчела» была известна критикой неправомерностей русского языка у современных ей писателей, а также отрицательным отношением к проблематике их сочинений, причем осуждение последних зачастую перерастало в своеобразный литературный донос (ср., например, обвинение натуральной школы в клевете на русский народ: Ф. В. <Булгарин Ф. В.>. Журнальная всякая всячина // СевПчел. 1855. № 17. 22 янв.). Под «различными кондитерскими» имеется в виду постоянное появление в различных статьях «Северной пчелы» скрытой рекламы различных заведений.

С. 498. ...*«звондь, выкованный человеческими руками, — лучше и дороже самого роскошного цветка в природе»...* — См. выше, с. 811.

С. 498. ...*«лучше, если бы в русской литературе было поменьше художественных произведений, а по больше беллетристики»...* — См. наст. изд., с. 23.

С. 498. ...*писали тысячи повестей на тему борьбы развитых и тонких натур с грубостью и невежеством окружающего их быта...* — Ср. статью «Русская литература в 1851 году» (наст. изд., с. 200). С. 498. «Рим», наконец, так явно высказывал точку зрения ~ будто бы он чернит Россию. — Под «клеветами» имеются в виду отзывы упомянутых выше журналистов Сенковского и Булгарина.

С. 498. «Рим», одним словом, служил прологом ~ хотя еще доселе придать им... — Речь идет о позиции Белинского, трактовавшего «Мертвые души» как сатирический роман (см., например, его полемику с К. С. Аксаковым, 1842; об отсылках к ней в более ранних статьях Григорьева см. наст. изд., с. 646, 662, 710).

С. 498. ...*Островский полагает теперь уже с полным спокойствием ~ должен был остановиться Гоголь.* — Григорьев повторяет восходящий к статье Алмазова «Сон по случаю одной комедии»

(наст. изд., с. 130–137) тезис об «объективности» таланта Островского по сравнению с «субъективностью» Гоголя, однако изменяет его в соответствии со своей новой трактовкой Островского как единственного подлинно русского писателя. В итоге Островский уже не приравнивается к Гоголю, а оказывается выше него.

С. 499. ...по мнению Ивана Антоновича Кувшинного рыла, — не один Иван Григорьевич, а есть еще и другие ... — Отсылка к 1 тому «Мертвых душ» (1842, глава 7).

С. 499. 1) До Гоголя ~ подобно неотвязным червям. — Список свидетельствует о том, что Гоголь, по мнению Григорьева, противостоял популярным литераторам, журналистам и писателям 1830-х гг.: Булгарину, Загоскину, Полевому и Сенковскому. Под «нравоописательными рассказами» имеются в виду в первую очередь «нравственно-сатирические» сочинения Булгарина (см. наст. изд., с. 798–799). В качестве примера «нелепого романтизма» приводится творчество Н. А. Полевого, автора повести «Блаженство безумия» (1833) и романа «Аббадона» (1834). Отношение Григорьева к творчеству Полевого было в целом достаточно положительным (ср. сложный образ Полевого, созданный в «Моих литературных и нравственных скитальчествах», 1864). «Фантастические путешествия барона Брамбеуса» (1833) — книга Сенковского, которого Григорьев критиковал постоянно. Самым популярным автором русских исторических романов был М. Н. Загоскин, подробную характеристику литературной и идейной позиции которого Григорьев даст в статье «Оппозиция застоя. Черты из истории мракобесия» (1861). Загоскин казался Григорьеву искренним сторонником своеобразно понятой религии и простонародности, неспособным, однако, возвыситься до понимания «правды и жизни». Под «иным» господином имеется в виду Булгарин, который имел репутацию агента тайной полиции. В гоголевском «Театральном разезде», в частности, изображаются некие господа, осуждающие автора комедии по нравственным и патриотическим соображениям. Ср., например, слова «господина с весом»: «Я не знаю, что это за человек? <...> Для этого человека нет ничего священного; сегодня он скажет: такой-то советник не хорош, а завтра скажет, что и Бога нет» (Гоголь. Т. 5. С. 166). Григорьев видит здесь, по всей видимости, намек на Булгарина и Н. А. Полевого, в рецензии на «Мертвые души» обвинявшего Гоголя в клевете «не только на человека, но и на родину свою» (Полевой Н. А., Полевой К. А. Литературная критика. Статьи, рецензии. 1825–1842 / Сост., вступ. ст., коммент. В. Г. Березиной, И. Н. Сухих. Л., 1990. С. 347). Теорию «битья по карманам» развивал Сенковский, намекая, по всей видимости, на того же Булгарина: «Вот в чем состоит <...> знаменитая система *битья по карманам*. Последователи ее, как скоро увидят, что кто-нибудь из книгопродавцев или издателей решился на обширное предприятие, приносящее честь литературе и на которое он посвятил значительную часть своего состояния, тотчас становятся его притеснителями. <...> Если около времен подписки на какое-нибудь важное предприятие увидите на каком-либо языке злую и придирчивую критику, будьте уверены, что это работа членов почтенного союза, приводящего в действие систему *битья по карманам*. <...> Горе, горе тем, о ком в истории литературы будет со временем сказано, что они первые, в ослеплении страсти, произнесли или положили на бумагу родной земли своей ужасные, нелитературные, киргизские слова *бить по карманам!*» (БдЧ. 1838. № 11. Отд. IV. С. 29–30; см.: Виноградов В. В. История слов. М., 1999. С. 57–59; Каверин В. А. Барон Брамбеус: История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». Л., 1929. С. 124–131). Как нетрудно заметить, редактор «Библиотеки для чтения» во многом сходится с Григорьевым, также указывавшим на «нерусские» корни «литературных промышленников». Григорьев, впрочем, не разделял позиции Сенковского и Булгарина, считая их союзниками в литературной полемике. Это объясняется тем фактом, что именно Булгарин и Сенковский в своих изданиях незадолго до появления статьи Григорьева осудили книгу П. А. Кулиша о Гоголе за чрезмерно высокую оценку писателя (об оценке Булгарина см. ниже; рецензию «Библиотеки для чтения» см.: 1854. № 8. Отд. VI. С. 1–16). Выражение «Обращаться с словом нужно честно» употреблено в статье Гоголя «Что такое слово», вошедшей в книгу «Выбранные места из переписки с друзьями». Именно это выражение особенно впечатлило и «запало <...> в душу» Григорьеву (см. письмо к Погодину от 7 марта 1847 г. — Григорьев. Письма. С. 20). Объявляя, что Гоголь не имел дела с литераторами, помимо Пушкина, Жуковского и др., Григорьев следует за Гоголем, в «Выбранных местах из переписки с друзьями» подчеркивавшим свою близость к этим писателям и обращавшимся к ним на «ты» (схожие идеи воспроизводит в своей биографии Гоголя Кулиш). Пушкина и Жуковского Григорьев противопоставляет Булгарину, с которым Гоголь, по его словам, «не был в сношениях». Подчеркнуто это Григорьеву было нужно, поскольку Булгарин утверждал, будто Гоголь в униженном тоне просил помочь ему в литературных и служебных делах и по его протекции устроился на службу в Третье отделение (см.: СевПчел. 1852. № 87. 19 апр.; 1854. № 175. 7 авг.; о степени достоверности булгаринского рассказа существуют различные мнения: Манн Ю. В. Гоголь: Труды и дни. 1809–1845. М., 2004. С. 175–178; Рейтблат А. И. Служил ли Гоголь в III отделении? // Рейтблат А. И. Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. М., 2001). Григорьев

намекал, что сообщение Булгариным компрометирующих сведений о Гоголе вызвано неспособностью объявить себя другом писателя — Булгарин никогда не упускал случая обратить в печати внимание на свои дружеские отношения с Грибоедовым (см., например, его статью с характерным названием «Воспоминания о незабвенном Александре Сергеевиче Грибоедове». — *Сын Отечества*. 1830. № 1). Персонаж «Мертвых душ» Иван Антонович Кувшинное рыло (см. выше), строго говоря Чичикову: «Да ведь Иван Григорьевич не один; бывают и другие» (*Гоголь. ПССиП*. Т. 7. Кн. 1. С. 135), — имеет в виду, что желает получить взятку. По Григорьеву, именно своекорыстные интересы двигали и Булгариным.

С. 499. *В меня все ближние мои / Кидали бешено камня!* — Цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Пророк» (1841). Григорьев был склонен противопоставлять Лермонтова Гоголю и, вероятно, считал, что именно Гоголь имел объективное право высказать эту мысль. В статье «Стихотворения Н. Некрасова» (1862) критик цитирует те же строки, утверждая, что Гоголь и Лермонтов имели право так оценивать свои отношения не с читателями-современниками, а с окружающим их «кошмаром», имея в виду общественные и политические обстоятельства 1830–1840-х гг. (см.: *Григорьев*. С. 449–450).

С. 499–500. *...если под причины ~ не видя внутренней связи между этими произведениями...* — Речь идет о недавних, на тот момент, статьях о Гоголе. Критик «Отечественных записок» защищал Гоголя и его биографа Кулиша от Булгарина и Сенковского (см.: *ОЗ*. 1854. № 9. Отд. IV. С. 72–74), однако вскоре после этого с развернутой рецензией на «Опыт биографии Н. В. Гоголя» в «Отечественных записках» выступил С. С. Дудышкин, высказав несколько идей, которые не могли устроить Григорьева. Одна из этих идей сводилась к тому, что Гоголь хорошо знал малороссийскую, а не русскую жизнь, а это не могло не привести его к творческому кризису: «Гоголь чувствовал необходимость больше, подробнее и глубже знать Россию, нежели сколько он знал: ни жизнь его в Петербурге и Малороссии не могла его обогатить знанием коренной России, ни рассказы друзей не могли заменить опытности...» (*ОЗ*. 1854. № 11. Отд. III. С. 22). Григорьев, в 1855 г. убежденный, что малороссийское и великорусское начала таланта пребывают в гармонии (см. ниже в настоящей статье), считал такой подход к Гоголю проявлением «неприязненности». Не мог одобрить Григорьев и утверждения Дудышкина о неуважении Гоголя к публике: «...читатели дадут ответ Богу за то, что Гоголь не знал России <...> читатели виноваты еще более, потому что Гоголь жил за границей, и как бы виноваты тем, что Гоголь был болен!» (Там же. С. 23). С точки зрения Григорьева, гений не был обязан отвечать перед публикой, а потому претензии к Гоголю должны были показаться ему абсурдными. Наконец, Дудышкин обвинял Гоголя в противоречии между стремлением выразить в «Мертвых душах» свои пороки и стремлением изобразить реальное положение России, то есть между субъективностью и объективностью (См.: Там же. С. 26). С точки зрения Григорьева, Дудышкин неверно понял понятие «объективности»: даже субъективнейшие сочинения Гоголя могут выражать общие свойства человеческой души, а смешение субъективности и объективности было присуще, по мнению Григорьева, скорее представителям «натуральной школы» (см. его статью «Русская литература в 1851 году» в наст. изд.). Дудышкин был склонен объяснить найденные им противоречия физическими и душевными болезнями Гоголя (см.: Там же. С. 30), что едва ли мог одобрить Григорьев, вообще понимавший под «болезненностью» историческое состояние человеческой души и общественной жизни. Панаев под псевдонимом Новый Поэт оправдывал отношение Белинского к «Выбранным местам из переписки с друзьями» в полемике с самим Григорьевым (см. наст. изд., с. 493). Полемизируя со статьей Григорьева «Русская литература в 1851 году», Панаев писал о несопоставимости «Рима», с одной стороны, и «Шинели» и других сочинений Гоголя из русской жизни, с другой (см.: С. 1852. № 2. Отд. VI. С. 289–290); впрочем, «Ревизор» Панаевым не был упомянут.

С. 500. *...за исключением отличной статьи даровитого г. Дружинина, напечатанной в «Библиотеке для чтения»...* — Речь идет о статье Дружинина «А. С. Пушкин и последнее издание его сочинений» (*БдЧ*. 1855. № 3, 4). Григорьева должна была заинтересовать попытка Дружинина проанализировать эволюцию творчества Пушкина как выражение фундаментальных особенностей русской национальной литературы. Об эволюции отношений «молодой редакции» и А. В. Дружинина см. преамбулу, с. 805.

С. 500. *Вот как выражается, например, этот взгляд...* — Здесь и далее — цитаты из не подписанной рецензии Чернышевского на «Полное собрание сочинений русских авторов. Стихотворения И. Козлова» (С. 1855. № 7. Отд. V. С. 7–13). Курсив и комментарии в скобках — Григорьева.

С. 501. *Слава Козлова ~ несравненно выше.* — Здесь и далее цитаты из рецензии Белинского на «Собрание стихотворений» Козлова (*ОЗ*. 1841. № 3). Вопреки утверждению Григорьева, приведенной цитатой статья Белинского не начинается — перед этим автор рассуждает о закономерностях исторического развития русской литературы. В цитированной статье Белинского и дальнейших рассуждениях Григорьева речь идет о поэмах Козлова «Чернец» (1825), «Княгиня

Наталья Борисовна Долгорукая» (1828), «Безумная» (1830), балладе «Венгерский лес» (1827–1828). Сочинения Козлова сопоставляются с поэмой Дж. Г. Байрона «Гяур» («Джяур», 1813; сопоставление двух поэм Белинским более обоснованно, чем кажется Григорьеву, поскольку в первом издании «Чернеца» был эпиграф из «Гяура») и повестью Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» (1792). Помимо этого, речь идет о переводах Козлова: «Крымских сонетах» из А. Мицкевича (1826, перевод 1828); «Невесте Абидосской» из Байрона («Абидосская невеста», 1813, перевод 1823–1826), стихотворениях «Ночь в замке Лары» (1827, перевод отрывка из поэмы Байрона «Лара», 1814), «Явление Франчески» (1830, перевод отрывка из поэмы Байрона «Осада Коринфа», 1816), «Обворожение» (1827, перевод из отрывка из драматической поэмы Байрона «Манфред», 1817), «Сон» (1831, стихотворение основано на эпизодах «Божественной комедии» Данте, в том числе на истории Паоло и Франчески, изложенной в V песни «Ада»).

С. 501. ...современная французская комедия будет выше мольеровской... — Низкая оценка современной французской драмы была общим местом в русской критике середины XIX в. Григорьев характеризовал ее так: «Если сцена выше драматургии — как в настоящую минуту во Франции и отчасти у нас — являются цеховые производители, которые пишут пьесы не по внутреннему побуждению, а для забавы жаждущей новизны публики, выводят в них не характеры, не лица, а известные, общие роды характеров, в которых хороши те или другие любимые артисты, известные положения, которые одинаково действуют на нервы посетителей театра: такие драматические произведения совершенно то же, что оперные либретто: они существуют не сами по себе и не сами для себя, они беспрестанно повторяют одни и те же положения и выводят их насильственно» (М. 1851. № 4. С. 569). Среди прочих негативно оцениваемых французских пьес Григорьев упоминал комедии Э. Ожье «Дружба и любовь» (Пантеон и Репертуар русской сцены. 1851. № 4; перевод В. Р. Зотова; см.: М. 1851. № 11. С. 361) и К. Деламина «Школа стариков» в собственном переводе (Пантеон и Репертуар русской сцены. 1850. № 1; см.: М. 1851. № 4. С. 572).

С. 501. ...Козлова надобно было и мерить условиями натур, ему родственных, а не условиями натур Байрона, ему чуждой... — В статье «О правде и искренности в искусстве» (1856) Григорьев называл влияние Байрона на большинство русских поэтов сугубо внешним. Козлова в той же статье он сравнивал с В. А. Жуковским (см.: Григорьев. Эстетика. С. 72). К Жуковскому обращено послание Козлова, упомянутое Григорьевым ниже.

С. 501. ...самая сила этого пафоса ~ раздуться всеми мерами во льва. — Возможно, игра слов и намеков на Панаева, в сочинениях 1850-х гг. часто изображавшего светских «львов» (см. отрицательные отзывы членов «молодой редакции» Григорьева об этих сочинениях в наст. изд., с. 650).

С. 502. Тем не менее, страдания Чернеца ~ а не русская деревенская девка. — В цитате пропущен пример из поэмы, приведенный Белинским.

С. 502. Франческа! Я грустил твоей тоскою... — Цитата из указанного выше стихотворения Козлова «Сон».

С. 502. Нельзя было опустить из виду ~ прекрасные лирические места его поэм и посланий. — Вероятно, речь идет о послании «К другу В<sup>асилию</sup> А<sup>ндреевичу</sup> Ж<sup>уковскому</sup> по возвращении его из путешествия» (1822, опубл. 1825) и о поэмах «Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая» и «Безумная» (1830), где содержатся пространные обращения к Москве.

С. 502. Бедный Козлов почему-то не отнесен даже к числу художников, — за ним не утверждена даже его оригинальность, очевидная для его читателей... — Пересказ статьи Белинского здесь неточен. Ср.: «...большая часть лучших <стихотворений Козлова> — переводы, а не оригинальные произведения; наконец, и из самых лучших многие не выдержаны в целом и отличаются только поэтическими частностями; но тем не менее самобытность замечательного таланта Козлова не подлежит ни малейшему сомнению. Его нельзя отнести к числу художников: он поэт в душе, и его талант был выражением его души» (Белинский. Т. 3. С. 485).

С. 503. ...давно уже произведения Пушкина превосходно оценены и, насколько то возможно было, объяснены эстетическою критикою. — Здесь и далее цитируется 3-я статья Чернышевского из цикла «Сочинения Пушкина».

С. 503. Ежегодно в Германии ~ труды Колериджей, Дреков, Ульрици, Гервинусов, даже Зиферсов были бесплодны. — Речь идет о многочисленных исследователях и истолкователях Шекспира, причем Григорьев, еще недавно выступавший в защиту «библиографов» против Белинского и его последователей, здесь отдает предпочтение философам. Высоко оцениваются знаменитый английский поэт и литературный критик Сэмюэль Кольридж (Coleridge, 1772–1834), автор множества работ о Шекспире; английский ученый и врач Натан Дрейк (Drake, 1766–1836), сочинитель объемного сочинения о Шекспире и его эпохе; Хенрик Ульрици (Ulrici, 1806–1884), немецкий философ-идеалист и автор книги о Шекспире; и Г. Гервинус, высоко ценимый Григорьевым автор (см. наст. изд., с. 646–647). Вероятно, высокая оценка Кольриджа, Дрейка и Ульрици основана на материалах книги Гервинуса, выделявшего сочинения этих авторов среди прочей литературы о Шекспире (см.



Гервинус Г. Шекспир. Изд. 2-е, доп. М., 1877. Т. 1. С. 40–47). С пренебрежением Григорьев отзывается о немецком филологе и переводчике Шекспира Эдуарде Вильгельме Зиферсе (Sievers, 1820–1892).

С. 503. ...много хороших частных находится в статьях, современных появлению его произведений... — Григорьев знал многие прижизненные критические статьи о Пушкине, в том числе П. А. Вяземского, И. В. Киреевского и других значимых для него авторов.

С. 503. ...много прекрасных эстетических замечаний наговорено ~ как «нечто», написанное Воркуловым Евдокимом — «обо всем!»... — Имеются в виду статьи Белинского из цикла «Сочинения Александра Пушкина», которые Григорьевым иронично сопоставляются с сочинениями внесценического персонажа грибоедовского «Горя от ума» (д. IV, явл. 4).

С. 503. Мы знаем, кроме того, статьи г. Мартынова в «Маяке» ~ а сам не понимает в «Борисе» решительно ничего... — О статьях А. М. Мартынова о Пушкине и отношении к ним Григорьева см. наст. изд., с. 659. Далее речь идет о статьях Н. А. Полевого о Пушкине, опубликованных в журнале «Московский телеграф», видимо, в первую очередь о его рецензии на «Бориса Годунова» (1833), упомянутой в предыдущей большой статье Григорьева «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» (см. наст. изд., с. 467). О выступлении Надеждина под псевдонимом Никодим Надоумко в защиту «Бориса Годунова» см. выше, с. 810.

С. 503. ...сравнительно с другими великими его собратиями — с Шекспиром, Гете, Шиллером, Байроном, Мицкевичем и иными? — Сам ряд писателей, приведенный Григорьевым, основан на его представлении о равноценности гениев всех эпох и протivoстоит прогрессивистским теориям Белинского, утверждавшего, что Пушкин во многом устареваеt. Практически все перечисленные авторы в тот или иной момент вызывали интерес Григорьева (см. наст. изд., по указателю).

С. 504. Возьмите, например, одно чувство любви, отношения к женщине, и проследите его у Пушкина... — Григорьев высказывал собственные идеи относительно темы любви в творчестве Пушкина в статье «Взгляд на “Библиотеку для чтения” в прошлом году» (наст. изд.).

С. 504. ...воспитывались не на нем, а на г. Некрасове, Щербине и иных. — Об отношении Григорьева и «молодой редакции» в целом к Щербине см. наст. изд., с. 655. Григорьев в целом воспринимал поэзию Некрасова как выражение протеста — «и слез, и горя, желчи» — против окружающей действительности (Григорьев. Критика. С. 452). Оценка поэта Григорьевым менялась в зависимости от его отношения к этому личностному началу и в настоящей статье достигла низшей степени. Мнение критика о Щербине ухудшается, вероятно, потому, что Щербина, как и Некрасов, воспринимается как представитель «болезненной», чрезмерно субъективной поэзии, противопоставленной здесь пушкинскому объективизму как высшему достижению русской поэзии (см. схожую, но значительно более мягкую трактовку в статье «Русская изящная литература в 1852 году», наст. изд., с. 326). Ср. также оправдание Некрасова в цитированной выше статье «Стихотворения Н. Некрасова» (1862).

С. 504. Критика «Отечественных» записок... — Имеется в виду обширная рецензия В. П. Гаевского на «Сочинения Пушкина» (ОЗ. 1855. № 6. Отд. III. С. 31–70). Вопреки Григорьеву, ее содержание не сводилось к пересказу сочинений Анненкова: Гаевский выступил с серьезной научной критикой, обращая внимание на отдельные пропуски и неточности в издании. К тому же, Чернышевский сочувственно ссылался на Гаевского, приписывая последнему идею, что будто бы после статей Белинского в дальнейшем объяснении творчество Пушкина не нуждается: «...мы решительно сказали, что давно уже произведения Пушкина превосходно оценены и <...> объяснены эстетической критикой. Нам приятно было видеть, что и другие рецензенты согласились с этим мнением» (Чернышевский. Т. 2. С. 477). Идеи самого Гаевского сводились скорее к тому, что филологическое исследование творчества Пушкина более актуально, чем попытки его нового истолкования (ср. приведенную Григорьевым ниже цитату из его статьи).

С. 504. Обыкновенно говорят, будто бы с самого появления... — Здесь статья Чернышевского цитируется с небольшими неточностями (вместо «широкое и чрезвычайно сильное» — «шумное и чрезвычайно сильное»; вместо «оценить» — «ценить»; вместо «бывают и критики» — «бывают критики»).

С. 504. ...пародией на стихотворение Пушкина «Поэт и чернь»... — Чернышевский привел в своей статье пародию Н. А. Полевого «Поэт», появившуюся в «Московском телеграфе» (1832. № 8) за подписью «Бессмыслов» и направленную против «литературной аристократии», которую, по мнению пародиста, представлял Пушкин (см. о пародии Полевого в контексте литературной полемики 1830-х гг.: Боленко К. Г. Послание А. С. Пушкина «К вельможе» как инструмент и объект полемики: Несколько уточнений // Новое литературное обозрение. 2009. № 95). Далее в статье Григорьева эта пародия цитируется.

С. 505. Что чувства добрые я лирой возбуждал ~ И милость к падшим призывал. — Цитата из стихотворения Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836) в цензурной редакции, созданной В. А. Жуковским.

С. 505. Статьи Косичкина устремлены не на лицо, а на темные стороны жизни и литературы... — Григорьев и Чернышевский, вероятно, имеют в виду статьи Пушкина «Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов» и «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем», вышедшие под псевдонимом Феофилакт Косичкин (Телескоп. 1831. № 13, 15; ср. упоминание Чернышевского о статьях Пушкина под псевдонимом Косичкин в «Телескопе»). В статьях резко осуждались Булгарин и Греч, причем указывались некоторые факты их частной жизни.

С. 505. Из двух-трех статей... — Позиция Чернышевского основана на анализе литературной полемики конца 1820-х — начала 1830-х гг., о котором Григорьев не упоминает, ограничиваясь указаниями на статьи Надеждина «Летописи отечественной литературы» (1832), в которой прозвучало упомянутое Григорьевым пожелание Пушкину быть «постепеннее», высказанное в связи с появлением 8-й главы «Евгения Онегина» (см.: Пушкин в прижизненной критике. Т. 3. С. 186).

С. 505. ...мы знаем теперь, благодаря г. Анненкову, как дорого доставались баловню природы эти шалости и игры... — В своем издании сочинений Пушкина Анненков опубликовал многочисленные черновые наброски и заметки, тем самым привлекая внимание читающей публики к сложной работе поэта над своими сочинениями. В своей биографии Пушкина Анненков особенно подчеркивал, что его произведениям предшествовал долгий «кабинетный труд» по сбору материалов: «Заметки, мысли, соображения, выписки из сочинений были невидимым, подземным основанием, на котором созидались и образ его мыслей, и понимание предметов, и самое настроение духа, направлявшее поэтический дар его» (Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина / Вступ. ст. Г. М. Фридлендера; подг. текста и коммент. А. А. Карпова. М., 1984. С. 238). Чернышевский в своей статье о Пушкине проигнорировал эти соображения Анненкова.

С. 505. ...восторгался суровою жесткостью манеры, в которой написан «Анджело», и простотою сказок, хотя не понимал последних... — Белинский отзывался об «Анджело» и сказках Пушкина отрицательно и в более поздних статьях. Судя по дальнейшему тексту статьи Григорьева, здесь он смешивает Белинского и Надеждина.

С. 505. Пушкин был совершенным выражением своего времени. — Здесь и далее цитируется статья Белинского «Литературные мечтания». Курсив и комментарии в скобках — Григорьева, за исключением выделения курсивом слов от «вековых правил» до «великих гениев»; выражений «подобные шуму волн» и «журчанию ручья», принадлежащего Белинскому. Григорьев снял присутствующее в оригинале выделение курсивом выражений «могучая беседа» и «вещая дума».

С. 506. ...в «Библиотеке для чтения» напечатан был «Гусар», одно из художественнейших произведений поэта! — Речь идет о стихотворении Пушкина «Гусар», опубликованном в «Библиотеке для чтения» (1834. № 1) незадолго до появления статьи Белинского и обычно не упоминавшемся критиками.

С. 506. ...дикие положения недавно ~ на нее ссылающиеся. — Имеется в виду диссертация Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (СПб., 1855). «Весьма благосклонно» оценивалась эта работа в анонимной рецензии, опубликованной в «Современнике» (1855. № 6). Григорьев вряд ли знал, что автором рецензии был сам Чернышевский.

С. 507. ...место из старой критики времен Сатурна, критики, низвергшей во всемо праву ту критику времен Урана... — Чернышевский пытался оправдать критику Полевого, которую сменила критика Белинского, впрочем, по мнению Григорьева, также устаревшая. Этот процесс Григорьев пытался описать, отсылая к классическим мифам о боге Сатурне, пришедшем к власти, оскотив своего отца. Григорьев, впрочем, смешивает римскую (Сатурн) и греческую (Уран) мифологию, возможно, по той причине, что именами этих богов названы планеты Солнечной системы. Вероятно, таким экзотическим способом Григорьев выражал иронию по поводу либо представления Панаева об актуальности произведений Белинского, либо цензуры, из-за которой вынужден был пользоваться нелепыми иносказаниями, разбирая сочинения Белинского.

С. 507. Когда в 1834 году вышла вторая часть «Новоселья», ~ в 22 № «Молвы» появилась следующая статья. — Цитируемая статья принадлежит, по всей видимости, Н. И. Надеждину, чем и объясняется ее противоречие «Литературным мечтаниям» Белинского. Цитата ниже приводится по указанному изданию, курсив и комментарии в скобках — Григорьева.

С. 508. ...указанию связи этой манеры с манерой Боккаччо ~ Шекспирова драма. — Источником сюжета «Анджело» послужила комедия Шекспира «Мера за меру» (1603/1604). Ее сюжет, в свою очередь, восходит к сборнику новелл Дж. Чингито «Сто сказаний» (1565), который тесно связан с «Декамероном» Бокаччо. Об источнике сюжета «Меры за меру» Григорьев мог узнать из работы Гервинуса (см.: Гервинус Г. Шекспир. Изд. 2-е, доп. СПб., 1877. Т. 3. С. 74).

С. 508. ...тут нет еще и помину об архимандрите Аполлосе и г. Остолопове. — Отсылка к цитированному выше тексту «Литературных мечтаний» Белинского.

С. 508. Перед статьею «Жителя Сивцева Вражка»... — Далее с незначительными неточностями цитируется статья неустановленного автора, опубликованная в указанном номере «Молвы».

С. 510. ...различные эфемерные произведения ~ различные политико-экономические вопросы... — Вероятно, имеются в виду поздние статьи Белинского, особенно его ежегодные обзоры литературы, где на материале беллетристики часто поднимаются общественные проблемы.

С. 511. ...предоставивши это дело борцам темным или только что выступившим на сцену литературы... — Вероятно, обыгрывается двусмысленность выражения: «темные» борцы — это критики и неизвестные публике (указание на тот факт, что статьи Чернышевского в «Современнике» обычно не подписывались), и невежественные.

С. 511. ...от г. Галахова ~ в оценке поэтических произведений... — Отношение Григорьева к А. Д. Галахову и П. Н. Кудрявцеву было неоднозначным. Оба они помогали ему печатать его сочинения в конце 1840-х гг. (см.: Григорьев. Письма. С. 36–38). С некоторыми их отзывами критик резко полемизировал, возможно, впрочем, не зная их авторов (см. наст. изд., с. 472–474). Галахова Григорьев здесь высоко оценивает как автора упомянутой ниже статьи о Карамзине; Кудрявцева — как автора статьи о лирике Фета (см. ее высокую оценку в статье «Русская изящная литература в 1852 году», наст. изд., с. 312).

С. 511. ...г. Галахов почил на лаврах ~ давно уже ничего не печатают. — Историко-литературные сочинения Галахова высоко оценивались «молодой редакцией». Третью часть его «Хрестоматии» сдержанно рассмотрел Филиппов (см.: М. 1851. № 8. С. 530–533), рецензия «Сочинения Кострова и Аблесимова» (ОЗ. 1851. № 11) удостоилась похвалы Эдельсона (см.: М. 1851. № 23. С. 518–519). Тот же критик достаточно высоко оценил и рецензию Галахова (ОЗ. 1854. № 6) на книгу Н. Н. Булича «Сумароков и современная ему критика», подчеркнув, впрочем, что «историческая критика» в понимании Галахова сводится исключительно к оценке общественного значения писателя, тогда как в действительности она должна включать и эстетическую оценку его сочинений (см.: М. 1854. № 14. Отд. IV. С. 79–88). Даже упрекая Галахова в сухости за работу «В. А. Жуковский. (Материалы для определения его литературной деятельности)» (ОЗ. 1852. № 11; 1853. № 6; 12), Филиппов не ставил под сомнение его познания (см.: М. 1852. № 23. Отд. V. С. 68). Григорьев упоминает как последнюю статью Галахова его работу «Н. М. Карамзин. Материалы для определения его литературной деятельности» (С. 1853. № 1, 11), видимо, не учитывая рецензий Галахова на историко-литературные сочинения, появившихся после нее. Также речь идет о статье Кудрявцева «Дант, его век и жизнь» (ОЗ. 1855. № 5, 7; 1856. № 3). Прочие «грамотные критики» — вероятно, такие авторы, как Шевырев, Никитенко и представители славянофильства, актуальные для Григорьева.

С. 511. На сцене только темные борцы ~ столбцы сакнт-петербургских газет. — Отсылающее к Библии (см., например: Мк 5: 9) выражение «Имя им легион» употреблено по отношению к Чернышевскому, опубликованному в «Современнике» анонимно, и К. А. Полевою, статьи которого в «Северной пчеле» Григорьев осуждает далее. Для критика даже такие диаметрально противоположные авторы объединяются в понятие «петербургская журналистика» (см. о нем: Зубков. С. 23–25), которое он теперь распространяет и на «Северную пчелу».

С. 511. ...является боец поседлый ~ г. Вонлярлярский чуть-чуть не гений! — П. — К. А. Полевой, подписавший инициалами «К. П.» статью «Ожидания русской литературы на 1855 год» в «Северной пчеле» (1854. 18 нояб. № 260), где утверждалось, что из всех современных русских писателей в историю войдет лишь В. А. Вонлярлярский. Статья могла привлечь внимание Григорьева, поскольку содержит высокую оценку готовившегося издания «Сочинений» Пушкина под редакцией Анненкова, а также упоминания о статье Пушкина «Торжество дружбы...», о которой Григорьев полемизирует с Чернышевским в своей работе. «Повести покойного И. П. Белкина» характеризуются как «бледные и незанимательные» в подписанном инициалами апологетическом предисловии К. А. Полевого к изданию сочинений Вонлярлярского; впрочем, другие прозаические произведения Пушкина там же оценены высоко (см.: Вонлярлярский В. А. Все сочинения. СПб., 1853. Ч. 1. С. XIX).

С. 511. Каждая вновь наступающая эпоха ~ много нового для себя. — Цитата из статьи Галахова «Дант, его век и жизнь» (ОЗ. 1855. № 5. Отд. II. С. 2).

С. 511. ...извлечение из двух книг о Данте Форизля и Вегеля... — Сочинение Галахова «Дант, его век и жизнь» было компиляцией из работ: Wegele F. X. Dante's Leben und Werke. Jena, 1852; Faurliel M. Dante et les origines de la langue et de la litterature italiennes: Cours fait à la faculté des lettres de Paris. Paris, 1852, на которые и ссылался автор (см.: ОЗ. 1855. № 5. Отд. II. С. 1).

С. 511. ...какому-нибудь г. Тихонравову или другому темному адепту! — Резко отрицательное отношение Григорьева к Николаю Саввичу Тихонравову (1832–1893), автору полемической статьи в «Москвитянине» (1853. № 6. Отд. V. С. 64–98), в будущем известному историку литературы, вызвано его статьей «“Мелочи из запаса моей памяти” М. А. Дмитриева» (ОЗ. 1855. № 1). 21 января 1855 г. Григорьев писал Погодину: «...я <...> бесился недавно, как тысяча бешеных собак вместе <...> когда читал журналы за ноябрь, с гнусной, подлой, оскорбившей меня и за Вас и за молодое поколение статьей Тихонравова ...» (Григорьев. Письма. С. 78; указание на время выхода номера журнала со статьей Тихонравова неверно). Ср. также крайне резкий отзыв самого

Тихонравова о Погодине в письме С. И. Пономареву от 23 апреля 1854 г. (Письма... к библиографу С. И. Пономареву. М., 1915. С. 10). Гнев Григорьева вызвало, вероятно, утверждение Тихонравова, что отрицание поэтического дарования Ломоносова и Державина, в котором Дмитриев упрекал Белинского, на самом деле восходит к мнению об этих поэтах Пушкина (см.: ОЗ. 1855. № 1. Отд. III. С. 7).

С. 512. ...известным историком немецкой литературы. — О Г. Гервинусе см. наст. изд., с. 646–647.

С. 512. *Ex otio* — отсылка к греческой поговорке, переводимой как «От отдыха у нас больше дела, чем от дела» и распространенной в латинском переводе Эразма Роттердамского.

С. 512. *Заслуга двух статей его о Пушкине ~ обошелся с трудом г. Анненкова...* — См. об отношении Григорьева к Дружинину там же, с. 805.

### А. А. Григорьев

#### Обозрение наличных литературных деятелей

Впервые: М. 1855. № 15–16. С. 173–209. Цензурное разрешение — 13.10.55. Цензор И. И. Бесомыкин.

Переизд.: *Тимашова* (со значительными сокращениями).

Статья написана в сентябре — октябре 1855 г. (см. коммент. к статье «Замечания об отношении современной критики к искусству», наст. изд., с. 802).

Статья завершает григорьевский цикл 1855 г. (см. в наст. изд. статьи «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» и «Замечания об отношении современной критики к искусству») и представляет собою последнюю публикацию критика в «Москвитяине». Вероятно, Григорьев осознавал этапный характер своего сочинения и стремился подвести итоги под литературно-критической деятельностью «молодой редакции», возвращаясь к ключевым темам ее критики. Программный характер статьи выражается в многочисленных рассуждениях о природе художественного образа, связях произведения искусства с объективной реальностью и личностью художника. Эти рассуждения, впрочем, не отличаются оригинальностью, последовательно воспроизводя принципы романтической эстетики, знакомые русскому читателю с 1830-х гг. Говоря буквально от лица эстетических образов, Григорьев подчеркивает, что создания искусства не менее реальны, чем люди, и не подчиняются рациональным правилам, общим для окружающей их цивилизации: «...мы — дети любви наших творцов, плоть от плоти их, кровь от крови; нас, как мать, выносила в себе их натура, и мы рождены, как рождены вы сами, а не сделаны, как сделаны предметы вашей роскоши или вашего испорченного вкуса» (наст. изд., с. 522). Искусство, опять-таки в полном согласии с романтическими теориями, диалектически сопрягает вечное и временное: «Искусство уловляет вечно текущую жизнь, отливает ее моменты в вековечные формы, связывая их опять-таки таинственным процессом с общею идеею души человеческой» (с. 523). Соответственно, искусство, по Григорьеву, выражает и индивидуальное, и историческое, и вечное: «Не говоря ничего намеренно, произведения искусства связаны тем не менее органически с жизнью творцов, с жизнью эпохи...» (с. 522). Тесная связь искусства с историей свидетельствует, по Григорьеву, об исключительной роли художественного начала в самом развитии истории: «...дознано, кажется, несомненными опытами, что все новое вносится в жизнь только искусством...» (там же). Представление об искусстве как об одной из главных сил в развитии человеческой истории — общее место романтической философии искусства, рано укоренившееся в русской критике и присущее еще раннему В. Г. Белинскому (см.: *Terras*. P. 37–49). Утверждая эти идеи, Григорьев, вероятно, выступает против русских последователей позднего Белинского наподобие Н. Г. Чернышевского, считавших истоком развития литературы общественный и научный прогресс (см.: *Ibid.* P. 165–170). Соответственно, «новое слово» определяется Григорьевым уже не просто как «народность», но и как высшее откровение, привнесенное искусством в историю. Видимо, именно так им определяется творчество Островского, которого Григорьев считает несопоставимым с другими современниками и «исключает» из своего разбора. При этом «народность» остается для Григорьева одним из важнейших критериев оценки произведения. Оценка народной прозы А. А. Потехина: «...знаком вообще русский быт <...> у него душа русская, талант русский, ум русский и речь русская» (с. 534) — перекликается с описанием «великорусского взгляда» А. Н. Островского в «Искусстве и правде». В отличие от классических романтиков, Григорьев понимает народность не как форму выражения общечеловеческих ценностей — для него достигший высшей степени развития «талант русский», видимо, исключает влияние других народов, от которого «умели освободиться только истинно народные писатели Пушкин и Гоголь» (с. 533). На основании разбора «простонародной» прозы Д. В. Григоровича и И. С. Тургенева Григорьев приходит к выводу, что собственно заимствованные из западной

литературы принципы описания вообще несовместимы с правдивым изображением русского простонародья: «...к быту какого-либо народа приступают, как к быту дикого американского племени, если еще не хуже, — когда радуются в нем только таким чертам, которые можно подвести под черты чужеземные, вычитанные в том или другом новейшем романе...» (там же). Здесь Григорьев явно противостоит позиции П. В. Анненкова, автора статьи «По поводу повестей и романов из простонародного быта», и следует Б. Н. Алмазову, резко отозвавшемуся о Григорьевиче в статье «“Современник”». 1854 года. №№ 3-й и 4-й» (см. обе статьи в наст. изд.). Тем не менее Григорьев не приходит к отрицанию всего западного искусства. Даже Жорж Санд, при всей своей совершенно чуждой Григорьеву тенденциозности, оценивается как «великий западный поэт» (там же; см. также: Кафанова О. Б. О «жоржсандизме» Аполлона Григорьева // Вестник Томского гос. пед. ун-та. 2003. № 1). Скорее, критик утверждает, что русское и западное искусство несовместимо, сходясь в этом со славянофилами — ср. статью А. С. Хомякова «О возможности русской художественной школы» (1847).

На уровне оценки конкретных авторов Григорьев также повторяет и уточняет уже высказанные им ранее идеи. В своей статье он возвращается к оценке большинства писателей, сочинения которых уже разбирались им в «Русской литературе в 1851 году» и «Русской изящной литературе в 1852 году». Оценки некоторых авторов, по сравнению с ранними статьями Григорьева, кардинально меняются (ср., например, описания стихотворений Щербины). Рассуждения Григорьева о Григорьевиче и других авторах в целом следуют более ранним статьям самого Григорьева и Е. Н. Эдельсона, опубликованным в «Москвитянине». В особенности парадоксальна на фоне сложившихся стереотипов русской критики трактовка сочинений Григорьевича, в которых Григорьев наиболее значительным считал не изображение простонародного быта, а сатиру на «нравственную пустоту» (см. возмущенный отзыв В. Р. Зотова на более раннюю статью Григорьева о Григорьевиче: СПбВед. 1855. № 96. 4 мая.; о связи между статьями Григорьева см. ниже; ср. также схожие оценки Алмазова, наст. изд., с. 262–263). В конце 1855 г., когда распад «молодой редакции» стал очевиден, Григорьев пытался резюмировать несколько лет активной литературной деятельности, посвященной и выражению общетеоретических взглядов, и оценке конкретных авторов. Никогда не расставившийся с надеждой вновь объединить в одном издании «своих» писателей, Григорьев в статье преимущественно обращает внимание на творчески и биографически близких «молодой редакции» литераторов: А. Ф. Писемского, Потехина, Е. Э. Дриянского, М. Н. Владыкина, М. А. Стаховича.

Статья завершает полемику с «петербургскими» критиками, которая кажется Григорьеву уже исчерпавшей себя и не соответствующей новой эпохе. Григорьев признает значительные достоинства за наконец отказавшимся от «дендизма» И. И. Панаевым. Еще более высоко оценивается литературная деятельность А. В. Дружинина, который долго был одним из наиболее серьезных оппонентов «молодой редакции». Григорьев посвящает анализу творческого пути Дружинина несколько страниц, стремясь рассмотреть его как характерный феномен миновавшей исторической эпохи. Сочинения Дружинина описаны, по меркам известного полемическим запалом Григорьева, очень доброжелательно (ср. также похвальный отзыв о Дружинине в статье Алмазова «“Современник”». 1854 года. №№ 3-й и 4-й — наст. изд., с. 259–262): критик стремится описать прошлое своего оппонента, чтобы указать путь, которым тот сможет следовать в будущем. Сходным образом описан и Н. А. Некрасов, в творчестве которого Григорьев предсказывает переход к состоянию духа, «в котором только и возможна и законна поэтическая деятельность» (с. 517). Наконец, Григорьев продолжает начатый в первых статьях этого цикла пересмотр критического наследия Белинского, которое оценивается критиком двояко. Связи с сочинениями Белинского в этой статье проявляются преимущественно не на уровне адресной полемики или оценок конкретных авторов, а на уровне общих эстетических принципов, по преимуществу связанных с постоянно беспокоившим «молодую редакцию» вопросом о соотношении объективного и субъективного таланта — вопросом, который постоянно осмыслялся и переосмыслялся Белинским (см.: Terras. P. 39–41, 196–202). Субъективность в критике позднего Белинского часто отождествляется с интеллектуальным началом, «мыслью» (см., например, оценку сочинений Герцена в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года»). Григорьев резко выступает против этой теории, казавшейся ему истоком отрицания ценности лирической поэзии: «Ум в стихотворениях считался выше таланта: снисходительно смотрели, если этот ум являлся совсем голый, выступай он только сам раздраженный и в свою очередь раздражающий, и преследовали талант, если он не допускал задних мыслей в свои вдохновения...» (с. 515). Выступление Григорьева, вероятно, отсылает к статье Белинского «Русская литература в 1844 году», где содержатся скептические отзывы о не выражающей «мыслей» поэзии (см. ниже, с. 822). Григорьев вновь выступает против «беллетристики»: «...письменность из внешних побуждений, письменность, вызванная теми или другими произведениями, распространяется

значительно...» (с. 523). Соответственно критик презрительно отказывается судить о лишенных «художественности» поэтах: «...по-настоящему следовало бы написать: не дурны, но ведь, пожалуй, обидятся авторы» (с. 521). Рационализм позднего Белинского оказывается, по Григорьеву, одним из главных источников проблем русской литературы: именно он, например, негативно сказался на Тургеневе: «Самая болезнь произошла в его душе от противоречия поэтической, впечатлительной, на все отзывавшейся натуры художника с мертвящею пустотою добросовестно воспринятого мышления, с сухостью отношений, которые душе казались желаемыми, с безвыходностью бездны, к которой привела праздная логическая мысль» (с. 526). Иррациональность литературы ведет, по Григорьеву, и к иррациональности критики: «...анализ доведет многих только до голых, отвлеченных мыслей, которые извлекаются анатомическим ножом из живых произведений...» (с. 523). Взамен отрицаемой теории Григорьев перечисляет набор признаков лирического поэта, близких к идеалу «объективной» поэзии, способной подняться над миром и оценить его свысока: «...нужны средства внутренние, глубина размышления, глубина чувства и высшее лирическое настроение» (с. 521). В этой связи Григорьев обращает особое внимание на сочинения Н. М. Языкова и Хомякова — именно их выдвигал на первое место в русской поэзии С. П. Шевырев в рецензии на «Полную русскую хрестоматию» Галахова (см.: М. 1843. № 5, 6), на что Белинский в статье «Литературные и журнальные заметки. Несколько слов “Москвитяину”» (1843) возразил: «...гг. Языков и Хомяков давно уже не лучшие и не современные лирики...» (Белинский. Т. 5. С. 475). Вместе с тем Григорьев отказывается от утверждения, что «объективное» творчество по определению выше «субъективного» и скорее склонен снять эту оппозицию, столь значимую для его более ранних сочинений: «...даже границы между творчеством субъективным и творчеством объективным не могут быть резко установлены...» (с. 521). Григорьев более не склонен акцентировать вред, приносимый литературе чрезмерным развитием личностного начала (ср. статьи «Русская литература в 1851 году» и «Русская изящная литература в 1852 году»). Напротив, образы, по Григорьеву, неизбежно связаны с личностью творца, являясь «или отражениями жизни их творца, с печатью характера его личности или отражениями чистой действительности, с печатью воззрения творящей личности» (с. 521). Соответственно, психология автора теперь становится для Григорьева одним из важнейших средств к постижению его сочинений: «...много значит знать лично автора произведений, знать хотя несколько его натуру...» (с. 531). Теория Григорьева, уравнивающая субъективное и объективное, близка взглядам на литературу раннего Белинского — ср., например, статью «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838): «Объективность не может быть единственным достоинством художественного произведения: тут нужна еще и глубокая мысль» (Белинский. Т. 3. С. 42). Сама постановка центральной задачи статьи Григорьева: «...где настоящие, призванные художники и есть ли они?» — отсылает к «Литературным мечтаниям» (1834) Белинского, с их парадоксальным вопросом, существует ли русская литература. Отказ от жестко закрепленной иерархии достоинств литературного произведения позволил Григорьеву обратить внимание на сочинения, написанные не в привычной для него «образной» форме и часто игнорировавшиеся романтической и постромантической критикой — французские «моральные трактаты», сборники афоризмов и проч. Анализ их Григорьевым во многом превосходит усилия теоретиков литературы XX в., сопоставлявших вымышленные и невымышленные произведения: «...за пределами эстетической иерархии и регламентации существовал не только роман, — процветала и более важная для XVII века промежуточная проза: мемуары, письма, “максимы”, “портреты”, “характеры”» (Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977. С. 9).

Статья не вызвала отзывов в критике, которая продолжала обсуждать предыдущее выступление Григорьева (см. коммент. к статье «Об отношении современной критики к искусству»).

С. 514. *В предшествовавшей статье...* — Имеется в виду предыдущая статья цикла — «Замечания об отношении современной критики к искусству».

С. 514. *Верные старым обычаям, невольному уважению к стиху, к мерной речи, «к речи богов»...* — Выражение «речь богов» — устойчивый перифраз, обозначающий поэзию. У Григорьева источник, возможно, — «Евгений Онегин» (гл. 8, строфа V). Под «старыми обычаями» имеются в виду 1810–1820-е гг., эпоха популярности поэзии, для Григорьева связанная с именем Пушкина. Признание Григорьева в верности этим «обычаям» — полемический выпад против Белинского, писавшего в статье «Русская литература в 1844 году»: «...это был золотой век Астреи для стихов! Поэты и читатели жили в Аркадии. Литературу любили для литературы, стихи любили для стихов, рифмы для рифм, а совсем не для того смысла или того значения, которое было (если только было) в стихах и рифмах» (Белинский. Т. 7. С. 182). Ср. наст. изд., с. 700.

С. 514. *...несмотря на пародии Нового Поэта...* — Стихотворения Панаева трактовались как пародии Григорьевым и Алмазовым (см. наст. изд., с. 159–164).

С. 514. ...стихи стали опять *conditio sine qua non*, в подражание «Москвитяину»... — Выражение, восходящее к юридическому языку римского права. О позиции «Москвитянина», защищавшего поэзию и часто печатавшего стихи, см. вступительную статью к наст. изд., с. 11.

С. 514. ...*Хомяков, Майков, Мей, Фет, Огарев, Павлова, Ростопчина, Берг...* — В список Григорьева вошли те же имена, что и в перечни поэтов, приводимые им в статье «Русская изящная литература в 1852 году» (ср. наст. изд., с. 309–312, 320–328), за исключением Я. П. Полонского и Н. Ф. Щербины, в котором Григорьев разочаровался, и с прибавлением Н. В. Берга, который ранее воспринимался Григорьевым скорее как переводчик. Возможно, причина включения Берга в перечень «поэтов» — изменение отношения Григорьева к переводу, который стал восприниматься критиком как самостоятельная литературная деятельность (ср. трактовку деятельности И. И. Козлова в статье «Замечания об отношении современной критики к искусству»).

С. 514. ...его дарованию и придется некоторыми чересчур много значения. — Вероятно, речь идет о статье «Новый воронежский поэт (Письмо к гр. Д. Н. Т-му от Н. А. Второва)» (М. 1854. № 8. Отд. VII. С. 141–146), где Иван Саввич Никитин (1824–1861) сравнивался с А. В. Кольцовым. К тому же сравнению прилежит и критик «Санкт-Петербургских ведомостей» (1853. № 275. 11 дек.).

С. 514. *Над поэзией смеялись...* — Имеется в виду отношение Белинского, Панаева и других критиков 1840-х — начала 1850-х гг. к поэзии (ср. в наст. изд. статью «Стихотворения Эраста Благодрава» и коммент. к ней).

С. 515. ...в покойном Языкове ~ проходили незамеченные или осмеянные... — «Драматическую сказку» Н. М. Языкова «Жар-Птица» (частично опублик.: С. 1836. № 2; Московский наблюдатель. 1836. Август. Кн. 1; Языков Н. М. Новые стихотворения. М., 1845; М. 1849. № 21; полностью: СПб., 1857) высоко оценил Шевырев (см. его некролог Языкову: Московский городской листок. 1847. № 6. 8 янв.; № 7. 9 янв.). Вопреки словам Григорьева, обвиняющего критику в осмеянии Языкова, глава «петербургской» литературы того времени Белинский полагал, что «Жар-Птица» «лучше всего, что вышло из-под пера г. Языкова» (Белинский. Т. 7. С. 192). В рецензиях на сборник Языкова, где опубликована значительная часть «Жар-Птицы», это сочинение действительно не упоминается (см. пренебрежительный отзыв, где произведения Языкова сводятся к воспеванию пьянства: БдЧ. 1845. № 9. Отд. VI. С. 1–10). Представление о том, что критика не принимала Языкова, может восходить к статье Гоголя «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность», вошедшей в «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847): «Все пришло противу него в ропот. Отголоски этого ропота раздались нелепо в журналах, но в основаньи их была правда» (Гоголь. Т. 8. С. 389). Едва ли у Григорьева речь может идти об ожесточенной полемике, возникшей после появления стихотворения Языкова «Не нашим», которое многими современниками воспринималось как политический донос (см.: Бухштаб Б. Я. Сатирическая поэзия Некрасова 1840–1850-х годов // Бухштаб Б. Я. Некрасов: Статьи и исследования. Л., 1989. С. 228–244): критик явно говорит не об идеологических, а об эстетических конфликтах.

С. 515. ...*кругозор его был шире и лирическое настроение выше, чем у других, как у Хомякова...* — Речь идет об отзывах Белинского о Хомякове, высказанных в рецензии «Стихотворения М. Лермонтова» (1841) и статье «Русская литература в 1844 году» (1845). Они были подробно разобраны в рецензии Григорьева «Стихотворения А. С. Хомякова» (Время. 1861. № 5). Григорьев, признавая за сугубо эстетическими суждениями Белинского о поэзии Хомякова справедливость, отметил в качестве главных недостатков его статей раздражение и предвзятое отношение к славянофильским идеям Хомякова. Сочинения Языкова (см. выше) также подвергались эстетическому осуждению в тех же статьях Белинского. Ср. также изложение этой полемики в статье Алмазова «Наблюдения Эраста Благодрава над русской литературой и журналистикой» (наст. изд., с. 266–268).

С. 515. ...он, художник формы, недовольный бедностью обычных рифм, решился на новые, смелые рифмы, как К. К. Павлова... — Сложные рифмы Павловой осуждал Панаев в рецензии на ее произведение «Разговор в Кремле»: «...рифмы всё богатые и редкие, новые, как их называют, но не слишком ли много придает им значения автор? Не слишком ли много в жертву им приносит?.. Так ли поступали великие мастера поэзии?» (С. 1854. № 9. Библиография. С. 36). Далее Панаев обрушился на стихотворение Павловой «Везде и всегда»: «Никто не станет спорить, что по богатству, оригинальности и новости рифм это стихотворение не имеет себе подобного <...>. Но какое впечатление оно производит? есть ли в нем поэзия? и в чем его достоинство? Оно может расшевелить, как удачная шутка, но поэзии в нем нет и тени, и все достоинство его именно в том и состоит, что оно показывает, как легко подобрать множество богатых и необыкновенных рифм, которые, впрочем, не составляют еще поэзии...» (Там же. С. 37). Павлова возмущенно ответила Панаеву, упрекая его в недобросовестном использовании ее стихотворения, которое само по себе было пародийным (см. коммент. А. А. Морозова в изд.: Русская стихотворная пародия (XVIII — начало XIX в.). Л., 1960. С. 740–741). В статье «Сочинения Зенеиды Р-вой» (1843) Белинский писал о Павловой: «...с английского она перевела на русский несколько шотландских и английских народных баллад, которые,

несмотря на превосходный перевод, не могут иметь на русском никакого значения именно потому, что они — народные. На немецкий язык, вместе с некоторыми пьесами Пушкина, перевела она некоторые пьесы гг. Языкова и Хомякова и тем самым, несмотря на превосходный перевод, отбила охоту у немцев интересоваться русской поэзией» (Белинский. Т. 5. С. 250). Таким образом, Языков, Хомяков и Павлова, соединенные тесными биографическими и поэтическими связями, перечислены Григорьевым, по всей видимости, в связи с отзывами Белинского.

С. 515. ...*дума г. Берга ~ ученическими рецензиями.* — О реакции критики на появление сведений о замысле «Песен народов мира» Берга см. в статье «Русская изящная литература в 1852 году» и коммент. к ней (наст. изд., с. 328, 728); там же см. о стихотворении «Синеусов курган» и отзывах о нем. Григорьев игнорирует при этом положительную рецензию Чернышевского (С. 1854. № 11) на издание «Песен народов мира».

С. 515. ...*все, одним словом, что не брало в руки метлу или другое какое-либо полезное орудие...* — По предположению О. В. Тимашовой, отсылка к стихотворению Пушкина «Поэт и толпа» (1828): «В оградах ваших с улиц шумных / Сметают сор, — полезный труд! / Но, позабыв свое служенье, / Алтарь и жертвоприношение, / Жрецы ль у вас метлу берут?» (см.: Тимашова. С. 174).

С. 515. ...*один поэт только уцелеет из этой эпохи,* — Огарев. — См. подробный разбор Григорьевым творчества Огарева в статье «Русская изящная литература в 1852 году».

С. 515. ...*другие усиливались, напрягались так петь, доходя до самых безобразных крайностей в этих напряжениях...* — Судя по контексту статьи, имеется в виду лирика Некрасова и Щербины.

С. 515. ...*люди с истинным призванием застарели ~ кадила критика...* — Возможно, речь идет о поэзии Фета (ср. характеристику творчества Фета в статье «Русская изящная литература в 1852 году» и далее в настоящей статье).

С. 515. *Другие, более добросовестные, если увидели крайности ~ искусство формы было пренебрежено.* — В статье «Русская изящная литература в 1852 году» речь идет о формальной слабости стихов Полонского (см. наст. изд., с. 328). В середине 1850-х гг. Полонский печатал свои произведения в «Москвитянине», однако в середине 1853 г. на некоторое время перестал публиковать лирику. Вскоре после появления статьи Григорьева отдельным изданием вышли его «Стихотворения» (СПб., 1855).

С. 515. ...*протест за поэзию ~ против чего он боролся...* — Судя по контексту статьи, речь идет о сочинениях Щербины.

С. 515. ...*«Еду ли ночью по улице темной...»* — Ср. негативный отзыв Алмазова в статье «Наблюдения Эраста Благоднарова над русской литературой и журналистикой» (наст. изд., с. 266).

С. 516. *Я лукаво глядел на нее ~ Неприкрытые, белые плечи.* — Цитата из стихотворения Щербины «Стыдливость» из сборника «Новогреческие мелодии» (1847). Это же произведение цитируется и в статье «Русская изящная литература в 1852 году» (наст. изд., с. 326).

С. 516. ...*доведенное до крайности подражателями...* — О лермонтовском направлении в русской литературе см. в статье «Русская изящная литература в 1852 году» (наст. изд.).

С. 516. *Нет, я не Байрон, я другой ~ Но только с русской душой.* — Неточная цитата из стихотворения Лермонтова «Нет, я не Байрон, я другой...» (1832, опубл. 1845). У Лермонтова: «гонимый миром странник» (Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954. Т. 2. С. 33).

С. 516. ...*песнопение о ражем Ваньке ~ песнопение о матери, оплакивающей сына...* — Речь о стихотворениях Некрасова «Извозчик» (впервые: С. 1855. № 5), «Маша» (впервые: С. 1855. № 3), «В деревне» (впервые: С. 1854. № 11). Иронический отзыв о последнем, возможно, связан с распространенным представлением о том, что под умершим героем имелся в виду Николай I (см. коммент. А. М. Гаркави: Некрасов. Т. 1. С. 617).

С. 516–517. *Я сегодня так грустно настроен ~ Так же внятно душе говорить.* — Стихотворение Некрасова «Я сегодня так грустно настроен...» (впервые: С. 1855. № 5). Курсив Григорьева, видимо, выделяет «народные» выражения.

С. 517. ...*кроме стихотворения к падшей женщине...* — Имеется в виду стихотворение «Когда из мрака заблужденья...» (1846). Ср. его высокую оценку в статье Алмазова «Наблюдения Эраста Благоднарова...» (наст. изд., с. 266).

С. 517. ...*музою-гарпиею г. Некрасова...* — Речь идет о стихотворении Некрасова «Муза» (впервые: С. 1854. № 1). Ср. в принадлежащем Григорьеву обозрении нескольких номеров «Библиотеки для чтения»: «Г. Фет недавно написал стихотворение к своей Музе. Немножко рано, — сказали бы мы, если бы г. Некрасов, у которого только indignatio fecit versum <негодование рождает стих — лат.>, не написал стихотворения к своей музе-гарпии» (М. 1854. № 17. Отд. IV. С. 25–26). Алмазов в обзоре «Современника» отмечал «слишком тяжелое, болезненное впечатление», производимое этим стихотворением (М. 1854. № 3–4. Отд. V. С. 39).

С. 517. *Ich singe wie der Vogel singt, / Der in der Zweigen wohnt.* — Цитата из стихотворения И. В. Гете «Певец», вошедшего в роман «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795–1796).



В переводе Григорьева: «Я вольной птицею пою, / И звуки мне отрада» (Григорьев. Стихотворения. С. 545). В статье «Русская изящная литература в 1852 году» Григорьев отрицал возможность выраженного этими строками отношения к собственному творчеству у современного поэта (см. наст. изд., с. 293).

С. 517. *Как дышит грудь тепло и емко ~ «Еще весну переживешь»*. — Цитируется стихотворение Фета «Весна на дворе». Как и указано Григорьевым, впервые опублик.: ОЗ. 1855. № 5.

С. 518. *...автор «Вечеров и ночей»...* — Цикл Фета «Вечера и ночи», позже расширенный, Григорьев знал по публикации в «Отечественных записках» (1842. № 6), включившей следующие стихотворения: «Право, от полной души я благодарен соседу...», «Вдали огонек за рекою...», «Я люблю многое, близкое сердцу...», «Скучно мне болтать о том, что высоко, прекрасно...», «Долго еще прогорит Вespera скромная лампа...», «Я жду: соловьиное эхо...», «Здравствуй! тысячу раз мой привет тебе, ночь!...», «Друг мой, бессильны слова, — одни поцелуи всеильны...», «Ночью как-то вольнее дышать мне...», «Рад я дождю... От него тучнее мягкое поле...», «Слышишь ли ты, как шумит крылами угольное стадо?..». В этом виде цикл действительно казался очень «классическим» и объективным.

С. 518. *Что бы проплыть тому облаку мимо: / На что ему месяц?..* — Цитата из стихотворения Фета «Ночью как-то вольнее дышать мне...», вошедшего в цикл «Вечера и ночи».

С. 518. *...Фет, переводчик Горация*. — Ср. статью «Русская изящная литература в 1852 году» и коммент. к ней (наст. изд., с. 312, 723). Уже после выхода этой статьи в своем обзоре «Современника» Аламазов высоко оценил новый перевод Фета из Горация «К Лидии» (С. 1854. № 1; отзыв Аламазова см.: М. 1854. № 3–4. Отд. V. С. 38).

С. 518. *Прозвучало над ясной рекою ~ Голубым и зеленым огнем*. — Цитируется стихотворение Фета «Вечер» (опубл.: ОЗ. 1855. № 5).

С. 519. *...собранию стихотворений поэта Ерундищева, созданного г. Дружининым*. — В своем фельетоне «Кое-что об отчаянных островах вообще и о рауте у Лызгачова, доставившем ему европейскую репутацию» (СПбВед. 1855. № 90. 27 апр.; отмечено: Тимашова. С. 175) Дружинин создал иронический образ француза де ла Пюпиньера: «Дайте ему читать стихотворения поэта Ерундищева — он прочтет их от доски до доски, несмотря на свое малое знание русского языка, переведет из них два или три да и напечатает перевод в Париже, с комментариями» (Дружинин. Т. 8. С. 233).

С. 519. *...со всякими надеждами ~ надобно проститься...* — Резкий отзыв о Щербине варьирует идеи статей самого Григорьева и Эдельсона (см.: М. 1855. № 3, 5) и, видимо, связан с его эпиграммами на Островского. Об этих эпиграммах и об отношении «молодой редакции» к творчеству Щербина см. в коммент. к статье «Русская литература в 1851 году» и стихотворению «Искусство и правда» (наст. изд., с. 655, 746).

С. 519. *...перейдем прямо к г. Мею ~ в поэме «Слепой»*. — Об отношениях Мея и «молодой редакции» см. коммент. к статье «Русская изящная литература в 1852 году» (наст. изд., с. 721–722). Переводы Мея из Анакреона печатались в «Библиотеке для чтения» (1855. № 4, 7, 8, 9). Возможно, Григорьев знал о вскоре реализовавшихся планах Мея перевести все сочинения Анакреона. Поэма «Слепец» (далее в статье Григорьева название верно; позже печаталась Меем под заглавием «Слепорожденный») опубликована: БдЧ. 1855. № 7. Ниже поэма цитируется по этому изд. с небольшими неточностями и без графической разбивки текста.

С. 519. *Сын Зевеса, избавитель ~ К розам лилии пристали*. — Цитируется перевод XXVII песни Анакреона «К Вакху» (БдЧ. 1855. № 7).

С. 519. *...ода к гетере*. — Имеется в виду перевод XXVIII песни Анакреона «К гетере» (БдЧ. 1855. № 8).

С. 519. *...одно только стихотворение, принадлежащее покойному Полежаеву...* — По всей видимости, речь идет о стихотворении «Из VIII главы Иоанна» (1837), впервые опубликованном под названием «Грешница» (1838). Александр Иванович Полежаев (1804–1838) обычно упоминается Григорьевым в другом контексте — как типичный представитель эпохи 1830-х гг. и «отрицательного» направления в литературе (см.: Григорьев. Воспоминания. С. 59, а также статью «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина», 1859). «Молодую редакцию» сочинения Полежаева в целом не интересовали, видимо, именно потому, что представляли для нее чуждую литературную эпоху, далекую от идеалов «объективного» искусства.

С. 520. *«Иисусе, сыне Давидов, помилуй мя!»* — Здесь и далее в библейских цитатах Григорьев сам указывает источник.

С. 521. *...картину из древнего мира вроде «Цветов»...* — Об отношении Григорьева к поэме Мея «Цветы» (БдЧ. 1855. № 2; подробный разбор Григорьева см.: М. 1855. № 3. С. 119–132) см. в коммент. к статье «Русская изящная литература в 1852 году» (наст. изд., с. 721).

С. 521. *...несколько прекрасных его переводов из Шиллера...* — Мей напечатал в «Библиотеке для чтения» переводы из Шиллера «Амалия» (1855. № 4) и «Ожидание» (1855. № 5).

С. 521. ...о нем мы говорим в статье о поэтах-самородках, давно уже нами обещанной и ныне приво-  
димой к окончанию. — Статья Григорьева «о поэтах-самородках» не была опубликована и, вероят-  
но, написана, хотя критик обещал ее не раз (см., например: М. 1854. № 17. Отд. IV. С. 25).

С. 521. К. К. Павлова подарила публику — второй — в «Отечественных» записках». — Перевод стихо-  
творения А. Шенье «Слепой» опублик.: ОЗ. 1855. № 4. О связях его переводчицы К. К. Павловой с «Мо-  
сквитянином» см. коммент. к статье «Русская изящная литература в 1852 году» (наст. изд., с. 728).  
В 1855 г. в «Библиотеке для чтения» печатались стихотворения М. Л. Михайлова «Из Гейне» («Опу-  
стась головкой сонной...»), «Из Гете» («Часто мы друг другу чужды...»), «Ночная песня странника.  
Из Гете» (№ 1), «Надвесский похоронный плач (Из Шиллера)» (№ 5), «Песня» («Убаюкай, родная,  
больную меня...») и «Из Корана» (№ 7). Об отношении «молодой редакции» к сочинениям М. Л. Ми-  
хайлова см. коммент. к статье «Русская литература в 1851 году» (наст. изд., с. 671). В 1855 г. в «От-  
ечественных записках» печатались стихотворения А. М. Жемчужникова «Примирение» (№ 4), «Не-  
давно, силою предубеждений светских...», «В степи» (№ 5), «К другу», «Я музыку страстно люблю»  
(№ 6), «На кладбище» (№ 10), а также 1-я глава поэмы «Мой знакомый» (№ 2). Сдержанные отзывы  
о лирике Жемчужникова для Григорьева типичны — ср. в его обзоре «Современника»: «Стихотво-  
рение г. Жемчужникова <“Притча о сеятеле и семенах”> можно прочесть с удовольствием» (М. 1851.  
№ 24. С. 600). Поэма «Мой знакомый» вызвала недовольство Эдельсона, возмущавшегося рассу-  
ждениями Жемчужникова о том, что гений менее полезен, чем несколько «дюжинных голов», и его ехи-  
дными намеками на «русаков» — возможно, сотрудников «Москвитянина» (см.: М. 1855. № 5. С. 142).

С. 521. *Повесть, как известно, составляет в наше время любимую форму выражения мысли.* — Суж-  
дения о главенствующей роли повести в современной русской литературе были распространены  
еще в 1830-е гг. Ср. статью Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835): «...повесть  
во всех литературах теперь есть исключительный предмет внимания и деятельности всего, что пи-  
шет и читает...» (Белинский. Т. 1. С. 140).

С. 521. ...мы говорим о людях серьезных ~ толк иного рода... — «Серьезные люди» — это, конечно,  
не гениальные писатели, а «talantы», о которых Григорьев пишет далее. Они противопоставлены  
авторам, сочиняющим не из литературных соображений. Григорьев мог здесь иметь в виду самых  
разных писателей: от О. И. Сенковского до Н. А. Некрасова и А. Я. Панаевой — авторов романа  
«Мертвое озеро» (о его отношении к этому произведению см. наст. изд., с. 652–653).

С. 521–522. ...наблюдениями биографов ~ с жизнью творцов... — Григорьев мог быть знаком  
с биографическим подходом к критике из самых разнообразных источников: от сочинений созда-  
теля этого метода Ш. О. Сент-Бева до «Материалов для биографии А. С. Пушкина» П. В. Аннен-  
кова (см. о них в статье «Замечания об отношении современной критики к искусству» в наст. изд.,  
с. 802–803).

С. 522. ...субъективнейшие ли из созданий Байрона, объективнейшие ли из типов Шекспира... —  
Выстраиваемая оппозиция Шекспир (объективный художник) — Байрон (субъективный худож-  
ник) основана на стереотипах, широко распространенных в русской критике времен Григорьева.  
Из представления об объективности Шекспира исходил Белинский в своей статье «Гамлет», дра-  
ма Шекспира...». К «личным, лирическим талантам» относил Байрона автор анонимной рецен-  
зии на сборник «Комета» (см. наст. изд., с. 112).

С. 522. ...мы Гамлет и Фальстаф ~ тетюшка ипохондрика... — Перечислены максимально раз-  
нородные образы, объединенные лишь высокой оценкой Григорьева: герои Шекспира, среди ко-  
торых главные герои трагедий «Гамлет» и «Король Лир», знаменитый персонаж его же хроники  
«Генрих IV. Часть 1» (Фальстаф встречается и в других сочинениях Шекспира), героиня трагедии  
Шекспира «Отелло», персонаж романа Вальтера Скотта «Легенда о Монтрозе» (1819) капитан  
Долджетти (ср. его описание в «Моих литературных и нравственных скитальчествах»: Григорьев.  
Воспоминания. С. 82), главная героиня поэмы Байрона «Паризина» (1816; перевод Григорьева —  
1859), героиня романа Жорж Санд «Индиана» (1832), гоголевские Коробочка («Мертвые души»),  
штаб-офицерша Подточина и ее дочь («Нос», 1835), жена портного Петровича, которой уделено  
несколько строк в «Шинели» (1842), наконец, героиня комедии Писемского «Ипохондрик» (1852).

С. 522. *И горний ангелов полет ~ И дольней лозы прозябанье.* — Цитата из стихотворения Пуш-  
кина «Пророк» (1826).

С. 523. ...в развитии практической психологии и наблюдательности над нравами... — Судя по кон-  
тексту статьи, речь идет скорее о повлиявших на роман и повесть успехах очерковой прозы сере-  
дины XIX в. («наблюдательность над нравами»), чем о достижениях научной психологии, которой  
Григорьев не интересовался.

С. 523. *От Фильдинга и Ричардсона ~ до наших дней...* — Перечислены западноевропейские  
и русские романисты и авторы повестей, пользовавшихся большим успехом у русской публи-  
ки. Список отражает представления Григорьева о различных эпохах, определивших интересы от-  
ечественного читателя. Английский писатель Филдинг (Fielding, 1707–1754) был автором

множества романов, активно переводившихся на русский язык в 1770–1780-х гг. Сочинения другого английского писателя Сэмюэла Ричардсона (Richardson, 1689–1761) также переводились на русский, однако несколько позже, в 1780–1790-х гг. Вальтер Скотт был создателем исторических романов, в 1810–1830-х гг. пользовавшихся колоссальной популярностью по всей Европе, в том числе в России, и породивших популярный жанр исторического романа (см., например: Левин Ю. Д. Прижизненная слава Вальтера Скотта в России // Эпоха романизма: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1975; Долинин А. А. История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели. М., 1988; Альтшуллер М. Г. Эпоха Вальтера Скотта в России: Исторический роман 1830-х годов. СПб., 1996). Григорьев посвятил одну из глав «Моих литературных и нравственных скитальчествах» влиянию, оказанному на него Вальтером Скоттом, которого считал исключительно важным для понимания исторической эпохи своей юности — 1830-х гг. На более позднюю эпоху приходится популярность Жорж Санд, романы которой для стремившихся сформулировать и распространить свои взгляды на общество и культуру «людей сороковых годов» были «настоящим <...> кладом» (Галахов А. Д. Записки человека / Вступ. ст., сост., подг. текста и коммент. В. М. Боковой. М., 1999. С. 155; см. подробнее о русской рецензии Жорж Санд: Кафанова О. Б. Жорж Санд и русская литература XIX века: Мифы и реальность. 1830–1860 гг. Томск, 1998). Наконец, многочисленные переводы Диккенса наполняли русские журналы 1840-х и начала 1850-х гг., то есть времен появления статьи Григорьева (см. подробнее коммент. к статье Алмазова «Стихотворения Эраста Благоднава», наст. изд., с. 639). Из русских авторов Григорьев включает в перечень Н. М. Карамзина, повесть которого «Бедная Лиза» (1792) пользовалась огромным успехом вскоре после своего появления. В «Моих литературных и нравственных скитальчествах» Григорьев писал, что в начале 1830-х гг. видел «поколение, пропитанное насковозь “Бедной Лизой” Карамзина» (Григорьев. Воспоминания. С. 47). «Российские исторические романы» (в первую очередь, сочинения М. Н. Загоскина) Григорьев относил «к последующей полосе, а не к этой, кончающейся началом тридцатых годов» (Там же. С. 77). Книга Гоголя «Миргород» (1835), таким образом, связана с той же исторической эпохой, что и романы Загоскина. Здесь, однако, речь идет о развитии литературы «от “Миргорода” до наших дней», то есть, по всей видимости, о сочинениях представителей натуральной школы, которые декларировали преемственность по отношению к творчеству Гоголя — ср. в статье Белинского «Взгляд на русскую литературу 1847 года»: «С появления “Миргорода” и “Арабесок” (1835) и “Ревизора” начинается полная известность Гоголя и его сильное влияние на русскую литературу»; «Влияние Гоголя на русскую литературу было огромно. Не только все молодые таланты бросились на указанный им путь, но и некоторые писатели, уже приобретшие известность, пошли по этому же пути, оставивши свой прежний. Отсюда появление школы, которую противники ее думали унижить названием натуральной» (Белинский. Т. 8. С. 352–353).

С. 523. ...в «Мемуарах», в «Maximes», в «Charactères», в «Lettres», в «Traité de Morale»... — Перечисляются названия, под которыми выходили многочисленные нефикциональные сочинения нравственно-психологического характера. Вероятно, под большинством названий имеются в виду конкретные произведения французских авторов: «Мемуары» — «Замогильные записки» («Mémoires d'outretombe») Ф.-Р. де Шатобриана (см. о них наст. изд., с. 779), «Maximes» — «Максимы» (1665) Ф. де Ларошфуко, «Charactères» — «Характеры, или Нравы этого века» (1688) Ж. де Лабрюйера. Можно предположить, что и прочие названия отсылают к конкретным сочинениям: «Lettres» — по всей видимости, «Письма» (опубл. 1726) мадам де Севинье; «Traité de Morale» («Трактаты о морали») — возможно, «Трактат о морали» (1684) Н. Мальбранша.

С. 523. ...фальшивое стремление, которым погрешил один из великих писателей прошлого века, Руссо... — В «Моих литературных и нравственных скитальчествах» Григорьев, называя Жан-Жака Руссо (Rousseau, 1712–1778) «софистом», приводил в пример его романы «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) и «Эмиль, или О воспитании» (1762) (см.: Григорьев. Воспоминания. С. 75). Вероятно, здесь имеются в виду эти же произведения.

С. 523–524. ...пример «Орася», который написал два романа на свою любовь с Мартою и роман на любовь с герцогинею — не редкость... — Речь идет о героях романа Жорж Санд «Орас» (1842).

С. 524. ...не всякий пишет: «Confidences», «Confessions», «Mémoires d'outretombe». — Перечислены названия известных произведений французских писателей: «Confidences» — «Признания» (1849) А. де Ламартина, «Confessions» — «Исповедь» (опубл. 1782, 1789) Руссо, «Mémoires d'outretombe» — «Замогильные записки» Шатобриана (упомянутые выше).

С. 524. ...любой из дюжинных романов ~ знаменитую сердцеведение книгу барона фон Книгге. — В конце 1840-х — начале 1850-х гг. Александр Дюма-сын (Dumas fils, 1824–1895) написал больше десяти романов. О русском переводе его романа «Доктор Серван» (1850) анонимный рецензент «Москвитянина» (возможно, Григорьев) писал: «Одна часть русской публики, та, в которой уже сложились определенные понятия об искусстве, о литературе, об изящном, не читает этих

переводов; другая не имеет надобности читать их, потому что знает по-французски; третий род читателей, самый многочисленный, почерпает в подобном чтении чрезвычайно странные понятия о литературе; для этого-то рода читателей такое чтение, стало быть, положительно вредно» (1850. № 22. Отд. IV. С. 95). Эти произведения сравниваются с психологическими сочинениями Руссо, Ларошфуко, Лабрюйера (см. выше). В этот ряд иронично включается содержащее практические правила приносящее материальную выгоду поведению сочинение барона Адольфа Франца Фридриха Людвиг Кните (Knigge, 1752–1796) «Об обращении с людьми» (1788), дважды изданное на русском языке.

С. 524. *Наблюдательность же над нравами — решительно образует скоро отдел науки естественной истории.* — Ср. в обозрении «Библиотеки для чтения» описание очерка Григоровича «Свистулькин» (БдЧ. 1855. № 1): «Эюд г. Григоровича <...> принадлежит именно к области естествознания, основанного на микроскопических наблюдениях, как большая часть современных произведений. Во всяком случае, мы готовы лучше читать подобные упражнения в естественной истории, <...> чем вялые и длинные романы вроде “Трех пор жизни” и т. п.» (М. 1855. № 4. С. 128).

С. 524. *...о ней мы так много говорили в предшествующей статье...* — Речь идет о статье Григорьева «Замечания об отношении современной критики к искусству» (см. наст. изд.).

С. 524. *...то восстает она на дагерротипную письменность ~ с удивительным учением об изящном г. Чернышевского.* — Некрасов осуждал сцену И. Ф. Горбунова «Простой случай» (ОЗ. 1855. № 9) в «Заметках о журналах» (С. 1855. № 10) как «дагерротипный список с купеческого разговора» (Некрасов. Т. 11. Кн. 2. С. 174). Напрямую «дагерротипной», то есть фотографически точной копировки действительности никто из русских критиков не требовал, однако именно так можно без труда воспринять идеи Чернышевского, например, в анонимной рецензии «“О поэзии”». Сочинение Аристотеля»: «...называть искусство воспроизведением действительности <...> было бы вернее, нежели думать, что искусство осуществляет в своих произведениях нашу идею совершенной красоты, которой будто бы нет в действительности» (Чернышевский. Т. 2. С. 278; впервые: ОЗ. 1854. № 9). Эдельсон отозвался об этой рецензии критически, восприняв ее как проповедь утилитаризма (см.: М. 1854. № 22. Отд. IV. С. 77–84). Как оправдание «дагерротипизма» можно воспринять и слова из «Эстетических отношений искусства к действительности»: «Часто восстают против так называемого “дагерротипного копирования” действительности, — не лучше ли было бы говорить только, что копировка, так же как и всякое человеческое дело, требует понимания, способности отличать существенные черты от несущественных? “Мертвая копировка” — вот обыкновенная фраза; но человек не может скопировать верно, если мертвенность механизма не направляется живым смыслом: нельзя сделать даже верного facsimile, не понимая значения копируемых букв» (Чернышевский. Т. 2. С. 80), воспроизведенные и в анонимной рецензии Чернышевского на собственную диссертацию (см.: Чернышевский. Т. 2. С. 109–110; об отношении Григорьева к этому сочинению Чернышевского см. статью «Замечания об отношении современной критики к искусству» и коммент. к ней в наст. изд., с. 506, 818). Развернутая полемика с учением о типах содержится в той же диссертации Чернышевского, посвятившего множество страниц доказательству того, что образы в искусстве по определению менее типичны, чем в жизни. Наконец, «с удивительным учением об изящном г. Чернышевского» согласился сам Чернышевский в упомянутой выше анонимной авторецензии.

С. 524. *...таким безжалостным смехом, не имеющим оправдания в глубоком взгляде на человека.* — Видимо, косвенная отсылка к знаменитому гоголевскому рассуждению о «видном миру смехе» и «незримых, неведомых ему слезах» («Мертвые души», т. 1, гл. 7). Писемский, таким образом, противопоставлен Гоголю как писатель, смех которого сводится лишь к сатирическому отрицанию.

С. 524. *...Писемский — что бы ни писал он ~ вопрос поставился уже после.* — Роман Писемского «Богатый жених» (С. 1851. № 10–12; 1852. № 1–5) оценивался «молодой редакцией» ниже, чем прочие сочинения писателя. Когда он только начал печататься, Григорьев предлагал остановиться на нем как «на добросовестном произведении мастера» (М. 1851. № 22. С. 168), позже характеризовал его как «произведение еще не оконченное, и требующее серьезного, цельного разбора» (М. 1851. № 24. С. 597), по завершении же романа Филиппов заявил, что о нем «нечего сказать хорошего» (М. 1852. № 5. Отд. V. С. 29). Повесть Писемского «Виновата ли она?» (С. 1855. № 2) действительно связана с давно зародившимися в творческом сознании Писемского образами: многие ее эпизоды восходят к первому роману Писемского, который в первой редакции также назывался «Виновата ли она?» и позже был опубликован под названием «Боярщина». Одним из источников сведений Григорьева о творческой истории повести мог быть сам Писемский.

С. 525. *Блестящие произведения г. Гончарова (до сих пор известные)...* — Имеются в виду роман «Обыкновенная история» (1847) и «Сон Обломова» (1849). К моменту выхода статьи Григорьева Гончаров уже печатал отдельные главы будущего «Фрегата “Паллада”» (см., например, очерки

«Ликейские острова» и «Атлантический океан и остров Мадера»: ОЗ. 1854. № 4, 5). Дальнейшая характеристика сочинений Гончарова в целом повторяет данную в статье «Русская литература в 1851 году» (см. наст. изд., с. 201).

С. 525. *Что общего между автором «Гамлета Щигровского уезда» ~ и других рассказов охотника... —* Главные герои рассказа Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» (С. 1849. № 2) и повести «Дневник лишнего человека» (ОЗ. 1850. № 4) во многом схожи, поэтому второй из них казался самоповтором Эдельсону, писавшему о «Дневнике лишнего человека»: «...мы уже познакомились с этим типом в "Гамлете Щигровского уезда" и, сколько нам кажется, познакомились полнее и короче» (М. 1851. № 1. С. 137). Комедия «Где тонко, там и рвется» (С. 1848. № 11) Григорьевым оценивалась как единственное произведение Тургенева, где отсутствует внутренняя раздвоенность (см. его обзор «Современника» — М. 1851. № 3. С. 387). Комедии «Деревенский случай» у Тургенева нет — это название повести в стихах Н. Д. Хвощинской (Пантеон. 1853. № 1, 2, 3), о которой Григорьев писал в обзоре «Пантеона» (см.: М. 1854. № 5. Отд. V. С. 40). Судя по изложению сюжета пьесы Тургенева далее, речь идет о комедии «Месяц в деревне», опубликованной незадолго до появления статьи Григорьева (С. 1855. № 1). Повесть «Яков Пасынков» (ОЗ. 1855. № 4) и перечисленные выше сочинения, посвящена культурным героям, погруженным в рефлексию. Рассказы «Хорь и Калиныч» (С. 1847. № 1) и «Чертопханов и Недопюскин» (С. 1849. № 2) посвящены простонародным или близким к простонародью образам, в которых Григорьев не мог усмотреть «болезненное развитие личности». Наряду с комедией «Где тонко, там и рвется», Григорьев не усматривал именно в этих произведениях Тургенева раздвоенности (см.: М. 1851. № 3. С. 387). Судя по построению перечня произведений в статье, Григорьев не считал «Гамлета Щигровского уезда» частью «Записок охотника», вероятно, из-за того, что это произведение, в отличие от большинства «Записок...», не имеет отношения к жизни крестьян.

С. 525. *...в «Бежине луге» даже ~ целые страницы живые, благоуханные, истинно поэтические.* — Рассказ «Бежин луг» (С. 1851. № 2) был подробно разобран Григорьевым в обзоре этого журнала. Критик, вопреки собственной более поздней оценке, довольно скептически отозвался о выписанном им пейзажном фрагменте: «...все эти черты сливаются в что-то неопределенно-пестрое, — странно, что, несмотря на всю свою верность природе, живопись поражает вас довольно неприятно изысканностью, отсутствием того непосредственного наития, которое одним взмахом кисти творит целый, полный образ» (М. 1851. № 6. С. 278). Общий вывод этого разбора также был далек от одобрительного: «...два недостатка вредят в особенности новому произведению г. Тургенева: во-первых — ложное идеализирование характеров, — в особенности характера Павлуши, с его ничем не объясненными скептицизмом и фатализмом — и, во-вторых, — разорванность впечатления. Все как будто двоится в "Бежине луге". Иногда как будто кажется, что автору хочется держать нас под обаянием фантастического — но едва лишь он успел сам поддаться этому обаянию и ввести нас в очарованный круг, — неуместное дидактическое толкование тотчас разрушает впечатление — и тщетно усиливается он потом связать им самим порванную нить. Одним словом — искусственное вредит здесь на каждом шагу непосредственному, холодное рассуждение убивает поэзию» (Там же. С. 283). Мнение Григорьева, при всем том, полемично по отношению к позиции Шевырева, согласно статье которого «Очерки современной русской словесности» автор «Записок охотника» — «не художник, а копиист, и не имеет поэтического призвания» (М. 1848. № 1. С. 41). Судя по всему, от своего раннего мнения в целом Григорьев не отказался.

С. 525. *...комедии г. Тургенева ~ различным расплывшимся в наше время писательницам...* — Пересказанная далее «тема» ближе всего к фабуле комедии «Месяц в деревне». Схожую тематику можно усмотреть и в «Провинциалке» (ОЗ. 1851. № 1). «Провинциалку» в своем разборе разгромил Эдельсон, отказавший комедии в наличии содержания, действия и характеров. По мнению критика, «забота посмеяться, какими бы то ни было средствами, составляя кажется одну из главных забот автора и, как нам кажется, много повредила художественности комедии» (М. 1851. № 5. С. 70). Сходство пьесы с французской пословицей вызвало у Эдельсона еще более резкую реакцию: «...г. Тургеневу, так хорошо начавшему знакомить нас с русской жизнью, не следовало бы уклоняться от начатого им дела ради угождения испорченному вкусу некоторой части публики» (Там же. С. 71). Другие пьесы Тургенева к изложенной Григорьевым «теме» никакого отношения не имеют. Григорьев назвал эту тему «избитой», по всей видимости, потому, что она напоминала ему «светские» повести, связанные с «лермонтовским» направлением в литературе, в котором, по Григорьеву, принято изображать чувства разочарованных героев (см. статью «Русская литература в 1851 году»). Судя по разбору Эдельсоном «Провинциалки», Григорьев мог воспринимать эту тему еще и как восходящую к французским «пословицам» наподобие сочинений Э. Скриба, то есть и как нерусскую, и как нехудожественную. Ср. в обзоре «Библиотеки для чтения» характеристику романа Е. П. Ростопчиной «Три поры жизни» (М., 1854) как анализа «мизерных и водяных страстишек, ломаных чувств, праздног зевоты и дешевого пресыщения жизнью» (М. 1855.

№ 4. С. 128). Под «писательницами», вероятно, в первую очередь имеется в виду С. В. Энгельгардт (псевдоним: Ольга Н\*), сюжет драматической последицы которой «Ум придет — пора пройдет» (БдЧ. 1855. № 6) в «Заметках о журналах» изложен так: «Валерия Николаевна, вдова 33 лет, воображает, что любит Смольнева, господина 35 лет; а Смольнев воображает, что любит Валерию Николаевну. Приходит минута объяснения, из которой оказывается, что им очень скучно вдвоем и что они вовсе не влюблены друг в друга» (Некрасов. Т. 11. Кн. 2. С. 154; впервые: С. 1855. № 8; возможно, автором указанного фрагмента был не Некрасов, а В. П. Боткин). Впрочем, Эдельсон в обзорах «Отечественных записок» отзывался о творчестве Энгельгардт то резко отрицательно, то сдержанно-положительно (см.: М. 1854. № 5. Отд. V. С. 27; 1855. № 5. С. 143–144). Помимо нее, Григорьев в это время пренебрежительно относился к Павловой (см. выше, с. 521) и Е. Тур (см. упоминание о ее повестях в статье «Взгляд на “Библиотеку для чтения” в прошлом году», наст. изд., с. 412). Рецензируя ее роман «Три поры жизни», Эдельсон упрекал Тур за сугубо рациональное изобретение образов, выражающих авторскую мысль: «Так же много мысли, искренних и подчас глубоких чувств, много интересу в частностях: но так же сухо и несколько вяло тянется целое в настоящем романе...» (М. 1854. № 6. Отд. V. С. 74). Ср. также пренебрежительный отзыв о дамах-писательницах в статье Алмазова «Наблюдения Эраста Благодрава» (наст. изд., с. 269).

С. 525. *Г. Тургенев ~ начал прямо с крайних крайностей направления, оставшегося в наследство после Лермонтова.* — Об этом направлении и месте Тургенева в русской литературе Григорьев писал в статье «Русская литература в 1851 году» (наст. изд., с. 202).

С. 525. *В своей «Параше» он наивно проповедовал ~ ужасающая прозватоность приводила его в отчаяние.* — Речь идет о поэме Тургенева «Параша» (1843). Утверждение гордости как добродетели вызывает у Григорьева осуждение, поскольку связано с неверным пониманием личности в литературе. О поэме «Помещик», созданной в русле натуральной школы («сатирического направления»), см. в статье «Русская изящная литература в 1852 году» и коммент. к ней (наст. изд., с. 291, 714). Выражение «благословлять на страдание» — пародийно заостренная формулировка идеи этой поэмы. Повесть «Три портрета», видимо, казалась Григорьеву примером лермонтовского направления, состоящего в поэтизации нравственно ничтожной личности. К тому же, «Три портрета» были опубликованы в «Петербургском сборнике» Некрасова (СПб., 1846), одном из важных изданий авторов натуральной школы.

С. 526. *...стоит только припомнить байронического мальчика ~ его собственное больное настроение...* — Об «идеализированном» характере Павлуши в «Бежине луге» см. выше, с. 829. С лермонтовским Печориным и шекспировской Офелией Григорьев сопоставляет героев рассказа «Свидание» (С. 1850. № 11). Героиню этого рассказа Григорьев и раньше, в обзоре «Современника», называл чрезмерно идеализированной: «...ясно для всякого, кто не настроен одинаково с автором, что вся свинцовая тяжесть впечатления придается здесь присутствием задней мысли. Вольно же автору только по притынным (то есть по его толкованию — приятным) кабакам слушать песни народа, вольно же ему принимать частное и случайное за что-то типическое!... Болезненный юмор уместен в изображении Гамлета Щигровского уезда, но крайне неуместен здесь» (М. 1851. № 3. С. 390). В рассказе «Певцы» (С. 1850. № 11), по Григорьеву, «отражается односторонность чисто личного впечатления. Вследствие этой односторонности автором брошен потом и на самую природу болезненный серый колорит. Повсюду видит автор какое-то истомление, обессиление; повсюду он под властью своей личной хандры и не может от нее отрешиться ни на одну минуту. В самых простых вещах, как, например, в голосе мальчика, зовущего другого, слышит он что-то тоскливое, унылое, жалобное» (Там же. С. 389).

С. 526. *...действительность совпала сама с настроением души поэта, как в «Чертопханове и Недопюскине», в «Каратаеве»...* — О рассказе «Чертопханов и Недопюскин» см. выше, о рассказе «Петр Петрович Каратаев» (С. 1847. № 2) «Москвитянин» не писал, возможно, из опасений цензурного вмешательства — рассказ посвящен любви барина и крестьянки.

С. 526. *...этюды, писанные мозаическим языком, которым добродушно-невежественно восторгались как народным его ценители...* — Более подробно о неточности народного языка в рассказах Тургенева Григорьев писал за несколько лет до настоящей статьи в обзоре «Современника»: «Г. Тургенев явным образом старается подслушать народную речь, но большею частью переносит на бумагу только выражения» (М. 1851. № 3. С. 387). О народном языке «Записок охотника» положительно отзывался Анненков в статье «Повести и романы из простонародного быта», подчеркивая его мягченность (наст. изд., с. 382). Григорьеву то же качество, вероятно, кажется недостатком.

С. 526. *...в быту, им изображаемом, он был точно так же заезжим гостем, как г. Григорович...* — Григорьев посвятил сочинениям Григоровича отдельную статью, где утверждал, что наиболее значительное произведение писателя — не общеизвестные романы и повести из народной жизни, а повесть «Похождения Накатова, или Недолгое богатство» (С. 1849. № 7, 8; см.: М. 1855. № 4. С. 107). В этой же статье Григорьев описывает Григоровича теми же словами, что и Тургенева

в комментируемом фрагменте, то есть как «не хозяина в описываемом им быту, свободно распоряжающегося типами и языком, а заезжего гостя-путешественника, без сомнения, наблюдательного, довольно даровитого — но, как все гости, наблюдательного только на чудное или резкое: в языке его видим мозаическую складку, а не свободную речь народа, в типах — по большей части — фальшь или напряженность» (Там же. С. 107–108). По Григорьеву, идеал крестьянской прозы Григоровича «рождается <...> под влиянием “La Mare au Diable” и других пейзажных романов Занда», а потому в его прозе «русские люди играют для авторов роль натурщиков, принимающих, по прихоти их фантазии, самые неестественные положения, потому что красоты их естественных положений авторы не понимают...» (Там же. С. 108). Обилие пейзажей у Григоровича также вызвало недовольство Григорьева, как и тургеневские пейзажи: «... в их пейзажах человечки играют роль второстепенную...» (Там же). Наконец, упреки в незнании народного языка, высказанные Григорьевым в адрес Григоровича, объясняют и его отношение к языку Тургенева: «... язык г. Григорович и другие видимо записывают в памятных книжках, забывая, что запишут только его внешности, случайности — а ускользнет от них его свобода, его связь с языком старым, его высшая правильность» (Там же). Эти упреки заостряют многочисленные замечания членов «молодой редакции» в адрес Григоровича (см. коммент. к статье «Русская литература в 1851 году» — наст. изд., с. 667). При этом народная повесть Григоровича «Зимний вечер» была опубликована в «Москвитянина» незадолго до статьи Григорьева (см.: М. 1855. № 1), что вновь подчеркнуло противоречия между Погодиным и Григорьевым.

С. 526. ...*минуя г. Григоровича, о котором ~ мы говорили.* — Еще в 1854 г. Григорьев писал в обзоре «Библиотеки для чтения»: «...люди, которые <...> не носят в самих себе *склада* свободной народной речи, как, например, г. Григорович, писатель, как известно, с большим талантом — и те говорят им <народным языком> плохо, несвободно...» (М. 1854. № 17. Отд. IV. С. 24).

С. 526. ...*г. Григорович настолько же ниже г. Тургенева ~ в анализе болезни нравственного лакейства.* — По Григорьеву, наибольшие литературные успехи Григоровичу принес «анализ пошлости, суетности, порождаемых и поддерживаемых стремлением к лоску, к внешнему блеску дурно понятого образования» (М. 1855. № 4. С. 109). Сопоставляя Григоровича с Панаевым и Соллогубом, Григорьев писал: «Преследуя <...> пародии на внешнюю образованность, г. Панаев <...> с какой-то странной снисходительностью относится к безнравственности, пустоте и важности тех самых типов, смешные сколки с которых он казнит без милосердия...» (Там же). Схожие недостатки видел Григорьев и в произведениях В. А. Соллогуба (см.: Там же; ср. статью «Русская литература в 1851 году» и коммент. к ней в наст. изд., с. 206, 589–590, 669). Григорович в повести «Господин Накатов» «достойно и добродушно относится к господам, живущим на счет Накатова и порождающим в нем его комические стремления — и это еще больше прискорбно, потому что талант г. Григоровича глубже поименованных талантов» (М. 1855. № 4. С. 109). Вывод из этих рассуждений состоит в том, что «взгляд писателей не стоит выше уровня ими изображаемой среды» (Там же).

С. 526. ...*г. Панаев, кроме сей последней темы, обрабатывал еще и другую — тему сатирического отношения к патриархальности в нравах...* — Видимо, речь идет о сочинениях Панаева конца 1840-х и начала 1850-х гг. «Молодая редакция» постоянно упрекала Панаева в дендизме за роман «Львы в провинции» (см. статью «Русская изящная литература в 1852 году» и коммент. к ней в наст. изд., с. 290, 713–714). Упреки Григорьева здесь, впрочем, ближе к идеологическому осуждению очерка Панаева «Парижские увеселения» в рецензии Шевырева на «Петербургский сборник» (см. в наст. изд. коммент. к статье Алмазова «Наблюдения Эраста Благодногова...», с. 697). Продолжительную полемику «Москвитянина» с Панаевым Григорьев в этой статье явно пытается закончить, относя сатирическое изображение «патриархальности в нравах» к прошлому.

С. 526. ...*под именем ли Иногородного Подписчика, под именем ли даже И. Чернокнижника...* — Григорьев раскрывает псевдонимы Дружинина, под которыми тот публиковал свои фельетонные циклы в «Современнике», «Библиотеке для чтения» и «Санкт-Петербургских ведомостях» (см. о псевдонимах Дружинина: Алдонина Н. Б. А. В. Дружинин: Проблемы атрибуции. Самара, 2000). Сама идея их раскрытия, вероятно, связана с негативным отношением Григорьева к современной ему критике. Подобные идеи вообще были распространены в 1855 г. — ср. предложение Некрасова в «Заметках о журналах»: «... вот мы и договорились до единственного средства, которое, по нашему крайнему разумению, может помочь делу. Это средство очень простое, о котором не раз толковалось, но которое теперь само вызывается к применению. Это средство — выставлять имя под журнальными обзорами и всякими критическими и полемическими статьями» (Некрасов. Т. 11. Кн. 2. С. 209; впервые: С. 1855. № 12).

С. 526–527. ...*он более расположен по натуре придавать ценность деятельности рассудка, чем трансцендентального ума...* — Противопоставление «трансцендентального», то есть оперирующего общими априорно данными категориями, разума рассудку, анализирующему полученную в результате восприятия внешнего мира действительность, восходит к «Критике чистого разума»

(1781) И. Канта и является общим местом немецкой классической философии. Здесь эта оппозиция использована, чтобы объяснить сомнение в отвлеченных, умозрительных концепциях, присущее Дружинину.

С. 527. ...*формы культа теософов и бредни de la mère theos...* — Имеется в виду называвшая себя «матерью Бога» французская проповедница, которая выступала против Великой французской революции и была арестована за это в 1793 г. (см.: *Lenotre G. Robespierre et la «Mère de Dieu»: Le Mysticisme révolutionnaire. Paris, 1926*). Ее «бредни», по Григорьеву, менее разумны и справедливы, чем идеи и старого порядка, и «отрицающей» его революции.

С. 527. ...*запах белья г. Прохарчина распространился повсюду ~ принявшего уродливые фантастические виды...* — Речь идет о героях Достоевского, упомянутых также в статье «Русская литература в 1851 году» (см. наст. изд., с. 202). Упоминание сапога отсылает к сочинениям Я. П. Буткова и также повторяет указанную статью (см. наст. изд., с. 193).

С. 527. ...*смирненно называя «лишними людьми», «Гамлетами Щигровского уезда» порождения своей больной фантазии...* — О повестях Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» и «Дневник лишнего человека» см. настоящую статью (с. 525–526).

С. 527. ...*отнесся к своему Петру Ивановичу автор «Обыкновенной истории»...* — Ср. упоминание о романе Гончарова «Обыкновенная история» в настоящей статье (с. 525).

С. 527. *Из душевных чердаков и сырых подвалов поднялись вопли и стоны...* — «Чердаки» и «подвалы» — типичные места действия произведений представителей натуральной школы — ср. «Петербургские углы» (1844) Некрасова, где значительная часть действия происходит в «подвале»; ср. также в повести В. И. Даля «Жизнь человека, или Прогулка по Невскому проспекту» (1843): «А загляните в жилые — в подвалы, ярусы и чердаки: тут в одно и то же время и крестят и отпевают, и сватают и венчают, и хоронят и рожают — и нет нужды, нет потребности, которой бы нельзя удовлетворить по бесконечной площади этой, от Зимнего дворца до Невского монастыря; тут все, вся лестница зданий, званий, чинов, возрастов и полов» (*Даль В. И. Полн. собр. соч. СПб.; М., 1897. Т. 3. С. 306*).

С. 527. ...*опоэтизирование любви беззубых стариков, оправдание самолюбия идиотов, протест за бесплодных мечтателей-эгоистов...* — Григорьев обвинял натуральную школу в опозитивировании любви стариков, приводя в пример «Бедных людей» Достоевского и «Холостяка» Тургенева, в статье «Русская изящная литература в 1852 году» (см. наст. изд., с. 298). В той же статье Григорьев ставил в упрек натуральной школе «раздраженное отношение к действительности во имя претензий человеческого самолюбия» (наст. изд., с. 288), имея в виду, судя по контексту, «Петербургские углы» Некрасова и прозу Ф. М. Достоевского. Осуждение писателей, выступающих за «мечтателей-эгоистов», в данном ряду может трактоваться не только как повторение излюбленной мысли «молодой редакции» (ср. мысли Островского о борьбе русской литературы с эгоизмом в рецензии на роман Е. Тур «Ошибка» в наст. изд., с. 38), но и как отсылка к другим сочинениям Достоевского — например, к повести «Белые ночи» (ОЗ. 1848. № 12).

С. 527. ...*несколько мечтателей развивали в себе собственные болезни, вопреки советам известной книги Тиссо...* — Григорьев иронично сравнивает «болезненное развитие личности» (понятие скорее психологического или идеологического плана) с онанизмом, описанным как исток опасных болезней в сочинении известного швейцарского медика Самюэля Огюста Андре Давида Тиссо (*Tissot, 1728–1797*). По мнению Тиссо, под влиянием онанизма «больные <...> предаются печали и отчаянию и даже не хотят сделать некоторого усилия для преодоления оной <болезни>» (*Тиссот. Онанизм, или Рассуждения о болезнях, происходящих от рукоблудия: В 3 ч. СПб., 1822. Ч. 1. С. 144*).

С. 527–528. ...*почитывали в утешение себе последние французские романы или сочинения мыслителей о пауперизме и о прочем.* — Имеются в виду сочинения с социалистической тенденцией. «Умственный пауперизм» (то есть обнищание) упомянут в знаменитом описании сна главного героя повести М. Е. Салтыкова «Запутанное дело» (ОЗ. 1848. № 3; см.: *Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1965. Т. 1. С. 265*). Это описание, в свою очередь, связано со статьей В. А. Милютина «Пролетарии и пауперизм в Англии и во Франции» (ОЗ. 1847. № 1). Статья Милютина открывается огромным списком современной французской литературы о пауперизме. Вероятно, «последние французские романы» — сочинения Жорж Санд социалистического содержания, такие как «Странствующий подмастерье» (1840). В «Москвитянине» социалистические тенденции Санд всегда оценивались скептически, возможно, отчасти по цензурным причинам, однако ее творчество иногда ставилось очень высоко. Ср. предисловие Погодина к публикации повести «Замок в пустыне» (М. 1851. № 9–10, 11, в переводе участвовал Григорьев): «В этой последней повести Жорж Занд нет никаких “экстравагантций”, ни политических, ни социальных: здесь речь только об искусстве, о человеке; потому “Москвитянин” не обинуясь принимает ее на свои страницы» (М. 1851. № 9–10. С. 129).



С. 528. Его «Полинька Сакс» вышла вместе со многими чудовищными произведениями упомянутого нечистого направления... — Повесть Дружинина «Полинька Сакс» (С. 1847. № 12) вышла в свет в том же году, что и «Обыкновенная история» Гончарова, отдельное издание «Кто виноват?» Герцена и другие сочинения представителей натуральной школы.

С. 528. ...повесть очевидно вылилась под влиянием зандовского «Жака»... — Григорьев, вероятно, был первым критиком, проводившим параллели между повестью «Полинька Сакс» и романом Жорж Санд «Жак» (1834) в одном из обзоров «Библиотеки для чтения» за несколько лет до появления комментируемой статьи: «...характеры этой повести напоминали характеры других повестей — и в особенности характер главного героя сбивался часто на характер зандовского Жака, — но несколько задушевных страниц, но несколько тонких черт выкупали все эти недостатки» (М. 1851. № 6. С. 258). Едва ли не все исследователи прозы Дружинина позже проводили это сопоставление (см.: Егоров Б. Ф. Проза А. В. Дружинина // Дружинин А. В. Повести. Дневник / Изд. подготовили Б. Ф. Егоров, В. А. Жданов. М., 1986. С. 431–437).

С. 528. ...эти Сильвии, Луизы («Валентина»), Евгении («Орас») портят своим резонансом лучшие романы Занда... — Перечислены «идеальные» героини романов Жорж Санд «Жак», «Валентина» (1832) и «Орас» (см. с. 533). Ряд романов «Жак», «Орас» и «Валентина» приводится как список лучших романов Жорж Санд в обзоре «Пантеона», вероятно, написанном Григорьевым (см.: М. 1852. № 16. Отд. V. С. 187).

С. 528. ...таков его доктор Армгольд, который, как Патфайндер, странствует по трем или четырем повестям... — О повторяющихся образах у Дружинина Григорьев подробнее писал в обзоре «Библиотеки для чтения»: «У г. Дружинина есть несколько любимых призраков, которые и являются в разных его повестях под разными названиями. Один призрак не изменяет даже и своего имени: это — доктор Армгольд, вечный доктор Армгольд — представитель сурового и всеобъемлющего знания, изведавший жизнь вдоль и поперек, с грозным взором, с эффектной речью. Другой призрак — страстная и деятельная, но увлекающаяся натура, готовая мучить любимое существо и принести себя за него в жертву — Сакс, Ланицкий, герой повести «Певвица», подлежащей теперь нашему рассмотрению. Наконец, третий призрак — человек страстный же, но слабый до готовности на преступление, падающий в особенности на женщин, истомленный неумеренною жизнью и моральными муками; это — Вальховский или Коншевский повести «Петергофский фонтан». Прибавьте к этому — женщину — ребенка, чуть что не двенадцати лет, болезненно-нервическую, капризную и грациозную, — да несколько оригиналов, которые нужны как пружины интриги и которых очень немудрено сочинять» (М. 1851. № 6. С. 259). Доктор Армгольд встречается в повести «Фрейлейн Вильгельмина» (1848) и романе «Жюли» (1849). В повести «Петергофский фонтан» (1850) появляется доктор, чье имя не названо, — этого персонажа Григорьев считал двойником Армгольда (см. его обзор «Библиотеки для чтения» — М. 1851. № 6. С. 260). Возможно, впечатление, что этот персонаж постоянно появляется у Дружинина, сформировалось у Григорьева в связи с образом доктора Крупова, выполняющим схожие функции в романе Герцена «Кто виноват?» (опубл. 1845–1845) и его же повести «Доктор Крупов» (1847). Дружинин иронично сопоставлен с Дж. Ф. Купером, у которого «следопыт» («Pathfinder») Натти Бампо — главный герой пенталогии, куда вошли романы «Пионеры, или У истоков Саскуиханны» (1823), «Последний из могиакан» (1826), «Прерия» (1827), «Следопыт, или на берегах Онтарио» (1840), «Зверобой, или Первая тропа войны» (1841). Особенно уместным становится сопоставление, если учесть, что о повторении этого героя писал сам Дружинин: «Мы говорим о том полудиком, полудобразованном страннике, который под именем “Кожаного Чулка”, “Соколиного глаза”, “Патфайндера”, “Натаниеля Бемпо” и “Дирслейера” проходит целый ряд превосходных романов и увлекает самого хладнокровного читателя оригинальностью своего характера, разнообразием своих приключений» (С. 1848. № 7. Отд. III. С. 7; см.: Алдонина Н. Б. А. В. Дружинин: Проблемы атрибуции. Самара, 2000. С. 19). В 1840-е гг. роман «Следопыт», печатавшийся под названием «Путеводитель в пустыне, или Озеро-море» (ОЗ. 1840. № 8, 9; отдельное издание: СПб., 1841), пользовался огромной популярностью в России (в рецензии на роман Белинский называл Купера гением — см.: Белинский. Т. 3. С. 472). Григорьев странно звучащим названием не пользуется, как и Дружинин, предпочитая транскрипцию английского названия.

С. 529. ...подобные которым по жару страсти и по искренности найдутся только у Занда и Мюссе... — Творчество А. де Мюссе Григорьев посвятил отдельную статью «Современные лирики, романисты и драматурги. Альфред де Мюссе», где утверждал, что в его произведениях «есть искренность впечатления, доходящая почти до настоящей непосредственности, есть какая-то благоуханная свежесть, обаяние молодости» (М. 1852. № 12. Отд. V. С. 48).

С. 529. ...в отношениях Ланицкого к Жюли развивается до какого-то морально-сладострастно-го зверства. — Речь идет о сложных психологических отношениях героев романа Дружинина «Жюли» (см. наст. изд. с. 774).

С. 529. *Эту сторону в таланте г. Дружинина мы в свое время преследовали достаточно при разборах его повестей...* — Речь идет о статье «Русская литература в 1851 году», где проза Дружинина оценивается в целом негативно (см. наст. изд., с. 196–200).

С. 529. *...парадоксальности, которая в нем выражалась как в критике...* — Дружинин-критик сам признавался в своей склонности к парадоксам: «...я, по обыкновению, пустился строить в своей голове парадоксы и психологические умозрения» (Дружинин. Т. 6. С. 178; впервые: С. 1849. № 11).

С. 529. *Критика 1838–1846 года ~ требовалось многоплодности, а не многосодержательности.* — Речь идет о поздних сочинениях Белинского, не названного по цензурным соображениям, в особенности о теории «беллетристики». Полемику с этой теорией Григорьев вел много лет (см. в наст. изд. статью «Русская литература в 1851 году» и коммент. к ней, наст. изд., с. 184–185, 645–646). Отвечая на статью «О комедиях Островского...», Панаев резко упрекал Григорьева в несправедливом отношении к Белинскому (см. наст. изд., с. 482–484). Григорьев иронично намекает на убежденность Панаева в непогрешимости Белинского, замечая, что его винят в «оскорблении величества».

С. 529. *Стала критика заниматься пересмешничеством ~ и он точно это показал...* — Излагается своеобразная история литературно-критической деятельности Дружинина. «Пересмешничество» критики — деятельность Панаева под псевдонимом «Новый Поэт» после 1847 г. Вскоре после появления Нового Поэта Дружинин создал аналогичный ему образ Иногородного Подписчика (1849). В этих фельетонах он высоко, по сравнению с большинством литераторов того времени, оценивал деятельность О. И. Сенковского — одного из основателей русской фельетонной критики, пользовавшегося псевдонимом «Барон Брамбеус». О «Библиотеке для чтения» Сенковского Дружинин писал: «Мы все помним блестящий успех этого издания, открывшего новый путь нашей журналистике. Успеху этому журнал <...> обязан был <...> своему направлению, которое не лишено было естественности и оригинальности» (Дружинин. Т. 6. С. 22; впервые: С. 1849. № 1); ср.: «...остроумие (к сожалению, теперь редкое) одного из сотрудников “Библиотеки для чтения”, известного всей читающей Руси, <...> действительно становится украшением журнала» (Дружинин. Т. 6. С. 247; впервые: С. 1850. № 1). Несколько фельетонов и повестей Дружинин опубликованы в «Библиотеке для чтения» Сенковского. Под занимающейся пародиями критикой имеется в виду деятельность Панаева-пародиста, объект постоянной полемики «молодой редакции» (см. о ней наст. изд., с. 637, 642). Отношение Дружинина к современной русской поэзии было неоднозначно (см. коммент. к статье Алмазова «Стихотворения Эраста Благодарова», наст. изд., с. 636–637). Григорьев, видимо, имеет в виду выступление Дружинина против осуждавшей поэзию критики Белинского и его последователей: «Я никогда не разделял взгляда наших журналов, когда-то совершенно изгнавших стихотворения из своих книжек и важно утверждавших, что в деле стихотворства между талантом Лермонтова и поэзией г. Алферьева (автора “Плаща”) не может быть середины. Это гордое *все или ничего* было как нельзя более странно в изданиях, отказывавшихся печатать скучные стихотворения и даривших подписчиков повестями, до того пропитанными скукою, что их никто не дочитывал. “Отчего же, — мог спросить каждый поэт, — редакция так строга и снисходительна в одно время? за что бедные стихотворения не допускаются в тот круг, где бродят пустые повести, переводные романы и грошовые компиляции?” И поэт был прав, потому что в деле критики важную роль играет не только безусловное, но и *относительное* достоинство труда. Непонимание этой последней истины, может быть, лишило нас трех или четырех замечательных поэтов: презрительное невнимание журналистики к их первым слабым трудам охладило их деятельность и, по всей вероятности, отбило у них охоту продолжать начатое поприще» (Дружинин. Т. 6. С. 420; впервые: С. 1850. № 12). Старинные романы Дружинин в своих фельетонах поминал постоянно, причем в похвальных или, по меньшей мере, в уважительных тонах: «...благодарность, глубокая благодарность г. Лажечникову за его прекрасные романы...» (Дружинин. Т. 6. С. 27; впервые: С. 1849. № 2; ср. похвальный отзыв о романах А. Радклиф — Дружинин. Т. 6. С. 113; впервые: С. 1849. № 5). По мнению Григорьева, это было реакцией на фельетонные романы наподобие «Трех стран света» (1848–1849) Некрасова и А. Я. Панаевой. Об изображении высшего света в литературе Дружинин писал неоднократно. Григорьев мог усмотреть «фешенебельность», например, в глумлении Дружинина над статьей «О современной жизни в Петербурге» (Сын Отечества. 1849. № 1). Смехотворным показался критику эпизод, когда молодому светскому льву с утра подносят «Северную пчелу» (см.: Дружинин. Т. 6. С. 38; впервые: С. 1849. № 2). Много места уделял Дружинин модным картинкам (см. фельетоны: С. 1849. № 6; 1850. № 3; последний фельетон содержит пространное сопоставление модных картинок во всех русских журналах).

С. 529. *...напомним только его выходку насчет сопоставления имени Островского с именами г-жи Евгении Тур и иных.* — Сопоставление этих имен казалось Дружинину столь же комичным, что и алмазовское сопоставление Островского и Шекспира (см.: наст. изд., с. 237).

С. 529. ...иною здорово, блестящею страницую ~ свой собственный дендизм... — Несмотря на постоянные рассуждения о приличиях, модах и проч., Дружинин иронизировал над «светским» отношением к литературе, а иногда и резко осуждал его, прокомментировав, например, одно из высказываний В. А. Соллогуба следующим образом: «Я воображаю, как подскочит на своем диване, прочитав эти строки, какой-нибудь любитель чтения, для которого участие к словесности не есть одна фраза и которого простодушный ум сурово смотрит на светские парадоксы» (*Дружинин*. Т. 6. С. 262; впервые: С. 1850. № 2). Очень напоминает «молодую редакцию» такое замечание Дружинина: «Боже мой! куда деваться мне от дендизма, с которого времени овладевшего некоторыми российскими литераторами, — дендизма беллетристического, который разом, вдруг, повел правильную атаку на ряды русских читателей» (*Дружинин*. Т. 6. С. 355; впервые: С. 1850. № 6). Как историю развенчания современного денди воспринял Филиппов «Прошлогодний рассказ» Дружинина (БдЧ. 1851. № 1; см. обзор этого номера: М. 1851. № 7. С. 408; ср.: *Алдонина Н. Б. А. В. Дружинин: Проблемы атрибуции*. Самара, 2000. С. 64–70; здесь рецензия «Москвитянина» неверно атрибутирована Алмазову).

С. 530. *Дендизм заменился англоманиею...* — Вопреки Григорьеву, переход от дендизма к англомании в сочинениях Дружинина заметить невозможно: уже в 1849 г. Иногородный Подписчик, например, возводил литературную манеру Сенковского-ориенталиста к сочинениям «английских туристов», в особенности писателя Дж. Морьера (см.: *Дружинин*. Т. 6. С. 104; впервые: С. 1849. № 5). На протяжении 1850-х гг. Дружинин постоянно публиковал статьи об английской литературе. Более того, сам Григорьев в обзорении «Библиотеки для чтения» прямо объяснял ссылки Дружинина на английских авторов тем, что он «явным образом хочет быть в нашей критике представителем дендизма» (М. 1852. № 5. Отд. V. С. 46), тем самым объединив дендизм и англоманию.

С. 530. ...с словом надобно обходиться честно... — Отсылка к знаменитому тоголевскому выражению, значимому для Григорьева (ср. статью «Замечания об отношении современной критики к искусству», наст. изд., с. 496, 499).

С. 530. ...работа его над Пушкиным, результатом которой были две блестящие статьи... — Речь идет о статье Дружинина «А. С. Пушкин и последнее издание его сочинений», состоящей из двух частей (БдЧ. 1855. № 3, 4).

С. 530. ...в некоторых теперешних повестях своих и в статьях, помещаемых им иногда в фельетоне «Петербургских ведомостей»... — Речь идет об ироничных повестях «Легенда о кислых водах» (С. 1855. № 3, 4) и «Деревенский рассказ» (БдЧ. 1855. № 3) и цикле фельетонов «Заметки петербургского туриста», печатавшемся в «Санкт-Петербургских ведомостях» в 1855 г.

С. 530. ...открытому им в о п и ю щ е м у роду повествований... — Дружинин описывал повесть Ф. Тускарева «Лев на ловле» (Пантеон. 1850. № 2) так: «Одна из повестей, о которых я сейчас говорил, принадлежит к разряду произведений, в Англии называемых *tremendous tales*. Я бы перевел это название словами: вопиющие повести. Они бывают двух родов: одни пишутся нарочно, чтоб озадачить читателя какою-нибудь величайшею несообразностью, невозможным приключением, завязкою, основанною на каком-нибудь совершенно диком событии, окончанием, доведенным до отчаянной сладости или уморительного ужаса. Одним словом, в повести или другом *вопиющем* произведении должны быть самые комические ошибки, вопиющие против правдоподобия» (*Дружинин*. Т. 6. С. 326; впервые: С. 1850. № 5). Особенно нелепыми в повести Тускарева оказались Дружинину описания светских львов, насмешки над которыми Григорьеву могли показаться очередным проявлением «дендизма».

С. 531. ...в разных невинных, хотя и небездарных дамских шалостях, или в произведениях гг. Михайлова и других беллетристов. — О скептическом отношении Григорьева к «дамской» литературе см. выше, с. 525, 830; об отношениях М. Л. Михайлова и «молодой редакции» см. коммент. к статье «Русская литература в 1852 году» (наст. изд., с. 671).

С. 531. ...мы сначала удивлялись поспешности ~ которые совершенно ничтожны... — Речь идет о первых произведениях Л. Н. Толстого. Григорьев здесь и далее упоминает повесть «Детство» (С. 1852. № 9; в статье приводится первый вариант названия), рассказы «Записки маркера» (С. 1855. № 1) и «Севастополь в декабре месяце» (С. 1855. № 6). Сочинения Толстого очень высоко оценивались П. В. Анненковым в статье «О смысле в произведениях изящной словесности» (С. 1855. № 1; переиздавалась как «И. С. Тургенев и Л. Н. Толстой. Характеристики»). На основании «Детства» и «Отрочества» Анненков относил Толстого «к лучшим нашим рассказчикам <...>, которые, конечно, останутся в памяти читателей и на страницах истории русской словесности...» (*Анненков П. В. Критические очерки / Сост., подг. текста, вступ. ст. и примеч. И. Н. Сухих*. СПб., 2000. С. 126). Критик «Отечественных записок» увидел в авторе «Маркера» «писателя с дарованием истинно замечательным» (ОЗ. 1855. № 2. Отд. IV. С. 120) и выписал из рассказа фрагмент, где описывается «посвящение» Нехлюдова, которого отвезли в публичный дом.

С. 531. ...никто не придает значения выходкам «Пчелы», «Библиотеки» против великого писателя... — Об этих «выходках» Григорьев писал, например, в статье «Замечания об отношении современной критики к искусству» (см. наст. изд., с. 814–815).

С. 532. В русской литературе есть одно только парное этому произведение ~ на великие современные события. — Речь идет об очерке Жуковского «Воспоминания о торжестве 30-го августа» (1834), посвященном открытию Александровской колонны.

С. 532. ...под этим псевдонимом скрывается женское имя... — Речь идет о Н. Д. Хвоцинской (об отношении к ней «молодой редакции» см. коммент. к статье «Русская изящная литература в 1852 году» наст. изд., с. 712–713).

С. 532. ...одним «Козонком» и одною драмою «Суд людской — не Божий»... — См. о связях повести Потехина «Тит Софронов Козонок» (М. 1853. № 9, 10) и драмы «Суд людской — не Божий» (М. 1854. № 23) с эстетическими и идеологическими принципами «молодой редакции»: *Зубков*. С. 191–197.

С. 532. ...выразившихся в новом отделе романов Занда, в повестях Ауэрбаха и в других произведениях... — Прозу Григорьевича Григорьев уже сопоставлял с сочинениями Жорж Санд (см.: М. 1855. № 4. С. 108; см. также выше). Речь идет о сельских повестях писательницы (см. ниже) и о прозе Бертольда Ауэрбаха (Auerbach, 1812–1882) — видимо, в первую очередь, о его знаменитых «Шварцвальдских деревенских рассказах» (1842–1854).

С. 532. ...отражение романов Вальтера Скотта были наши исторические романы. — См. об этом выше, с. 827.

С. 532. «La Mare au diable» была первым толчком этого направления... — Цикл «народных повестей» Жорж Санд включает такие ее сочинения, как «Чертово болото» (1846, именно его упоминает Григорьев), «Франсуа-найденыш» (1847) и «Маленькая Фадетта» (1849), в которых в центр повествования помещены индивидуализированные образы крестьян. «Чертово болото» неоднократно издавалось в России и было предметом полемики в критике (см.: *Ильина О. А.* Повесть Жорж Санд «La Mare au diable» («Чертово болото») и ее рецепция в России XIX в. // *Вестник Томского гос. ун-та*. 2011. Вып. 352).

С. 533. Вдумывались ли читатели в пушкинскую «Летопись села Горохина»... — Пушкинская «Летопись села Горюхина» была опубликована под названием «Летопись села Горохина» в 1837 г. Рассказчик в этом произведении, вопреки Григорьеву, специально о крестьянской («народной») жизни писать не собирался.

С. 533. ...возлеянный Ариной Родионовной... — Представление об исключительной роли в жизни и творчестве Пушкина его няни к моменту написания статьи Григорьева уже утвердилось в русской критике. Шевырев, в рецензии на «Петербургский сборник» упрекая Панаева в неуважении к русским няням, привел в пример именно Арину Родионовну (см.: *Шевырев*. С. 235; ср. наст. изд., с. 262). Анненков писал о Пушкине: «...он обязан своей няне первым знакомствам с источниками народной поэзии и впечатлениями ее...» (*Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина / Вступ. ст. Г. М. Фридендера; подг. текста и коммент. А. А. Карпова. М., 1984. С. 34; см. о высокой оценке Григорьевым анненковских «Материалов...» в статье «Замечания об отношении современной критики к искусству», наст. изд., с. 802–803).

С. 533. ...рассказ солдата о турке в драме «Суд людской — не Божий»... — См. этот рассказ в драме (д. I, явл. 3).

С. 533. ...одного лица Зосимы в «Крестьянке»... — Зосима — брат главной героини романа Потехина «Крестьянка» (см. о нем наст. изд., с. 757). Этот образ мог напоминать Григорьеву и о Любиме Торцове, и о героях пьесы Островского «Не так живи, как хочется».

С. 534. Г. Потехин написал уже роман «Крестьянка» ~ но известна многим. — О романе «Крестьянка» и повести «Козонок» см. выше. «Очерки жизни в уездном городе» — очерки Потехина «Забавы и удовольствия в городке» (С. 1852. № 7), высоко оцененные Алмазовым в обзоре «Современника»: «...нам было очень приятно заметить в ней совершенное отсутствие претензий и насмешливого тона, с которым обыкновенно смотрят наши современные писатели на русский провинциальный быт. Автор предлагаемого нам рассказа высказывает теплое сочувствие этому быту, смотрит без иронии на его увеселения, сам желает от души ему веселиться и приглашает читателей разделить с ним это желание. Рассказ его дышит веселостью и отличается отсутствием злых выходок; изредка только автор позволяет себе насмешку над некоторыми дурными чертами провинциального быта: но он смеется только над истинно-дурными чертами, оставляя в покое мнимодурные, каковы суть: бедность, русские перчатки, неловко сшитые фраки и вообще все то, над чем так беспощадно глумятся денди салонов натуральной школы» (М. 1852. № 15. Отд. V. С. 119). Одна из драм — «Суд людской — не Божий» (см. выше), другая — «Брат и сестра» (М. 1854. № 3–4). Неопубликованная пьеса Потехина — вероятно, уже завершенная к моменту написания статьи Григорьева драма «Чужое добро впрок нейдет» (ОЗ. 1855. № 11).

С. 534. ...барин, являющийся в четвертом акте драмы: «Суд людской — не Божий»... — Об идеологической функции образа барина см.: *Зубков*. С. 192.

С. 534. С г. Потехиным имеет несколько общего г. Стахович... — Михаил Александрович Стахович (1820–1858) был лично близок к «молодой редакции» и постоянно общался со многими ее членами. Связывал их в первую очередь интерес к народной песне — «Собрание народных песен» Стаховича (М., 1852) вызвало положительный отзыв Филиппова, особо отметившего у собирателя «уважение к предмету» (М. 1852. № 24. Отд. V. С. 180). См. также статью Стаховича «Очерк истории семиструнной гитары» (М. 1854. № 13). Лирика Стаховича неоднократно печаталась в «Москвитянине» — см. стихотворения «Сельский вечер» и «Пальна» (1853. № 15), «Былое» (1853. № 19), «Зорька», «Станция», «Раздука», «Старуха на печке» (1854. № 6), «Праздник, или Горе от пляски» (1855. № 6), «Неделя православия» (1855. № 7). Сопоставляя его с Потехиным, Григорьев имеет в виду его пьесу «Наездники» (М. 1854. № 17), которая, по мнению критика, явно уступает лирике Стаховича.

С. 534. О г. Данковском говорено было уже в нашем журнале — и при разборе его новой повести мы скажем о нем наше собственное мнение... — О повести Евгения Петровича Новикова (1826–1903; псевдоним — Е. Данковский) «Горбун» (ОЗ. 1855. № 3) одобрительно отзывался Эдельсон, в обзоре «Отечественных записок» отметивший в ней «теплое сочувствие к нашему простонародью, не выдуманное или вычитанное, а простодушное, образовавшееся, вероятно, из близкого знакомства с ним» (М. 1855. № 5. С. 145). В «Москвитянине» также появилась отдельная рецензия на повесть, вряд ли принадлежащая члену «молодой редакции» (см.: 1855. № 6). Григорьев о ней так и не написал.

С. 534. ...его доселе напечатанные у нас произведения «Одарка-Квочка» и «Комедия в комедии» приняты весьма благосклонно петербургскою критикою... — В повести близкого друга Островского Егора Эдуардовича Дриянского (1812–1872) «Одарка-Квочка» (М. 1850. № 17. Отд. I. С. 1–68; № 18. Отд. I. С. 83–160), по мнению обозревателя «Отечественных записок» (возможно, П. Н. Кудрявцева), «видны признаки таланта, который, будучи и необработанным, обнаруживает оригинальность некоторыми частями своего произведения» (ОЗ. 1850. № 12. Отд. VI. С. 121). В целом, вопреки Григорьеву, отзыв «Отечественных записок» был далеко не похвальным для Дриянского, поскольку рецензент считал развязку повести нелепой. Скорее негативным был отзыв обозревателя «Современника» (возможно, В. П. Гаевского; см.: 1851. № 2. Отд. III. С. 74). Спорной представляется версия, что повесть Дриянского связана с программой «молодой редакции» (см.: *Тимашиова* О. В. Беллетристика «молодой редакции» журнала «Москвитянин»: Повести Е. Э. Дриянского «Одарка-Квочка» и А. Ф. Писемского «Тюфяк» // *Известия Саратовского ун-та. Новая серия. Серия «Филология. Журналистика»*. 2012. Т. 2. Вып. 2). «Комедия в комедии» (М. 1855. № 6. С. 7–94) была высоко оценена С. С. Дудышкиным (см.: ОЗ. 1855. № 7. Отд. IV. С. 49–55). Григорьев и Островский слушали «Комедию в комедии» в устном чтении 18 февраля 1855 г. (см.: *Григорьев*. *Письма*. С. 82).

С. 534. ...за исключением, наконец, замысла лица героя... — Скрытая полемика с Дудышкиным, который главного героя «Комедии в комедии» описал как неоригинальный образ: «...молодой человек, каких мы видели множество: фат, который любит приволокнуться, не прочь жениться на богатой старухе, может легко сплутовать в картишки» (ОЗ. 1855. № 7. Отд. IV. С. 49).

С. 534. ...зная такое его произведение, которое, если оно будет автором окончательно обделано, займет весьма почетное место в литературе... — Речь идет о повести «Лихой сосед» (авторское название «Паныч», опубл.: БдЧ. 1856. № 11) или о повести «Квартет» (БдЧ. 1858. № 9, 10; см. высокую оценку этих сочинений в письме середины 1856 г. к Дружинину: *Григорьев*. *Письма*. С. 117).

С. 535. ...Большов, Лазарь Подхалюзин ~ Груша, Агафон, Еремка. — Перечислены герои всех вышедших к тому моменту больших пьес Островского: «Свои люди — сочтемся!», «Бедная невеста», «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется».

С. 535. ...уже произведения Островского начинают для других служить темами («Жених из Ножевой линии», комедии Владыкина)... — Комедию из купеческого быта А. И. Чуровского (псевдоним: А. Красовский) «Жених из Ножевой линии» (ОЗ. 1854. № 3) и пьесу Островского «Не в свои сани не садись» без особых оснований сблизил автор «Петербургских заметок» «Отечественных записок»: «...в обеих пьесах любовь сажает молодых людей не в свои сани...» (ОЗ. 1854. № 2. Отд. VII. С. 140). Это сближение вызвало ироничный отзыв Эдельсона (см.: М. 1854. № 5. Отд. V. С. 28). Комедия Михаила Николаевича Владыкина (1830?–1887), актера, знакомого Григорьева, «Выгодная женитьба» («Купец-лабазник»), созданная под явным влиянием пьесы «Свои люди — сочтемся!», была запрещена к постановке в 1852 г., причем этот запрет ударил и по самому Островскому: из-за него была отложена постановка комедии «Не в свои сани не садись» (см.: *Лакшин* В. Я. А. Н. Островский. Изд. 3-е. М., 2004. С. 309–310). Григорьев относился к Владыкину отрицательно (возможно, по личным причинам: женой Владыкина была Л. Я. Визард, возлюбленная

Григорьева), в статье «Русский театр. Современное состояние драматургии и сцены» (Время. 1862. № 10) именуя его сочинения «бездарными» и «безъязычными» (Григорьев. *Театральная критика*. С. 231). Вероятно, Григорьев знал неопубликованные комедии Владыкина «Поздний урок» и «Образованность», вошедшие в его «Драматические очерки» (М., 1857): обе они ставились на сцене Малого театра дважды, 16 и 18 ноября 1854 г. (см.: История русского драматического театра: В 7 т. М., 1979. Т. 4. С. 364, 366).

### С. С. Дудышкин

#### О журнальной полемике, о критике, о нападках на нее и доброе слово в ее защиту

Впервые: ОЗ. 1855. № 11. Отд. IV. Журналистика. С. 21–46. Без подписи. Цензурное разрешение — 01.11.1855. Цензор А. И. Фрейганг.

Авторство Дудышкина установлено Б. Ф. Егоровым (см.: *Егоров*. С. 226). Атрибуция статьи А. В. Дружинину (см.: *Некрасов*. Т. 11. Кн. 2. С. 378) ошибочна.

Статья Дудышкина является наиболее развернутым выражением его взглядов 1850-х гг. на эволюцию русской критики и ее функции в России. Выступление это, как почти всегда в его практике середины десятилетия, вызвано полемикой, в данном случае с двумя статьями Ап. Григорьева 1855 г. — «О комедиях Островского и значении их в литературе» и «Замечания об отношении современной критики к искусству». За 1855 г. статья Дудышкина стала третьим по счету выступлением против Григорьева (ср. обозрения «Журналистика» в №№ 1 и 5 «Отечественных записок»), позиция которого вызвала у критика «Отечественных записок» острое несогласие как в методологии, так и в тоне. Однако поводом к полемике стало вполне конкретное высказывание критика «Москвитянина» о Дудышкине. В статье «Замечания об отношении современной критики к искусству» Григорьев упрекал его в неверном и поверхностном понимании гоголевской повести «Рим» (Дудышкин считал, что картина Италии «ему не удалась» — ОЗ. 1854. № 7. Отд. IV. С. 48) и в том, что критик «Отечественных записок» превратно истолковал мнение Григорьева о «Риме», вырвав его из контекста (см. наст. изд., с. 495–496). Получив отпор от критика «Москвитянина», Дудышкин в своей статье оспаривает позицию Григорьева сразу по двум пунктам, не соглашаясь с его трактовкой бытования понятий в русской критике после Белинского и с его интерпретацией наследия Гоголя. Используя григорьевское понятие «исторической критики» (см. его статью «Русская литература в 1851 году» в наст. изд., с. 181–182), Дудышкин вкладывает в него иное содержание и методологию — эмпирическое собирание фактов, скрупулезную реконструкцию прошлого и взвешенность оценок, попытку непредвзято оценить каждое явление культуры прошлого. Так понятая, «историческая критика» начиная с 1849–1850 гг. стала программной для «Отечественных записок», где печатались А. Д. Галахов, П. Н. Кудрявцев и др. университетские ученые Москвы и Петербурга. Рассматривая историческую критику как главное средство борьбы с догматическими теориями художественности, сковавшими русскую критику при В. Г. Белинском, Дудышкин видел в критике 1848–1855 гг. освобождение от догм и торжество подлинного историзма, реабилитировавшего русскую литературу XVIII в. и другие явления искусства. На фоне торжества историзма антипрогрессизм Григорьева представлялся Дудышкину не только возвратом к устаревшему мышлению и стилистике Белинского, но и буквально угрозой достигнутой «научности». Главным приемом, с помощью которого критик «Отечественных записок» пытался опровергнуть построения Григорьева, является анализ ключевых понятий — художественности, народности и пафоса — его статей. Проследившая генеалогию терминов, а вместе с ними и метода, Дудышкин констатирует, что критик «Москвитянина» некритически оперирует устаревшими концептами, обвиняя своих оппонентов в том же грехе. В финале статьи Дудышкин указывает на зависимость взглядов Григорьева на русскую купеческую цивилизацию от концепции гоголевского «Рима», слепо и некритично, по мнению Дудышкина, переносимую Григорьевым на современную и будущую эпохи.

Статья Дудышкина вызвала горячую поддержку Н. А. Некрасова, щедро процитировавшего большой фрагмент из ее начала и назвавшего статью «благородной» (*Некрасов*. Т. 11. Кн. 2. С. 204–206; впервые: С. 1855. № 12). При этом издатель «Современника» воздержался от комментариев по поводу спора Дудышкина с Григорьевым. Обозреватель отдела «Журналистика» «Библиотеки для чтения» (возможно, А. И. Рыжов) также привел обширные цитаты из начала статьи Дудышкина, но, в отличие от Некрасова, иронически называл Дудышкина (не раскрывая его фамилии) «джентльменом-писателем», ратующим за примирение и «протянувшим руку четырем прочим журнальным рецензентам» (БдЧ. 1855. № 12. Отд. VI. С. 16). Размышления Дудышкина рецензент «Библиотеки для чтения» интерпретировал как покаяние и признание в том, «что теперь сами «Отечественные записки» сознают свои ошибки и признают несправедливыми и пристрастными оценки свои трудов своих собратьев, других журналов» (Там же. С. 20).

С. 536. ...*статей в роде «Не любо — не слушай, а лгать не мешай»...* — В 1854 г. в «Отечественных записках» была опубликована короткая, но резко отрицательная рецензия на сочинение: Новое не любо не слушай, а лгать не мешай. Русская сказка, в стихах и десяти картинах. М., 1854 (ОЗ. 1854. № 7. Отд. IV. С. 40). Описывая многочисленные ожидания воображаемого читателя, Дудышкин перечисляет типичные для критических обзоров того времени поводы для нападок одного журнала на другой. Среди них Дудышкин упоминает распространенное мнение о том, что если в журнале не печатается разгромных рецензий, то его обозреватели потеряли квалификацию.

С. 536. ...*по поводу повести вроде булавочной головки...* — с помощью усеченной цитаты («Есть, право, менее булавочной головки») из басни И. А. Крылова «Любопытный» Дудышкин намекает на то, что некоторые критики, подобно герою басни, указывая на мелочи, не замечают «слона».

С. 536. *Давно ли бойкие наши критики вступались за честь батистовой рубашки или циммермановской шляпы?* — Скорее всего, критик высмеивает фельетонный образ Нового Поэта (И. И. Панаева) — светского льва и мота, который, говоря о состоятельных редакторах, оправдывал их право на «мебель Гамбса, шляпки от г-на Андрие, батистовые вышитые рубашки от Лепретра» (С. 1853. № 10. Смесь. С. 231). Циммерман — известный петербургский шляпник, поставщик императорского двора.

С. 536. ...*журналы ~ завели у себя отдел «Журналистики»...* — Впервые отдел «Журналистика», где обозревались критические отделы других журналов, появился в «Современнике» в 1849 г., в «Москвитянине» — в 1851 г., а к середине десятилетия такой отдел имелся в каждом толстом журнале.

С. 537. ...*г. Аполлон Григорьев, напечатавший в «Москвитянине» большую статью...* — См. в наст. изд. статью «Замечания об отношении современной критики к искусству» и коммент. к ней. Дудышкин иронизирует над претензиями Григорьева разрешить все спорные вопросы критики.

С. 537. *С одной стороны, писателя начинали больше хвалить; с другой — начинались легкие гонения...* — Возможно, Дудышкин имеет в виду случай А. Ф. Писемского, после ухода которого из «Москвитянина» в «Современник» и «Отечественные записки» критики «молодой редакции» стали более взыскательно относиться к его сочинениям (см., например, отзыв Григорьева на роман «Богатый жених» наст. изд., с. 302). К середине 1850-х гг. все больше писателей публиковались сразу в нескольких толстых журналах (Тургенев, Григорович, Фет, Михайлов, Дружинин и др.).

С. 538. ...*искренность нашей критики ~ отвести от себя глаза...* — Намек на статью Н. Г. Чернышевского «Об искренности в критике» (С. 1854. № 7) и ее главную мысль — призвать прекратить полемики ради полемики и высказываться по существу, безотносительно к «партийной» принадлежности. В ответ Дудышкин оспорил искренность самой статьи Чернышевского (ОЗ. 1854. № 8. Журналистика. С. 90–91).

С. 538. ...*с теми доблестными мужами критики, которых, например, изображал нам Тэккерей.* — Дудышкин отсылает к автобиографическому роману У. М. Теккеря «История Артура Пенденниса» (The History of Pendennis: his Fortunes and Misfortunes, his Friends and his Greatest Enemy, 1848–1850; русский перевод: БдЧ. 1851; ОЗ. 1851–1852), в котором главный герой, вступающий на поприще литературной критики, знакомится с оборотной стороной британского журнального дела 1830–1840-х гг. Так, например, герой поначалу честно и беспристрастно рецензировал романы в других журналах, до тех пор пока его старший коллега Шендон не объяснил ему, что книги конкурентов нужно бранить, чтобы поднять тираж своего издания (гл. XXV).

С. 538. *У нас нет мистера Дулена и мистера Гулена...* — Имеется в виду конкретный эпизод из романа «История Артура Пенденниса», где описываются закадычные друзья-журналисты мистер Дулан (из газеты «Dawn» / «Заря», либеральной) и мистер Хулан (из газеты «Day» / «День», консервативной), которые обсуждают свою непримиримую газетную полемику за дружеским обедом и кружкой пива (гл. XXX).

С. 538. *Но зато журнальные обозрения ~ литературного в них замечалось мало...* — Дудышкин дает собирательный образ обозрений журналистики 1850–1855 гг., намекая прежде всего на «Современник» и «Москвитянин», в которых чаще всего тогда печатались взаимно критические обзоры. См., например, обзоры Б. Н. Алмазова «Современника» или Е. Н. Эдельсона «Отечественных записок» в наст. изд.

С. 538. *Некоторые обозреватели, чтоб избежать этих подозрений, начинали даже писать одни похвалы.* — Возможно, Дудышкин имеет в виду рецензентов «Пантеона» — одного из наиболее аморфных журналов начала 1850-х гг.

С. 539. *Ведь и поэты наши ~ ничего и никому не говорящих...* — Дудышкин присоединяется здесь к распространенному в критике начала 1850-х гг. мнению о деградации гоголевского направления или, по крайней мере, отдельных его ветвей (см., например, соображения Григорьева в статье «Русская литература в 1851 году», наст. изд.). Об исчерпанности пушкинской «чистой

художественности» писал в 1855 г. Чернышевский в цикле статей «Очерки гоголевского периода русской литературы».

С. 539. ...наши писатели, бравшие сюжеты у сословий низших... — Имеются в виду авторы прозы из простонародного быта — Тургенев, Григорович, Писемский, Потехин и др. См. коммент. к статье П. В. Анненкова «По поводу романов и рассказов из простонародного быта» в наст. изд., с. 751–753.

С. 539. Какой журнал ни раскроешь, в каждом прочтешь несколько строк благородных, теплых, полных сознания, что литература есть дело, а не гаерство... — Имеются в виду в первую очередь упомянутые выше статьи Григорьева, «Заметки о журналах за сентябрь 1855 года» Н. А. Некрасова (С. 1855. № 10) и «Пушкин и последнее издание его сочинений» А. В. Дружинина (БдЧ. 1855. № 3, 5).

С. 540. ...обращается с словом честно и строго, как того требовал Гоголь... — Отсылка к статье Гоголя «О том, что такое слово», часто цитируемой Григорьевым (см. наст. изд., с. 814).

С. 540. Что чувства добрые он лирой возбуждал... — Цитата из цензурной редакции стихотворения Пушкина «Памятник», созданной В. А. Жуковским, часто приводимая также Григорьевым (см. наст. изд., с. 411).

С. 540. «Литература не должна наклоняться в уровень с обществом...» — Цитата из «Заметок о журналах за сентябрь 1855 г.» Некрасова (С. 1855. № 10).

С. 540. В том же самом месте написавший приведенные выше строки говорит, по поводу статьи г. Погодина, о новом издании сочинений Пушкина и Гоголя... — Цитата из той же статьи.

С. 542. Эти слова напечатаны в № 12 «Москвитянина» и принадлежат г. Погодину... — Цитата из рецензии М. П. Погодина на новое издание сочинений Пушкина и Гоголя (М. 1855. № 12. С. 1–4).

С. 542. «Библиотека», которая долгое время жила так уединенно, нынче говорит вот что о значении литературы и ее интересах... — Все цитаты представляют собою коллаж фрагментов, взятых из обозрения А. И. Рыжова «Журналистика» (БдЧ. 1855. № 9. Отд. VII. С. 24–30; атрибуция — Егоров Б. Ф. Критическая деятельность А. И. Рыжова // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1958. Вып. 1. С. 77).

С. 542. Все это истины, конечно, не новые... — Дудышкин указывает на то, что мнение Рыжова и других обозревателей «Библиотеки для чтения» повторяет отдельные положения статей Белинского (например, утверждения о связи творчества Гоголя с действительностью).

С. 543. ...так усердно высказываемые «Отечественными» записками» не раз и не два... — Дудышкин отсылает к своим же статьям 1854 г. — см., например, его обзор «Журналистика» (наст. изд., с. 399–407).

С. 543. ...сколько раз пели мы на эту тему во все последнее время в наших журнальных обозрениях... — Здесь и далее Дудышкин имеет в виду свои рассуждения о ложности противопоставления «искусства для искусства» и «искусства для жизни», о равной необходимости для каждого писателя определенной степени «идеализации» в искусстве (см.: ОЗ. 1855. № 4. Отд. IV. С. 70–83 и особ. с. 75). Концепцию диссертации Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855) Дудышкин оспорил в специальной рецензии (см.: ОЗ. 1855. № 6).

С. 543. Случилось так (говорит критик «Современника»)... — Далее цитируется статья Некрасова «Заметки о журналах за июль месяц» (С. 1855. № 8).

С. 543. ...все оттого, какое толкование было дано последним произведениям Пушкина и художественной манере Гоголя... — Намек на мнение Белинского, выраженное в статьях цикла «Сочинения Александра Пушкина» и подхваченное и развиваемое в 1854–1855 гг. Чернышевским в статьях «Сочинения Пушкина» (С. 1855. № 2, 3, 7, 8).

С. 544. ...мы не раз пальцами указывали на больные в этом отношении места некоторых, очень немногих, наших писателей... — Ср. например, резкое неприятие Дудышкиным последних комедий Островского (и особенно «Не так живи, как хочется»), в которых критик усматривает «идеализацию предмета» и аллегоризм, порожденные поспешными выводами о природе русского быта (см.: ОЗ. 1855. № 1. Отд. IV. С. 55–57).

С. 544. ...чего мы требовали не раз, на что указывали как на настоящую потребность времени, говоря о стихотворениях нынешних наших поэтов... — Имеется в виду обозрение Дудышкина «О стихотворениях в журналах в первую половину 1855 г.», в котором он указывал на отсутствие «единства стремлений» в современной поэзии (Тютчев, Фет, Майков, Некрасов и др.), ее эклектизм, в отличие от прозы, которая обратилась к исследованию простонародного быта (см.: ОЗ. 1855. № 8. Отд. IV. С. 118–119).

С. 544. ...новая статья г. Григорьева в «Москвитянин» (№№ 13 и 14) о том же предмете, именно «Замечания об отношении современной критики к искусству»... — Статью Григорьева см. в наст. изд..

С. 544. На начало ее мы указали в свое время; скажем, в чем заключается продолжение... — Отклик Дудышкина на статью Григорьева «О комедиях Островского и их значении...» опублик.: ОЗ. 1855. № 5. Отд. IV. С. 54–63. О полемике см. наст. изд., с. 791.

С. 545. Сами вы разъезжаете до сих пор на этой тропке... — Дудышкин упрекает Григорьева в недостаточной отрефлексированности тех понятий, которыми он сам пользуется, критикуя за это своих



оппонентов. Об использовании Григорьевым понятий «народность», «художественность» и «пафос» см. в коммент. к его статьям, наст. изд., с. 811–812.

С. 545. *Вы сами, когда едете к г. Фету, к г. Майкову, к г. Меню, садитесь на художественность...* — Вероятно, имеется в виду статья «Обозрение наличных литературных деятелей», где разбирается творчество этих поэтов (см. наст. изд., с. 517–521).

С. 545. *Когда вы отправляетесь к г. Островскому ~ третий конь, пафос, вам, нужен...* — Понятие «народность» Григорьев использовал в статье «О комедиях Островского...» (см. наст. изд., с. 475–480). Понятие «пафос» он применял к Гоголю в статье «Русская литература в 1851 году», наст. изд., с. 188.

С. 546. *...тот Полевой, который не понимал «Бориса Годунова»...* — Отсылка к статье Григорьева «Замечания об отношении современной критики к искусству» (см. наст. изд., с. 503). Дудышкин утверждает, что между Григорьевым и осуждаемым им Полевым значительной разницы нет.

С. 546. *...в роде «Двумужницы князя Шаховского, с волжскими разбойниками и прочим романтическим снарядам...* — Имеется в виду резко негативная оценка пьесы драматурга и одного из руководителей театрального ведомства, сторонника литературного «архаизма» Александра Александровича Шаховского (1777–1846) «Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь» (1830) в статье Н. А. Полевого «"Двумужница" ... соч. Шаховского» (Полевой Н. А. Очерки русской литературы. СПб., 1839. С. 447–466. Ч. 1). Пьеса Шаховского была одной из первых народных русских драм, при этом носила подзаголовок «романтическая драма» и содержала эффектную интригу.

С. 546. *...Полевой, который в то же время не понимал русской истории ~ в сказаниях о Сиде...* — Намек на концепцию «Истории русского народа» (1829–1833) Полевого, который, ориентируясь на европейскую романтическую историографию, проецировал западноевропейские реалии, в том числе представление о наличии развитых феодальных отношений, подобных изображенным в испанской эпической поэме «Песнь о моем Сиде», на русскую историю.

С. 546. *...смеялся над Шаховским, который, тоже в свою очередь, посмеялся над кем-нибудь, хоть над Шишковым.* — Имеется в виду не конкретные случаи каких-то насмешек А. А. Шаховского над писателем и государственным деятелем, одним из первых идеологов национализма Александром Семеновичем Шишковым (1754–1841), а тот факт, что понимание последним народности еще более архаично, чем у Шаховского.

С. 546. *...Пушкин, сперва поклонник Байрона, потом Шекспира, оставивши в поучение потомству свое неизменное уважение и к художественности и к пафосу...* — Дудышкин, вслед за критиками 1830-х гг., перечисляет последовательность творческих ориентиров Пушкина: в начале 1820-х гг. это Байрон, позже — Шекспир. Слова Дудышкина об использовании Пушкиным понятий «пафос» и «художественность» следует понимать фигурально — как творческие установки поэта. Интерпретация творчества Пушкина через понятие «художественность» восходит в русской критике к статьям Белинского. Рассуждения Дудышкина о категории художественности в творчестве Пушкина и современной русской литературе см.: ОЗ. 1855. № 4. Отд. IV. С. 70–83.

С. 546. *...о другом великом поэте, представителе пафоса XIX-го века.* — Как следует из обзорной статьи Дудышкина «Журналистика», речь идет, скорее всего, о Гете (ср.: ОЗ. 1855. № 4. Отд. IV. С. 79–80).

С. 546. *Переберите все критики ~ только что нами сказано.* — За исключением пафоса, который упоминал лишь Григорьев, критерии «художественности» и «народности» оставались главными рабочими категориями критиков — в большей степени в «Москвитянина» и в меньшей — в «Современнике» и «Отечественных записках».

С. 546. *Пока знакомились с этими началами как с чем-то новым (1830–1846)...* — Судя по указанным годам, имеются в виду статьи Полевого и Белинского (первый активно использовал понятие «романтизм», второй — «пафос» и «художественность»). Дудышкин, как Григорьев до него (см. наст. изд., с. 494), не упоминает о времени сотрудничества Белинского в «Современнике».

С. 546. *...благодаря исторической критике (1846–1855), прекратилось.* — Понятие «историческая критика» появляется в статьях русских критиков как продуманный термин не ранее середины 1840-х гг. (ср. статью Белинского «"Речь о критике" ... А. В. Никитенко», 1842). Дудышкин же имеет в виду, вероятно, более общее течение прежде всего в исторической науке первой трети XIX в., связанное с именами немецких историков Б. Нибура и Л. Ранке и занятое исторической реконструкцией, тщательной критикой источников. В основе такой методологии лежал принцип своеобразия каждой эпохи, который, по мнению Дудышкина, и позволял блокировать «действие систем», то есть суд над каждым автором с точки зрения критериев современности.

С. 546–547. *...и собрание материалов для биографии Пушкина, и собрание материалов для биографии Гоголя...* — «Материалы для биографии Пушкина» П. В. Анненкова (1885) и «Опыт биографии Н. В. Гоголя» П. А. Кулиша (1854–1855). См. о них подробнее наст. изд., с. 803–804.

С. 547. *...о Грибоедове у нас нет почти ни одной строки, поясняющей личность автора, его труд над самим собою...* — Историко-литературных статей о биографии и творчестве Грибоедова к 1855 г., в самом деле, появилось мало: вступительная статья К. А. Полевого в издании сочинений Грибоедова (СПб.,

1839), вступительная биографическая статья Ф. В. Булгарина в издании «Горе от ума» (СПб., 1854) и брошюра Е. Серчевского «Краткий очерк политической и литературной жизни А. С. Грибоедова» (СПб., 1854). Дудышкин посвятил «Горю от ума» специальную статью (ОЗ. 1854. № 4. Отд. III. С. 29–48; атрибуция: Алдонина Н. Б. Неизвестные рецензии Дудышкина в «Отечественных записках» 50-х гг. // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1977).

С. 547. *Мало вам того, что в эти десять лет мы начали уважать и Сумарокова ~ и Богдановича...* — Критик имеет в виду «реабилитацию» писателей XVIII в., переиздание их сочинений в серии А. Ф. Смирдина «Полное собрание сочинений русских авторов» (во многих случаях — впервые с конца XVIII в.) и первые историко-литературные исследования о них, регулярно появлявшиеся начиная с 1848 г., вопреки пренебрежительному отношению к большинству этих авторов Белинского. Ср. статьи самого Дудышкина («Сочинения Кантемира» — С. 1848. № 11; «Полное собрание сочинений русских авторов. Сочинения И. М. Долгорукова» — С. 1849. № 8; Полное собрание сочинений русских авторов. Сочинения Хмельницкого» — С. 1851. № 9), книгу Н. Н. Булича «Сумароков и современная ему критика» (СПб., 1854; вызвала обсуждение на страницах «Отечественных записок» и «Современника»), статьи И. И. Введенского «Тредиаковский» (Северное обозрение. 1849. № 9), публикацию архивных биографических материалов «Из дела о Тредиаковском» (М. 1853. № 15) и мн. др.

С. 547. *...Коломб, где же твоё яйцо?* — Крылатое выражение «колумбово яйцо», восходящее к легендарной истории из книги «История Нового Света» Д. Бенцони (1565), означает неожиданный и простой выход из затруднительной ситуации.

С. 547. *...от одного «Домостроя» и Посошкова...* — Отсылка к статье Григорьева (см. наст. изд., с. 478).

С. 547. *...от трактатов о прекрасном Платона и Аристотеля.* — Имеются в виду «Поэтика» Аристотеля и фрагменты «Государства» и других диалогов Платона, где идет речь об искусстве и поэтах. По Дудышкину, именно к ним восходят принципы всей западноевропейской критики.

С. 547. *...один петербургский журнал, упрекая вас в том, что вы не оканчиваете статей, сказал о ваших статьях...* — Цитата из статьи И. Панаева «Размышления Нового Поэта о русской журналистике» (см. наст. изд., с. 481).

С. 549. *...не попадите в то же положение, в котором был Полевой...* — См. выше, с. 841.

С. 550. *...Гоголь прибавляет...* — Далее следует цитата из повести Гоголя «Рим».

С. 551. *...старость ходит осторожно / И осмотрительно глядит.* — Цитата из поэмы Пушкина «Полтава» (1829).

С. 552. *На ваших глазах ~ написанные людьми специальными...* — С начала 1850-х гг. русская историческая наука переживала бум интереса к древнерусской истории. В «Современнике», «Москвитянине» и «Отечественных записках» регулярно печатались статьи и исследования С. П. Шевырева, М. П. Погодина, М. А. Максимовича, Ф. И. Буслаева, А. Д. Галахова, А. Н. Пышина и мн. др.

С. 552. *...а не пафосу критики 1844-го года...* — Имеется в виду «историческая» критика, ведущая свое начало от Белинского.

С. 552. *...«звездь, выкованный рукою человека, лучше и изящнее лучшего цветка природы»...* — Дудышкин перефразирует слова Григорьева, которые в свою очередь, являются слегка измененной цитатой из очерка Белинского «Петербург и Москва» (см. наст. изд., с. 494).

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### I

А. А. Григорьев

#### О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене (Продолжение)

Впервые: Спиридонов В. С. Островский в оценке Григорьева // Ежегодник Петроградских государственных театров. 1918–1919. СПб., 1922. С. 157–196 (с ценными коммент. и преамбулой), публикация по корректурным гранкам.

Фрагмент автографа: ИРЛИ. Ф. 93. Оп. 3. № 391 (отрывок от слов: «Посошкова, в котором он простотою взгляда» до конца статьи; текст не содержит принципиальных разночтений с опубл.). Печатается по корректурным гранкам: РГИА. Ф. 772. Оп. 1. № 3611. Л. 3–12 об. — с исправлением опечаток.

Творческая история статьи, которая предназначалась для «Москвитянина», устанавливается по письмам Григорьева к Погодину. 22–24 февраля 1855 г. Григорьев сообщал: «Имею честь доставить продолжение статьи» (Григорьев. Письма. С. 84), имея в виду, очевидно, именно вторую часть работы о сочинениях Островского. Критик опасался цензурного вмешательства. В конце февраля — начале марта 1855 г. он писал о цензоре «Москвитянина»: «Если <...> Флеров будет сильно резать — не лучше ли нам погодить месяц-другой — особенно статью

об Островском?» (Григорьев. Письма. С. 86). Статья действительно была запрещена цензурой. Цензор В. П. Флеров не считал возможным разрешить ее сам. Он выделил в гранках (см.: РГИА. Ф. 772. Оп. 1. № 3611) и предназначал к сокращению следующие фрагменты, подчеркнутые простым карандашом:

- С. 555. ...и от нерассмотрительного правления ~ неправда весьма застарела...; *на полях приписка*: Все это относится до того времени, в которое это написано, а именно до Петровского времени  
 С. 555. ...на веру должны принимать то, что говорит... — *и местоимение*: ...который...  
 С. 555–556. Мы увидим, как строго и сурово оно, увидим, как...  
 С. 556. Им начинается ~ Грибоедова, Гоголя.  
 С. 556. ...хотя бы и *не без урону*, употребляя выражение Посошкова...  
 С. 562. Другой, не странный взгляд ~ требования *странного* взгляда.  
 С. 563. Мы только, люди высшие ~ *понятий о правде*.  
 С. 563. Но то, до чего Гоголь додумался ~ та же мысль, но...  
 С. 564. *Странный* опять-таки суд ~ могущественнее по влиянию адвокатура.  
 С. 564. Он является еще ~ что гнило в самом основании.  
 С. 565. ...трагическое..., *рядом приписка*: грустное, если угодно автору  
 С. 566. ...но этот всем известный ~ сам народ...  
 С. 566–567. На странице, предшествующей ~ стран. 76, 77, 78.

Цензор также вставил между словами «большую часть» и «у Гоголя» слово «наприм<ер>» (с. 563) и вычеркнул слово «и» перед словами «все рассуждение». Гранки содержат ряд пунктуационных и грамматических исправлений простым карандашом, по большей части призванных сделать исключения Флерова незаметными. Остается неясным, кому принадлежат эти исправления: цензору или автору. По крайней мере, одно из них, возможно, имеет авторский характер: слово «по-александровски» исправлено на «как Александр Македонский» (с. 565). Цель правки, очевидно, избежать двусмысленности: в связи с упоминанием Наполеона можно было подумать, что речь идет о российском императоре Александре I. Флерова особенно беспокоила возможность найти в статье Григорьева злободневные политические аллюзии. Так, рассуждения автора о римском праве казались ему применимыми и к российскому законодательству, а параллель между Посошковым и Гоголем свидетельствовала, по мнению Флерова, о приложимости обличительных суждений Посошкова к современной России (см.: РГИА. Ф. 772. Оп. 1. № 3611. Л. 1–2 об.). 17 мая 1855 г. по докладу Флерова статью рассматривал Московский цензурный комитет, затруднившийся принять решение и направивший ее в Главное управление цензуры. 9 июня Главное управление отослало статью на рассмотрение чиновнику особых поручений при министре народного просвещения Е. Е. Волкову (см.: Там же. Л. 13–13 об.). 7 июля рапорт Волкова поступил в Главное управление. В нем он выразил несогласие с Флеровым: «Нельзя никак допустить, чтобы его <Посошкова> замечания, мысли и советы могли быть применены к нашему времени...» (Там же. Л. 14 об.). Более того, по мнению Волкова, статья Григорьева ни при каких обстоятельствах не могла представлять опасности в силу своего крайне неясного изложения: «Самая же статья г. Григорьева, хотя и предназначена для литературного журнала, по своему неудобопонятному изложению, переполненному выписками из Посошкова, — кроме наборщика и корректора, едва ли найдет себе других читателей» (Там же. Л. 14 об.). Волков полагал, что следует исключить лишь 3 места (см.: Там же. Л. 15), а именно:

- С. 556. ...вере по существу своему ~ в столь же высшее положение...<sup>2</sup>  
 С. 557. ...где явно царь жалуется, да псарь не жалуется...;  
 С. 566. И сие мое ~ еще кто узрит...<sup>3</sup>

Указанные фрагменты Волков вычеркнул красным карандашом в гранках. Помимо этого, цензоры вступили в своеобразную полемику об оформлении библейских цитат. В тексте Посошкова, опубликованном Погодиным, после слов: «богатство и слава» (с. 561) следует ссылка: «Матф. гл. 6, ст. 33». Григорьев снял эту ссылку (см. о возможных причинах ниже, с. 845). Флеров пометил на полях: «Здесь должно быть указание Еванг<елия>, главы и стиха». Волков, не зная оригинального текста Посошкова, возразил Флерову: «Это выноска, в которой нельзя прибавлять». Несмотря на защиту Волковым Григорьева от политических обвинений, его оценка статьи была невысока: «...литература наша нисколько не потеряет, а также ничего не потеряют и читатели

<sup>2</sup> По мнению Волкова, «...вера <...> никогда не может быть жгучей, сухой и тревожной...».

<sup>3</sup> В этом фрагменте Волков усмотрел намек на конституционные идеи.

журнала “Москвитянин”, если статья г. Григорьева вовсе не появится в печати. Трудно догадаться, к чему и для какой цели г. Григорьев <...> поместил такое множество выписок из Посошкова! не сказав ни слова о самых комедиях, и только всего один раз упомянув имя г. Островского! <...> Какое кому дело знать, что в записках Посошкова г. Григорьев открыл воззрения на жизнь и людей, сходные с таковыми же воззрениями героев в комедиях Островского <...>? Надо полагать, что г. Григорьеву нечего более делать, как сочинять подобные умозрительные статьи...» (РГИА. Ф. 772. Оп. 1. № 3611. Л. 15–15 об.). Схожего мнения о статье придерживался и автор приписки на первой странице гранок: «Сочинитель сказал неправду, — это не разбор комедий Островского, а это комедия г. Григорьева!» (Там же. Л. 3; по мнению Н. П. Барсукова, приписку сделал Л. В. Дубельт — см.: Барсуков. Кн. XIV. С. 238–240; выражение почти дословно повторяет оценку Галаховым статьи «Русская литература в 1851 году», см. наст. изд., с. 250–251). Однако 14 июля Главное управление рассмотрело статью и «нашло <...> многие выписки и суждения неуместными в журнале литературном, и всю вообще статью, по направлению ее, признало неодобрительною по правилам цензуры, почему и определило: не дозволить статью к напечатанию» (РГИА. Ф. 772. Оп. 1. № 3611. Л. 19). Трудно предположить, что столь резкий довод был основан на слабости статьи в литературном отношении, — скорее всего, цензоры, вопреки мнению Волкова, все же усмотрели в ней политически крамольные идеи.

Впервые о статье Григорьева упомянул Барсуков (см. выше). Обнаруживший и опубликовавший ее гранки Спиридонов не стал объяснять своеобразия статьи, действительно не похожей на другие литературно-критические сочинения Григорьева. Р. Виттакер фактически согласился с суждениями Волкова: «Суждение цензора было не без рационального зерна: пространные рассуждения о народности не способствовали пониманию национальной самобытности русской литературы. Григорьев слишком далеко отошел от основного предмета и пытался разъяснить явления, которые сам понимал не до конца» (Виттакер. С. 150).

Статья формально является второй частью работы «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене», однако отличается от нее и тематикой, и построением. Уже цензор Волков заметил, что наиболее характерная особенность статьи Григорьева — огромное количество пространных цитат из Посошкова и русских путешественников XVII в., зачастую подменяющих текст автора и напрямую не связанных с заявленным в качестве основной проблемы творчеством Островского. При этом Григорьев отбирает цитаты по нескольким ключевым темам: отношения России и Запада, русское право и судопроизводство. Собственный текст Григорьева служит лишь комментарием к тексту Посошкова и др. Вероятно, основной темой статьи можно назвать именно общественно-политические проблемы, по которым Григорьев делает выписки. Как и в предыдущей статье, Григорьев цитирует Посошкова по изданию М. П. Погодина (1842). В тексте гранок все эти цитаты содержат огромное количество самых разнообразных разночтений с источником, преимущественно касающихся написания отдельных слов. В сохранившемся фрагменте автографа, однако, эти мелкие разночтения почти полностью отсутствуют, за исключением немногочисленных случаев «осовременивания» Григорьевым орфографии Посошкова. Очевидно, значительная часть разночтений — результат невнимательности наборщика при работе с написанным современным языком текстом Посошкова. Все эти разночтения, за исключением случаев осовременивания орфографии, исправлены в наст. изд. без оговорок. Без оговорок исправлены и многочисленные неточности в указанных Григорьевым номерах страниц, на которых помещены цитируемые им фрагменты. Сохранено ошибочное написание «от Кольского острова» (наст. изд., с. 559; вместо: острога), поскольку оно заимствовано Григорьевым из погодинского издания (см.: Спиридонов В. С. Островский в оценке Григорьева. С. 193). Некоторые различия, однако, не могут быть объяснены невнимательностью наборщика и Погодина, тем более что последнее из них встречается и в григорьевском автографе. Нельзя объяснить их и ошибкой автора, поскольку они явно подчинены сознательному намерению:

Вместо: «...с тех пречистых икон» (с. 557) в оригинале — «с тех пречистых и святых икон»;

После: «...богатство и слава...» (с. 561) пропущена ссылка на Евангелие (см. выше, с. 843);

Вместо: «Я много слышал от иноземцев похвалы такой...» (с. 561) в оригинале — «Я много слышал от иноземцев военных похвалы такой»;

Вместо: «...а от Бога вечную понесет» (с. 562) в оригинале — «...а от Бога вечную, не токмо на теле, но и на душе казнь вечную понесет»;

После: «...понеже сам сердцеведец Бог имат судити...» (с. 564) многоточием заменено пространнейшее рассуждение о Страшном суде;

Вместо: «...без многосоветия никоими делу не возможно...» (с. 567) в оригинале — «без многосоветия и без вольного голоса никоими делу не возможно».

Устранение упоминаний о «вольном голосе» и, возможно, об «иноземцах военных» (последнее могло звучать чрезмерно явным намеком на события продолжавшейся Крымской войны) — явный результат автоцензуры. Остальные же примеры свидетельствуют о стремлении Григорьева уменьшить долю сугубо религиозной проблематики — возможно, не только из опасений вмешательства духовной цензуры, но и с целью подчеркнуть политический характер статьи. Также Григорьев явно упрощает неясное место: вместо «купя выпить да выbleвать или приняв разбить и бросить» в оригинале был не до конца разобранный Погодиным фрагмент: «...нам бы то их пить выпить, да <...> а иное и выbleвать; да привозят к нам стеклянную посуду, чтоб нам, купив, разбить да бросить» (*Посошков*. С. 124).

Цитаты из многочисленных посольских донесений XVII в. Григорьев часто будет приводить и в более поздних своих статьях «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (*Русское слово*. 1859. № 2, 3) и «Народность и литература» (*Время*. 1861. № 2), как проявление чисто русского «отрицательного» начала, еще не способного к пониманию чужого народа, но наделенного чувством собственного достоинства. К этим донесениям Григорьев прибавит еще и письма Д. И. Фонвизина с сатирическим описанием Европы (см.: *Григорьев*. С. 170–171; *Григорьев*. *Эстетика*. С. 183); посольство Лихачева упоминается также в рассказе Григорьева «Великий трагик» (1859).

Обилие различных цитат в статье отчасти объясняется попыткой скрыть ее актуальный политический смысл, однако одновременно относится к типичным приемам аргументации Григорьева, особенно часто используемым в поздней его критике. Григорьев пытался апеллировать к укорененным в русской истории началам, которые, по его мнению, уже неоднократно высказывались в различные исторические эпохи и, следовательно, могут считаться выражением мировоззрения русского народа в целом. Точно так же статья о праве, судопроизводстве и отношениях России с Западом могла, в глазах Григорьева, одновременно быть статьей о пьесах Островского (как и первая часть статьи «О комедиях Островского...», она продолжает его спор о драматургии с «петербургскими» журналистами), поскольку эти пьесы, по его мнению, выражали чаяния русских людей. Именно это, судя по всему, видел своей целью и сам Григорьев, подчеркивавший, что цель его сочинения — выражение не личного мнения, а голоса всего русского народа, не изменившегося с летописных времен.

Статья написана, когда Россия была в крайне напряженном внешне- и внутривнутриполитическом положении. Работа над нею была завершена в 20-х числах февраля (см. выше, с. 842). 18 февраля скончался Николай I. Положение дел в Крыму, где продолжалась оборона Севастополя, вызывало у современников все большее беспокойство. В этой ситуации рассуждения о современной России, даже вложенные в уста Посошкова, воспринимались как очень злободневные. Возмущенные замечания Посошкова о «немцах», например, могли ассоциироваться с вызвавшей негодование политикой Австрии и Пруссии, отказавшихся поддержать Россию в Крымской войне. К тому же, эта фраза могла напомнить о поведении министра иностранных дел К. В. Нессельроде, которого, как немца и сторонника проавстрийской политики, часто обвиняли в прямой измене — ср., например, запись от 4 декабря 1854 г. в дневнике В. С. Аксаковой, где Нессельроде охарактеризован как «австр<ийский> агент» (*Аксакова В. С. Дневники. Письма / Сост., подг. текста, вступ. и сопровод. ст., коммент. Т. Ф. Пирожковой*. СПб., 2013. С. 99). Более важными в контексте продолжавшейся войны, которая быльознанием современников трактовалась как противостояние Запада и России, были общие рассуждения Григорьева, ссылавшегося на Посошкова и других авторов, о глубинном преимуществе России перед Европой, а в особенности соображения Посошкова о том, что возможно каким-то образом привлечь все слои народа к составлению новых законов, не умаляя при этом значения самодержавной власти. Недовольство русского общества положением дел в стране, выросшее во время неудачной войны, приводило к всеобщему желанию реформ. Григорьев в своей статье, по сути, предлагал способ провести такие реформы, при этом не обращаясь к помощи дискредитировавшей себя бюрократии, которая современникам казалась чуждой русскому народу («немецкой» — ср. репутацию того же Нессельроде), и не прибегая к революционным общественным преобразованиям наподобие введения конституции и ограничения самодержавия. Предложенная Посошковым «реформа снизу» (с. 565), конечно, воспринималась как прямая рекомендация правительству по поводу порядка проведения назревших изменений в государственном устройстве и законодательстве.

Наиболее близка концепция Григорьева к «Историко-политическим письмам» Погодина, сочинявшимся и распространявшимся в рукописях во время войны, причем некоторые из них писались незадолго до сочинения Григорьева, а некоторые — сразу после него. Как и Григорьев, Погодин плохо относился к действиям русских бюрократов, в особенности Нессельроде и его подчиненных: «Прилетай, Непирова бомба, — ты, верно, по закону Немезиды упадешь в министерство иностранных дел! Как мы будем благодарны тебе!» (*Погодин М. П. Историко-политические письма и записки в продолжение Крымской войны. 1853–1856. М., 1874. С. 191*). Как и Григорьев,

Погодин предлагал проводить преобразования, опираясь на союз царя и всех сословий: «Старые формы распоряжений, отношений, назначений, отчетов, всего делопроизводства обветшали, оказываются недостаточными, и в новых обстоятельствах должны быть приискиваемы новые средства спасения. <...> К числу таких новых средств осмеливаюсь напомнить на одно самое старое — земскую думу: пусть велит Государь прислать к нему из больших, средних и мелких людей добрых и умных людей, с кем о земском деле говорить, — и все русские люди авось подымут поникнувшую свою голову, разверзут уста, прильпнувши к гортани, посоветуются между собою искренно и любовно и представят Царю по древнему обычаю откровенные мнения о всех современных вопросах, внешних и внутренних, а Царь решай, как Бог ему на сердце положит» (Там же. С. 314–315). Идея созыва земской думы явно близка венчающему статью Григорьева рассуждению Посошкова о том, что законы нельзя менять без учета мнений представителей всех сословий. Погодин особо подчеркивал, что такой путь возможен исключительно для России, обладающей преимущественно перед Европой: «На Западе господствует подозрение и опасение, у нас доверенность. Западные сословия питают одно к другому ненависть, а наши не имеют никаких сословных предубеждений» (Там же. С. 254). Примечательно, что враждебность Погодина к Западу выражалась почти теми же словами, что и враждебность Посошкова. Как и мыслитель петровских времен, Погодин предлагал по возможности не иметь к Западу отношения: «Откажемся от всех произведений западной холодной изобретательности. Чтоб ни одна нога не заносилась в иностранные магазины: полно платить нам по десяти четвертей пшеницы за одну пару башмаков или перчаток и по сту пудов сала или пеньки за одну вышитую косынку. Полно бросать золото и серебро за ветроглennые ткани и букетные вина» (Там же. С. 335). В отличие от одного из первых панславистов Погодина, пространно описывавшего возможную роль славян в российских преобразованиях и конфликте с Западом, Григорьев не уделяет никакого внимания другим народам. Характер предлагаемой им реформы состоит в привлечении к государственному управлению не всего российского общества, а только русских. Идея Григорьева связана с общей эволюцией воззрений «молодой редакции» во время Крымской войны. В отличие от сочинений Погодина и Шевырева, Григорьев отнюдь не сводит национальную специфику русского народа к «всеотзывчивости», «смирению» и прочим атрибутам. В статье явно намечено представление о внутренней противоречивости национального начала, содержащего «положительный» и «отрицательный» элементы. В более поздних статьях Григорьева эти идеи будут развиты в своеобразной диалектике «смирного» и «хищного» типов, взаимодействие которых, по мнению критика, обеспечивает возможность внутреннего саморазвития русской жизни.

Критика Григорьевым Западу далеко не во всем схожа с позицией Погодина: Григорьев осуждает Европу за глубоко скрытую в самом основании общественного механизма и мировоззрения раздвоенность и бесчеловечность: «...эгоизм является принципом и двигателем машины общественного благополучия, <...> правда и любовь — суть нечто личное, вырабатываемое личным процессом, одним словом, сами по себе, а государство, общество тоже само по себе; в котором общественная жизнь есть, таким образом, чистый формализм, — в котором узаконена, возведена в науку двойственность внутреннего мира человека и общественного быта» (с. 561). По всей видимости, подобные рассуждения связаны с влиянием на Григорьева славянофильской мысли, в особенности статьи И. В. Киреевского «О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России» (Московский сборник. М., 1852. Т. 1), одного из наиболее критичных по отношению к Европе выступлений славянофилов. Сочинение Киреевского вызвало критику самих славянофилов (см. коммент. Ю. В. Манна в кн.: *Киреевский И. В.* Критика и эстетика. М., 1979. С. 418–419; ср.: *Цимбаев Н. И.* Славянофильство: Из истории русской общественно-политической мысли XIX века. М., 1986. С. 180). Киреевский, как и Григорьев, осуждает раздвоенность и противоречивость в духовной и общественной жизни Западу и, что особенно важно, обращается к вопросам истории права: «Между тем как римско-западная юриспруденция отвлеченно выводит логические заключения из каждого законного условия, говоря: *форма — это самый закон*, — и старается все формы связать в одну разумную систему, где бы каждая часть, по отвлеченно-умственной необходимости, правильно развивалась из целого и все вместе составляло не только разумное дело, но *самый написанный разум*, — право обычное; напротив того, как оно было в России, выростая из жизни, совершенно чуждалось развития отвлеченно-логического. Закон в России не избрется предварительно какими-нибудь учеными юрисконсультами, не обсуживался глубоко-мысленно и красноречиво в каком-нибудь законодательном собрании и не падал потом, как снег на голову, посреди всей удивленной толпы граждан, ломая у них какой-нибудь уже заведенный порядок отношений. Закон в России не сочинялся, но обыкновенно только записывался на бумаге, уже после того, как он сам собою образовался в понятиях народа и мало-помалу, вынужденный необходимостью вещей, взошел в народные нравы и народный быт. Логическое движение законов может существовать только там, где самая общественность основана на искусственных

условиях, где, следовательно, развитием общественного устройства может и должно управлять мнение всех или некоторых. Но там, где общественность основана на коренном единомыслии, там твердость нравов, святость предания и крепость обычных отношений не могут нарушаться, не разрушая самых существенных условий жизни общества» (Киреевский И. В. Критика и эстетика. С. 280; см. об отношении славянофилов к праву: Цимбаев Н. И. Славянофильство. С. 146–147). Практически все выраженные в приведенном фрагменте идеи Киреевского находят соответствие и в статье Григорьева: это и осуждение западного формализма и логицизма, и убежденность в необходимости органического вырастания на родной почве закона, и убеждение, что именно в России «жизнь не раздвоилась, <...> прошедшее живет в настоящем» (наст. изд., с. 566). Киреевский при этом прямо ссылается на послужившую одним из источников статьи Григорьева (см. ниже, с. 848, 851) «Историю русской словесности» Шевырева, которая должна «произвести решительный переворот в общем понимании нашей древней образованности» (Киреевский И. В. Критика и эстетика. С. 275). В 1855 г. общественная программа славянофилов была очень близка к погодинской: если Погодин призвал созвать «земскую думу» (см. выше), то А. И. Кошелев послал только что взойшедшему на престол Александру II записку с предложением созвать выборных для обсуждения государственных вопросов (см.: Цимбаев Н. И. Славянофильство. С. 191–192). К. С. Аксаков постоянно обращался к вопросам самоуправления, считая идеальной моделью России XVII в. с ее совмещением самодержавия, боярской думы и земских соборов (см.: Walicki A. W kręgu konserwatywnej utopii: Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa. Warszawa, 2002. S. 182). Аксаков, как и Григорьев, был уверен, что «общинное» самоуправление не противоречит единовластию, хотя выражал эту идею на материале древней славянской семьи: «Да и кто мешал семейной общине свободно и любовно исполнять волю отца?» (Аксаков К. С. О древнем быте у славян вообще и у русских в особенности (по поводу мнений о родовом быте) // Московский сборник. М., 1852. Т. 1. С. 97–98). Хотя большинство его сочинений о земских соборах и не было опубликовано к середине 1850-х гг., Григорьев мог знать об их существовании. Должен был Григорьев помнить и эффектное выражение: «Дружина князя <...> получила постоянный смысл, собственно с князем связанный, и наконец явилась боярская дума <...> в соответствие с нею, как общее народное, русское, или, лучше, великорусское вече, явилась дума земская, или земский собор, поглощавший в минуту своего собрания бояр и всех служивых людей» (Там же. С. 112). Таким образом, предложения Григорьева ввести «многосоветие» могли восприниматься как выражение политической программы, близкой и Погодину, и славянофилам.

Проблема права и составления законов в статье не исчерпывается влиянием идей Киреевского. Выпускник юридического факультета Московского университета, Григорьев мог вполне самостоятельно судить об этих вопросах. Из университетских преподавателей юридических дисциплин самое сильное впечатление на него произвел, судя по всему, Н. И. Крылов, который даже приглашал Григорьева-студента пить чай (см.: Фет А. А. Ранние годы моей жизни // Григорьев. Воспоминания. С. 319). Отзывы Григорьева о Крылове свидетельствуют о неоднозначном отношении к его личности — ср. письмо к Погодину (апрель 1857 г.): «Глубокий и оригинальный ум, диалектика могущественная и ядовитая, гениальные, хотя слишком своеобразные идеи; гениальные прозрения даже в то, чего он не знает, в русскую историю — но <...> отсутствие всякой способности служить мысли до самопожертвования — своекорыстное стремление к обеспеченному спокойствию, трусость и вследствие этого раздражительность паче меры» (Григорьев. Письма. С. 129); ср. парадоксальную характеристику сочинения Крылова в письме к Эдельсону от 5 (17) декабря 1857 г.: «В статье Крылова есть два элемента: гениальный <...>, элемент художества и вдохновения — и хамский, притом хамский двух родов: хамский демократический и хамский совсем» (Там же. С. 168–169; ср. многочисленные упоминания о Крылове в григорьевских «Листках из рукописи странствующего софиста»). Отзывы Григорьева совпадают с впечатлением от личности Крылова многих современников: «Крылов был человек необыкновенно умный и даровитый, но полнейший невежда и лишенный всякого нравственного смысла. Много прегрешений прощалось ему за его ум и талант» (Русское общество 40–50-х годов XIX в. Ч. 2: Воспоминания Б. Н. Чичерина. М., 1991. С. 47). Правоведческие идеи Крылова близки к идеям Шевырева относительно русской литературы: в западном праве он усматривал сочетание «многих и разнородных стихий: римской, канонической, германской и местной» (Крылов Н. Об историческом значении римского права в области наук юридических. М., 1838. С. 19), тогда как в русском праве, вслед за византийским, видел «какое-то органическое соединение светского и церковного права» (Там же. С. 33). Не отрицая влияния римского права на русское, Крылов делал вывод о способности русского народа гармонично соединять достижения всех наций: «...мы обратились к Западу, дабы взять у этих владельцев классической древности все лучшее и довести до собственного сознания, усвоить себе под нашу, уже народную форму. Мы готовы принимать от других все истинное, доброе и изящное, но из этого делаем нашу собственность. Одним словом, мы осваиваем чужое. <...> Все, что

другими народами выработано лучшего и возведено до всеобщих начал, мы готовы себе усвоить: но эти лучшие временные явления идей вечных мы пересаживаем на свою почву <...>, переработываем их сообразно нашей народности и делаем из них нашу отдельную, неотчуждаемую собственность» (Там же. С. 58). Крылов считал необходимым заимствовать «формальную сторону» римского права (Там же. С. 66). Примером такой способности русского права служит для Крылова «Свод российских законов», обширный, как сама Россия, описанная в юридическом своем быту» (Там же. С. 59; схожие идеи высказывали и другие правоведы того времени — ср.: *Линовский В.* Исследование начал уголовного права, изложенных в «Уложении» царя Алексея Михайловича. Одесса, 1847). Как и Шевырев, Крылов был противником умозрительных классификаций: «Приверженец германской исторической школы времен Савиньи, он хотел разгромить философское направление; но так как он философии вовсе не знал и ничего в ней не смыслил, то выходило одно лишь пустословие с разными шутовскими выходками...» (Русское общество 40–50-х годов XIX в. Ч. 2: Воспоминания Б. Н. Чичерина. С. 49). Его интерес к римскому праву и политические воззрения большинством современников увязывались воедино — ср., например, направленный против него памфлет А. И. Герцена «Лобное место» (1857): «И нам теперь при возрождении России, после тридцатилетнего несчастья, пришлось видеть то же направление, также идущее от легистов и римского права...» (*Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1958. Т. 13. С. 32).

О явном влиянии Крылова свидетельствует ранняя рецензия Григорьева «Руководство к познанию законов». Соч. графа Сперанского» (Финский вестник. 1846. Т. 9. Отд. V). Как и Крылов, Григорьев очень высоко оценивает «Свод законов», составленный Сперанским, «это колоссальнейшее явление в области права после Юстинианова свода» (Там же. С. 1). Показательна здесь и параллель с византийским законодательством. Мероприятия Сперанского Григорьев понимает как естественно вытекающие из развития народного духа: «...прежде чем народу дано будет полное, органическое уложение, должно привести в ясность его прошедшее, ибо на прошедшем зиждется настоящее...» (Там же. С. 10). В этой ранней статье Григорьев, следом за Шевыревым и Крыловым, называет историческое дело Запада исчерпанным и противопоставляет ему Россию: «...грунт западной жизни, давно распаханный беспощадною косою реформаций и революций, упитанный человеческою кровью, почти истощил уже свои соки и ждет обновления от иных элементов, <...> только славянскому миру предоставлено начать *новую историю*: Запад истощил все свои формы жизни <...>, Запад потерял веру в вечность жизни...» (Там же. С. 5). Впрочем, Григорьев резко осуждает школу исторического права в лице ее крупнейшего представителя Ф. К. фон Савиньи, которого критик характеризует как «главу филистерии» (Там же. С. 7). Соображения Григорьева об исторической школе в истории права, о полемике Савиньи и Тибо и др. из ранней рецензии по сути совпадают с идеями, высказанными в комментируемой статье, однако Григорьев отказался от следования идеям Крылова: формализм римского и европейского права («не странный взгляд») теперь оценивается им резко отрицательно. Образцом российского законодательства для Григорьева становится не «Свод законов» Сперанского, а Соборное уложение 1649 г., органически выросшее, по Григорьеву, из народных убеждений. Вероятно, отказ от идей Крылова связан с изменением политической позиции Григорьева: если в статье 1846 г. он восторженно отзывался об «официальной народности», то в статье 1855 г. намекает на необходимость реформ. Таким образом, Григорьев, развивая собственные ранние идеи и соображения славянофилов, утверждал, что именно России дана возможность избежать двойственности европейского права и соединить строгую кодификацию и естественную связь законов с народным духом. Эта программа предполагает, с одной стороны, необходимость немедленных реформ законодательства, а с другой стороны, отказ от введения «западных» норм правового мышления, которые бурно развивались в России середины XIX в. (см.: *Уортман Р. С.* Властители и судии: Развитие правового сознания в императорской России. М., 2004).

Статья Григорьева была первой попыткой московских кружков публично высказаться по поводу своей политической программы после смерти Николая I. Высказанные Григорьевым идеи находят параллели в публикациях образованного в 1856 г. славянофильского журнала «Русская беседа» и распространившихся в рукописях «Историко-политических письмах» Погодина. Григорьев выражал не только свои убеждения, но и мнение представителей московского общества, от Шевырева до славянофилов, которые в середине 1850-х гг. во многом преодолели свои разногласия перед лицом серьезной политической ситуации.

Григорьев читал свою статью в московских литературных кружках летом 1855 г. — см. письмо М. И. Семецкого к Г. Е. Благовестову (между 12 июня и 24 июля), где упоминается о чтении в компании Е. Э. Дрианского, Б. Н. Алмазова и автора письма: «Украшением, перлом сегодняшней по обыкновению живой беседы нашей было чтение статьи о Посошкове А. А. Григорьева. — Статья эта читана была мне в первое знакомство с Аполлоном Александровичем, — но теперь она еще во многом противу прежнего дополнена, улучшена. — Надо только желать, чтобы этот



дельный разбор гениальных рассуждений и проэкток крестьянина времена Петра I явился поскорей в печати» (Славянофилы и «Русская беседа» в письмах М. И. Семевского к Г. Е. Благосветову (1856) / Вступ. ст., публ. и коммент. О. Л. Фетисенко // «Русская беседа»: История славянофильского журнала: Исследования. Материалы. Постатейная роспись. СПб., 2011. С. 354–355).

С. 555. ...мизирным робичищем... — В первом же предложении «Книги о скудости и богатстве» Посошков именуется себя «мизирный Его императорского величества робичищ» (Посошков. С. 3).

С. 555. ...столько же отрицательным, как и взгляд Котошихина... — О Г. Котошихине (Котошихине) см. наст. изд., с. 800.

С. 555. ...вельми застаревшей на Руси неправды... — Отсылка к словам Посошкова: «...у нас в Руси неправда вельми застарела» (Посошков. С. 86).

С. 555. ...беглый дьяк, явный прелюбодей и, наконец, убийца, подпавший уголовной каре даже на чужбине... — Имеются в виду обстоятельства гибели Котошихина, казненного в Швеции за убийство домовладельца, который подозревал его в связи с своей женой. Сведения об этих обстоятельствах Григорьев получил из предисловия к публикации сочинений Котошихина (см. наст. изд., с. 800).

С. 556. ...«Бог лобы есть» — Библейское выражение (1 Ин 4: 8).

С. 556. ...не без урону, употребляя выражение Посошкова... — Отсылка к словам Посошкова: «А без урону я не чаю установится правда», — цитированным выше.

С. 556. ...раздражение других его последователей, которые не довольны окружающей их действительностью, потому что нет в ней простору их чрезмерно утонченным потребностям... — Явная аллюзия на какие-то современные Григорьеву события, установить которые однозначно вряд ли возможно. Речь может идти, например, о рецензии Н. Г. Чернышевского на комедию Островского «Бедность не порок», вызвавшей у Григорьева резкую враждебность именно за выразившееся в ней презрение к изображенному Островским «быту» (см. наст. изд., с. 795); о возмутивших Григорьева статьях Н. С. Тихонравова и С. С. Дудышкина (см. наст. изд., с. 495–496, 511) и др.

С. 556. ...«Российского государства люди ~ и неправды»... — Цитируется сочинение Котошихина «О России в царствование Алексея Михайловича» (СПб., 1840. С. 41).

С. 556. ...думцы Московского государства ~ знать ратное дело? — Вероятно, речь идет о событиях, описанных Погодиным в его статье «О Москве» (1837). В 1360 г., после эпидемии чумы («годины бедствий народных»), владимирский князь Димитрий Константинович, воспользовавшись слабостью малолетнего московского князя Димитрия Иоанновича, получил из Золотой Орды ярлык на великое княжение. Московские бояре, сыграв на внутренних противоречиях в Орде, добились возвращения ярлыка московскому князю (см.: Позодин М. Историко-критические отрывки. М., 1846. С. 141–142). Погодин склонен был видеть в этих событиях цепь провиденциальных актов, способствовавших утверждению Москвы и русского государства. В том же издании помещены и многочисленные статьи Погодина о «местничестве», которое он трактовал как продолжение удельной системы и считал фактором, во многом определившим особенности даже чиновничества XVIII–XIX вв. Выражение «думцы» у Погодина отсутствует. Григорьев, видимо, имел в виду, что бояре были членами княжеской думы; в указании на их «думский» статус, вероятно, содержится намек на необходимость создания своеобразных совещательных органов по образцу Древней Руси.

С. 556. ...Потемкиных, Чемодановых, Лихачевых... — О Чемоданове см. в первой части статьи Григорьева (наст. изд., с. 798). Дворянин Петр Иванович Потемкин (1617–1700) неоднократно ездил с посольствами в разные страны Западной Европы при Алексее Михайловиче. Григорьев имеет в виду документы его посольства во Францию, цитируемые ниже. Стольник Василий Богданович Лихачев (годы жизни неизвестны) ездил с посольством во Флоренцию в 1658–1659 гг.

С. 556. Приходил к посланником откупщик... — Цитируется «Статейной список посольства стольника и наместника Боровского Петра Ивановича Потемкина во Францию в 7175 (1667) году» (Древняя российская вивлиофика. Изд. 2-е. Ч. IV. М., 1788. С. 466–467). Цитата содержит незначительные неточности; орфография приближена к нормам времен Григорьева.

С. 557. ...доказав это недавно даже перепечаткою завещания историка Татищева в виде неизданного памятника и сочинения какого-то г. Солнцева... — Речь идет о публикации «Духовной моему сыну» В. Н. Татищева в «Отечественных записках» (1855. № 2. Отд. II. С. 151–162). В журнале текст был озаглавлен «Завещание помещика сыну» и приписывался предку некоего помещика А. А. Солнцева; последний передал рукопись «Завещания...» Г. П. Данилевскому, переславшему ее редакции журнала. Ни Данилевский, ни редакция не установили, что перед ними хорошо известное сочинение Татищева. Впервые текст «Духовной» был опубликован в 1775 г.

С. 557. ...называли мы для вящего ее соблазна «новым словом». — Вероятно, Григорьев пытается объяснить парадоксальное отождествление «нового» и «старого слова» в своей предыдущей

статье «О значении комедий Островского...» (см. наст. изд., с. 474) изначальным желанием поиронизировать над своими литературными оппонентами. Между тем, в статье «Русская изящная литература в 1852 году» понятие «новое слово» с народностью не отождествлялось.

С. 557. ...сличая Русакова, например, или отца Петра Ильича, как титы, с воззрениями Посошкова, или стольника Потемкина... — Герои пьес Островского «Не в свои сани не садись» и «Не так живи, как хочется» сопоставлены с реальными историческими лицами XVII–XVIII вв.

С. 557. ...если художник приступит к такому деланию, не имея в душе непосредственного синтеза, то он только иссушит воображение. — Общее место немецкой идеалистической эстетики состояло в понимании искусства как синтеза конкретного и абстрактного, частного и всеобщего, временного и вечного. Как высший достижимый человеком синтез понимал искусство Шеллинг.

С. 558. ...издатель его сочинений... — Имеется в виду Погодин.

С. 559. ...с складистыми седыми бородами... — Борода воспринималась в кругу Григорьева как очень характерная черта купеческой внешности. Ср. многочисленные упоминания бороды в ранних пьесах Островского — так, герой комедии «Не в свои сани не садись» носит фамилию Бородкин.

С. 559. ...в этой могучей, спокойно уверенно сознающей себя народности... — В романтической философии «самосознание» народности — важнейший признак ее превращения в нацию и одна из наиболее существенных задач литературы. Например, в «Литературных мечтаниях» Белинский именно невыполнением этой функции доказывал несуществование русской литературы, представители которой должны были бы выражать «дух того народа, среди которого они родены и воспитаны, жизнью которого они живут и духом которого дышат, выражающих в своих творческих произведениях его внутреннюю жизнь до сокровеннейших глубин и биений» (Белинский. Т. 1. С. 51).

С. 559. В Ливорне церковь греческая во имя Николая Чудотворца... — Здесь и далее неточно цитируется «Статейной список посольства дворянина и Боровского наместника Василья Лихачева во Флоренцию в 7167 (1659) годе». Он издавался неоднократно. Вероятно, здесь цитируется по: Древяна российская вивлиофика. 2-е изд. М., 1788. Ч. IV. С. 344, 346.

С. 559. ...с безобразною нетерпимостью «Маяка» и псевдо-славянской школы Шишкова... — О журнале «Маяк» и отношении к нему Григорьева см. наст. изд., с. 659. Об А. С. Шишкове, вдохновителе и руководителе общества «Беседа любителей русского слова» и противнике высоко ценимого Григорьевым Карамзина, критик более подробно писал в статье «Народность и литература» (Время. 1861. № 2), где противопоставил Шишкова славянофилам А. С. Хомякову и И. В. Киреевскому. В статье «Оппозиция застоя. Черты из истории мракобесия» Григорьев объединил Шишкова и «Маяк» под названием «петербургского славянофильства» (Григорьев. Эстетика. С. 293), чудождо, по его мнению, настоящей русской жизни, в отличие от славянофильства московского.

С. 559. ...«Белый царь над всеми царями царь», по словам Голубиной книги... — Имеется в виду знаменитый сборник духовных стихов «Голубиная книга», достаточно широко известный во времена Григорьева. В «Голубиной книге» описана беседа библейского царя Давида и князя Владимира. Ответ на вопрос, отчего «белый царь над всеми царями царь», основан на том, что только его царство может быть названо подлинно православным (см.: Шевырев 1846. Т. 1. Ч. 1. С. 240–241; Шевырев ссылается на П. В. Киреевского, сообщившего ему текст «Голубиной книги». — Там же. С. 236).

С. 559. ...в официальном акте посольства... — Имеется в виду статейный список посольства Лихачева (см. выше). Цитата содержит неточность: имя князя «Фердинандуса» в «Древней российской вивлиофике» приведено как «Фердинанд», тогда как у Григорьева оно названо дважды, и оба раза неверно. Написание «Фердинандус» встречается в другом издании статейного списка, в котором, впрочем, документ (включая приводимые Григорьевым цитаты) подвергся значительному сокращению (см.: <Чертков А. Д.> Описание посольства, отправленного в 1659 году от царя Алексея Михайловича к Фердинанду II-му, великому герцогу Тосканскому. М., 1840. С. 16).

С. 559. ...убеждения, засвидетельствованного великими событиями 1612 года и перешедшего всею силою своею в грамоту об избрании Михаила Романова... — Речь идет о действиях ополчения под предводительством Минина и Пожарского в Смутное время (1612) и об избрании на царство Михаила Федоровича Романова (1613). Этот исторический период во времена правления Николая I часто трактовался как эпоха «национального возрождения» (Уортман Р. С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии. М., 2004. Т. 1: От Петра Великого до смерти Николая I. С. 509) — ср. оперу М. И. Глинки «Жизнь за царя», пьесу Н. В. Кукольника «Рука Всевышнего отечество спасла», роман М. Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году». В это же время был созван Земский собор, на необходимость проведения которого намекает Григорьев.

С. 560. ...указывается провидением великая судьба начать истинно новую историю, дополнить в сумме приобретений человечества огромные пробелы, оставленные древнею и средневековою. — Григорьев намекает на представления об огромном всемирно-историческом значении русского народа, еще

до него выдвигавшиеся различными мыслителями, среди которых были Погодин и Шевырев (см. в наст. изд. статью «Об отношении современной критики к искусству» и коммент. к ней, с. 512, 805).

С. 560. ...в посланиях митрополита Никифора ~ придает византийское значение... — Митрополит Никифор (ум. 1121) был автором двух посланий к князю Владимиру Всеволодовичу Мономаху (1053–1125). Оба они были опубликованы К. Ф. Калайдовичем (см.: Русские достопамятности. М., 1815. Ч. 1. Памятники российской словесности XII века. М., 1821). Общая характеристика посланий Никифора у Григорьева основана на их подробном разборе Шевыревым (см.: Шевырев 1846. Т. 1. Ч. 2. С. 202–210). Описание Мономаха как «нарядника и охранника общинного быта» связано, с одной стороны, с летописными характеристиками князей, где слово «нарядник» встречается неоднократно, а с другой — с теорией «общинного быта» Погодина и славянофилов. Спор о «родовом» и «общинном быте» отразился и в «Сне по случаю одной комедии» Алмазова (см. наст. изд., с. 123).

С. 560. ...между понятиями Мономаха о самом себе ~ по выражению летописи... — Общая характеристика «Поучения» Мономаха основана на разборе этого сочинения Шевыревым (см.: Шевырев 1846. Т. 1. Ч. 2. С. 191–201). Выражение «много пога утер за землю русскую» употребляется по отношению к Владимиру Мономаху в летописи, которую цитирует С. М. Соловьев во 2 томе «Истории России с древнейших времен» (Соловьев С. М. Соч.: В 18 кн. М., 1988. Кн. 1. С. 403; впервые: 1852). Варяги названы «находницы» в «Повести временных лет» под 862 г. Этот фрагмент многократно цитировался в самых разных исторических сочинениях, которые были известны Григорьеву, в том числе в «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, «Истории русского народа» Н. А. Полевого, «Исследованиях, замечаниях и лекциях по русской истории» Погодина.

С. 560. ...едва выразится он, например, увещательно и поучительно ~ смолянин, и князь, и всех властей». — Речь идет о Лаврентьевской летописи, где под 1175 г. помещен пространный рассказ об убийстве «самовластца» Андрея Боголюбского, а под 1176 г. — описание сложных взаимоотношений различных русских городов, в котором содержатся приведенные Григорьевым цитаты. Критик мог знать текст Лаврентьевской летописи по его изданию в составе «Полного собрания русских летописей» (Т. 1. СПб., 1846). Погодин посвятил Андрею Боголюбскому статью, где писал: «Это был самый смысленный князь своего времени, который умел захватить в свои руки власть почти над всею своею братьею <...> он вывел на позорище истории другое племя, великорусское ...» (М. 1849. № 19. Отд. I. С. 202).

С. 561. ...формализм сам себя подорвал, сам собою недоволен... — Видимо, речь идет о поздней философии Шеллинга, которую Киреевский в статье «О характере просвещения...» характеризовал так: «...западная философия теперь находится в том положении, что ни далее идти по своему отвлеченно-рациональному пути она уже не может, ибо сознала односторонность отвлеченной рациональности, ни проложить себе новую дорогу не в состоянии, ибо вся сила ее заключалась в развитии именно этой, отвлеченной, рациональности...» (Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., 1984. С. 271).

С. 562. Другой, не странный, взгляд выработал под влиянием римского права весьма тонкую философско-юридическую теорию о различии материальной и формальной истины... — В юриспруденции формальная истина — соответствие выводов следствия и суда определенным формальным условиям; материальная истина — доказанность обвинения обстоятельствами дела.

С. 562. ...litis contestatio... — Понятие использовалось в судебной практике середины XIX в. (см.: Словарь немецкой и французской купеческой юриспруденции... М., 1832. Стлб. 73).

С. 562. ...«отсвечивается идея личного, гражданского произвола»... — Источник цитаты не установлен.

С. 562. Таковым одна часть с бесами! — Неточная цитата из драмы Островского «Не так живи, как хочешь» (д. I, явл. 3). Ср.: «Кто впал в гульбу да в распутство, от того благодать отступает, а враги человеческие возрадуются, что их волю творят, и приступают, поучая на зло, на гнев, на ненависть, на волхование и на всякие козни. И таковым одна часть со врагом» (Островский. Т. 1. С. 383).

С. 562. Осмотрись, старичок, и эту речь внемли! Нестъ грех побеждающ Божию человеколюбю! — Цитируется приписка неизвестного лица (по предположению Погодина, переписчика) к словам Посошкова о том, что богоульников требуется немедленно «вершить» (см.: Посошков. С. 62).

С. 562. ...жизненное понятие старика Агафона в «Не так живи, как хочешь»... — Первые слова Агафона в драме «Не так живи, как хочешь» (д. II, явл. 9) «Я все с лошадкой: отпрег, поставил на место, сенца дал. Животинку-то жалеть надо; ведь она не скажет» (Островский. Т. 1. С. 397).

С. 563. ...смело высказал в своей «Переписке» в письме о «Сельском труде и расправе», которое, как и вся книга, подверглось тогда глумлению и упрекам. — Далее с пропусками и незначительными неточностями цитируется статья Гоголя «Сельской суд и расправа», вошедшая в книгу «Выбранные места из переписки с друзьями». Многообразием Григорьев заменил, видимо, слишком «правоведческую» фразу Гоголя: «Старайтесь, чтоб это было при свидетелях, чтобы тут стояли

и другие мужики, чтобы все видели ясно, как день, чем один прав и чем другой виноват» (Гоголь. Т. 8. С. 342). Другие несовпадения с современными изданиями Гоголя объясняются тем, что Григорьев цитирует по значительно искаженному цензурой изданию. Статья Гоголя вызвала особенно резкий упрек Белинского в его зальцбруннском письме: «А Ваше понятие о национальном русском суде и расправе, идеал которого нашли Вы в словах глупой бабы в повести Пушкина и по разуму которого должно пороть и правого, и виноватого? Да это и так у нас делается в частую, хотя чаще всего порют только правого, если ему нечем откупиться от преступления — быть без вины виноватым!..» (Белинский. Т. 8. С. 283).

С. 563. ...не в виде чаяния, в каком являются большею частью у Гоголя все коренные великорусские созерцания... — Об отношении Григорьева к Гоголю как не вполне «великорусскому» автору см. в наст. изд. коммент. к статье «Взгляд на “Библиотеку для чтения” в прошлом году», с. 768–769.

С. 564. ...тому, что гнило в самом основании. — О мотиве «гниющего Запада» у Григорьева ср. наст. изд., с. 741.

С. 564. ...уголовные его теории — не простираются далее несчастной теории устрашения, умеряемой только гораздо высшею их непосредственностью... — Теория устрашения, одна из древнейших теорий наказания в мировом праве, основана на предположении, что жестокость наказания способна напугать возможных преступников и тем самым предотвратить преступление.

С. 565. ...государственному и моральному китаизму... — Китай, не в последнюю очередь благодаря пренебрежительному отношению Гегеля, воспринимался во времена Григорьева как воплощение застоя, чуждое подлинно историческому бытию.

С. 565. Стоит только припомнить ~ подборникам кодификаций. — В ранней рецензии на «Руководство к познанию законов» Сперанского (см. о ней в преамбуле) Григорьев изложил свои претензии к теории знаменитого юриста Ф. К. фон Савиньи: «Странное, непостижимое почти явление, что и до сих пор еще раздаются в Германии, а следовательно, у нас также, пошлые возгласы о незаблестимости римского права, о приложимости его к жизни, возгласы, возмущающие своим филистерским самодовольством, своим грубым равнодушием к современности и жизни, возгласы, которые у нас бессильны, но которые в Германии произвели учение, известное под именем Исторической школы, учение, освятившее страшный грех раздвоения мысли и дела, этот апогей отвратительной филистерии. Представителем этого учения был знаток римского права Савиньи, но еще прежде подан был сигнал к начатию борьбы профессором Галлером...» (Финский вестник. 1846. Т. 9. Отд. V. С. 7). Григорьев ссылался на сочинение Савиньи «Vom Beruf unserer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft» («О призвании нашего времени к законодательству и правоведению», 1814).

С. 565. Законодательство Европы представляло, а кое-где, как в Англии, до сих пор представляет — хлам развалин прошлого, поросших мхом, с новыми постройками и пристройками... — Крылов характеризовал европейское законодательство до эпохи кодификаций так: «Самая практика судебная стояла на шатких основаниях, не имела общеизвестности и одинаковости, так что один решал дела так, а другой по иным началам. Произвол, добросовестный и недобросовестный, был при этом состоянии неизбежен; неизбежно было и вредное, разрушительное его влияние на жизнь народную. Жалобы слышны были со всех сторон и исходили из всех сословий граждан» (Крылов Н. Об историческом значении римского права в области наук юридических. М., 1838. С. 19). Английское законодательство не кодифицировано до сих пор.

С. 565. ...поступить с гордиевским узлом по-александровски, пожалуй, по-наполеоновски... — Согласно известной легенде, Александр Македонский рассек мечом Гордиев узел, который невозможно было развязать. С ним сопоставляется Наполеон I, принявший так называемый наполеоновский Гражданский кодекс (1804), который в ранней статье Григорьева охарактеризован буквально теми же словами: «...реакция возбудила в европейском обществе вопрос о кодификации. Железная воля Наполеона <...> практическим и смелым ударом разрешила первоначально этот вопрос: Code Napoléon <наполеоновский кодекс — франц.> разом, как Гордиев узел, рассек все нити, связывавшие Францию с ее прошедшим, и на грунте революции построил новое здание» (Там же. С. 6).

С. 565. Принять ли за *gemeines Recht* римское право? ~ одну личную волю законодателя? — «Общее право» (*gemeines Recht*) в Европе отождествлял с наследим римского права Крылов: «...римское законодательство сделалось общим правом (*gemeines Recht, jus commune*). <...> В этом историческом процессе некоторые римские законы, по свойству своему более местные, должны были измениться <...>; некоторые обычные постановления европейских государств удержали свою силу; одним словом, римский *всеобщий* элемент приведен в гармонию с местным — *частным*» (Крылов Н. Об историческом значении римского права в области наук юридических. С. 19). Схожие идеи Григорьев выразил в ранней статье: «Единство <...> заключалось в *gemeines Recht* <...>. Ложь, страшная ложь лежала в этом, так сказать, наклеенном начале государства и права. Римское

законодательство, бывшее всегда предметом какой-то неестественной любви немцев, принятое как завоевание грубыми племенами Германии, вьелось, так сказать, своею старою мыслью в основу общества и, вовсе ему чуждое, отяготело на нем своими уже совершившимися данными» (Финский вестник. 1846. Т. 9. Отд. V. С. 7). Григорьев также упоминает такие способы кодификации, как разработка кодекса согласно некоей отвлеченной теории «некоторых мыслителей» (могли иметься в виду занимавшиеся юриспруденцией немецкие философы, такие как И. Г. Фихте и Гегель) или «воле законодателя» — видимо, наподобие наполеоновского кодекса.

С. 565. ...*в них таится жизнь посильнее жизни личной мысли или диалектической жизни...* — Видимо, под «личной мыслью» имеется в виду «воля законодателя», а под «диалектической жизнью» — философские теории права (см. выше).

С. 565. ...*сердцем будешь всегда скорее на стороне мыслителей ~ ждать всего от науки...* — Григорьев повторяет мысли своей же ранней статьи (подробнее см. в преамбуле), где речь шла о том, что на теории Савиньи «отвечал благородный, хотя слишком увлекавшийся Тибо брошюрою: «Über die Notwendigkeit einer Gesetzsgebung» <<О необходимости законодательства» — нем.>, брошюрою, полною ума и едкой злости» (Финский вестник. 1846. Т. 9. Отд. V. С. 8). Имеется в виду знаменитый юрист Антон Фридрих Юстус Тибо (Thibaut, 1772–1840) и его работа 1814 г., где Тибо отстаивает необходимость кодификации немецких законов.

С. 566. ...*в правдах, уставах, грамотах, судебныхниках выростала одна и та же мысль, воплотясь, наконец, в истинно-земское уложение...* — Речь идет о Соборном уложении 1649 г. Вопреки юридической мысли своего времени (см., например: Морозкин Ф. Об Уложении и последующем его развитии. М., 1839), Григорьев пытается представить его совершенно лишенным всяких заимствований из иностранных источников.

С. 566. ...*знает всякий русский человек всякую пословицу, какова бы она ни была, то есть слыша ее, припоминает, узнает за родную, за знакомую...* — Глубинная связь пословиц с духом простого народа — общее место романтических теорий нации. Ср., например, в статье Гоголя «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность», вошедшей в «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847): «Сверх полноты мыслей, уже в самом образе выраженья, в них отразилось много народных свойств наших; в них все есть: издевка, насмешка, попрек — словом, все шевелящее и задирающее за живое: как стоглазый Аргус, глядит из них каждая на человека. Все великие люди, от Пушкина до Суворова и Петра, благоговели перед нашими пословицами. Уваженье к ним выразилось многими поговорками: “Пословица недаром молвится”, или “Пословица вовек не сломится”. Известно, что если сумеешь замкнуть речь ловко прибранной пословицей, то сим объяснишь ее вдруг народу, как бы сама по себе ни была она свыше его понятия» (Гоголь. Т. 8. С. 392).

---

---

## Указатель имен<sup>1</sup>

- Аблесимов А. О. 433, 694, 699, 702, 780, 819  
Авдеев М. В. 70, 83, 185, 186, 195, 196, 198, 200, 213, 248, 278, 286, 289, 349, 360, 380–382, 412, 582, 592, 594, 598, 657, 658, 664, 665, 668, 669, 674, 679, 689, 696, 710, 712, 717, 737, 752, 753, 759, 772  
Агафья Ивановна, жена А. Н. Островского 578, 579  
Агриппина Младшая (Юлия Августа) 703  
Аддисон Дж. 212, 673  
Азадовский М. К. 756, 767  
Айзеншток И. Я. 777  
Акимова Н. Н. 777  
Акимова С. П. 333, 734  
Акимова Т. А. 775  
Аксаков И. С. 732  
Аксаков К. С. 18, 24, 30, 621, 622, 646, 662, 666, 670, 679, 710, 711, 715, 777, 782, 792, 813, 847  
Аксаков С. Т. 13, 461, 786  
Аксакова В. С. 29, 845  
Алдонина Н. Б. 28, 614, 831, 833, 835, 842  
Александр Македонский 103, 415, 611, 691, 773, 843, 852  
Александр I, российский император 843  
Александр II, российский император 8, 847  
Алексеева С. И. 15  
Алексей Михайлович, царь 75, 557, 559, 798, 800, 810, 848–850  
Алмазов Б. Н. 5, 8, 12–18, 20, 24, 30, 31, 89–105, 121–137, 145, 150, 152, 156–177, 162–164, 166, 167, 169, 170, 172–174, 176, 177, 184, 210, 211, 254–271, 272–274, 309, 323, 326, 327, 452–464, 471, 568, 569, 575, 576, 581, 584, 593, 599–612, 617–629, 631, 633, 635–646, 648–650, 653–656, 663, 665–672, 681, 682, 685, 688, 690–701–705, 707, 708, 712, 714, 716, 720–722, 726–728, 730, 731, 755, 759, 760, 762, 764, 765, 767, 776, 777, 782–788, 793–795, 803, 810, 813, 821–825, 827, 830, 831, 834–836, 839, 848, 851  
Алферьев В. П. 834  
Альберт, герцог Саксен-Кобург-Готский 640  
Альтшуллер М. Г. 827  
Анаевский А. Е. 693  
Анакреонт 519, 825  
Андрей Юрьевич Боголюбский, владимиросуздалский князь 560, 851  
Андрие, модистка 839  
Анненков П. В. 8, 10, 21, 22, 29, 202, 279, 360–385, 404, 405, 406, 452, 461–463, 503–506, 512, 576, 584, 594, 609, 647, 658, 667, 684, 696, 706, 732, 739, 744, 745, 748, 751–759, 763–767, 784, 787, 791, 802, 803, 806, 817–821, 826, 830, 835, 836, 840, 841  
Антонова Г. Н. 775  
Аполлос архимандрит (Байбаков А. Д.), 507, 508, 818  
Арина Родионовна, няня А. С. Пушкина 533, 836  
Ариосто Л. 431, 476, 779, 796  
Аристотель 547, 583, 658, 734, 736, 763, 828, 842  
Аристофан 348, 587, 737  
Арним А. фон 673  
Арсеньев К. К. 745  
Ауэрбах Б. 532, 836

---

<sup>1</sup> В указателе проиндексированы не только случаи прямого упоминания лица, но также упоминания произведений этого лица, персонажей из его произведений, цитаты из его произведений. В ряде случаев не прямые указания на то или иное лицо также были учтены в указателе: например, Островский не называется прямо в «Сне по случаю одной комедии» Алмазова, но явно имеется в виду под «автором новой комедии». Для критиков, работы которых публикуются в этом томе, курсивом указаны страницы их сочинений. Краткие пояснения в указателе приводятся для деятелей церкви, царей, королей и императоров, а также для лиц, полные имена которых не установлены. Благодарим А. В. Федотову за неоценимую помощь в подготовке указателя.

- Афанасий, протопоп в Ливорно 559  
 Афанасьев А. Н. 13, 111, 587, 602, 708, 742, 799  
 Ахматова А. А. 715  
 Ахматова Е. Н. 28  
 Ахшарумов Н. Д. (псевд. Чернов Н.) 62, 63, 589
- Бабст И. К. 572  
 Байрон Дж. Г. 89, 112, 121, 134, 151, 181, 285, 305, 308, 317, 319, 412, 463, 476, 482, 500–503, 506, 516, 522, 526, 546, 547, 606, 616, 623, 628, 650, 656, 665, 710, 722, 725, 743, 750, 769, 784, 792, 796, 803, 816, 817, 824, 826, 841  
 Бакунин М. А. 616, 664, 811  
 Балакин А. Ю. 589  
 Балувев С. М. 753  
 Бальзак О. де 28, 212, 601, 673, 674, 778  
 Баратынский Е. А. 127, 309, 722, 726  
 Барбье О. 93  
 Барнум Ф. Т. 689  
 Барсуков Н. П. 591, 598, 601, 611, 618, 619, 621, 635, 637, 648, 667, 720, 739, 747, 790, 797, 844  
 Басистов П. Е. 588  
 Батюшков К. Н. 22, 38, 478, 698, 798  
 Бахрушин А. А. 738  
 Бебутов В. О. 741, 785  
 Бежар А. 711  
 Бежар М. 711  
 Бекетов В. Н. 751, 759, 775, 800  
 Белецкий А. И. 702  
 Белинский В. Г. 5, 8–12, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 32, 493, 494, 501–503, 505–507, 509, 510, 577–583, 588, 589, 597, 602, 605, 606, 609–612, 615–617, 620, 622–629, 634, 636, 639–642, 644–646, 648–652, 654, 656–664, 666, 668, 669, 673, 675, 676, 679–684, 686, 687, 692–701, 703, 704, 707, 708, 710–712, 714–717, 721, 725–727, 729, 742, 750, 756, 763, 766, 767, 771, 774, 777, 779, 780, 783, 785, 788–794, 797, 799–802, 804–813, 815–824, 826, 827, 833, 834, 838, 840–842, 850, 852  
 Беллини В. 97, 98, 610  
 Белобратов А. В. 6  
 Бенедиктов В. Г. 410, 745, 746, 759, 771  
 Бенеке Ф. Э. 684  
 Бенцони Д. 842  
 Беранже П.-Ж. де 476, 796, 797  
 Берг Н. В. 12, 15, 20, 57, 254, 263, 264, 308, 326–328, 514, 515, 586, 607, 636, 690, 698, 702, 722, 728, 794, 823, 824  
 Бередников Я. И. 800  
 Березин И. Н. 88, 600, 747  
 Березина В. Г. 770, 814  
 Березкин А. М. 6  
 Березовский М. С. 88
- Берков П. Н. 760  
 Берковский Н. Я. 660, 663  
 Бернар Ш. де 673  
 Бернет (см. Жуковский А. К.)  
 Бессомыкин И. И. 788, 802, 820  
 Бестужев А. А. (псевд. Марлинский) 410, 415, 628, 696, 771, 773, 778  
 Благосветлов Г. Е. 746, 791, 848, 849  
 Блинчевская М. Я. 614  
 Блум Х. 646  
 Богданов К. А. 661, 789  
 Богданович И. Ф. 547, 685, 842  
 Боград В. Э. 596, 694  
 Бодрова А. С. 6, 694  
 Боккаччо Дж. 508, 818  
 Бокова В. М. 639, 701, 827  
 Боленко К. Г. 817  
 Болотов А. Т. 75, 587, 595  
 Бомарше П. О. К. 689  
 Босуэлл Дж. 704  
 Боткин В. П. 13, 29, 157, 268, 588, 609, 615, 616, 619, 639, 640, 687, 701, 721, 722, 725, 732, 830  
 Ботникова А. Б. 771  
 Бочаров С. Г. 715  
 Брандт Л. В. 651, 700  
 Брентано К. 673, 789  
 Бродский Н. Л. 702  
 Бронте Ш. 87, 599, 668  
 Брюллов К. П. 633, 770  
 Брянский Я. Г. 749  
 Буало Н. 455, 783, 785  
 Булгарин Ф. В. 18, 20, 270, 479, 579, 623, 624, 642, 651, 652, 662, 680, 681, 693, 703, 712, 751, 786, 798, 799, 803, 806, 813–815, 818, 842  
 Булич Н. Н. 675, 819, 842  
 Бульвер-Литтон Э. 68, 592, 606, 784  
 Бурачок С. О. 659  
 Буслаев Ф. И. 67, 283, 591, 594, 707, 842  
 Бутков Я. П. 9, 156, 158, 193, 584, 593, 641, 647, 663, 670, 686, 696, 758, 774, 832  
 Бухштаб Б. Я. 11, 636, 637, 647, 759, 823  
 Быков П. В. 315  
 Бэкон Ф. 691
- Вакенродер В. Г. 646  
 Валтасар, вавилонский царевич 103, 611  
 Валуев Д. А. 777  
 Ваня Булочкин (нераскрытый псевдоним) 610  
 Василий Васильевич, великий князь московский 476, 797  
 Васильев С. В. 331, 332, 732, 733  
 Вацууро В. Э. 741, 757  
 Введенский И. И. 592, 609, 642, 650, 842  
 Вдовин А. В. 6, 7, 9, 10, 26, 33, 576, 584, 592,

- 593, 595, 608, 617, 624, 629, 639, 647, 649,  
667, 678, 682, 701, 715–717, 721, 722, 738,  
758, 789
- Вега Л. де 476, 796
- Вейнберг П. И. 315
- Велижев М. Б. 579
- Вельтман А. Ф. 471, 585, 606, 665, 795
- Венгероу С. А. 8, 644, 708, 788, 802
- Веневитинов Д. В. 682, 772, 792
- Вергилий Марон, Публий 690
- Вердеревский Е. А. 307, 721
- Верди Дж. 196, 197, 425, 665, 768
- Вернейль Э. 591
- Веспасиан, римский император 106, 613, 614
- Визард Л. Я. 768, 837
- Виктория, королева Великобритании 640
- Винкельман И. И. 715
- Виноградов В. В. 642, 715, 814
- Винчи Л. да 550
- Виролайнен М. Н. 746
- Виттакер Р. 8, 15, 575, 583, 647, 651, 742, 743,  
745, 810, 844
- Витусов П. 640
- Владимир Всеволодович Мономах, великий  
князь киевский 258, 476, 477, 560, 695, 851
- Владиславлев В. А. 584
- Владыкин М. Н. 535, 821, 837, 838
- Воейков А. Ф. 639
- Войналович Е. В. 763
- Войт В. К. 778
- Волков Е. Е. 843, 844
- Вольтер 797
- Вонлярлярский В. А. 511, 571, 572, 592, 679,  
769, 819
- Вордсворт У. 673
- Воротников П. М. 88
- Вронченко М. П. 674
- Второв Н. А. 823
- Высоцкий Г. И. 786
- Вяземский П. А. 328, 452, 456, 680, 686, 696,  
701, 708, 729, 741, 785, 817
- Гаевский В. П. 13, 585, 596, 615, 626, 803, 817,  
837
- Гайнцева Э. Г.
- Галахов А. Д. 11, 12, 14, 22, 23, 44, 67, 75, 76,  
157, 159, 242–250, 254, 256, 268, 270, 511,  
576, 583, 585, 591, 595, 608, 611, 614, 639,  
642, 649, 665, 670, 675, 686, 687, 689, 694,  
695, 699, 701–705, 707, 708, 714, 716–719,  
731, 734, 738, 748, 761–763, 765, 776, 777,  
780, 791, 795, 796, 819, 822, 827, 838, 842
- Галич А. И. 621
- Галлер К. Л. 852
- Галуши Б. 88
- Гамбс Г. Д. 839
- Ган Е. А. (псевд. Зенеида Р-ва) 823
- Гаркави А. М. 699, 824
- Гаррик Д. 728
- Гаспаров М. Л. 632
- Гегель Г. В. Ф. 9, 10, 17, 107, 111, 494, 545, 581,  
584, 611, 614, 616, 627, 650, 665, 684, 687,  
688, 707, 709, 710, 713, 715, 721, 754–759,  
761, 763, 767, 775, 782, 785, 811, 812, 852,  
853
- Гейман Р. Г. 691
- Гейне Х. И. Г. 158, 309, 313–320, 324, 417, 515,  
591, 637, 641, 647, 709, 722, 724–726, 750,  
772, 774, 826
- Гейро Л. С. 727
- Генералова Н. П. 591
- Генрих IV, король Англии 128, 624
- Генрих V, король Англии 190
- Гервег Г. 327, 728
- Гервинус Г. Г. 9, 17, 181, 184, 278, 503, 512, 617,  
630, 646, 647, 649, 650, 652, 655, 687, 706,  
713, 785, 816–818
- Гердер И. Г. 652, 741, 794
- Гермоген, патриарх 477
- Геррес Й. 789
- Герсоний, богослов 694
- Герцен А. И. 8, 9, 23, 186, 528, 584, 588, 608,  
611, 619, 620, 624, 625, 657, 658, 664, 666,  
714, 715, 717, 718, 744, 753, 756–758, 766,  
774, 780, 809, 821, 833, 848
- Гершензон М. О. 715
- Гете И. В. 112, 151, 181, 184, 188, 190, 265, 277,  
323, 407, 413, 454, 467, 476, 482, 491, 494,  
503, 512, 517, 545, 546, 580, 616, 623, 650,  
651, 655, 656, 659, 660, 673, 699, 702, 706,  
713, 715, 726, 743, 767, 769, 770, 772, 785,  
792, 793, 796, 797, 801, 803, 809, 811, 817,  
824, 826, 841
- Гиббон Э. 101, 610, 707
- Гизо Ф. П. Г. 151, 633
- Гиллельсон М. И. 701
- Гильдебранд Б. 630
- Гильдеман А. П. 757
- Гинзбург Л. Я. 664, 695, 712, 768, 822
- Глебов В. Д. 647
- Глинка А. П. 328, 708, 729
- Глинка М. И. 623, 850
- Глинка С. Н. 428, 777
- Глинка Ф. Н. 151, 597, 631, 633, 757
- Гнедич Н. И. 661, 757
- Гоголь Н. В. 18, 20, 24, 29, 30, 38, 44, 45, 87, 96,  
116–118, 126–133, 135, 136, 145, 153, 154,  
157–159, 183–195, 200–202, 208, 209, 211,  
213, 215, 240, 241, 243, 245, 249, 253–255,  
277, 278, 285–288, 290–292, 304, 305, 329,  
330, 332, 335, 338, 341, 349, 352, 366, 405,  
408–410, 414, 416, 418, 420, 421, 423, 427,  
428, 430, 439, 452, 459–461, 467, 468, 471,  
479, 480, 482–484, 486, 489, 493, 495–500,



- 522, 523, 528, 531–533, 539–543, 545,  
547–552, 556, 563, 577, 578, 582–586, 594,  
599, 600, 602, 603, 605, 608, 609, 610, 611,  
613, 615, 617–622, 624–629, 631, 634–636,  
639, 641, 642, 645, 647, 648, 650–652, 654,  
656–664, 666, 669–673, 678–680, 684–691,  
693, 694, 696, 698, 700, 702, 708–715, 719,  
720, 730–733, 736, 737, 739, 742–744, 750,  
751, 756, 758, 761, 763, 767–771, 773–779,  
781–787, 789, 790, 792–796, 799–804, 806,  
808, 810, 812–815, 820, 823, 826–828, 835,  
838, 840–843, 851–853
- Годунов Борис, царь 793  
Голенищев-Кутузов И. Н. 688  
Голиков И. И. 493, 810  
Голицын А. В. 478  
Головин Ф. А. 558  
Голохвастов Д. П. 798  
Гомер 67, 103, 127, 237, 293, 467, 476, 482, 611,  
622, 626, 646, 662, 670, 685, 693, 710, 715,  
792, 796, 799, 804
- Гончаров И. А. 9, 19, 186, 201, 254, 257–259,  
279, 291, 293, 401, 524, 525, 527, 534, 582,  
587, 590, 602, 606, 608, 648, 657, 658, 666,  
674, 680, 695, 701, 714, 745, 758, 763, 766,  
773, 774, 828, 829, 832, 833
- Гончаров С. А. 777  
Гораций Флакк, Квинт 94, 101, 145, 312, 320,  
518, 604, 609, 723, 825  
Горбунов И. Ф. 642, 732, 742, 828  
Горев Д. А. 782, 790, 791  
Горенштейн В. О. 694  
Готье В. И., издатель 388, 434, 736, 761  
Готье П. Ж. Т., поэт и критик 284, 707  
Гофман Э.-Т.-А. 193, 409, 660, 663, 771  
Грамон А. де 556, 557  
Грановский Т. Н. 76, 111, 253, 282, 595, 619,  
691, 705, 707  
Гребенка Е. П. 428  
Греч Н. И. 680, 771, 775, 803, 818  
Грибов А. А. 319  
Грибоедов А. С. 38, 112, 184, 205, 240, 245,  
256, 261, 349, 359, 427, 503, 547, 556, 582,  
616, 617, 623, 625, 628, 634, 653, 659, 662,  
669, 688, 694, 696, 713, 715, 729, 730, 733,  
750, 763, 778, 792, 794, 799, 809, 815, 817,  
841–843
- Григорович В. И. 570  
Григорович Д. В. 9, 66, 202, 246, 254, 262, 263,  
279, 282, 290, 307, 360, 362–365, 371, 382,  
399, 402, 463, 487, 526, 532, 533, 590, 591,  
594, 601, 613, 614, 644, 667, 689, 696, 697,  
707, 714, 721, 751–753, 755, 756, 764–766,  
784, 787, 796, 797, 802, 820, 821, 828, 830,  
831, 836, 839, 840
- Григорьев А. А. 5, 8, 12, 14–20, 22–24, 26, 29–  
32, 43–50, 67, 147, 152, 153, 181–209, 213,  
247, 249, 250, 277–282, 285–328, 355–359,  
405–407, 408–426, 427, 428, 431, 433, 439,  
467–480, 476, 477, 479, 482–486, 488–535,  
537, 544, 545, 547–549, 551, 552, 555–567,  
559, 560, 567, 568, 575–577, 579–584, 587–  
592, 594, 596, 598, 600, 602, 605–609, 611,  
615–621, 625, 627–634, 636–641, 643–672,  
674–676, 678–682, 685–687, 689–692, 694–  
706, 708–727, 729–738, 740–752, 756–762,  
764, 765, 767–782, 784–809, 811–853
- Григорьев В. А. 644, 708, 788, 802  
Григорьев В. В. 609  
Григорьев П. И. 85, 86, 88, 599  
Гриц Т. С. 768  
Гродецкая А. Г. 774  
Губер Э. И. 197, 664, 665  
Гумбольдт В. фон 792  
Гюго В. М. 53, 151, 188, 268, 412, 633, 660, 701,  
758, 769, 786  
Гюго Ш. 633
- Давыдов Д. В. 656  
Дагер Л. Ж. М. 689  
Даль В. И. 119, 256, 471, 584, 656, 665, 686, 694,  
752, 795, 832  
Даниил Заточник 103, 611, 663  
Данилевский Г. П. 82, 83, 598, 648, 730, 849  
Данилевский Р. Ю. 751  
Данковский Е. (см. Новиков Е. П.)
- Данте 21, 191, 237, 245, 431, 476, 502, 511, 662,  
669, 683, 685, 688, 691, 722, 779, 796, 816,  
819  
Дарий I, персидский царь 103, 602, 611  
Делавинь Ж.-Ф.-К. 44, 583, 816  
Делиль Ж. 639  
Дельвиг А. А. 505, 757  
Дементьев В. А. 720  
Демченко А. А. 584, 775  
Денежкин А. В. 25  
Денисюк Н. Ф. 686, 734, 737, 761, 781  
Державин Г. Р. 22, 454, 605, 623, 785, 786, 810,  
820  
Дершау Ф. К. 14  
Детуш Ф. 689  
Джонсон С. 272, 463, 704, 788  
Диккенс Ч. 68, 97, 154, 157, 193, 305, 452, 459,  
523, 543, 577, 592, 593, 609, 610, 639, 640,  
650, 667, 668, 720, 786, 827
- Димитрий Иоаннович, московский князь  
849  
Димитрий Константинович, владимирский  
князь 849  
Диоген Синопский 58, 586  
Дионисий Галикарнасский 101, 610  
Дмитревский И. А. 688  
Дмитриев И. И. 605

- Дмитриев М. А. 14, 150, 151, 328, 632, 633, 696, 708, 729, 746, 747, 751, 819, 820
- Дмитриева Е. Е. 778
- Добренко Е. А.
- Добролюбов Н. А. 25, 31, 755, 764, 791
- Долгоруков И. М. 842
- Долинин А. А. 741, 827
- Доницетти Д. Г. М. 53, 95, 313, 609, 724
- Достоевский М. М. 9, 584, 758
- Достоевский Ф. М. 8, 9, 17, 118, 190, 202, 288, 292, 298, 468, 527, 580, 584, 589, 593, 615, 617, 646, 647, 656, 660, 661, 666, 670, 686, 696, 712, 714, 715, 717, 719, 720, 751, 752, 758, 763, 772, 774, 778, 792, 793, 801, 805, 832
- Драшусов В. Н. 794
- Дрейк Н. 503, 816
- Дрянский Е. Э. 534, 595, 821, 837, 848
- Дронке Э. Ф. Й. 100, 610,
- Дружинин А. В. 5, 7, 9–14, 16, 17, 19–21, 24, 25, 27–29, 32, 33, 51–54, 57–60, 83–85, 106–110, 121, 183, 185, 186, 196–200, 210–212, 213, 236–241, 254, 257, 259–262, 269, 272–274, 278, 279–282, 295, 408, 418, 432, 452, 463, 464, 489, 491, 494, 495, 500, 503, 511, 512, 519, 526–532, 534, 575, 576, 579, 583–586, 588–591, 596, 598, 599, 601, 606, 607, 609, 611–614, 617, 619, 622–626, 629, 630, 633, 636–638, 641–650, 652, 653, 657, 658, 660, 664, 665, 670–674, 676, 678–681, 685, 686, 688, 691, 693–696, 701–706, 713, 716, 718–720, 730, 736, 738, 758, 764, 769, 774, 777, 780, 784, 787, 788, 793, 794, 798, 802, 805–808, 812, 815, 820, 821, 825, 831–835, 838–840
- Дубельт Л. В. 844
- Дубин Б. В. 641
- Дудышкин С. С. 14, 20, 399–407, 489, 499, 536–552, 616, 686, 705, 748, 752, 755, 763–768, 771, 777, 781, 791, 807, 813, 815, 837–842, 849
- Дурова Н. А. 758
- Дюдеван А. (см. Санд Ж.)
- Дюма А. (отец) 54, 90, 97, 157, 183, 255, 585, 607, 609, 610, 641, 652, 653, 673, 682, 694
- Дюма А. (сын) 524, 827
- Дюссо Ф. 138, 630, 678
- Евгеньев-Максимов В. Е. 12, 636
- Еврипид 736, 737
- Егоров Б. Ф. 8, 11, 14, 15, 568, 569, 576, 584, 587, 645, 655, 686, 700, 701, 704, 708, 719, 721, 723, 725, 738, 755, 763, 764, 794, 813, 833, 838, 840
- Едошина И. А. 18
- Елагин В. А. 777
- Ермилова Г. Г. 754, 755
- Ерофеева О. А. 748, 777
- Ефременко Э. Л. 732, 734, 765, 781
- Жадовская Ю. В. 308, 328, 712, 721, 722, 728
- Жанен Ж. Г. 284, 652, 707, 770
- Жан-Поль (Рихтер И. П. Ф.) 193, 452, 663, 756, 784, 785
- Жданов В. А. 833
- Жемчужников А. М. 185, 196, 213, 278, 279, 290, 521, 580, 582, 657, 664, 665, 674, 679, 706, 713, 733, 759, 760, 826
- Жемчужников В. М. 386, 759, 760
- Жирмунский В. М. 660, 772
- Житомирская З. В. 771
- Жихарев С. П. 688
- Жук А. А. 775
- Жуковский А. К. (псевд. Бернет) 61, 62, 589
- Жуковский В. А. 22, 38, 67, 129, 151, 185, 255, 256, 416, 479, 499, 532, 552, 591, 605, 623, 626, 657, 694, 699, 757, 771, 772, 774, 786, 791, 799, 804, 809, 814, 816, 817, 819, 836, 840
- Жулев Г. Н. 778
- Журавлева А. И. 18, 689, 715, 735, 751, 777, 790, 809
- Жюли Б. 691
- Забелин И. Е. 75, 111, 251, 595, 608, 690, 691
- Загоскин М. Н. 714, 734, 814, 827, 850
- Закревская С. А. 697
- Зверева И. А. 12
- Звигильский А. 701
- Зеленецкий К. П. 571
- Зелинский В. А. 686, 761, 781
- Зельдович М. Г. 584, 805
- Зельченко В. В. 6
- Зенеида Р-ва (см. Ган Е. А.)
- Зильберштейн И. С. 580
- Зингер Г. Р. 744, 748
- Зиферс Э. В. 503, 817
- Зоргенфрей В. А. 313
- Зорин А. Л. 22
- Зотов В. Р. 19, 61, 69, 156, 157, 158, 256, 588, 589, 592, 593, 610, 638, 640, 653, 679, 694, 745, 747, 748, 750, 806, 816, 821
- Зряхов Н. Я. 156, 157, 183, 641, 653
- Зубков К. Ю. 6, 7, 15, 18, 30, 33, 576, 584, 594, 595, 597, 602, 608, 612, 618, 619, 626, 635, 638, 648, 671–674, 690, 713–716, 719, 720, 735, 736, 741, 746, 762, 766, 776, 777, 800, 809, 819, 836, 837
- Зубков Н. Н. 22
- Зубова А. А. (псевд. Тальцева А. А.) 713
- Зыкова Г. В. 9, 11, 21, 584, 591, 654, 680, 764, 783
- Иван IV Грозный, царь 75, 478, 798
- Иванов Д. А. 737
- Игнатий епископ (Брянчанинов Д. А.), 798

- Иероним Стридонский 608  
 Излер И. И. 106, 138, 262, 613, 630, 697  
 Иисус Христос 38, 477, 520, 557, 563, 811  
 Ильина О. А. 836  
 Иннокентий, архиепископ Херсонский и  
 Таврический 541  
 Иногородный Подписчик (см. Дружинин  
 А. В.)  
 Иоанн Креститель 813  
 Ирод I Великий, царь Иудеи 478  
 Исаков С. Г. 758  
 Исидор (Никольский И. С.), митрополит  
 797  
 Исупов К. Г. 777
- К. О. Л. 572  
 К...в А. 572  
 Кавелин К. Д. 563, 578, 609, 621, 622  
 Каверин В. А. 814  
 Кавос А. К. 621  
 Кайдаш-Лакшина С. Н. 578, 579  
 Калайдович К. Ф. 851  
 Кальдерон П. 476, 796  
 Кан Гранде делла Скала 688  
 Кант И. 17, 225, 587, 657, 674, 676–678, 681,  
 683, 684, 741, 761, 786, 831, 832  
 Кантемир А. Д. 38, 541, 552, 556–579, 700, 763,  
 842  
 Кантор В. К. 8, 576, 621, 622, 624, 679, 680  
 Капнист В. В. 38, 578  
 Карамзин Н. М. 15, 38, 256, 411, 418, 461, 468,  
 477–479, 501, 511, 523, 541, 552, 602, 605,  
 623, 686, 693, 694, 710, 743, 769, 772, 775,  
 783, 786, 790, 793, 797, 798, 816, 819, 827,  
 850, 851  
 Каратыгин В. А. 582, 746, 749  
 Каратыгин П. А. 622  
 Карева А. Ю. 630  
 Карева Н. В. 6  
 Карл I Великий 76, 595  
 Карлейль Т. 624, 648, 663  
 Кармазинская М. А. 763  
 Карпенко С. Д. 138, 630, 631  
 Карпов А. А. 650, 746, 756, 818, 836  
 Катарский И. М. 639  
 Катенин П. А. 621  
 Катилина Луций Сергий 256, 610, 694  
 Катков М. Н. 31, 587, 616, 647, 749, 789  
 Катон Младший (Марк Порций) 703  
 Кагулл Гай Валерий 93, 608, 730  
 Кафанова О. Б. 673, 821, 827  
 Кашин Н. П. 15, 569–572, 577, 580, 592  
 Квитка-Основьяненко Г. Ф. 428, 777  
 Кейзерлинг А. 591  
 Кетчер Н. Х. 705  
 Киреевский И. В. 622, 628, 700, 738, 741, 769,  
 772, 799, 817, 846, 847, 850, 851
- Кирилл Туровский, богослов 478, 798  
 Кирша Данилов, собиратель фольклора 509  
 Кирюшина М. К. 635, 786  
 Киселева Л. Н. 688  
 Кларксон Э. 614  
 Классовский В. И. 758  
 Клеман М. К. 20, 720  
 Клопшток Ф. Г. 103, 612  
 Книгте А. Ф. Ф. Л. 524, 828  
 Княжнин Я. Б. 67, 547, 591, 686  
 Коган Л. Р. 570  
 Козлов И. И. 500–503, 804, 806, 815, 816, 823  
 Козьма Прутков 20, 386–387, 576, 637, 672,  
 689, 747, 759, 760, 784  
 Кок Ш. П. де 178, 607, 644, 673, 801  
 Кокорев И. Т. 294, 306, 307, 360, 362, 380, 381,  
 720, 752, 756, 758  
 Колар Я. 611  
 Колосов К. П. 332, 733  
 Колошин С. П. 586  
 Колумб Х. 793  
 Кольридж С. Т. 503, 661, 673, 816  
 Кольцов А. В. 256, 391, 430, 431, 436, 437, 439,  
 444, 615, 617, 658, 694, 708, 776, 778, 779, 823  
 Кони Ф. А. 591, 633, 742, 748, 777  
 Контский А. Г. 648  
 Коперник Н. 611  
 Корнель П. 112, 359, 400, 407, 430, 744, 745,  
 748, 778, 797  
 Косицкая Л. П. 329, 332, 333, 580, 730, 733, 734  
 Костелянец Б. О. 738  
 Костров Е. И. 270, 509, 694, 699, 702, 729, 819  
 Котельников В. А. 660  
 Коцебу А. Ф. Ф. фон 245, 689, 709, 796  
 Кошелев А. И. 30, 762, 847  
 Кошелев В. А. 13, 591  
 Кошихин (Котошихин) Г. К. 480, 493, 555,  
 556, 800, 810, 849  
 Краевский А. А. 9, 11, 14, 20, 61, 254, 256, 270,  
 587, 589, 592, 614, 634, 649, 687, 693, 703–  
 706, 734, 755, 763, 764, 781, 810  
 Красносельская Ю. И. 6  
 Красовский А. (см. Чуровский А. И.)  
 Кремнев А. А. 332, 733  
 Крестовский В. (см. Хвошинская Н. Д.)  
 Кронеберг А. И. 711, 729  
 Кронеберг И. Я. 90, 607, 608, 610,  
 Крылов А. Л. 583–585, 612, 614, 629, 631, 633,  
 644, 674, 737  
 Крылов И. А. 256, 541, 694, 710, 786, 790, 795,  
 839  
 Крылов Н. И. 609, 847, 848, 852  
 Ксенофонт 256, 695  
 Кудрявцев П. Н. 11, 14, 29, 75, 76, 254, 263,  
 268, 270, 277–284, 304, 312, 321, 334–348,  
 434–451, 439, 511, 512, 576, 595, 614, 649,  
 654, 670, 671, 678, 685, 687, 697, 699, 701,

- 703–707, 718, 719, 723, 726, 729, 731–737,  
761–763, 765, 766, 776–783, 785, 795, 796,  
819, 837, 838
- Кузмичев Ф. С. 85, 156, 157, 267, 599, 641, 700
- Кукольник Н. В. 415, 478, 483, 643, 729, 730,  
749, 768, 770, 771, 773, 798, 799, 801, 850
- Кулиш П. А. 294, 307, 452, 459–461, 499, 721,  
784, 786, 787, 803, 804, 813–815, 841
- Кумпан К. А. 701
- Купер Дж. Ф. 527, 833
- Курбский А. М. 478, 798
- Куторга М. С. 76, 595, 624
- Кутузов А. М. 612
- Кутузов М. И. 699
- Лабрюйер Ж. де 524, 827, 828
- Лавальер Л. де 377, 758
- Лажечников И. И. 834
- Лазаревский В. М. 757
- Лакшин В. Я. 17, 577, 580, 837
- Ламартин А. 210, 412, 665, 672, 769, 827
- Ларионова Е. О. 22
- Ларошфуко Ф. де 524, 827, 828
- Лафонтен А. 41, 418, 774
- Лашоссе Н. де 689
- Лебедева О. Б. 698
- Левин Ю. Д. 827
- Легран Р. 630
- Легуве Г. 744
- Лейбниц Г. В. 128, 624
- Лейбов Р. Г. 579, 639
- Лемке М. К. 7, 656
- Леонтьев П. М. 254, 270, 703, 707
- Лепретр Ф. 839
- Лермонтов М. Ю. 12, 44, 70, 83, 112, 125, 127,  
129, 147, 152, 156–161, 164–166, 170, 184–  
187, 195, 197–200, 202, 206, 207, 210–213,  
240, 248, 256, 277–279, 285, 286, 288–290,  
293, 314, 317, 355, 415–418, 439, 467, 482,  
483, 499, 515, 516, 525, 582, 592–595, 598,  
608, 610, 615, 616, 621, 623, 625, 628, 632,  
633, 636–639, 641–643, 645, 647, 648, 650,  
656–660, 664, 666, 669, 671, 672, 679, 680,  
682, 689, 694, 696, 698, 700, 708, 710, 713,  
715, 717, 722, 724, 729, 730, 738, 739, 746–  
748, 760, 768–771, 774, 775, 782, 783, 792,  
793, 799, 815, 823, 824, 829, 830, 834
- Леру П. 673
- Лесков Н. С. 587
- Лессинг Г. Э. 17, 104, 359, 587, 646, 683, 689,  
747, 750, 751, 775
- Лешков В. Н. 577, 580
- Лжедмитрий I (Григорий Отрепьев), царь  
611
- Лже-Смердис (Гаумата), персидский царь  
611
- Ливий Тит 100, 101, 411, 610, 693, 772
- Лилло Дж. 689
- Линовский В. А. 848
- Литвиненко Н. Г. 744
- Лихачев В. Б. 556, 559, 845, 849, 850
- Лихачев В. Ф. 569
- Лозинский М. Л. 779
- Ломоносов М. В. 38, 107, 255, 411, 461, 541,  
552, 579, 601, 605, 623, 743, 769, 786, 807,  
808, 820
- Лонгинов М. Н. 452, 460, 786
- Лотман Л. М. 730
- Луве де Кувре Ж. Б. 808
- Лукин В. И. 686
- Львов В. В. 644
- Лэйард О. Г. 88, 599
- Людовик IX Святой 691
- Людовик XIV 758
- Мазепа И. С. 376
- Мазур Н. Н. 581, 789, 790
- Майков А. Н. 31, 184, 254, 264, 265, 308, 309,  
323–326, 417, 422, 510, 514, 521, 545, 611,  
654, 690, 698, 699, 701, 721, 722, 726, 727,  
755, 761, 768, 775, 823, 840, 841
- Майков В. Н. 9, 624, 647, 658, 679, 716, 793
- Макеев М. С. 9, 656
- Макиавелли Н. 57, 586
- Маколей Т. Б. 614
- Максимович М. А. 842
- Малеин А. И. 804
- Мальбранш Н. 827
- Мамышев Н. Р. 758
- Манн Ю. В. 9, 621, 646, 682, 756, 777, 778, 803,  
814, 846
- Мануйлов В. А. 694
- Маркграф Р. 675
- Маркович В. М. 24, 646, 756
- Маркс К. Г. 809
- Мартынов А. Е. 796
- Мартынов А. М. 503, 659, 817
- Мартынов А. Ф. 360, 382, 383, 759
- Мартынов Л. Н. 426
- Марченко А. Я. (Т. Ч.) 62, 64, 65, 589, 594, 598
- Масальский К. П. 768
- Матвеев Е. А. 332, 733
- Медем Н. В. 88, 599
- Медовиков П. Е. 76, 595
- Межевич В. С. 777
- Мей Л. А. 31, 57, 158, 254, 264, 265, 308, 326,  
487, 514, 519–521, 545, 586, 591, 607, 635,  
641, 692, 698, 700, 701, 708, 721, 722, 727,  
736, 802, 823, 825, 841
- Мейербер Дж. 105, 301, 612
- Мельгунов Б. В. 27, 28, 615
- Мельников П. И. (Печерский А.) 291, 714
- Меншиков П. Н. 43–50, 209, 580–583, 598, 621,  
653, 657, 671

- Менцель В. 188, 616, 659, 660, 811  
 Мериме П. 497, 809, 813  
 Метлинский А. Л. 569  
 Миллер А. И. 789  
 Миллер Ф. Б. 203  
 Милькеев Е. Л. 664  
 Миллюков А. П. 158, 159, 641, 689  
 Милютин В. А. 158, 641, 832  
 Мин Д. Е. 308, 691, 722  
 Минин К. 404, 850  
 Михаил Федорович, царь 75, 477, 559, 798, 850  
 Михайлов А. В. 784, 785, 789  
 Михайлов М. Л. 178, 209, 323, 521, 531, 644, 671, 726, 752, 826, 835, 839  
 Михельсон А. Д. 737  
 Михельсон М. И. 696, 715  
 Мицкевич А. 414, 426, 503, 598, 772, 773, 775, 816, 817  
 Могилянский А. П. 720  
 Мольер Ж.-Б. 44, 112, 131, 188, 277, 286, 287, 305, 473, 476, 501, 547, 586, 627, 659, 710, 711, 796, 797, 816, 835  
 Монтгомери Р. 107, 614  
 Мордовченко Н. И. 656, 664, 770  
 Морозов А. А. 823  
 Морошкин Ф. Л. 853  
 Моцарт В. А. 367, 629, 737, 757  
 Мочалов П. С. 406, 582, 725, 738–746, 748, 749, 794, 822  
 Муравьев М. Н. 611  
 Мурчисон Р. И. 68, 591  
 Мэтьюрин Ч. Р. 660  
 Мюссе А. де 199, 213, 407, 529, 665, 674, 713, 758, 760, 767, 796, 833  
  
 Н. Д. М. 569  
 Надеждин Н. И. 9, 22, 503, 505–508, 578, 579, 618, 639, 652, 682, 756, 770, 774, 793, 806, 809, 810, 818  
 Назаров Н. С. 796  
 Назарова Н. Н. 707, 770  
 Назиров Р. Г. 808  
 Найт Н. 753, 767, 789  
 Наливкин Ф. Н. 689  
 Наполеон I Бонапарт 99, 128, 254, 506, 603, 610, 693, 843, 852  
 Наполеон III 693  
 Нарезный В. Т. 194, 664  
 Нахимов П. С. 541, 741, 785  
 Недзвецкий В. А. 764  
 Некрасов Н. А. 5, 8, 9, 12, 13, 16, 17, 19, 20, 21, 25–29, 31, **111–120**, 138, 147, 156–158, 164, 166, 170–173, 175, 183, 211, 251, 254, 256, 266, 308, 412, 504, 510, 514–517, 529, 540, 543, 576, 584, 588, 593, 596, 607, 608, 610, 614–616, 631–633, 635–638, 640–643, 646, 650–654, 656, 663, 664, 671–673, 680, 690, 692, 698, 699, 702, 714, 721, 722, 727, 751, 755, 763, 782, 789, 793, 801, 806–808, 811, 815, 817, 821, 823, 824, 826, 828, 830–832, 834, 838, 840  
 Немзер А. С. 22  
 Непот Корнелий 100, 608, 610  
 Нерон, римский император 269, 611, 702  
 Нессельроде К. В. 845  
 Нестор, летописец 476, 797  
 Нестроев А. (см. Кудрявцев П. Н.)  
 Нибур Б. Г. 101, 283, 610, 649, 707, 734, 841  
 Никитенко А. В. 640, 649–651, 675, 819, 841  
 Никитин И. С. 514, 521, 823  
 Никитин М. М. 768  
 Никитина И. В. 759  
 Никитина Н. С. 694  
 Никифор I, митрополит Киевский 560, 851  
 Николай Чудотворец 850  
 Николай I, император 7, 8, 635, 656, 802, 806, 824, 845, 846, 848, 850  
 Нифонтов А. С. 7  
 Ниязова Т. Ф. 755  
 Новалис (Гарденберг Ф.) 673  
 Новиков Е. П. (псевд. Е. Данковский) 534, 837  
 Новиков Н. И. 479, 799  
 Новикова С. Ю. 6  
 Новый Поэт (см. Панаев И. И.)  
 Нума Помпилий 611  
  
 Обер Д. 53  
 Овчинников А. М. 277, 278, 706  
 Огарев Н. П. 11, 13, 31, 254, 265, 266, 308–312, 323, 328, 417, 510, 514, 515, 527, 637, 682, 708, 709, 712, 721–723, 726, 750, 823, 824  
 Одоевский В. Ф. 21, 192, 205–207, 249, 262, 279, 590, 621, 658, 662, 669, 670, 761  
 Ожье Э. 816  
 Озерский А. Д. 591  
 Орбинский Р. В. 736  
 Ордынский Б. И. 67, 587, 591, 608, 611, 736  
 Орлов А. А. 85, 599, 641, 652, 818  
 Орлов В. И. 599  
 Осповат А. Л. 6, 8, 576, 600, 621, 622, 624, 679, 680, 720, 736, 783  
 Остаде А. 212, 674  
 Остолопов Н. Ф. 507, 508, 637, 699, 701, 785, 818  
 Островский А. Н. 5–8, 12–19, 23, 25, 28–32, **37–42**, 57–59, **77–81**, 111, 113–120, 123–127, 129, 130, 133–138, 147, 150, 153, 154, 209, 236–249, 251–254, 263, 279, 286, 294–302, 304–306, 329–352, 358, 388–400, 402, 404, 407, 415, 427–451, 467, 470–474, 480, 482, 485–487, 489–491, 495, 498, 504, 524, 526, 529, 534, 535, 544, 545, 548, 549, 551, 552,

- 555, 557, 562, 570–572, 576–582, 585–587, 589, 592–598, 602, 606, 615, 617–626, 628–634, 642, 644–646, 648, 649, 653, 655, 656, 663, 667–672, 679, 680, 682, 685–691, 694, 696, 697, 701, 705, 706, 708–710, 715–718, 720, 721, 729–748, 750–752, 759, 761–768, 773, 775–783, 785, 788–796, 800–803, 805, 806, 808, 810, 812, 814, 817, 820, 834, 836–838, 840–845, 849–851
- Островский Н. Ф. 570
- Павлов Н. Ф. 193, 205–208, 249, 279, 590, 648, 651, 663, 669, 697
- Павлова К. К. 12, 150, 151, 328, 514, 515, 521, 568, 597, 631–633, 708, 712, 728, 823, 824, 826
- Павский Г. П. 283, 707
- Панаев В. И. 757
- Панаев И. И. 5, 9–13, 16, 17, 19–22, 24, 25, 27, 28, 31, 32, 89, 90, 138–155, 156, 158–163, 167–170, 177, 178, 210, 213–214, 253, 254, 256, 262, 268, 269, 273, 277, 279, 281, 282, 290, 349–352, 481–487, 490–495, 499, 514, 526, 545, 547, 575, 576, 579, 593, 596, 597, 599, 601–603, 605–608, 612–614, 620, 623, 626, 629–638, 641–646, 648–655, 663, 666, 670–672, 674, 676, 678, 680, 682, 688, 690, 691, 693, 694, 696–699, 702–707, 713, 714, 717–719, 721, 722, 727, 729–734, 737, 738, 745, 747, 749, 750, 756, 759, 760, 765, 775, 777, 791, 793, 795, 796, 800–802, 804, 805, 807–810, 812, 815, 816, 818, 821–823, 831, 834, 836, 839, 842
- Панаева А. Я. 13, 17, 156–158, 183, 452, 457, 471, 489, 490, 529, 588, 607, 610, 640, 641, 652, 654, 702, 782, 785, 808, 826, 834
- Парсамов В. С. 797
- Перикл 76, 106, 595, 613, 614
- Песков А. М. 773, 805
- Петр I 123, 411, 480, 560, 561, 578, 587, 622, 772, 790, 791, 798–800, 810, 843, 849, 850, 853
- Петрарка Ф. 608
- Петрова Г. В. 591
- Петроний Арбитр 101, 611
- Печерская Т. И. 698
- Пиотровска И. 6
- Пирожкова Т. Ф. 845
- Писарев Д. И. 24
- Писемский А. Ф. 8, 12, 18, 28, 32, 51–54, 77–81, 108–110, 178, 202, 204, 208, 209, 211, 212, 247, 251, 254, 263, 278, 279, 282, 294, 302–306, 360, 362, 371–378, 382, 402, 403, 522, 524, 532, 534, 578–580, 583–585, 589, 594–598, 601, 602, 608, 613–615, 617, 620, 625, 631, 633, 634, 644, 645, 648, 652, 662, 670–674, 679, 680, 682, 689, 690, 696, 697, 702, 707, 709, 710, 712, 714, 716–721, 733, 752, 753, 755–758, 765, 766, 770, 802, 803, 808, 809, 821, 826, 828, 837, 839, 840
- Пифагор Самосский 668
- Плавт Тит Макций 586
- Платон 129, 416, 420, 547, 588, 774, 775, 842
- Плетнев П. А. 461
- Плещеев А. Н. 9, 316, 686
- Плиний Младший (Гай Цецилий Секунда) 93, 608
- Плиний Старший (Гай Секунда) 93, 608
- Плутарх 39, 101, 261, 610, 696
- Плюшар А. А. 572
- Погодин М. П. 8, 12, 14–19, 21, 26, 29, 30, 107, 145, 146, 306, 480, 540–542, 568–571, 576, 577, 580, 587, 591, 595, 597, 598, 600–603, 611, 614, 618–620, 622, 624, 626, 631, 632, 635, 637, 645, 646, 648, 667, 670, 671, 674, 690, 693–695, 700, 701, 703, 707–709, 718, 720, 727–730, 736, 738–741, 743, 746, 747, 762, 773, 778, 785, 790, 791, 793, 797, 799, 800, 802, 803, 805, 819, 820, 831, 840, 842, 844–851
- Погодина А. М. 15, 598
- Пожарский Д. М. 404, 850
- Покровский И. Г. 15
- Полевой К. А. 22, 511, 765, 814, 819, 841
- Полевой Н. А. 9, 22, 199, 356, 415, 478, 499, 503–506, 546, 549, 581, 680, 709, 712, 730, 742, 743, 748, 749, 756, 757, 771, 773, 777, 792, 793, 798, 799, 801, 813, 814, 817, 818, 841, 842, 851
- Полежаев А. И. 519, 521, 773, 825
- Поливанов Л. И. 734
- Полонский Я. П. 12, 254, 266, 308, 328, 699, 708, 722, 728, 823, 824
- Помяловский Н. Г. 8
- Пономарев С. И. 820
- Понте Л. да 757
- Попов Д. П. 610
- Потапова Г. Е. 805
- Потемкин Г. А. 719
- Потемкин П. И. 556, 557, 849, 850
- Потехин А. А. 31, 294, 306, 360, 365–371, 400–402, 404, 428, 463, 531–534, 629, 720, 752, 757, 764, 766, 777, 787, 820, 821, 836, 837, 840
- Посошков И. Т. 476, 478–480, 489, 547, 555–567, 790, 791, 797–800, 842–846, 848–851
- Поуп А. 463, 787
- Похвиснев М. Н. 783
- Прозоров В. В. 775
- Прозорова И. В. 580
- Проскурин О. А. 736
- Протопопов А. П. (псевд. Славин) 606
- Прохоров Е. И. 586, 731, 737, 776
- Пугачев Е. И. 411, 772
- Пушкин А. С. 18, 19, 21, 22, 30, 38, 67, 83, 112, 118, 127, 129, 130, 134, 135, 137, 151, 152,

- 154, 156–159, 162–164, 167–170, 184, 187, 188–190, 194, 210, 211, 215, 240, 245, 246, 255, 256, 262, 264, 266, 277, 278, 285, 286, 308, 309, 317, 376, 411–414, 420, 439, 461, 467, 478, 479, 482, 483, 489, 493–495, 499–501, 503–512, 514, 516, 522, 530, 533, 540–543, 545–547, 551, 563, 569, 579, 581, 583, 591, 598, 605, 613, 618, 620, 623, 625, 626, 628, 629, 634–639, 641–643, 645, 646, 648, 650, 652, 653, 656, 658–661, 663, 666, 669, 671, 672, 678, 679, 681, 682, 687, 688, 694, 696, 698–700, 702, 703, 708, 710, 715, 716, 724, 729, 737, 743, 750, 758, 768–773, 775, 786, 789, 790, 792–794, 798, 799, 801–806, 808–810, 812, 814, 815, 817–820, 822, 824, 826, 835, 836, 839–842, 845, 852, 853
- Пыпин А. Н. 842
- Радклиф А. 834
- Рамазанов Н. А. 409, 421, 496, 746, 771, 775
- Ранке Л. фон 734, 841
- Расин Ж. Б. 400, 407, 430, 476, 742, 744, 745, 778, 796, 797
- Рафаэль Санти 549
- Рашель (Э.-Р. Феликс). 359, 407, 738–742, 744–748, 750, 760, 777, 778
- Ревякин А. И. 790
- Рейтблат А. И. 641, 653, 814
- Ретшер Г. Т. 17, 26, 111, 112, 184, 278, 615–617, 646, 647, 653, 654, 659, 684, 706, 713, 744
- Ржевский Д. С. 587, 592, 595, 597, 600, 618, 619, 635, 637, 644, 674, 690, 691, 708, 729, 738, 761, 767
- Рисли Карлайл Р. 359, 751
- Ричардсон С. 285, 286, 523, 583, 617, 710, 827
- Ричмонд Л. 758
- Родиславский В. И. 711
- Ростопчина Е. П. 12, 150, 328, 514, 606, 607, 631, 632, 708, 712, 728, 742, 771, 790, 823, 829, 830
- Рубини Дж. Б. 724
- Румянцев С., дьяк 557
- Руссо Ж.-Ж. 523, 524, 660, 753, 797, 827, 828
- Рыжов А. И. 14, 542, 791, 806, 807, 838, 840
- Рылеев К. Ф. 105, 612
- Рясенцев К. В. 635, 786
- Сабурова А. Т. 333, 734
- Савельева Ю. В. 715
- Савиньи Ф. К. фон 283, 565, 611, 707, 848, 852, 853
- Саводник В. Ф. 644, 708, 788
- Садовский П. М. 331, 407, 569, 732, 738–740, 743–745, 748, 750, 763
- Саллюстий Крисп Гай 100, 102, 610
- Салтыков-Щедрин М. Е. 832
- Сальвини Т. 741
- Самарин Ю. Ф. 24, 578, 621, 629, 646, 651, 656, 666, 669, 679, 715, 738, 740, 742, 743, 751, 798
- Самнер Дж. Б., архиепископ Кентерберийский 640
- Самойлова В. В. 654, 732, 734
- Санд Жорж (Дюдеван А.) 212, 494, 522, 523, 528, 529, 532, 533, 543, 545, 668, 673, 752–754, 757, 787, 811, 821, 826, 827, 831–833, 836
- Сапожников И. 568
- Саррина М. Я. 708
- Сарычева К. В. 723
- Сатин Н. М. 706
- Саути Р. 673
- Сахаров И. П. 493, 509, 810
- Свифт Дж. 463, 784, 787
- Святополк Изяславич, великий князь киевский 476, 477
- Святополк Владимирович (Окаянный), великий князь киевский 106, 614
- Севиные М. де 827
- Семевский М. И. 746, 791, 848, 849
- Сенанкур Э. П. 186, 657, 713
- Сенека 651, 810
- Сен-Жюльен Ш. де 703
- Сенковский О. И. 11, 14, 18, 44, 88, 529, 579, 583, 586, 600, 601, 611, 614, 623, 665, 680, 681, 695, 702, 703, 707, 712, 768, 770, 775, 792, 801, 806, 813–815, 826, 834, 835
- Сент-Бев О. 673, 826
- Сен-Симон А. 811
- Сервантес Сааведра М. де 277, 705, 706, 713
- Серчевский Е. Н. 842
- Сигизмунд III, польский король 478
- Сильвестр, протопоп 798, 808
- Сильсфильд Ч. 649, 650
- Скатов Н. Н. 660
- Скафтымов А. П. 639
- Скачкова О. Н. 660
- Скотт В. 134, 154, 246, 461, 522, 523, 532, 628, 634, 650, 689, 713, 724, 787, 792, 803, 804, 826, 827, 836
- Скриб О. Э. 744, 829
- Скуратов Б. М. 25
- Славутинский С. Т. 755
- Смарагдов С. Н. 611
- Смирдин А. Ф. 507, 591, 680, 768, 842
- Смирнова А. О. 633, 664
- Снегирев И. М. 75, 118, 617
- Соболев Л. И. 591, 654
- Соболевский С. И. 695
- Сократ 37, 129, 695, 737
- Соллогуб В. А. 51, 63, 205–207, 254, 262, 279, 487, 526, 584, 585, 589, 590, 608, 609, 620, 623, 658, 666, 669, 686, 697, 703, 713, 831, 835
- Соловьев С. М. 111, 258, 588, 621, 622, 624, 691, 695, 703, 800, 851

- Сомов О. М. 696  
 Сони́на Е. С. 6  
 Софокл 122, 476, 621, 696, 734, 796  
 Сперанский М. М. 848, 852  
 Спиридонов В. С. 576, 644, 708, 788, 804, 842, 844  
 Срезневский И. И. 67, 591, 611, 624  
 Станицкий (см. Панаева А. Я.)  
 Станкевич А. В. 12, 111, 195, 293, 319, 590, 614, 647, 664, 715, 725  
 Станкевич Н. В. 664  
 Старчевский А. В. 28, 680, 764  
 Стахович М. А. 534, 568, 570, 741, 821, 837  
 Степанищева Т. Н. 785  
 Степанов Н. А. 589  
 Степанов П. Г. 332, 733  
 Степина М. Ю. 6  
 Стерн Л. 193  
 Стернин Г. Ю. 744  
 Стефан, митрополит (Яворский С. И.) 798  
 Страхов Н. Н. 644, 708, 788  
 Стреттон Ч. 689  
 Струговщиков А. Н. 726  
 Струдза А. С. 635  
 Стюарт Мария, королева Шотландии и Франции 650  
 Суворов А. В. 456, 853  
 Сугерий, аббат 76, 595  
 Сумароков А. П. 38, 428, 479, 509, 547, 552, 578, 675, 777, 790, 799, 819, 842  
 Сумароков П. П. 14, 800  
 Сурина Н. П. 672  
 Сухих И. Н. 751, 753, 814, 835  
 Сушков Н. В. 115, 118, 617, 632  
 Сэведж М. 87, 599  
 Сю Э. 493, 652, 653, 770, 809
- Т. Ч. (см. Марченко А. Я.)  
 Таиров В. С. 7  
 Тальцева А. А. (см. Зубова А. А.)  
 Тамерлан 128, 611, 624, 691  
 Тассо Т. 773, 779  
 Татищев В. Н. 557, 849  
 Тацит Публий Корнелий 93, 94, 100, 101, 411, 608, 666, 703, 772  
 Теккерей У. М. 68, 452, 463, 538, 570, 592, 650, 679, 737, 787, 839  
 Теренций 59, 586, 587, 719  
 Тибо А. Ф. Ю. 565, 848, 853  
 Тибулл Альбий 93, 608  
 Тик Л. 181, 646, 650  
 Тимашова О. В. 576, 618, 619, 622, 628, 635, 644, 673, 690, 691, 693, 694, 708, 788, 793, 802, 820, 824, 825, 837  
 Тимофеев А. В. 483, 756, 757, 801  
 Тиссо С. О. А. Д. 527, 832  
 Тихомиров В. В. 754, 755
- Тихонович П. В. 271, 703  
 Тихонравов Н. С. 511, 819, 820, 849  
 Тициан Вечеллио 550  
 Толстой Л. Н. 7, 531, 532, 664, 721, 772, 835  
 Топчиев Е. И. 88, 599  
 Тотубалин Н. И. 618, 704, 734, 781  
 Тредьяковский В. К. 547, 552, 842  
 Тренин В. В. 768  
 Туниманов В. А. 660  
 Тур Е. (Салиас-де-Турнемир Е. В.) 13, 19, 23, 37, 39–42, 69, 72–75, 111, 150, 152, 204, 206–208, 237, 249–251, 254, 270, 279, 289, 295, 412, 495, 529, 572, 577–579, 592, 593, 595, 597, 615, 631, 632, 648, 657, 668, 669, 679, 685, 691, 703, 706, 713, 768, 788, 803, 812, 830, 832, 834  
 Тургенев И. С. 6, 8, 9, 11–13, 17, 19–21, 24, 32, 65, 111, 150, 202, 251–253, 279–291, 294, 297, 298, 307, 362, 371, 382, 400, 402–405, 452, 457–459, 524–527, 532–534, 581, 587, 589, 590, 594, 598, 615, 626, 632, 644, 648, 649, 664, 666–669, 679, 680, 685, 687, 688, 690, 691, 696, 702, 708, 709, 713–718, 720, 721, 724, 731–733, 735, 738, 745, 748, 752, 755, 756, 758, 763, 764, 766, 777, 786, 788, 795, 796, 820, 822, 829–832, 835, 839, 840  
 Тускарев Ф. 835  
 Тынянов Ю. Н. 635, 637, 671  
 Тюрина Н. В. 15  
 Тютчев Ф. И. 11, 16, 26, 450, 452, 455, 456, 635, 682, 721, 783, 785, 840
- Ульрици Х. 503, 816  
 Уортман Р. С. 848, 850  
 Усов С. М. 757  
 Устрялов Н. Г. 798  
 Ушинский К. Д. 13
- Фатеев П. С. 671  
 Феваль П. 653, 682  
 Федоров Б. М. 708  
 Федотов А. С. 6, 576, 713  
 Фенелон Ф. 97, 607, 609, 610  
 Феоктистов Е. М. 669  
 Феофан (Прокопович), архиепископ 478, 798  
 Фердинанд II Медичи, герцог Тосканский 559, 850  
 Фет А. А. 11, 12, 20, 31, 67, 184, 254, 265, 308, 312, 313, 318, 320–324, 414, 417, 452, 454, 455, 510, 514, 517–519, 545, 591, 632, 637, 654, 655, 682, 690, 698, 708, 709, 723, 725, 760, 774, 783–785, 807, 819, 823–825, 839–841, 847  
 Фетисенко О. Л. 746, 791, 849  
 Филарет, митрополит (Дроздов В. М.) 798  
 Филдинг Г. 523, 826  
 Филимонов В. С. 745



- Филиппов В. А., театровед 744  
Филиппов Т. И., критик 14, 15, 82–88, 251–253, 329–333, 569, 570, 575, 576, 593, 595, 597–600, 617, 618, 623, 639, 641, 645, 650, 655, 667, 669, 679, 680, 690, 691, 698, 705, 709, 713, 718, 721, 728, 729, 731, 732, 734, 737, 752, 765, 771, 819, 828, 835, 837  
Фильмар А. Ф. Г. 630  
Фихте И. Г. 761, 853  
Флеров В. П. 842, 843  
Фонвизин Д. И. 38, 412, 427, 541, 552, 556, 578, 616, 696, 737, 763, 772, 791, 845  
Фрейганг А. И. 686, 704, 734, 763, 781, 838  
Фрейлиграт Г. Ф. 327, 728  
Фрейтаг, владелец манежа 90  
Фридлендер Г. М. 818, 836  
Фридлендер Ю. В. 639  
  
Хабермас Ю. 25  
Хвостов Д. И. 455  
Хвошинская Н. Д. 66, 289, 294, 307, 531, 532, 587, 590, 712, 720, 721, 829, 836  
Херасков М. М. 509  
Хмельницкий Н. И. 686, 711, 842  
Хогарт У. 651  
Хомяков А. С. 24, 30, 254, 266, 267, 308, 309, 514, 515, 692, 698–700, 708, 721, 722, 738, 741, 760, 772, 821–824, 850  
Хотинский М. С. 588  
  
Цветкова Н. В. 24  
Цейтлин А. Г. 11  
Цимбаев Н. И. 846, 847  
Циммерман К.-Ф. 839  
Цинцинат Луций Квинкций 254, 693  
Цицерон Марк Тулий 256, 694, 701  
Цумпт К. Г. 100, 610  
  
Чаадаев П. Я. 720  
Чапаева Л. Г. 770  
Чемоданов И. И. 478, 556, 790, 798, 849  
Чернов Н. (см. Ахшарумов Н. Д.)  
Чернышев Д. С. 185, 196, 213, 278, 279, 495, 657, 664, 674, 679, 706, 812  
Чернышевский Н. Г. 5, 7, 8, 13, 18, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 427–433, 491, 500, 504–507, 510, 511, 524, 576, 636, 672, 687, 731, 735, 748, 759, 762, 764, 775–782, 791, 795, 796, 800, 802, 804–806, 808, 809, 812, 815, 817–820, 824, 828, 839, 840, 849  
Чертков А. Д. 850  
Чехов А. П. 689, 790  
Чижевский Д. И. 616  
Чинтио Дж. 818  
Чичерин Б. Н. 847, 848  
Чуровский А. И. (псевд. Красовский А.) 428, 535, 745, 777, 837  
  
Шакабент А. М. 85, 87, 88, 599  
Шамбинаго С. К. 743  
Шаповалов Н. И. 745  
Шаронова А. В. 768  
Шарфенберг А. фон 476, 797  
Шатобриан Ф. Р. 186, 430, 431, 657, 665, 779, 827  
Шафранов С. Н. 570  
Шаховской А. А. 332, 546, 606, 737, 841  
Шашкова Е. В. 630  
Шевич В. С. 296, 716  
Шевченко М. М. 7  
Шевырев С. П. 9, 12, 14, 24, 25, 138, 262, 461, 583, 588, 610–612, 620, 622, 628, 630, 635–637, 639, 642, 643, 646, 647, 650, 656, 663, 666, 675, 676, 680–682, 688, 691, 692, 694, 697, 699, 700, 707, 714, 723, 728, 736, 741, 756, 768–771, 772, 775, 782, 784–786, 789, 797, 802–805, 809, 810, 813, 819, 822, 823, 829, 831, 836, 842, 846–848, 850, 851  
Шекспир У. 13, 17, 19, 30, 43, 112, 128, 137, 139, 154, 181, 184, 187, 188, 192, 193, 199, 213, 237, 277, 285, 287, 288, 304, 313, 317, 324, 355, 356, 406, 407, 428, 432, 463, 467, 476, 482, 483, 497, 503, 508, 509, 512, 522, 546, 547, 581, 582, 606, 616, 620, 629, 631, 634, 646, 647, 649, 650, 652, 655, 656, 658, 659, 661, 663–665, 670, 674, 685, 705, 709, 711–713, 724–726, 729, 733, 742, 743, 747–749, 767, 769, 777, 780, 781, 784, 792, 794, 796, 804, 816–818, 822, 826, 830, 834, 841  
Шеллинг Ф. В. Й. 9, 10, 17, 21, 581, 583, 617, 624, 646, 647, 652, 656–660, 670, 678, 683, 709, 711, 715, 721, 761, 775, 790, 850, 851  
Шенье А. 264, 265, 506, 521, 628, 698, 826  
Шереметьев П. С. (псевд. Г. П. Ш.) 642  
Шершеневич И. Г. 690  
Шестаков С. Д. 283, 586, 587, 707  
Шидловский Ю. Е. 671, 685, 704  
Шиллер Ф. 17, 40, 90, 112, 151, 184, 203, 265, 277, 323, 324, 359, 412, 416, 454, 469, 476, 494, 503, 512, 521, 545–547, 588, 607, 623, 632, 655, 667, 683, 692, 699, 726, 747, 750, 751, 769, 770, 772–774, 785, 790, 793, 794, 796, 797, 803, 804, 811, 817, 825, 826  
Ширинский-Шихматов П. А. 637, 656  
Ширинянец А. А. 635, 786  
Шишков А. С. 546, 559, 789, 797, 798, 841, 850  
Шлегель А. В. 582, 646, 673, 737, 750  
Шлегель Ф. 582, 646, 662, 673, 683, 684, 756, 811  
Шлецер А. Л. 602  
Шопен Ф. 321, 725, 726  
Шуберт Ф. 53  
Шульгин В. Я. 614  
Шумский С. В. 332, 729, 733  
Шустов С. Л. 621

- Щеголев А. П. 747  
 Щербатова М. А. 642  
 Щербина Н. Ф. 20, 141, 158, 184, 254, 264, 265, 308, 323, 326, 327, 418, 504, 510, 514, 516, 519, 631, 641, 654, 655, 692, 698, 709, 721, 726, 727, 746, 751, 760, 775, 817, 821, 823–825  
 Щепкин М. С. 111, 580, 739, 741, 742, 744, 745, 783  
 Щепкин Н. М. 111, 614, 615  
 Щукин В. Г. 750  
 Щуровский Г. Е. 68, 591
- Эдельсон Е. Б. 738  
 Эдельсон Е. Н. 5, 8, 14–17, 21, 23, 30, 32, 61–76, 147, 215–235, 280–283, 303, 304, 307, 388–398, 427, 569–572, 575, 576, 578, 579, 582, 584, 587–595, 597, 598, 615, 617, 618, 630–632, 638, 640, 646, 650, 654, 655, 659, 667, 668, 670–672, 674–684, 687, 692, 694, 697, 702, 703, 705–707, 712, 713, 716, 718–721, 728–731, 735, 737, 738, 743, 746, 748, 752, 761–765, 776–780, 782, 784, 788, 804, 805, 812, 819, 821, 825, 826, 828–830, 837, 839, 847
- Эзоп 664  
 Эко У. 809  
 Эльслер Ф. 636, 728  
 Эмерсон Р. У. 624  
 Энгельгардт С. В. 830  
 Энгельс Ф. 809  
 Эразм Роттердамский 820  
 Эраст Благонравов (см. Алмазов Б. Н.)  
 Эсхил 728, 783  
 Эшенбах В. фон 797
- Ювенал Децим Юний 93, 100, 101, 192, 662  
 Юлий Цезарь 128, 624, 719  
 Юрий Дмитриевич, князь 476, 797  
 Юстиниан I, византийский император 848
- Яволен Луций Приск 808  
 Языков Н. М. 24, 266, 267, 268, 309, 515, 698, 700, 701, 722, 822–824  
 Ямпольский И. Г. 632, 651  
 Ямпольский М. Б. 756  
 Яковлев В. Д. 251, 690, 798  
 Яковлев П. Л. 605
- Bachofen J. J. 703
- Dante (см. Данте)  
 Dostoevsky (см. Достоевский Ф. М.)  
 Dowler W. 652
- Fauriel M. 511, 819
- Gerlach F. D. 703  
 Goethe J. W. (см. Гете И. В.)  
 Grigoriev A. (=Grigor'ev A.; см. Григорьев А. А.)  
 Grote G. 703
- Hohendahl P. U. 11, 25
- Lehmann J. 17, 670  
 Lenotre G. 832
- Mlikotin A. M. 17, 648
- Robespierre M. 832
- Shakespeare W. (см. Шекспир У.)
- Terras V. 17, 624, 648, 652, 656, 695, 789, 811, 820, 821  
 Toynbee P. 688
- Walicki A. 847  
 Wegele F. X. 511, 819  
 Weimar K. 9  
 Wellek R. 616

---

---

## Условные сокращения

### *Архивохранилища*

- ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации (Москва).  
ГЦТМ — Отдел рукописей Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина (Москва).  
РГБ — Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки (Москва).  
РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (СПб).  
РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).  
РГИА — Российский государственный исторический архив (СПб).  
ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (СПб).

### *Журналы и газеты*

- БдЧ — Библиотека для чтения: Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод.  
М — Москвитянин: Учено-литературный журнал (1848–1854); Москвитянин: Учено-литературный журнал, издаваемый М. Погодиным (1855).  
МВед — Московские ведомости.  
ОЗ — Отечественные записки: Учено-литературный журнал, издаваемый Андреем Краевским.  
Пантеон — Пантеон и Репертуар русской сцены (1850–1851); Пантеон (1852–1855).  
С — Современник: Литературный журнал, издаваемый с 1847 г. И. Панаевым и Н. Некрасовым.  
СевПчел — Северная пчела: Газета политическая и литературная.  
СПбВед — Санкт-Петербургские ведомости.

### *Источники и исследования*

- Алмазов — Алмазов Б. Н. Соч.: В 3 т. М., 1892.  
Барсуков — Барсуков Н. П. Жизнь и труды Погодина. СПб., 1888–1910. Кн. I–XXII.  
Белинский — Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1976–1982.  
Вдовин — Вдовин А. Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–60-х годов. Tartu, 2011. (Dissertationes philologiae slavicae universitatis tartuensis).  
Виттакер — Виттакер Р. Последний русский романтик: Аполлон Григорьев (1822–1864). СПб., 2000.  
Гегель — Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: В 2 т. / Пер. с нем. Б. С. Чернышева и др. Изд. 2-е, стереотип. СПб., 2007.  
Гоголь — Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937–1952.  
Гоголь. ПССиП — Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М, 2003–2012 (издание продолжается).

- Гончаров — Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1997–2014 (издание продолжается).
- Григорьев — Григорьев А. А. Литературная критика / Сост., ступ. ст. и примеч. Б. Ф. Егорова. М., 1967.
- Григорьев. Воспоминания — Григорьев А. А. Воспоминания / Изд. подг. Б. Ф. Егоров. Л., 1980. («Лит. памятники»).
- Григорьев. Письма — Григорьев А. А. Письма / Изд. подг. Р. Виттакер, Б. Ф. Егоров. М., 1999. («Лит. памятники»).
- Григорьев. Стихотворения — Григорьев А. А. Стихотворения. Поэмы. Драмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Б. Ф. Егорова. СПб., 2001. («Новая библиотека поэта»).
- Григорьев. Театральная критика — Григорьев А. А. Театральная критика / Сост. и примеч. Т. Б. Забозлаевой и др.; вступ. ст. А. Я. Альтшуллера и Б. Ф. Егорова. Л., 1985.
- Григорьев. Эстетика — Григорьев А. А. Эстетика и критика / Вступ. ст., сост. и примеч. А. И. Журавлевой. М., 1980.
- Дружинин — Дружинин А. В. Собр. соч.: В 8 т. СПб., 1865–1867.
- Егоров — Егоров Б. Ф. Дудышкин-критик // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1962. Вып. V.
- Зубков — Зубков К. Ю. «Молодая редакция» журнала «Москвитянин»: Эстетика. Поэтика. Полемика. М., 2012.
- Кант — Кант И. Соч.: В 6 т. М., 1966. Т. 5.
- Кашин — Кашин Н. П. А. Н. Островский — сотрудник «Москвитянина» // Труды Всесоюзной библиотеки им. В. И. Ленина. М., 1939. Сб. IV: А. С. Пушкин. А. Н. Островский. Западники и славянофилы: Новые материалы, письма и статьи.
- Некрасов — Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л.; СПб., 1981–2000.
- Островский — Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1973–1980.
- Писемский — Писемский А. Ф. Собр. соч.: В 9 т. М., 1959.
- Пушкин — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. [М.; Л.], 1937–1949.
- Пушкин в прижизненной критике — Пушкин в прижизненной критике. СПб., 1996–2008. [Т. 1–4].
- РП — Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М., 1989–2007. Т. 1–5 (издание продолжается).
- Русская эстетика и критика — Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века / Подгот. текста, сост., вступ. ст. и примеч. В. К. Кантора и А. Л. Осповата. М., 1982.
- Посошков — Сочинения Ивана Посошкова. М., 1842. Т. 1.
- Тимашова — Тимашова О. В. Литературная критика журнала «Москвитянин» времен «молодой редакции» (1850–1855): Учебное пособие. Саратов, 2010.
- Тотубалин — Тотубалин Н. И. Творчество А. Н. Островского в журнальной полемике 1847–1852 гг. // Уч. зап. Ленинградского гос. ун-та. 1957. № 218. Серия филологических наук. Вып. 33.
- Тургенев — Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Соч.: В 12 т. М., 1978–1986.
- Чернышевский — Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1939–1953.
- Шевырев — Шевырев С. П. Об отечественной словесности / Сост., вступ. ст. и коммент. В. М. Марковича. М., 2004.
- Шевырев 1846 — Шевырев С. П. История русской словесности, преимущественно древней. М., 1846. Т. 1–2.
- Шеллинг — Шеллинг Ф. В. Философия искусства / Пер. с нем. П. С. Попова. М., 1966.
- Terras — Terras, Victor. Belinskij and Russian Literary Criticism. The Heritage of Organic Aesthetics. The University of Wisconsin Press, 1974.

---

---

## Список иллюстраций

1. Т. И. Филиппов. Фото 1850-х гг. (?) РГАЛИ (публикуется впервые).
2. Т. И. Филиппов. 22 июля 1869 г. РГАЛИ (публикуется впервые).
3. Е. Н. Эдельсон. Фото конца 1850-х гг. (?) РГАЛИ (публикуется впервые).
4. Е. Н. Эдельсон. Фото конца 1850-х – начала 1860-х гг. (?) РГАЛИ (публикуется впервые).
5. Б. Н. Алмазов. Фото 1860–1870-х гг. (?) РГАЛИ (публикуется впервые).
6. А. А. Григорьев. Портрет, 1846 г. Государственная Третьяковская галерея.
7. М. П. Погодин. Фото 1850-х гг. (?) ИРЛИ РАН.
8. И. И. Панаев. Фото 1850-х гг. (?) ИРЛИ РАН.
9. А. В. Дружинин. Шарж, 1840-е гг. ИРЛИ РАН.
10. А. В. Дружинин. Фото 10 марта 1856 г. ИРЛИ РАН.
11. П. В. Анненков. Фото 1850-х гг. ИРЛИ РАН.
12. С. С. Дудышкин. Фото 1850-х гг. (?) ИРЛИ РАН.
13. Автограф запрещенной цензурой статьи А. А. Григорьева «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене». 1855. ИРЛИ РАН.
14. Корректурa запрещенной цензурой статьи А. А. Григорьева «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене». 1855. РГИА.
15. Обложка издания «50 журналов и газет в иллюстрациях» (СПб., 1859).
16. Карикатура на журналы «Современник» и «Москвитянин», опубликованная в книге «50 журналов и газет в иллюстрациях» (СПб., 1859).
17. И. И. Панаев и Н. А. Некрасов. Карикатура Н. А. Степанова из изд.: Иллюстрированный альманах / Изд. И. Панаевым и Н. Некрасовым. СПб., 1848.
18. Обложка журнала «Современник». 1854.
19. Обложка журнала «Москвитянин». 1851.
20. Титульный лист автографа комедии А. Н. Островского «Доходное место» с дарственной надписью Е. Н. Эдельсону. РГАЛИ
21. Члены «молодой редакции» «Москвитянина». Сидят (слева направо): Е. Н. Эдельсон (?), Ап. Григорьев, А. Н. Островский; стоит справа Б. Н. Алмазов. Фото середины 1850-х гг. Воспроизведено из кн.: Григорьев А. А. Письма / Изд. подгот. Р. Виттакер, Б. Ф. Егоров. М., 1999.

---

---

# Содержание

От составителей .....	5
А. В. Вдовин, К. Ю. Зубков. «Спор Петербурга с Москвою». Литературная полемика первой половины 1850-х годов.....	7

## 1850

А. Н. Островский. «Ошибка», повесть г-жи Тур .....	37	577
А. А. Григорьев. «Причуды». Комедия П. Н. Меншикова («Современник», 1850, № VIII).....	43	580
А. В. Дружинин. Современные заметки. Письма Иногородного Подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике. XX. <Отрывок> .....	51	583
А. В. Дружинин. Современные заметки. Письма Иногородного Подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике. XXI. <Отрывок> .....	52	584

## 1851

А. В. Дружинин. Современные заметки. Письма Иногородного Подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике. XXII — Декабрь 1850. <Отрывок> .....	57	585
Е. Н. Эдельсон. «Отечественные записки» в 1850 году (Учено-литературный журнал, издаваемый А. Краевским). <Отрывок> .....	61	587
Е. Н. Эдельсон. «Отечественные записки». 1851 год, № 2-й. ....	69	592
А. Н. Островский. «Тюфяк», повесть А. Ф. Писемского. Москва, 1851 г. ....	77	595
Т. И. Филиппов. «Библиотека для чтения. Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод». 1851. Январь .....	82	597
Б. Н. Алмазов. Сон по случаю одной комедии. Предупреждение. ....	89	600
А. В. Дружинин. Современные заметки. Письма иногородного подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике. XXV — Март 1851. <Отрывок> .....	106	612
Н. А. Некрасов(?) и др. «Комета», учено-литературный альманах, изданный Николаем Щепкиным. Москва, 1851. <Отрывок> .....	111	614
Б. Н. Алмазов. Сон по случаю одной комедии. ....	121	618
И. И. Панаев. Заметки Нового Поэта о русской журналистике. Май 1851. «Расстегаи» (Драматический и психологический этюд) .....	138	629
И. И. Панаев. Современные заметки. Заметки Нового Поэта о русской журналистике. Июнь 1851 Отрывок .....	147	631
И. И. Панаев. Заметки Нового Поэта о русской журналистике. Сентябрь 1851. <Отрывок> ..	153	633
Б. Н. Алмазов. Стихотворения Эраста Благоднарова .....	156	635
И. И. Панаев. Заметки Нового Поэта о русской журналистике. Ноябрь 1851. <Отрывок> ..	178	644

## 1852

А. А. Григорьев. Русская литература в 1851 году .....	181	644
А. В. Дружинин. Письма Иногородного Подписчика о русской журналистике. XXV. Декабрь. <Отрывок> .....	210	671
И. И. Панаев. Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики. Февраль 1852. <Отрывок> .....	213	674
Е. Н. Эдельсон. Несколько слов о современном состоянии и значении у нас эстетической критики .....	215	674

А. В. Дружинин. Письмо Иногородного подписчика о русской журналистике. XXVIII. <Отрывок> .....	236	685
А. Д. Галахов. «Бедная невеста», комедия А. Островского .....	242	686
Т. И. Филиппов. «Современник», март .....	251	690
Б. Н. Алмазов. Наблюдения Эраста Благодурова над русской литературой и журналистикой .....	254	691
А. В. Дружинин. Письмо Иногородного Подписчика о русской журналистике. XXX. <Отрывок> .....	272	704

### 1853

П. Н. Кудрявцев. Русская литература в 1852 г. <Отрывок> .....	277	704
А. А. Григорьев. Русская изящная литература в 1852 году .....	285	708
Т. И. Филиппов. Летопись московского театра. «Не в свои сани не садись» .....	329	729
П. Н. Кудрявцев. «Не в свои сани не садись», комедия Островского .....	334	734
И. И. Панаев. Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики. Март 1853. <Отрывок> .....	349	737

### 1854

А. А. Григорьев. Искусство и правда. Элегия — ода — сатира .....	355	738
П. В. Анненков. По поводу романов и рассказов из простонародного быта .....	360	751
Козьма Прутков <Вл. М. Жемчужников>. Безвыходное положение (письмо к моему приятелю Апполинию в Москву) .....	386	759
Е. Н. Эдельсон. «Бедность не порок», комедия в трех действиях. Сочинение А. Н. Островского. Москва. В типографии В. Готье. 100 стр. в 8 д. л. ....	388	761
С. С. Дудышкин. Журналистика. <Отрывок> .....	399	763
А. А. Григорьев. Взгляд на «Библиотеку для чтения» в прошлом году .....	408	767
Н. Г. Чернышевский. «Бедность не порок». Комедия А. Островского. Москва. 1854. ....	427	775
П. Н. Кудрявцев. «Бедность не порок» .....	434	781
Б. Н. Алмазов. «Современник». 1854 года. №№ 3-й и 4-й .....	452	783

### 1855

А. А. Григорьев. О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене. ....	467	788
И. И. Панаев. Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики. <Отрывок> .....	481	800
А. А. Григорьев. Замечания об отношении современной критики к искусству .....	488	802
А. А. Григорьев. Обзорные наличных литературных деятелей. ....	514	820
С. С. Дудышкин. О журнальной полемике, о критике, о нападках на нее и доброе слово в ее защиту .....	536	838

## Приложения

### I

А. А. Григорьев. О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене (Продолжение) .....	555	842
------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----	-----

### II

Библиография критических статей Б. Н. Алмазова в «Москвитянине» (1851–1854). ....	568
Библиография критических статей Т. И. Филиппова в «Москвитянине» (1851–1853) .....	569
Библиография критических статей Е. Н. Эдельсона в «Москвитянине» (1851–1855) .....	570
Комментарии .....	574
Указатель имен .....	854
Условные сокращения .....	867
Список иллюстраций .....	869

*Научное издание*

«СОВРЕМЕННОК» ПРОТИВ «МОСКВИТЯНИНА»  
Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов

Издание подготовили:  
Алексей Владимирович Вдовин (НИУ ВШЭ)  
Кирилл Юрьевич Зубков (СПбГУ / ИРЛИ РАН)  
Андрей Сергеевич Федотов (Тартуский университет / МГУ / НИУ ВШЭ)

Ответственные редакторы  
А. Ю. Балакин и К. Ю. Зубков

Корректоры *А.М. Никитина, И.В. Маленкина*  
Оригинал-макет *Л.Е. Голод*  
Дизайн обложки *И.А. Тимофеев*

Подписано в печать 25.12.2015. Формат 70×108<sup>1/16</sup>  
Бумага офсетная. Печать офсетная  
Усл.-печ. л. 76,3  
Тираж 1000 экз. Заказ № 86

Издательство «Нестор-История»  
197110 СПб., Петрозаводская ул., д. 7  
Тел. (812)235-15-86  
e-mail: nestor\_historia@list.ru  
www.nestorbook.ru

Отпечатано в типографии издательства «Нестор-История»  
197110 СПб., Петрозаводская ул., д. 7  
Тел. (812)622-01-23