

**Концепт "глава
литературы" в
русской критике
1830-1860-х годов**

2011

АЛЕКСЕЙ ВДОВИН

Концепт «глава литературы»
в русской критике 1830–1860-х годов



TARTU ÜLIKOOLI KIRJASTUS

Посвящается моим родителям

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|-----------|
| Введение | 9 |
| § 1. Критика как инструмент формирования литературного канона | 13 |
| § 2. Критика как история эстетических понятий | 14 |
| § 3. Структура работы | 18 |
| Глава 1. Критик как «организатор» русской словесности в 1830–1840-е гг.: В. Белинский и концепт «глава литературы» | 21 |
| 1.1. На подступах к концепту «глава литературы» | 21 |
| 1.1.1. Статус «первого поэта» и идея поэтической иерархии в критике 1800–1820-х гг. | 21 |
| 1.1.2. От «невежественного гения» к «народному поэту»: случай Державина | 25 |
| 1.2. Белинский и проблема «гения»: генезис и прагматика концепта «глава литературы» | 34 |
| 1.2.1. Иерархия как систематизация литературного пантеона ... | 35 |
| 1.2.2. Не «гений», но «глава»: Белинский – Пушкин – Гоголь в 1835 г. | 39 |
| 1.2.3. Эволюция классификации талантов у Белинского | 47 |
| 1.3. Критик как строитель литературного пантеона | 52 |
| 1.3.1. «Новый Лессинг»: Шевырев vs. Белинский в 1830-е гг. ... | 52 |
| 1.3.2. История литературы как иерархия: эволюция и прагматика историко-литературных обзоров Белинского (1834–1848) | 61 |
| 1.4. Литература «без главы»: Некрасовский «Современник» против Белинского | 76 |
| Глава 2. Выдвижение «нового гения» в критике конца 1840-х – начала 1850-х гг.: «Современник» vs. «Москвитянин» | 90 |
| 2.1. Первоклассные или второстепенные поэты? Эстетика «Современника» и поэтический канон | 91 |
| 2.1.1. Почему нет великих талантов? Взгляд «Современника» конца 1840-х гг. | 91 |
| 2.1.2. Полемика с классификацией талантов Белинского в цикле статей «Русские второстепенные поэты» | 94 |
| 2.1.3. Иерархия vs. историзм: полемика вокруг цикла статей о второстепенных поэтах | 103 |

| | |
|---|------------|
| 2.2. «Молодая редакция» «Москвитянина» и А. Островский в 1849–1851 гг. | 106 |
| 2.2.1. Гений – критика – читатель: эстетика «молодой редакции» | 108 |
| 2.2.2. Будущее русской литературы глазами «гения» (этюда А. Островского «Неожиданный случай») | 119 |
| 2.3. «Новое слово» А. Островского в трактовке А. Григорьева (полемика вокруг «Бедной невесты») | 127 |
| 2.3.1. Конец гоголевского и лермонтовского направлений: версия Григорьева | 127 |
| 2.3.2. Островский как «новый Шекспир»: источники концепции «нового слова» | 132 |
| 2.3.3. Замысел «Бедной невесты» и позиция «молодой редакции» | 137 |
| 2.3.4. Островский и Пушкин: взгляд Григорьева | 143 |
| Глава 3. «Во главе русской литературы...»: «радикальный проект» Н. Чернышевского (1855–1862) | 150 |
| 3.1. Литература как инструмент преобразования жизни: истоки утилитарной эстетики Чернышевского | 151 |
| 3.1.1. Чернышевский vs. Фейербах | 152 |
| 3.1.2. Правда vs. художественность: Чернышевский и Руссо | 165 |
| 3.2. Варианты «нового лидера» в статьях Чернышевского 1855–1862 гг. | 170 |
| 3.2.1. Назад к Белинскому: критик в роли «главы литературы» в «Очерках гоголевского периода русской литературы» | 170 |
| 3.2.2. Чернышевский и Н. Успенский: вопрос о будущем русской прозы | 174 |
| 3.2.3. «Канонизация» критика Н. Добролюбова и проблема литературной власти в 1862 г. | 178 |
| Заключение | 200 |
| Список использованной литературы | 206 |
| Kokkuvõtte | 224 |
| Curriculum vitae | 229 |
| Elulookirjeldus | 230 |
| Публикации по теме диссертации | 231 |
| Указатель имен | 233 |

ВВЕДЕНИЕ

В 1869 г. Ф. М. Достоевский обращал внимание своего многолетнего собеседника Н. Н. Страхова на одну примечательную особенность русской критики:

Каждый замечательный критик наш (Белинский, Григорьев) выходил на поприще, непременно как бы опираясь на передового писателя <...>. Я хочу сказать, что у нас критик не иначе растолкует себя, как являясь рука об руку с писателем, приводящим его в восторг. Белинский заявил себя ведь не пересмотром литературы и *имен*, даже не статьею о Пушкине, а именно опираясь на Гоголя, которому он поклонился еще в юношестве. Григорьев вышел, разъясняя Островского и сражаясь за него [Достоевский: XXIX–1, 16].

Наблюдение Достоевского указывает на проблему, очевидную для самих участников литературного процесса, но исследователями никогда специально не ставившуюся. Речь пойдет о притязаниях русских критиков 1830 – начала 1860-х гг. В. Белинского, А. Григорьева и Н. Чернышевского управлять литературой и проектировать ее будущее через выдвижение талантливой автора — «главы литературы» или «нового гения». Выбор и объединение в один ряд столь разных критиков обосновано, во-первых, тем, что они использовали само словосочетание «глава литературы», впервые употребленное В. Белинским в 1835 г. и не очень частотное в русской критике. Поскольку его смысловое наполнение у каждого из критиков требует реконструкции, мы считаем возможным говорить о концепте «глава литературы» и его вариантах — «новый гений» или «новое слово» (в случае Григорьева). Во-вторых, названные критики связывали с этим концептом определенный сценарий литературного развития, который пытались навязать словесности. В-третьих, все они предлагали системный пересмотр устоявшейся литературной иерархии¹.

В такой перспективе 1830-е – начало 1860-х гг. предстают как особый этап в развитии русской критики, который условно можно назвать «романтическим программированием» (“romantische Programmatik”). Это понятие, предложенное современными немецкими исследователями [Fontius: 472], связано с периодом становления любого национального литературного

¹ Практика выстраивания иерархии с гением во главе, по-видимому, не изначально присуща критике и зависит от множества факторов (эстетической ориентации, методологической установки, темперамента, амбиций критиков и др.). В 1830–1860-е гг. к пересмотру устоявшихся и выстраиванию новых иерархий по разным причинам менее склонны были Н. Надеждин, И. Киреевский, П. Анненков, В. Боткин, Н. Добролюбов. Бóльшее внимание этому уделяется в статьях Н. Полевого, А. Дружинина, К. Аксакова и Д. Писарева. В нашей работе, подчеркнем, мы рассматриваем лишь тех критиков, у которых ранжирование носило *системный* характер, подвергалось *рефлексии* и, следовательно, составляет специфическую цель их деятельности.

самосознания и указывает на важнейшую функцию критики — притязание управлять литературой. Русские критики 1830–1860-х гг. также видели своей главной задачей создать в России полноценный и оригинальный литературный пантеон, не зависимый от западных влияний. Эта концепция восходит к идеям немецких романтиков. Переворот в понимании функций критики и ее методологии, произведенный ими в 1800-е гг., надолго предопределил ее развитие (см.: [Fontius: 469–472]). Особую роль в становлении современных представлений о критике сыграли идеи Ф. Шлегеля, который не только заменил старое понятие «ценитель искусства» на «критик искусства», но и заново определил функции критики, органично связав их с историей, философией и эстетикой². Более того, Ф. Шлегель одним из первых наделил критику огромной властью, приписав ей роль руководителя словесности, который должен привести ее к новому «золотому веку» (см. его программную статью «Мысли и мнения Лессинга»: [Schlegel F.]; [Шлегель Ф. 1983: II, 218–221]). Высокая миссия критики становилась у Шлегеля неотъемлемой частью его эстетической утопии.

Европейские представления об исключительной роли критики в деле строительства национальной литературы, как мы постараемся показать, были с энтузиазмом восприняты и претворены в жизнь в России. Они легли в основу многих литературно-эстетических программ, выдвигавшихся начиная с А. Бестужева, И. Киреевского и В. Белинского. Если в 1822 г. А. Мерзляков, говоря о функциях критики, считал ее роль «служебной» — быть «советником» гению, который сам устанавливает законы [Критика 1800–1820: 209], то уже в 1825 г. А. Бестужев ставил перед критикой гораздо более обширные задачи:

За сим веком творения и полноты следует век посредственности, удивления и отчета. Песенники последовали за лириками, комедия вставала за трагедиею; но история, критика и сатира были всегда младшими ветвями словесности. Так было везде, кроме России; **ибо у нас век разбора предъидет веку творения**; у нас есть критика и нет литературы³ [Критика декабристов: 69].

Хотя Бестужев здесь прямо не пишет о проектирующей роли критики, эта идея прочитывается через очевидную отсылку к главе про Лессинга из книги Ж. де Сталь «О Германии», создававшейся под влиянием идей братьев Шлегелей. В русском переводе главы «Лессинг и Винкельман» (1820) говорилось:

<...> быть может, одна только немецкая словесность началась критикою, которая впрочем, везде последовала за образцовыми сочинениями; в Германии — она произвела их. Тому главная причина самое время, в которое науки достигли в ней цветущего состояния. <...> Таким образом, при самом начале критике

² См. об этом классическую работу В. Бенямина: [Benjamin]; а также: [Schulte-Sasse: 106–107]; [Fontius]; [Beiser: 126–128].

³ Здесь и далее изменения шрифта наши.

надлежало очищать подражания, чтобы приготовить место собственным сочинениям [Сталь: 314].

Прочитанная через призму идей Сталь и Шлегелей, статья Бестужева указывает на существенный сдвиг в представлениях о роли критики в русском литературном контексте. В таком свете деятельность критиков предстает не столько как выдвижение писателя, сколько как более масштабный «проект», в котором творчество автора становится лишь элементом литературно-эстетической концепции. История критики при этом может быть рассмотрена как непрерывное состязание за первенство прогнозировать литературное будущее и тем самым строить национальную русскую словесность.

Такая постановка вопроса позволяет предложить новый подход к истории русской критики. Большинство исследователей рассматривает ее либо как череду частных полемик и индивидуальных методологий (см.: [Иванов]; [Очерки критики]; [Недзвецкий, Зыкова]), либо как имманентную сферу, обладающую особой поэтикой (см.: [Штейнгольд]). Однако в русскоязычной традиции наметился подход к критике как к «борьбе эстетических идей» (см.: [Мордовченко 1959]; [Егоров 1980]; [Егоров 1982]; [Егоров 1991]), прямо влияющих на литературный процесс. Тем самым в центр исследования ставится важнейшая функция критики — осуществлять рефлексию над литературой⁴. В сходном направлении развивалось исследование критики в англо- и немецкоязычном литературоведении, где давно настаивают на том, что институт литературной критики должен изучаться по меньшей мере в трех взаимосвязанных аспектах: истории вкуса и суждения; истории понятий / идей и истории деятельности отдельных критиков (см.: [Hohendahl 1982: 228]; [Barner]).

Наша работа построена на пересечении этих подходов. Ее новизна состоит в том, что русская критика 1830 – начала 1860-х гг. впервые системно рассматривается с точки зрения одной из ее важных функций — *конструирования синхронной иерархии и проектирования будущего литературы*. Важнейшим инструментом такого прогнозирования служит выдвижение «главы литературы» и обоснование соответствующего понятия⁵, которое подразумевает *три компонента*:

- 1) выстраивание и оценку недавнего литературного прошлого, от которого конкретному критику требуется либо дистанцироваться, либо, напротив, оттолкнуться (*история литературы*);
- 2) упорядочение наличного литературного поля и построение *синхронной иерархии* (ранжирование);

⁴ Ср.: «Критика является своеобразной формой литературного самосознания» [Очерки критики: 11]. Другая функция критики — быть частью «публичной сферы» [Hohendahl 1982: 233] — нами не рассматривается. Подробнее об этой и других функциях критики см.: [Менцель: 12–20].

⁵ Слова «концепт» и «понятие» используются нами как синонимы.

3) моделирование грядущего литературного развития (прогноз, *проектирование*).

Выстраивание литературной истории, ранжирование и прогноз⁶ у каждого критика всегда увязаны в единую литературную программу, в основе которой лежат определенные эстетические идеи, облаченные в систему понятий (разумеется, разной степени связности). Изучение их генезиса и семантики дает ключ к пониманию позиции критика и его воззрений на сценарий литературного будущего.

Поставленная проблема задает как ракурс исследования, так и его хронологические рамки. Мы рассматриваем русскую критику 1830–1860-х гг. сквозь призму ее ключевой идеи о построении национальной литературы, что проясняет и выбранные нами временные границы. Нижняя граница связана с процессом институализации критики, когда приоритет первичной оценки текстов перешел, условно говоря, из рук писателей (внутрицеховая оценка) к профессиональному критику (такowymi в России были тогда П. Вяземский, Н. Полевой и Н. Надеждин [Очерки критики: 10–11]). На протяжении 1830–1850-х гг. русская критика выполнила свою главную задачу — способствовать становлению оригинальной литературы — и достигла невиданного прежде воздействия на литературно-эстетическое сознание писателей и современников (И. Киреевский, В. Белинский, С. Шевырев, А. Григорьев, П. Анненков, А. Дружинин). В конце 1850-х – начале 1860-х гг. под воздействием позитивизма в критике произошел серьезный сдвиг в эстетических и методологических установках. Резко возросшая утилитарность и публицистичность критической мысли, смена главной ее цели с чисто литературного строительства на общественное и даже на политическое воздействие («публичная сфера») привели к тому, что с конца 1860-х гг. со страниц «толстых журналов» все чаще высказывалось мнение о глубочайшем кризисе критики и литературы в целом (ср. статьи М. Антоновича и Н. Страхова). Все это побуждает нас ограничить исследование началом 1860-х гг. и рассматривать это время как своего рода рубеж, после которого начался качественно другой период в истории критики⁷.

⁶ Приемы, с помощью которых критика описывает словесность, связаны с идеями *иерархии* и *эволюции (прогресса)*. Если первая оформляет представления о синхронном состоянии литературы, то вторая касается ее диахронии — временного (процессуального) аспекта. В первом случае на литературу переносятся некоторые универсальные черты социального устройства (ср. «табель о рангах»), во втором — в основе сопоставления лежит уподобление ее живому организму. Подобные представления об организации литературы, как известно, — продукт Нового времени и появились в XVIII в. (см.: [Wellek 1973]; об идее периодизации литературы см.: [Wiener]). Об истории идеи литературной эволюции см., например: [Козлов].

⁷ Расцвет литературной критики и пик ее влияния связан и с доминированием в журналистике формы «толстого журнала», страницы которого представляли собой идеальное пространство для развития критической и эстетической мыс-

Обозначив концепцию и хронологические рамки работы, остановимся подробнее на специфике нашего подхода.

§ 1. Критика как инструмент формирования литературного канона

Помимо функции проектирования литературного будущего, критике присуща еще одна функция, которая позволяет взглянуть на центральную для нас проблему «главы литературы» в более широкой перспективе. Как известно, критика является важнейшим инструментом формирования литературного канона (наряду с институтами образования и книгопечатания) (см.: [Hohendahl 1982]; [Barner]; [Bourdieu: 167–168, 224–225, 229–230]; [Дубин, Зоркая]). Осуществляя ранжирование текущей литературы, критика выстраивает синхронную иерархию (или иерархии), где «глава литературы» предстает лишь как вершина «пирамиды». В процессе конкуренции и отбора литературных иерархий с течением времени и рождается тот исторический (диахронический) феномен, называемый канон (см.: [Лейбов: 23–24]).

Таким образом, изучая синхронные срезы иерархий, мы оказываемся в точке возникновения канона, т.к. именно критика осуществляет первичную публичную оценку текстов и авторов. Она редко попадает в фокус исследователей канона, сосредоточенных на анонимных механизмах культурного воспроизводства, которые мы оставляем в стороне, отсылая читателей к фундаментальным трудам П. Хоэндала⁸ [Hohendahl 1989], Дж. Гиллори⁹ [Guillory 1993]; [Guillory 1995] и П. Бурдьё [Bourdieu]. Мы же фокусируем внимание на индивидуальных, авторских источниках литературного канона¹⁰. В его истории — тем более такой короткой и обозримой,

ли. После сорокалетнего господства (1830–1860-е) журнал уступает часть этих функций газете (см.: [Зыкова 2005: 29–30]).

⁸ П. Хоэндал в своей книге о построении национальной литературы в Германии 1830–1870-х гг. описывает утверждение канона во всем его многообразии, включая институт критики, формирование поэтического канона, институализацию истории литературы и становление современного школьного и университетского образования [Hohendahl 1989].

⁹ Акцент у Гиллори ставится на социологии литературы — *механизмах* институционального закрепления текстов в культурной памяти через их тиражирование в школьном и университетском образовании.

¹⁰ В последнее время появился ряд работ, в которых институциональный подход Гиллори также подвергся критике за игнорирование каноничности самих текстов [Kolbas: 73–78]. Социология литературы, бум которой пришелся на 1970–1980-е гг., подвергается сейчас эпистемологической и методологической ревизии. См. об этом специальный номер журнала “New Literary History”, посвященный социологии литературы, и в особенности статью Т. Беннетта “Sociology, Aesthetics, Expertise”. Автор рассуждает об очередном смещении интереса с анонимных, внеположных литературе процессов ее функционирования к внут-

как русская — есть рубежные моменты, в которые происходит рождение *идей и конструкций*. У них всегда имеются авторы, которые если не изобретают их, то вкладывают новый смысл в старые понятия. Тем самым гораздо более важным с точки зрения нашего исследования оказывается *сам момент становления канона*, когда еще существует набор равновероятных сценариев развития литературы и еще не ясно, какой из них восторжествует. Нет нужды доказывать, что, например, статьи Белинского оказали более серьезное воздействие на складывание пантеона русских авторов, чем учебники и хрестоматии, которые подчас просто повторяли мнение популярного критика¹¹.

Говоря о статусе критики в России, следует помнить о ее синкретичном характере, особенно в первой половине XIX в., когда она представляла собой нерасчлененное единство истории литературы, литературоведения, критики, публицистики и даже философии истории. Вплоть до 1850-х гг., за отсутствием этих самостоятельных дисциплин и централизованных образовательных стандартов, именно критике, авторитет которой в России в течение всего XIX в. оставался чрезвычайно высоким, принадлежала более заметная роль в формировании читательского вкуса и общественного мнения¹².

Вместе с тем было бы упрощением приписывать критике исключительную роль в формировании литературного канона. Вслед за Дж. Гиллори мы признаем, что эстетическая оценка произведения критикой является обязательным, но недостаточным условием для запуска сложного механизма канонизации (см.: [Guillory 1993: 269]; [Guillory 1995: 237]), всегда носящего комплексный характер. Это обстоятельство побуждает обратиться еще к одному важнейшему аспекту, который обязательно следует учитывать при изучении литературной критики.

§ 2. Критика как история эстетических понятий

Между эскалацией “*canon debate*” в 1980-х (см.: [Гронас 2001b]) и расцветом примерно в то же время «истории понятий» (Р. Козеллек [Koselleck], К. Скиннер) имеется, думается, гораздо более глубокая связь, нежели кажется на первый взгляд. Можно утверждать, что в основе повсеместного

ренним механизмам взаимодействия «литературности» и «эстетики» как важнейших практик [Bennett: 254–262].

¹¹ О том, как в школьных учебниках и хрестоматиях 1820–1850-х гг. индексировались мнения критиков и складывался канон русского романтизма, см. пионерскую работу А. Лану: [Лану]. Проблема соотношения критики и истории литературы также нуждается в отдельном исследовании. См., например, разбор Дж. Гиллори роли работ П. де Мана в формировании канонической интерпретации некоторых классических текстов: [Guillory 1993: 176–268].

¹² По выражению Е. Добренко, история критики есть «интеллектуальная, институциональная и социальная история литературы» [Добренко: 30].

интереса к национальным канонам лежит сомнение в истинности и «единственности» национального историко-литературного нарратива. Оно, в свою очередь, есть одно из следствий кризиса системы «основных исторических понятий» (см. подробнее об этой связи: [Копосов: 135]). Историки сомневаются в «реальности» и даже в смысле таких понятий, как «нация», «культура», «история», «прогресс», современное значение которых было изобретено в эпоху Просвещения [Там же]. Отсюда — все попытки современных историков литературы избегать макроисторических обобщений, глубокий скепсис в отношении старых, ничего не объясняющих и скомпрометировавших себя категорий (типа «реализм», «народность» и пр.). Давно ясно, что из категорий научного языка они должны превратиться в объект историко-семантического исследования.

Таким образом, история понятий, в том числе литературоведческих и эстетических, приводит нас к проблематизации самого процесса построения литературного пантеона и создания истории литературы — на этот раз уже с точки зрения метаязыка описания. Как писать историю литературы, если нет ни одного прочного понятия и термина, на который можно было бы опереться без «перепроверки»?

Литературная критика оказалась как раз той средой, в которой в первой половине XIX в. циркулировали и кристаллизовались многие понятия, позже прочно вошедшие в исследовательский язык и долго не ставившиеся под сомнение. Однако в середине XX в. европейская наука обратилась к изучению исторической семантики и прагматики таких базовых эстетических понятий, как «классический», «романтический», «реализм», «тип», «гений», «художественность», «народность» и др. После пионерских работ Р. Уэллека по истории критических понятий ([Wellek]; [Wellek 1963]; [Wellek 1970]) вехой стали труды П. Бурдьё по исторической социологии вкуса и генезису чистой эстетики [Bourdieu: 285–312], которые были продолжены Дж. Гиллори. Он попытался историзировать понятие «эстетической ценности» и показал, как в XVIII в. оно было заимствовано из трудов политэкономистов и моральных философов и после кантовской «Критики способности суждения» было строго противопоставлено всему, что связано со сферой материального производства (см.: [Guillory 1993: XIII, 316–321]).

Из приложений такой методологии к истории русской критики нам известна только одна работа — начальная глава книги М. Гронаса “Cognitive Poetics and Cultural Memory: Russian Literary Mnemonics” (Routledge, 2011, см. также [Гронас 2001a]). Автор справедливо настаивает на том, что эстетическое суждение всегда функционирует в сфере риторики и, следовательно, непременно апеллирует к устоявшимся риторическим образцам и концептуальным метафорам (автор следует тут за Дж. Лакоффом и М. Джонсоном), которые рассматриваются как своеобразные мнемонические приемы. Поэтому история такой категории / понятия, как «вкус», должна сопровождаться историей риторики «вкуса» [Gronas: 14–15]. Далее

М. Гронас предпринимает разбор подобной риторики на материале полемики вокруг Пушкина. Можно только посетовать, что постановка проблемы осуществляется здесь на минимальном и подчас нерепрезентативном по количеству материале без привлечения фундаментального издания «Пушкин в прижизненной критике».

В целом, однако, книга М. Гронаса позволяет взглянуть на взаимодействие литературы и критики через проблему соотносительности риторики «вкуса» с утверждением литературного канона. В самом деле, в процесс формирования канона вовлечены и риторический, и идеологический уровни литературной критики. Канон есть не только список авторов. Иерархия национальных классиков всегда подразумевает наличие некоего ассоциативного поля вокруг каждого автора, а также набор устоявшихся способов риторического высказывания о них и критериев их оценки. Так, Пушкин есть одновременно и «русский Байрон», и «наше все», и «первый народный поэт»; Островский — «новое слово», «русский Шекспир» и «отец русского театра» и т.д. Эти формульные оценки отсылают к разным риторическим традициям ранжирования поэтов и, соответственно, к разным стилевым эпохам¹³ («романтизм», «позитивизм»). Понятие «народный» (поэт) во времена Белинского и в наше время значит не одно и то же. Пока мы не проследим, как менялось семантическое наполнение, к примеру, категории «народность» в русской критике 1820–1830 гг., мы не поймем, на каком фоне происходило выдвижение Пушкина или Гоголя в качестве «главы литературы» в статьях Полевого и Белинского.

Таким образом, синхронная литературная иерархия, конструируемая критиками исходя из определенных эстетико-идеологических установок, оформляется в исторически обусловленных категориях, с учетом которых она должна изучаться. Этот факт побуждает исследователя критики обратить пристальное внимание на историю *основных эстетических понятий и идей* (новейшую разработку этой темы см. в предисловии к немецкому словарю “Ästhetische Grundbegriffe” (2000–2005) [Vorwort]). Это тем важнее, что они предопределяют как позиции конкретных авторов, критиков и журналов, так и течения и направления, охватывающие большие периоды времени (ср. доминирование понятия «народность» в разных значениях на протяжении пятидесяти лет — в 1820–1860-е гг.).

Подчеркнем при этом, что нас интересуют не способы риторического высказывания о гениях или история понятий сами по себе, но их функция при выдвижении критиком «главы литературы», что способствует, на наш взгляд, более глубокому пониманию конкретных историко-литературных фактов. Так, очевидно, что, говоря о русской литературе начала XIX в., мы не можем оперировать понятием «художественность» или «гений» без учета всех смыслов, которые вкладывались в него современниками. Споры

¹³ По мнению Т. Иглтона, история критики по определению является историей идеологических формаций [Eagleton: 20].

критиков из-за трактовок эстетических понятий зачастую были не менее непримиримыми и судьбоносными для литературы, нежели полемики по поводу социально-политических вопросов. Эстетические теории и дебаты критиков составляют тот необходимый фон, без которого немислимо понимание литературы.

Корпус эстетических понятий и категорий, рассматривающихся в работе, невелик и может быть охарактеризован по двум параметрам. Во-первых, речь идет о способах иерархического именования автора или его текста. Во главе этой понятийной иерархии располагаются *«гений»* и его субституты — *«первый поэт»*, *«глава литературы»*, *«необыкновенный талант»*. Во-вторых, гений и его произведение описываются в критике с помощью разных характеристик — *«оригинальность»*, *«народность»*, *«художественность»*, *«искренность»* и т.д. На протяжении 1820–1850-х гг. эти понятия в разной последовательности и комбинации рассматриваются как критерии совершенства произведения и величия его автора. Нетрудно заметить, что упомянутые понятия имеют одно происхождение и возраст: все они оформились (в разбираемом значении) в конце XVIII – начале XIX вв. в немецкой и французской критике и эстетике и были импортированы в Россию.

Особо следует отметить, что обсуждаемые понятия и смежные с ними явления всегда складываются в определенную систему, которая требует соответствующего подхода. Так, невозможно говорить о ранжировании авторов, практикуемом, к примеру, критиками в 1826 г., и не задаваться вопросами, что оно означает в рамках творчества каждого из них, в рамках институтов критики, литературы, наконец, в рамках эстетической парадигмы 1810–1820-х гг. Таким же непродуктивным будет выглядеть изучение понятия / категории изолированно от смежных с ним, от идеологии критика, от фоновых идейных течений, от конкретной полемики. Каждый случай, таким образом, требует учета и сопоставления многочисленных аспектов и обстоятельств самого разного характера, принадлежащих подчас к весьма далеким областям, но в итоге складывающихся в одно целое.

Таким образом, методология нашей работы располагается на пересечении историко-функционального изучения критики, “*canon formation studies*”, истории эстетических понятий и традиционной истории русской литературы.

Наконец, перед нами неизбежно возникает и проблема интерпретации выдвигаемого автора тем или иным критиком. Насколько, например, трактовка Григорьевым Островского соответствует некому «объективному», современному представлению о его творчестве — вопрос, требующий отдельного изучения, основанного на результатах данной работы. Мы же лишь реконструируем точку зрения критиков, в сознании которых сложно сочетаются впечатления от текстов, идеологические, эстетические, конъюнктурные и иные моменты. Не менее важной представляется и другая сфера применения результатов такой реконструкции. Внимательное изу-

чение критических (и особенно эстетических) баталий вокруг конкретных текстов всегда выявляет в них незамеченные контексты, подтексты, а подчас и вовсе побуждает к новой интерпретации. Не ставя такой задачи в целом, мы все же предлагаем ее решение на материале полемики вокруг раннего Островского.

§ 3. Структура работы

В соответствии с заявленным хронологическим периодом (1830 – начало 1860-х) повествование в нашей работе посвящено трем русским критикам, — В. Г. Белинскому, А. А. Григорьеву и Н. Г. Чернышевскому. Именно они сыграли, по нашему мнению, ключевую роль в становлении концепта «глава литературы». В центре диссертации оказываются те важнейшие эпизоды в истории русской критики и литературы, когда они, пытаясь управлять литературой, выдвигали новых литературных лидеров: Белинский — Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского, Григорьев — А. Н. Островского, Чернышевский — Н. А. Добролюбова. Эти историко-литературные факты, замеченные еще Достоевским, и составляют *внешний сюжет* диссертации. Однако помимо трех означенных фигур, в работе появляется множество русских критиков и «теоретиков изящного», без которых невозможно представить себе историю литературы. Достаточно назвать имена А. А. Бестужева, П. А. Вяземского, Н. А. Полевого, И. В. Киреевского, Н. И. Греча, Н. И. Надеждина, С. П. Шевырева, В. П. Боткина, П. В. Анненкова, С. С. Дудышкина, В. Н. Майкова, Е. Н. Эдельсона, Б. Н. Алмазова и др.

Второй сюжет диссертации касается собственно писателей и предлагает взгляд на них «изнутри» литературной критики, с точки зрения их прижизненной и посмертной репутации. Именно в этой связи в первой главе появляются Державин, Пушкин и Гоголь и Достоевский; во второй — Островский, Тургенев, Некрасов и Фет; в третьей — Н. Успенский и Добролюбов.

Наконец, *третий сюжет* работы подразумевает постоянное обращение к европейской эстетике и философии, с которыми соотносятся программы русских критиков. На протяжении трех глав в качестве ориентиров для русских авторов возникают имена И. Г. Гердера, А. В. и Ф. Шлегелей, И. Шеллинга, Ш. Сент-Бева, Г. Планша, Г. Ф. Гегеля, Х. Ретшера, Г. ГERVинуса, Л. Фейербаха, Г. Геттнера, Ф. Фишера, Т. Карлейля, П. Ж. Прудона, Ж.-Ж. Руссо и др.

В **первой главе** «Критик как “организатор” русской словесности в 1830–1840-е гг.»: В. Белинский и концепт “глава литературы”» речь идет о том, как в критике 1820–1830-х гг. возникает идея и концепт «глава литературы» (Белинский) и какие авторы выдвигаются на эту роль. Мы покажем, как от старой, «доромантической» категории «первого поэта», которым до Пушкина по праву может считаться Державин, критики приходят к идее «народного и национального гения» и, наконец, «главы литературы».

Особая роль в утверждении новых понятий и идей принадлежит Белинскому, который в 1835 г. объявляет главой литературы Гоголя и пытается для этого по-новому интерпретировать понятие «гений».

Помимо удачного открытия новых гениев (и низвержения старых), Белинский вошел в историю русской литературы как ее первый концептуальный историк. В основе его концепции лежало самое актуальное в начале XIX в. представление о литературе как о воплощении «духа нации» (идеи Гердера и Ф. Шлегеля). Каждый автор занимал свое место в литературной истории, исходя из того, насколько полно его тексты отражали народную душу. При такой оптике исчезала дистанция между точкой зрения историка и литературными фактами прошлого, и вся история русской литературы от Кантемира до Гоголя оборачивалась у Белинского жесткой иерархией, в которой не оказалось места «не народным» писателям. Создавая свою концепцию, Белинский воспользовался и популяризировал многие идеи своего главного конкурента С. Шевырева — выдающегося историка словесности, который был главным русским проводником идей Ф. Шлегеля (в том числе о проектирующей роли критики).

В 1840-е гг. концепция истории литературы у Белинского, как мы покажем, не претерпела серьезных изменений и к концу десятилетия под влиянием новых позитивистских и антропологических идей стала восприниматься другими критиками как устаревшая. Разочарование близких друзей и коллег в умирающем Белинском было вызвано серьезным расхождением в эстетических и историко-литературных воззрениях — на метод критики и на смысловое наполнение важнейших понятий.

Проникавшие из Европы позитивистские идеи привели к трансформации многих прежде незыблемых положений идеалистической эстетики. Тем не менее, идея о том, что критика должна по-прежнему руководить литературой, никуда не исчезла. Во **второй главе** «Выдвижение “нового гения” в критике конца 1840-х — начала 1850-х гг.: “Современник” vs. “Москвитянин”» будет показано, как критики двух самых влиятельных тогда журналов пытаются, с одной стороны, дистанцироваться от устаревших, с их точки зрения, эстетических идей позднего Белинского, а с другой — обновить литературный пантеон, выдвинув новых литературных лидеров. «Современник» сосредоточивается на реформе поэтического канона, вводя в него новых поэтов (цикл статей «Русские второстепенные поэты»), а «молодая редакция» «Москвитянина» активно продвигает «новое слово» — молодого драматурга А. Н. Островского, размах дарования которого полушутя-полусерьезно сопоставляется с Шекспиром. При этом особенно знаменательно, что литературно-эстетические установки «молодой редакции» оказываются созвучны творческим исканиям самого молодого Островского. Их изучение позволяют переосмыслить некоторые эпизоды его вхождения в литературу.

Противостояние «Современника» и «Москвитянина», прерванное прекращением последнего, позволяет в **третьей главе** «“Во главе русской ли-

тературы...»: «радикальный проект» Н. Чернышевского (1855–1862)» перенести акцент на литературно-эстетическую программу самого скандального критика некрасовского журнала — Чернышевского. Исследование его знаменитой диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности», предпринятое нами в этой главе, позволяет окончательно развеять миф о том, что эстетическая доктрина Чернышевского была отражением в эстетике антропологической философии Л. Фейербаха. На самом деле, как мы подчеркиваем, идеи Чернышевского уходят корнями в философию Платона и Руссо. В этой связи становится понятным, почему литературно-критическая программа Чернышевского декларировала полный возврат к Белинскому, чего не могло бы произойти, если бы автор романа «Что делать?» в самом деле усвоил идеи Фейербаха. Ревизия литературно-эстетических взглядов Чернышевского позволяет объяснить и вписать в более широкий контекст его попытки связать с творчеством Н. В. Успенского будущее русской прозы, а умершего критика Н. А. Добролюбова объявить «главой русской литературы».

Манипуляция идеей «главы литературы» в критике и публицистике начала 1860-х гг. подводит к выводу о дискредитации самой идеи и о глубинных перестройках, происходящих внутри литературной системы. Развитию этих мыслей посвящено **Заключение**, где делается попытка описать общее соотношение критики 1830 – начала 1860-х гг. с литературным процессом и творчеством крупнейших авторов.

Основные идеи и положения диссертации неоднократно обсуждались на конференциях и семинарах в Тарту, Таллинне, Санкт-Петербурге, Москве, Варшаве, Гиссене, Резекне и отражены в статьях (см. их список в конце работы).

Мне бы хотелось выразить особую признательность оппонентам и рецензентам работы — И. А. Паперно, М. С. Макееву и Т. Н. Степанищевой. За неизменную помощь в виде советов и замечаний благодарю А. Ю. Балакина, А. С. Бодрову, М. Б. Велижева, К. Ю. Зубкова, Д. А. Иванова, Р. Г. Лейбова, О. А. Лекманова, Н. Н. Мазур, В. А. Мильчину, Н. В. Назарову, А. С. Немзера, Н. В. Осипову, А. Л. Осповата, К. А. Осповата, Л. Л. Пильд, К. М. Поливанова, Т. А. Трофимову, П. Ф. Успенского, а также всех участников тартуских докторантских семинаров.

Диссертация, конечно же, не состоялась, если бы не самое близкое участие моей семьи и научного руководителя Л. Н. Киселевой, которым я многим обязан.

ГЛАВА 1

КРИТИК КАК «ОРГАНИЗАТОР» РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ В 1830–1840-е гг.: В. БЕЛИНСКИЙ И КОНЦЕПТ «ГЛАВА ЛИТЕРАТУРЫ»

1.1. На подступах к концепту «глава литературы»

Формы воплощения литературной иерархии исторически изменчивы. При этом очевидно, что чем более развита и разнообразна литературная система, тем более сложную конфигурацию принимает и иерархия (или иерархии). Так, можно утверждать, что понятие «глава литературы» подразумевает не только разветвленную и вполне сложившуюся организацию литературы, но и системные представления о ней. В русской критике понятие «глава литературы» сформировалось лишь в начале 1830-х гг. Однако представление о литературном лидере, разумеется, существовало и раньше, хотя выражалось иначе.

Ключевым для литературно-критического сознания 1800–1820-х гг. можно считать понятие «первый поэт», к истории которого необходимо обратиться, прежде чем говорить о литературном «главенстве».

1.1.1. Статус «первого поэта» и идея поэтической иерархии в критике 1800–1820-х гг.

Сама идея состязания поэтов за «лавровый венок», за статус «первого поэта» в русской литературе возникает в XVIII в. и в конечном счете восходит к античности. Однако внутреннее устройство и социальная роль литературы, не имевшей в России автономии, не предполагали признания самоценности поэзии и величия поэта — идеи, обоснованной в полной мере лишь романтиками (см.: [Клейн: 509–516]). Процесс сакрализации поэта начался в русской литературе в конце 1780-х – 1790-е гг. — в поэзии Державина и Карамзина, но окончательное утверждение самоценности поэтического творчества произошло лишь в стихах и житетворчестве Жуковского 1800-х гг. (см.: [Немзер 2006: 115–116]). Одновременно под влиянием новых романтических идей происходило и развитие поэтической мифологии — представлений о поэзии, ее роли, способах поэтического наследования («передача лиры»). Все они отражались как в стихах и литературном быте поэтов, так и в критике.

О складывании новой поэтической мифологии в 1800–1810-е гг. можно судить по нескольким важнейшим литературным фактам¹⁴, получившим

¹⁴ Сразу оговоримся, что в нашем очерке предыстории мы не преследуем цели учесть все многообразные формы и случаи литературного ранжирования.

в современном литературоведении новое освещение. Прежде всего, идея «первого поэта» и всех его атрибутов активно развивается самими поэтами, подчас без посредничества критики. Таковы обстоятельства диалога «первого поэта» 1800-х гг. Державина с молодым Жуковским, перехватившим лиру из рук старца (см.: [Фрайман]). Одновременно в 1810-е гг. появляются разнообразные формы выстраивания синхронной литературной иерархии, исходящие из кружков и обществ (ср., например, «Собрания образцовых русских сочинений и переводов в стихах и в прозе» Воейкова и Жуковского). «Арзамас» здесь можно рассматривать как один из самых ярких примеров. Прежде всего, арзамасцы четко обозначили место каждого поэта в современном пантеоне, выстроили генеалогию своей литературной группы и попытались нейтрализовать литературных авторитетов из враждебного литературного лагеря (в лице «Беседы», см.: [Майофис: 531–599]). Литературная программа арзамасцев заключалась в сакрализации имени Карамзина, в выдвижении Жуковского как первого поэта современности. У «беседчиков» складывается иная литературная иерархия, во главе которой находится Державин. Его смерть в 1816 г. вызвала плодотворные и важные размышления поэтов и критиков о роли и статусе поэта-гения.

Эффектное вхождение в литературу Пушкина и стремительный рост его литературной славы в начале 1820-х гг. явились следующим весьма показательным моментом в истории категории «первый поэт». К 1824–1825 гг. относится полемика вокруг статьи П. Плетнева «Письмо к графине С. И. С. о русских поэтах» («Северные цветы на 1825 год»). В статье поэзия 1810–1820-х гг. впервые была определена как «золотой век».

Плетнев осознавал всю проблематичность беспристрастной и объективной оценки дарования в условиях, когда малое число литераторов в России «принужден[о] быть в одно время и судиями и подсудимыми» [Плетнев: 163]. Хотя критик и отрицал всякую полноту своего обзора, меньше всего похожего на «систематическое обозрение» или «учебную книгу русской литературы» [Там же: 164], ранжирование живых поэтов говорило само за себя и не могло не вызвать претензий. Условно разделив словесность на два периода — 1800-е гг. и «золотой век» (современность), — Плетнев помещал во главе ушедшей эпохи Державина, «необразованный гений которого никому не передал своего искусства» [Там же: 164–165]. Вокруг певца Фелицы Плетнев располагал стихотворцев самых разных жанров: Капнист, Озеров, Богданович, Хемницер, Дмитриев, Крылов и др. В отношении этого периода современных критиков больше всего возмутило «выключение» Державина из «золотого века», который начался лишь с приходом Жуковского (см. статью, подписанную «Ж. К.» [СО: 1825. Ч. 99. № 2]). Автор «Певца во стане...» мыслится Плетневым как «первый поэт золотого века нашей словесности (если непременно надобно, чтобы каждая словесность имела свой золотой век)» [Плетнев: 174]. Заслуга его в том, что он дал поэзии совсем другое направление, сделал ее самым трудным искусством, довел ее язык до совершенства и придал ей но-

вое содержание — «познание поэтического искусства и природы человека» [Плетнев: 176].

Стремясь не забыть никого из современных поэтов, Плетнев перечислил многих: Батюшкова, Пушкина, Гнедича, Давыдова, Вяземского и др., но тяготение автора к «новой школе» Жуковского¹⁵ было слишком очевидно. Сам список и, конечно, последовательность перечисления (не говоря уже о характеристиках) мгновенно вызвали множество нареканий: Пушкина, Бестужева, Булгарина, Вяземского, Н. Полевого (см. о полемике: [Мордовченко 1959: 307–309]; [Очерки критики: 313–315]; [Пушкин в критике: I, 429–430]). Poleмика свидетельствовала о том, что к середине 1820-х гг. никакого согласия относительно кандидатуры «первого поэта» и уж тем более состава поэтического пантеона у литераторов не было. Более того, среди критиков (а самые видные из них сами были поэтами и прозаиками) также никто не мог претендовать на роль арбитра вкуса, чье мнение было бы поддержано хотя бы минимальным большинством. Более значимыми оказывались внутрицеховые оценки и механизмы признания славы и ее распространения в литературном салоне — важнейшем явлении, организующем литературный быт того времени¹⁶.

Случай Пушкина, слава которого вышла за пределы кружков, сигнализировал о существенных сдвигах и в социологии литературы, и в представлениях современников. Вместе с утверждением в России после 1825 г. романтического мирозерцания в изводе, идущем от братьев Шлегелей и Ж. де Сталь, идея первого поэта на Парнасе сменяется идеей о народном, национальном и оригинальном гении. Глубинные причины такого изменения коренились в смене приоритетов — с универсального начала любой культуры на национальное (идеи Гердера и иенских романтиков)¹⁷. Если для первого было характерно представление «о литературном Парнасе, населенном мирно беседующими гениями всех времен и народов» [Мазур: 58], то в национально ориентированной литературе явление гения было свидетельством внутренней зрелости и целостности национальной культуры¹⁸ [Там же].

¹⁵ Плетнев объединил в одной школе поэтов, сегодня относимых к разным направлениям.

¹⁶ Показательно, что, имея свою, кружковую иерархию, в начале 1820-х критики в полемических целях иногда могли отвергать идею ранжирования. Так, в «Ответе на критику “Полярной звезды”» А. Бестужев лукаво восклицал, что «пантеон — не рота, ранжировать поэтов — значило бы повторять анекдот капрала, который тесаком выровнял органы под рост» [Критика декабристов: 59–60].

¹⁷ Впрочем, требование самобытности и народности высказывалось еще в 1790-е — начале 1800-х гг., например, в известной речи А. Тургенева [Критика 1800–1820: 44–45] и у А. С. Шишкова и его круга. См.: [Киселева 1982].

¹⁸ Еще одной причиной смены акцентов было утверждение представления о прогрессе литературы, опосредованном теорией органического (возрастного) развития нации. В романтической историографии идея прогресса сразу вступила

Особенно ярко этот сдвиг виден в эпистолярном диалоге Жуковского и Пушкина 1824–1825 гг., когда «побежденный учитель» предлагает ученику стать поэтом не просто «первым на русском Парнасе», но «поэтом России, честью и драгоценностью России» [Пушкин: XIII, 120–121]. Это означало принципиальную смену представлений о миссии поэта: она осознается теперь не как главенство в замкнутом мире поэзии, а как олицетворение «духа народа» (см. подробнее: [Киселева 2001]).

К концу 1820-х гг. слава Пушкина неуклонно растет и достигает своего апогея к 1829–1830 гг. В критике о нем говорят не иначе, как о «первом поэте нашего времени» (В. Олин [Пушкин в критике: I, 198]), «первом из наших поэтов» (Н. Греч [Там же: I, 474]), «главе новой школы в поэзии» (Н. Полевой [Там же: II, 125]), «первом народном поэте» (В. Пласин [Там же: III, 93]). Вместе с всеобщим признанием Пушкина в критике окончательно складывается и представление о качествах народного поэта-гения, к которому предъявляются все более высокие требования — образованности, оригинальности, народности¹⁹. Наиболее последовательно концепцию национального гения развивали в это время московские «любоумудры» (об их разочаровании в Пушкине, не удовлетворившем строгим критериям, см.: [Мазур]).

Наряду с этим конец 1820-х гг. интересен очередной попыткой ниспровергнуть установившуюся литературную иерархию: Полевой покушается на статус Карамзина-историографа, а молодой Н. Надеждин — на славу Пушкина. Примыкала к кампании против него и полемика об аристократизме и демократизме в литературе (1830–33), в ходе которой сословная иерархия постоянно проецировалась на литературную, и наоборот (см. об этом: [Gronas: 16, 39–46]).

Таким образом, к началу 1830-х гг. мы застаем русскую критику за выработкой новой категории «народный / национальный поэт», которая утверждалась по мере усвоения романтических теорий творчества (Гете, Шеллинг, Шлегели, Сталь, Гюго, Сент-Бев) и представлений о воплощении «духа нации» в литературе (Гердер, Ф. Шлегель, Гегель) (см. подробнее: [Песков 2000]). Ведущие русские критики Вяземский, Полевой, Киреевский, Шевырев, Надеждин стремятся проектировать движение словесности, исходя из западных историко-литературных концепций, пересаженных на русскую почву. Критика все более и более осознает свое превос-

в противоречие с идеей трансэпохальных гениев, типа Гомера и Шекспира [Perkins: 341–42]. Так, У. Грэй в «Историческом очерке происхождения английской прозы...» задавался вопросом: если литература прогрессивна, то как объяснить Гомера, Чосера и Шекспира — «великих гениев варварских эпох» [Gray: 93].

¹⁹ Примечательно, что «самым народным нашим поэтом» Пушкин считал Крылова, понимая под «народностью» как популярность у самых широких слоев населения, так и отражение черт, присущих русскому национальному характеру (см. об этом: [Дрыжакова 2009]).

ходство над литературой и видит свою миссию в том, чтобы руководить ею. Следуя новейшим европейским теориям, критика быстро разочаровывается в творчестве Пушкина, развивавшегося по своим законам (каждый критик — по своим причинам, см.: [Ларионова 2001]; [Ларионова 2003]; [Ларионова 2008]). Примечательно при этом, что, обсуждая упадок пушкинского гения, критики, однако, не стремились к выдвижению альтернативы Пушкину. Ни Полевой, ни Надеждин не предложили другой кандидатуры. Более интенсивной была рефлексия над ушедшей эпохой. Параллельно с выработкой категории «народный поэт» в критике утверждается представление о том, что первым таким поэтом, выразившим дух русского народа, был Державин. Если взглянуть на его культ в критике 1820–1830-е гг.²⁰ «поверх» частных полемик о языке — не «изнутри» поэзии²¹, а «изнутри» литературной критики, то станет очевидной роль державинского феномена в становлении понятий «глава литературы» и «народный поэт».

1.1.2. От «невежественного гения» к «народному поэту»: случай Державина

Создание державинского мифа в русской критике восходит к некрологу Вяземского²² (1816). Он первым осмелился заговорить о недостатке образования поэта²³: «Светильник наук в первые годы его молодости не озарял перед ним мира, в котором тогда единственным вождем <...> был ему вдохновенный гений» [Вяземский: II, 7–8]. Источник гения Державина Вяземский видит не в образованности, а в природе, которая «образовала его гений в особенном сосуде — и бросила этот сосуд» [Там же]²⁴. Наиболее важной оказалась мысль критика о невозможности подражания природно-

²⁰ Существующие исследования о Державине в критике 1820–1830-х гг. далеки от полноты (см.: [Кошелев 1995]; [Курилов]). Наиболее содержательная работа [Зорин 1987] лишь отчасти касается интересующего нас аспекта.

²¹ Вопрос об оценке поэтического новаторства Державина в критике 1810–1830-х гг. выходит за рамки заявленной темы. Вне сомнения, особенности поэтического языка поэта сыграли важную роль в признании его народности. О влиянии поэтического стиля автора «Водопада» на поэзию 1810–1820-х гг. см.: [Пильщиков, Шапир].

²² На деле, конечно, раньше — в письмах и шуточных стихотворениях Пушкина, Батюшкова, Жуковского и Мерзлякова («Видение на берегах Леты», «Тень Фонвизина» и др.).

²³ По мнению М. Майофис, прагматика этого, по сути, арзамасского текста заключалась в том, чтобы имя Державина никогда больше «не ассоциировалось с идеологией литературного архаизма» [Майофис: 559].

²⁴ В статье «Державин» (1820) А. Ф. Мерзляков подхватил этот тезис: «Гений Державина <...> единственно образован был природою» [Мерзляков: 14], однако не акцентировал противопоставления «природа-образованность». Н. Греч в «Опыте краткой истории русской литературы» (1822) также воспроизвел эту характеристику [Греч: 200–201].

му гению Державина: «Не было ему вожатого и не будет достойного последователя»; «Державину подражать не можно», «Державин более всех отличается оригинальностью, поэтому род его <поэтический. — А. В.> должен остаться неприкосновенным» [Вяземский: II, 7–8].

Эти идеи находились в русле концепции «естественного, природного гения», ярким воплощением которого в эстетике конца XVIII – начала XIX вв. считался Шекспир²⁵ [Abrams: 187–198]. В трактовке его творчества, особенно после венских «Лекций о драматической искусстве и литературе» А. В. Шлегеля (1809–1811), недостаток образования компенсировался «оригинальным протеическим гением»²⁶ [Schlegel A.: 378].

Природность необразованного гения (т.е. не получившего систематического образования и плохо владеющего нормами языка) в сочетании с невозможностью ему подражать стали первой идеей Вяземского, получившей в критике долгую жизнь. Она отразилась у А. Бестужева во «Взгляде на старую и новую словесность» (1823)²⁷ и у О. Сомова в том же году в трактате «О романтической поэзии»²⁸.

Мысль об оригинальности Державина влекла за собой вопрос о наследниках его лиры. Хотя Вяземский и утверждал, что у него не будет достойных преемников, факт «передачи лиры» Жуковскому был отражен в «Певце во стане русских воинов». Сам же Державин указывал на наследника только в черновиках (см.: [Фрайман]). Не нужно напоминать и о том, как быстро обросло символическими ассоциациями благословение юного Пушкина «сходящим в гроб» гением. Хотя в сознании каждого из поэтов новой школы (Батюшкова, Жуковского, Пушкина) и их круга факт «лировручения» Пушкину сомнению не подлежал, в журнальной критике 1820-х гг. мы не найдем представления о «лиронаследовании» «Державин – Жуковский» и «Державин – Пушкин». Иное дело — поэзия, в которой не только сам Пушкин осмыслял преемственность, но и, например, С. П. Шевырев в «Послании к Пушкину» (1830) видел в адресате «помазан[ого] Державиным предтеч[у]» [Шевырев 1939: 87].

²⁵ В русскую критику идея необразованности Шекспира, компенсируемой его природным гением, проникает и распространяется в начале 1820-х гг. Ср. подобную оценку у Сомова в трактате «О романтической поэзии» и в статьях о Шекспире Н. Полевого начала 1830-х гг. [Левин: 23, 83].

²⁶ При этом, однако, Шлегель выступал против взгляда на Шекспира как на дикого, грубого и бессознательного гения [Schlegel A. 1846: 358–359].

²⁷ Державин — «неподражаемый», покорила «высоты, ни прежде, ни после него недостижимые» [Критика декабристов: 42]. Тем не менее, критик рискнул заговорить об ошибках в поэтическом языке и о слабых пьесах последних лет жизни поэта. В своей последней крупной статье «Клятва при гробе Господнем» (1833) Бестужев почти без изменений повторял такую характеристику, подновив ее рассуждениями о народности в духе Полевого.

²⁸ «Державинская поэзия «неподражательная и неподражаема» [Критика декабристов: 269–270].

Кроме Пушкина, в начале 1820-х гг. предлагались и другие кандидаты на роль «нового Державина». Как известно, культ поэта царил в «Вольном обществе любителей российской словесности, наук и художеств», устраивавшем свои собрания в доме «барда». В 1822–1823 гг. в роли его преемника многие видели Н. И. Гнедича, которому Рылеев посвятил думу «Державин». О значимой роли поэзии Державина в эстетической и политической программе будущих декабристов свидетельствует их полемика со статьей Н. Цертелева «О нравственно-философических одах Державина» («Благонамеренный», 1823, № 10) (см. подробнее: [Базанов: 266–270]).

Имя Державина неизменно возникало при обсуждении современных стихотворцев, претендовавших на статус первого поэта. Полемика 1825 г. о том, кого считать им — Жуковского или Пушкина, является тому подтверждением. Поводом к спору, как уже упоминалось, послужило «Письмо к графине С. И. С. о русских поэтах» Плетнева. «Золотой век» начинался здесь с Жуковского, Державин же мыслился как родоначальник нового поэтического периода в целом, но в «золотой век» не входил. Таким образом, Плетнев подхватывал обе идеи Вяземского — об оригинальности и о «бездетности» поэта:

Всех выше, вдохновеннее, разнообразнее, оригинальнее между поэтами нашими Державин²⁹ <...>. Его гений открыл себе собственное поприще <...>, создал свой язык, и никому не передал тайны своего искусства, как будто потому, что сам ни от кого ее не заимствовал» [Плетнев: 164].

Реакция на статью была бурной: одни негодовали по поводу не включения Державина в «золотой век» поэзии³⁰, другие считали оценку его творчества завышенной. Так, Пушкин, судя по ответному письму Плетнева, был как раз неудовлетворен слишком хвалебной характеристикой Державина [Переписка Пушкина: II, 79–80]. До нас дошла часто цитируемая пушкинская характеристика певца Фелицы в письме А. Дельвигу (июнь 1825), которая, несомненно, отражала и размышления поэта по поводу статьи Плетнева. Пушкин полемизировал и с державинским мифом Вяземского, ставившего Державина выше Ломоносова:

Этот чужак не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка (вот почему он и ниже Ломоносова). Он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии — ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое

²⁹ При этом Плетнев не смог избежать намека на недостаток образованности Державина: «Гений ему был вместо вкуса» [Плетнев: 165].

³⁰ Ср. статью Ж. К. «Письма на Кавказ. 2»: «Державин не попал даже в так названный автором золотой век нашей словесности» [Пушкин в критике: I, 249].

ухо. <...> Ей-богу, его гений думал по-татарски — а русской грамоты не знал за недосугом³¹ [Переписка Пушкина: I, 381].

Нельзя не упомянуть еще об одном значимом мнении пушкинского круга, также оставшемся в рукописи, — о «Конспекте по истории русской литературы» (1827–28) Жуковского. Его оценка Державина была, конечно, умереннее пушкинской, т.к. предназначалась для печати, но сходилась с ней в некоторых принципиальных положениях. Согласно Жуковскому, Державин «не принадлежит к какой бы то ни было школе», он гений «оригинальн[ый], своенравн[ый], без культуры, но в своем роде единствен[ый] и истин[ый] представител[ь] русской поэзии» [Критика 1800–1820: 101]. И Пушкин, и Жуковский, многим обязанные Державину, если высказывались публично, то предпочитали следовать сложившимся клише, хотя на деле думали иначе.

Таким образом, среди бывших и действительных карамзинистов к середине 1820-х гг. единодушия в оценке Державина не было. При этом знаменательно, что, при всех внутренних расхождениях, их трактовки певца Фелицы в 1820-е гг. могли совпадать с интерпретацией поэта младоархаистами.

Как известно, и Кюхельбекер, и Катенин в своих поисках ориентировались на державинский стиль [Тынянов], однако их размышления о державинском гении не вылились в развернутые печатные выступления. Высказывания Кюхельбекера о Державине сохранились в его дневнике 1834 г., где певец Фелицы характеризуется как поэт, недостижимый в своем совершенстве («дедушка Державин и у нас на Руси первый поэт и, кажется, долго еще останется первым» [Кюхельбекер: 343]). В то же время опальный поэт подчас поражается державинским несообразностям: «Понял ли сам он вполне то, что сказал» (6 января 1835 г.) [Там же: 347]. На эти же шероховатости указывает и Катенин в поздних «Воспоминаниях о Пушкине» (1852):

Державин получил от природы творческое, блестящее, крылатое воображение, какого ни прежде, ни после ни в ком не видали: но ему недоставало образования, и даже языка своего он порядком не знал. Хорошие и дурные стихи у него везде так перемешаны, что кажется, как будто он вовсе не умел различить, что хорошо и что худо [Катенин: 218].

При общности взгляда на Державина к концу 1820-х гг. среди младоархаистов уже не было единообразия в оценке поэта. Об этом свидетельствует позиция ученика и апологета Катенина Н. Бахтина, который во вступительной статье к «Атласу» Бальби (1826; рус. перевод: Бахтин 1828) в пра-

³¹ О психологических и биографических подтекстах этого суждения Пушкина, равно как и о «державинском сюжете» в его поэтической биографии см.: [Бетеа: 155–248].

воверно шишковистском очерке истории русской литературы³² отвел Державину гораздо более скромную роль, чем это было принято к тому времени. Бахтин, во-первых, считал, что Ломоносов передал лиру не Державину, а Петрову, а, во-вторых, «на воспитание сего сочинителя <Державина. — А. В.>, к несчастью, не было обращено внимания» [Бахтин: 186]. Этот недостаток образования и привел Державина к поэтической смерти задолго до смерти физической. При этом, по Бахтину, поэт все же «занимает одно из первых мест на российском Парнасе», поскольку «его сочинения очень оригинальны» на фоне остальной подражательной поэзии [Там же: 187–188]. Дерзость Бахтина состояла в том, что, говоря о необразованности поэта, он в полемических целях умалил его статус природного гения. Все это не могло не возмутить ультраромантика Полевого, который немедленно вступил в спор с Бахтиным, отстаивая идею о гениальности Державина [МТ: 1827. № 18. С. 108–109]. Однако сказать «новое слово» о поэте Полевому предстояло в 1832 г.

Между тем к концу 1820-х гг. в литературе существенно менялся идейный климат: начиналась эпоха *философствования*. О том, как это отразилось на интерпретации Державина, можно судить по поэтической и критической программе одного из идеологов московского любомудрия — С. П. Шевырева.

Воспитанные на немецкой романтической философии, москвичи целенаправленно стали рассматривать претендентов на роль первого поэта в шеллингианских категориях гения. Причем он понимался теперь не как естественный (Шекспир), но как познающий природу, рефлектирующий (Байрон); подробнее см.: [Мазур]. Понятно, что это ставило под угрозу миф о природном, необразованном гении Державина. В «Обозрении русской словесности за 1827 г.» Шевырев, казалось бы, в русле сложившегося клише, подчеркнул «необразованность» Державина: «Мы имели уже Ломоносова, имели Державина необразованного» [Шевырев 1828: 66]. Однако в понятие «образованность» он вкладывал не просто навыки версификации и знание языковых норм, но основательную философскую подготовку, смысловую насыщенность текстов. Новый творец должен был явиться «Державиным образованным», «который, может быть, уже таится в России» [Там же].

Шевырев сравнивал «гения без учения» с итальянским вином, которое скоро портится [Шевырев 2006: 148]. Сам претендующий на место первого поэта, Шевырев чрезвычайно высоко ставил поэтические заслуги Державина и связывал будущее поэтического языка с продолжением его экспериментов. (Ср. в «Послании к А. С. Пушкину» 1830 г.: «Что, если б встал Державин из могилы? / Какую б он наслал ему <языку> грозу!».) Это пер-

³² Бахтин делил русскую литературу на два периода — «блистательный» (1762–1790) и «несчастный» (1790–1810-е, сентиментализм), когда литература уклонилась от ломоносовского направления.

вая причина, по которой певец Фелицы не потерял своего высокого статуса в концепции Шевырева³³. Для понимания второй существенны его философские предпочтения: он очень рано отказался от поклонения Шеллингу (см.: [Манн 1998: 237]). Это, по-видимому, смягчало безапелляционность «образовательных» требований к новому гению. Весьма характерно в этой связи, что и Веневитинов, и Киреевский в своих текстах конца 1820-х гг. редко и безразлично упоминают «одописца Екатерины»³⁴.

Если «любомудры» апеллировали к немецкой философии и эстетике, то другой яркий критик конца 1820-х гг., Н. Полевой, явился последователем французской историко-биографической критики. Его статья «Сочинения Державина» (1832) стала рубежом в осмыслении роли поэта. Полевой первым заговорил о его «русизме» в романтических категориях народности и назвал его первым (по времени) подлинно народным русским поэтом. Статья аккумулировала все клише 1820-х гг.: 1) необразованность «дикого, неоконченного, неразвитого» таланта компенсировалась у Державина природной гениальностью³⁵; 2) Державин «самобытен и неподражаем». Все, что оставалось сделать Полевому, — это добавить к этим компонентам их следствие — народность³⁶.

Таким образом, теперь необразованность поэта преодолевалась благодаря народности, а не природе. «Национальность» позволяла Полевому пойти еще дальше и, пренебрегая своим любимым историзмом³⁷, объявить Державина мировым гением, что делало возможным его «освобождение» из плена времени и свободное сопоставление его поэзии с первым современным поэтом — Пушкиным. В рецензии на «Бориса Годунова» (1833) Полевой увидел торжество народного духа в поэзии Державина и Пушкина — двух величайших национальных поэтов прошлого и настоящего.

³³ Позже, в 1838 г., в «Обозрении истории русской словесности» Шевырев оказался уже более сдержан на похвалы, говоря, что Державин «не вместил своего века в одной художественной полной картине» в своей «полудикой, полуварварской, полуграмотной поэзии» [Шевырев 1838: 132]. Эта характеристика вызвала скандал (см. об этом: [Зорин 1987: 29–30]).

³⁴ Характерно, что из обозрения русской литературы в статьях И. Киреевского Державин выпал.

³⁵ «Мы убеждаемся, что Державин был совершенно самобытен и неподражаем; что, не получив почти никаких пособий образования, он получил от природы все средства гения, рассыпал самородные, вековые сокровища в нашей поэзии и нашем языке» [Полевые: 176]. «Самая жизнь Державина доказывает, что он не получил никакого образования и пренебрегал своим гением» [Там же: 188].

³⁶ «Этот *русизм*, эта национальность Державина до сих пор были упускаемы из вида. Говоря о лирике Державина, все забывали в нем *русского певца*» [Полевые: 182].

³⁷ На антиисторизм Полевого в отношении Державина указал А. Л. Зорин: [Зорин 1987: 54].

го³⁸ [Полевые: 233–34]. Однако в праве быть главой самостоятельного периода литературы Державину было отказано: мешала неподражаемость, т.е. невоспроизводимость его стиля. Тем не менее, согласно Полевому, Державин оказывался во главе русского поэтического пантеона.

Молодой Белинский в «Литературных мечтаниях» (1834) полностью последовал за Полевым. Начинаящий критик гиперболизировал романтический культ Державина и указал на связь между необразованностью и народностью:

<...> его невежество было причиною его *народности*, которой, впрочем, он не знал цены; оно спасло его от подражательности, и он был оригинален и народен, сам не зная того [Белинский: I, 76].

Не исключено, что Белинский, прилежный читатель журналов конца 1820-х гг., в этом утверждении полемически учитывал и спор Полевого с Бахтиным о Державине в 1827 г., и мнение Шевырева, наперед нейтрализующая любое обсуждение необразованности великого поэта.

Знаменательно, что взгляд Полевого на Державина как на первого народного поэта сразу же отразился в академических пособиях и сочинениях. В 1833 г. интерпретация Полевого была закреплена в учебнике В. Т. Плак-сина «Руководство к познанию истории литературы» (1833)³⁹ [Плак-син 1833: 223]. Как первый по времени «представитель Русской народности во всей полноте ее» представлял Державин и в кандидатском рассуждении будущего социалиста Н. И. Сазонова «О составных началах и направлении отечественной словесности в XVIII и XIX столетиях» (1835) [Сазонов: 105]⁴⁰.

Взгляд Белинского сказался в речи его коллеги по «Телескопу» В. Межевича «О народности в жизни и в поэзии» (перв. отд. изд. 1835), где акцент делался на «невольной самобытности» Державина, на спасительном «недостатке воспитания», исключавшем любую подражательность европейским образцам. Межевич, следуя «Литературным мечтаниям», прилагал к Державину категорию «бессознательной», или «внутренней» народ-

³⁸ Характерно при этом, что Полевой отрицал не только генетическую связь Державина с Жуковским, но и Пушкина с Жуковским: «Это две совершенно параллельные линии» [Полевые: 233].

³⁹ Природный гений Державина здесь изъят из традиции: у него особое место, нет продолжателей, что обеспечивает его универсальность и принадлежность «целому человечеству и вечности» [Плаксин 1833: 222–223]. Буквальным воспроизведением тезиса Полевого звучит у Плак-сина и утверждение о том, что «Державин не мог произвести эпохи, не мог сообщить никакого направления нашей словесности» [Там же: 239].

⁴⁰ Знаменательно, что сочинение Сазонова было перепечатано в качестве приложения к русскому переводу лекций профессора Йенского университета О. Вольфа «Чтения о новейшей изящной словесности» (М., 1835), что, конечно же, повышало статус кандидатского рассуждения.

ности, выражающей русский дух, жизнь, характер и противопоставленной народности «внешней» [Межевич: 290–292].

Естественно, что объявление народности частью государственной идеологии в 1834 г. (см.: [Зорин 2001: 339–374]) лишь воодушевило литераторов толковать это понятие. Именно так поступил П. Плетнев в речи «О народности в литературе», опубликованной как программный документ в первом номере «Журнала Министерства народного просвещения» за 1834 г. Державину в ней вполне естественно была отведена роль первого подлинно народного поэта:

Какой Суворов не назвал бы Державина братом своим по славе? Вот, вот те исполины, которых духовная деятельность вполне равна идее русского народа. Где изучил певец Фелицы свое искусство? Откуда он извлек этот несслыханный, но понятный всем язык? <...> По чьим следам бросал он гигантские шаги своих идей? В нем все так могущественно, так стремительно, так ново и неуравнено, так безгранично, как сама Россия [Плетнев 1885: 235].

Вопросы Плетнева — риторические. Согласно новой концепции народности, на них может быть только один ответ: *русский народ*⁴¹, *Россия* — вот подлинный источник славы и величия Державина.

Таким образом, в 1833–1835 гг. риторика народности применительно к литературе вырастает на основе самых актуальных романтических идей, апогей развития которых приходится на начало 1830-х гг. Официальная доктрина всячески стимулировала эту дискуссию в периодике (см.: [Миллер: 156]) и способствовала оформлению понятия народности и категории народного поэта. Первым таким поэтом в русском литературном пантеоне критика признала Державина. Миф о «природном гении» скрывал его противоречия и в конечном счете устраивал литераторов с самыми разными взглядами. К середине 1830-х гг. Державин прочно входит в канон и на уровне литературной критики, и на уровне учебных пособий.

Здесь следует оговорить, что наряду с Державиным, Крылов и Пушкин тоже входили в число народных поэтов. Правда, о Крылове возникали споры из-за его «внешней народности», основанной на использовании просторечия ([Межевич: 292]; ср. также эпистолярную полемику Пушкина с Вяземским). В Пушкине же видели слияние разных типов народности (по

⁴¹ В статье Плетнева, основные положения которой были развитием некоторых излюбленных идей Уварова (об эллинизме, о возрастном развитии нации, о самобытном пути России, которая избегала последствий дурной европейской гражданственности), отражение народности в литературе было поставлено в зависимость от развития «гражданственности», под которой, по сути, подразумевалась государственность, в т.ч. воспитание правоверных граждан (ср.: [Койре: 273]). В русской традиции подобный взгляд, правда, в гораздо более либеральной форме содержался в предисловии к книге Вяземского «Фон-Визин» («Литературная газета», 1830). Отсюда его, очевидно, позаимствовал и молодой Белинский.

Межевичу — «внутренней» и «внешней»), высшее ее проявление, а также второго после Державина истинно народного поэта. При этом посредничество Жуковского, в «заимствованной» поэзии которого не находили самобытности, редуцировалось⁴². Помимо самого Пушкина, писавшего о державинском «благословении», версию о прямой преемственности «Державин — Пушкин» (минуя Жуковского) пропагандировали Н. Полевой и Белинский в «Литературных мечтаниях» (подхвачена также в «Речи о народности» В. Межевича в 1835 г. [Межевич: 296]).

К концу 1830-х гг. интерес к Державину, однако, начинает падать. В 1836 г. Белинский «разжаловал» поэта из «гения» в «великий талант», а к середине 1840-х не только «неистовый Виссарион», но и многие другие сходятся в том, что «Державин дойдет к потомству <...> малым числом <...> своих стихотворений» и что он уже не понятен без комментария (Н. Греч, цит. по: [Зорин 1987: 31]). «Опала» Державина была связана еще и с тем, что критика в очередной раз поменяла свои идейно-философские ориентиры. К началу 1840-х гг. в pendant к народности широкое распространение получает категория «национального». В 1839 г. М. Катков так характеризовал разницу двух понятий в предисловии к переводной статье Ф. фон Энзе о Пушкине:

Надобно отличать народное от национального. Народным должно называть все то, что вытекает из естественного состояния народа, <...> в котором дух безразлично слит с природой; национальное же все то, что напечатлено самосознанием, развивающимся духом какого-либо народа, как органической части целого человечества, как нации. Мы говорим «народные русские песни», мы скажем «поэт национальный» [Пушкин в критике: IV, 303].

Народность здесь, в духе Гегеля, трактовалась как пассивное начало «неисторических народов», противопоставленное рефлектирующему состоянию национального духа у «исторического». Явно под влиянием Каткова эта оппозиция, равно как и антитеза «народные песни — национальный поэт» возникла у Белинского в статье «Россия до Петра Великого» (1841):

<...> слова *народность* и *национальность* только сходственны по своему значению, но отнюдь не тождественны, и между ними есть не только оттенок, но и большое различие. <...> Под *народом* более разумеется низший слой государства: *нация* выражает собою понятие о совокупности всех сословий государства. В *народе* еще нет нации, но в нации есть и народ. Песня Кирилы Данилова есть произведение народное: стихотворение Пушкина есть произведение национальное [Белинский: IV, 36].

Появление новой категории «национального» позволяло критикам более тонко разграничить разные проявления народности, отразив в них идею

⁴² Более отвечала действительности, конечно же, другая версия наследования — от Жуковского к Пушкину, которая поддерживалась в пушкинском кругу (см.: [Киселева 2001]).

зрелости нации. Теперь национальным поэтом мог считаться только тот, чье творчество пришлось на соответствующий «возраст» народа. Эта идея, по-видимому, и оказалась решающей для репутации Державина в 1840-е гг. Отныне «мысль о русском национальном поэте», с легкой руки Гоголя и Белинского, прочно ассоциировалась с именем Пушкина. Но и его лидерство в литературе было быстро поставлено критикой под сомнение: Белинский объявил о литературной «смерти» Пушкина и выдвинул нового гения. Об этом речь пойдет в следующем разделе.

1.2. Белинский и проблема «гения»: генезис и прагматика концепта «глава литературы»

В 1847 г. П. А. Вяземский в статье «Взгляд на русскую литературу в десятилетие после смерти Пушкина» уподобил литературу «единодержавию», литературная власть в которой должна принадлежать «умной олигархии»:

В лучшие эпохи и у нас литературная держава переходила как будто наследственно из рук в руки. На нашем веку литературное первенство долго означалось в лице Карамзина. После него олицетворилось оно в Пушкине. В настоящую минуту верховное место в литературе нашей пусто. Наша эпоха отвечает исторической эпохе нашего междуцарствия, смут и самозванцев [Вяземский: II, 196–197].

Состояние «республики словесности», обрисованное поэтом с помощью излюбленных им политических метафор, примечательно полным игнорированием роли литературной критики⁴³. Вяземский, человек поэтической культуры 1820-х гг., даже в 1847 г. представляет себе устройство литературы в категориях «золотого века»: единодержавие, олигархия, аристократизм, передача главенства по наследству от поэта к поэту. Трудно подобрать лучшую иллюстрацию к взглядам современников Пушкина на сущность литературной иерархии в 1820-е гг. Нет нужды говорить и о том, сколь сильно изменилась ситуация к концу 1840-х гг., к которым Вяземский пытался приложить ушедшие в прошлое представления. Между писателями (и читателями, конечно) встала фигура профессионального критика, пытавшегося навязать тем и другим свой взгляд на вещи. В представлении критики поэт более не мог самостоятельно передавать по наследству свою лиру, во всяком случае, это требовало «верификации» со стороны арбитра вкуса. Иными словами, на литературном поле появляется еще один игрок, с которым приходится считаться.

Нет сомнения, что первой попыткой критики не просто ниспровергнуть старый авторитет, но и утвердить новый явились дебютные статьи Белинского «Литературные мечтания» (1834) и «О русской повести и повестях

⁴³ В статье критика упоминается только с негативными коннотациями — «скоропелая», безвкусная и т.п.

г. Гоголя» (1835). В последней критик объявил, что Гоголь является «главой» русской литературы, впервые употребив это понятие в таком контексте.

1.2.1. Иерархия как систематизация литературного пантеона

Так как ядром литературной системы в 1820-е гг. являлась поэзия, статус *первого поэта* подразумевал и главенство в литературе⁴⁴, поэтому в лексиконе критики 1820-х гг. мы не найдем понятия «глава литературы». Хотя дискурс народности широко распространился к середине 1830-х гг., это вовсе не означало механической замены прежней поэтической иерархии на новую. Напротив, на старые способы ранжирования критика пытается «наложить» новые принципы, и в статьях этого времени можно найти множество примеров их сосуществования и комбинирования. Пожалуй, самый яркий пример — дебютные статьи Белинского, крайне эклектичные во всех смыслах и включающие самые разные приемы, выработанные к тому времени в критике. Нас будет интересовать в первую очередь ранжирование и систематизация. Рассмотрим вначале их источники у Белинского.

П. Анненков вспоминал, что «смелость» «Литературных мечтаний» «заключалась не столько в исследовании, сколько в началах и принципах, высказанных критиком и предпосланных исследованию» [Анненков 1983: 121–122]. Нужно учесть, однако, что взгляд мемуариста ретроспективен. Гораздо более точным представляется синхронное мнение члена кружка Станкевича Я. М. Неверова, высказанное в 1835 г. Он полагал, что в дебютной статье Белинского

нет ничего такого, чего бы мы не знали, или о чем бы не слыхали; но это всем известное излилось с такою полнотою, силою и жаром из сердца автора, <...> что для них прощаем автору многие его поверхностные суждения [ЖМНП: 1835. № 9. С. 490].

Отказывая подходу Белинского в новизне, Неверов объяснял эффект статьи риторическими достоинствами, системностью изложения и силой убеждения. Остается понять, о каких новых «началах и принципах» говорил Анненков и что они напомнили Неверову.

Первые статьи Белинского в своей философской и теоретической части были вторичны и варьировали, как отмечалось исследователями, идеи Бестужева, Киреевского, Полевого и Надеждина⁴⁵. В то же время сильной стороной текстов Белинского была постоянная рефлексия над своим методом. В статьях 1834–1836 гг. лейтмотивом подобных метаописаний является

⁴⁴ Ср., например, именование Жуковского «главой поэтов» в обозрении В. Плаксына «Взгляд на состояние русской словесности в последнем периоде» [Плаксын 1829: 400].

⁴⁵ О заимствованиях Белинского у названных критиков см.: [Венгеров 1900]; [Милюков]; [Козмин 1903: 289]; [Козмин 1912: 352–58]; [Крупчанов]; [Манн 1962]; [Тихонова: 41–59].

постоянное упоминание о двух принципах оценки текстов — «эстетическом» и «системно-историческом»:

<...> для надлежащей оценки всякого замечательного автора нужно определить **характер его творений и место**, которое он должен занимать в литературе. Первый можно объяснить не иначе, как теориею искусства <...>; второе — сравнением автора с другими [Белинский: I, 161].

В «Мечтаниях» Белинский прямо указал на европейские корни такого метода, подразумевая под ним, скорее всего, французскую историко-биографическую критику (в первую очередь, О. Сент-Бева и Г. Планша):

Посмотрите, как поступают в сем случае иностранцы: у них каждому писателю воздается по делам его; <...> у них рассматривается **весь круг деятельности** того или другого писателя, определяется **степень его влияния** вообще, а не **частные красоты или недостатки**, берутся в соображение обстоятельства его жизни, дабы узнать, мог ли он сделать больше того, что сделал, и объяснить, почему он делал так, а не этак; и уже, по соображении всего этого, решают, какое **место он должен занимать в литературе** [Там же: I, 68].

Далее Белинский напоминал, что читателям «Телескопа» должны быть хорошо известны подобные критические биографии. В самом деле, в 1831–1834 гг. в журнале появились переводные очерки о Купере (Ч. 4), Петрарке (Ч. 9), Гофмане (Ч. 16), Гэзлитте (Ч. 17), Гизо (Ч. 21), Дюма (Ч. 23), Манцони и Бальзаке (Ч. 24). Биографические очерки помещались, конечно же, не только в «Телескопе»: не менее важными поставщиками французских статей о литературе были «Сын Отечества» и «Московский телеграф». Издатель последнего Н. Полевой считался главным практиком «французского» историзма в России [Козмин 1903: 291]. Он первым отрецензировал «Литературные портреты» Сент-Бева⁴⁶ и пропагандировал их метод. Его суть рецензент видел в том, что критик занимается «самим творцом, чтобы по изъяснению его духа и условий его жизни изъяснить и его творения» [МТ: 1833. Ч. 49. № 1. С. 165]. В 1831–1832 гг. сам Полевой создал ряд ярких литературно-биографических очерков («Баллады и повести Жуковского», «Сочинения Державина» и др.), учитывавших методологические находки его русских современников (в первую очередь, А. Бестужева и И. Киреевского) и повлиявших, в свою очередь, на Белинского.

«Посредничество» Полевого отчасти помогает понять, почему вплоть до 1836 г. Белинский ни разу не упомянул ни одного из французских мэтров⁴⁷ и весь интертекстуальный фон его статей этого времени исчерпывается, за редким исключением, отсылками к отечественной традиции и к немецкой эстетике. Будучи одновременно последователем Н. Надеждина, молодой критик в большей степени интересовался не биографической и

⁴⁶ О восприятии Сент-Бева в России см.: [Заборов 1978].

⁴⁷ Показательно, что в 1839–1840 гг., во время освоения метода «философской» критики, Белинский будет ссылаться на гегельянца Ретшера в переводе М. Каткова.

социальной контекстуализацией, а систематизацией — определением «места» автора в литературной иерархии и уяснением «характера его творчества» и его роли в национальной литературной эволюции⁴⁸. Видимо, поэтому Белинский не написал в 1834–1836 гг. ни одного литературно-биографического очерка в жанре Сент-Бева.

В 1834–1835 гг. поискам Белинского в большей степени могли отвечать статьи Г. Планша. Так, в 1834 г. в «Телескопе» появился перевод его открытого письма к В. Гюго — «Современная французская литература»⁴⁹. В нем содержалась примечательная классификация критических методов — «исторического», «симпатического» (разъясняет текущие тексты читателю) и «прозрачительного» (делает прогнозы) [Т: 1834. Ч. 20. С. 260–271]. Обращены они, соответственно, к текстам прошлого, настоящего и будущего. Планш отдает предпочтение второй методе. Недаром его трехтомные «Литературные портреты» (1836) посвящены, в противовес Сент-Беву, «наличным» литературным деятелям, которые были представлены в статье в виде «сословной» иерархии. «Царем поэзии» (le roi) объявлялся Ламартин [Там же: 324], в прозе же Планш затруднился выбрать между Гюго, Виньи и молодой Жорж Санд, оставив вопрос открытым [Там же: 409]. В целом эти приемы Планша оказываются сходными с важнейшей установкой первых статей Белинского⁵⁰ — систематизацией национально-го пантеона и выстраиванием новой литературной иерархии. Таким установкам более всего соответствовала немецкая эстетика и, в частности, спекулятивная философия.

Стремление рассматривать каждое частное явление в рамках целого, мышление триадами, ориентация на новейшие философские системы (Шеллинг, Гегель)⁵¹ — все эти признаки характерны для статей

⁴⁸ Ср. неоднократное постулирование этих принципов в статьях 1834–1836 гг.

⁴⁹ Вошла в третий том его «Литературных портретов» [Planche: III, 157–212].

⁵⁰ В литературе отмечалось и вероятное влияние на Белинского суждений Планша о «неистовой словесности» [Евдокимова: 128]. Однако к началу 1840-х гг. все больше погружаясь, под влиянием Станкевича и Бакунина, в немецкую эстетику, Белинский начинает оценивать французских критиков (Сент-Бева и Д. Низара) иронически: «Боже мой, что это за произвольность в понятиях! Ничего не поймешь, ничего не разберешь!» («Русские журналы», 1839) [Белинский: II, 426–27]. Одновременно Белинский критикует приемы Полевого за тот же субъективизм

⁵¹ Ср. «афоризмы» В. Одоевского «по части современного германского любобудрия»: «Изучению какой-нибудь особенной части должно предшествовать познание *всеобщего* чертежа наук. Посвящающий себя на изучение какой-либо отдельной науки, должен знать место ее в целом, дух ее отличающий, должен знать, каким образом сия наука, будучи особенною, частною, сливается с гармоническим зданием целого, знать способ, как приняться за сию отдельную науку, дабы заниматься ее не рабски, но свободно — обнять оную в духе целого» [Мнем: 1824. Ч. 2. С. 76].

И. В. Киреевского, методология которого также повлияла на молодого Белинского (его восторженного читателя).

В дебютной статье 1828 г. «Нечто о характере поэзии Пушкина», говоря о своем методе, Киреевский ставил перед собой задачу

определить **характер** его <Пушкина. — А. В.> **поэзии** вообще, оценить **ее красоты и недостатки**, показать **место**, которое поэт наш успел занять между **первоклассными** поэтами своего времени [Киреевский: 43].

Цитированный выше постулат Белинского частично совпадает с этими принципами Киреевского. При этом автор «Литературных мечтаний» добавляет к ним биографию и контекст, отвергая разбор лишь «красот и недостатков». Примечательно, что в духе Киреевского на этот счет высказывался и преподаватель хронологии и истории Московского университета М. Гастев (статья «Ломоносов. Отрывок из характеристики русских писателей» в «Вестнике Европы», 1830):

Отличить **характер** писателя, **указать красоты, недостатки его и место**, которое он должен **занимать в истории литературы**; заметить большее или меньшее **влияние его на ход литературы, на современников и потомство** — дело трудное <...>; посему-то, может быть, характеристика заменяема была у нас до сих пор <...> сухими биографиями и послужными списками [ВЕ: 1830. Т. 4. С. 95].

Гастев намекает на «Опыт краткой истории русской литературы» Н. И. Греча (1822), в которой многие характеристики были, в самом деле, построены по принципу послужного списка. Но к нему изложение у Греча не сводится, мы можем найти в «Опыте» и зародыш будущей методологии, по крайней мере, его описание, которое цитирует Гастев:

История литературы <...> представляет <...> в хронологическом порядке **характер** и произведения **первостепенных писателей**, исчисляя притом их отличительные **свойства и влияния, которое они имели на современников и потомство** [Греч: 7].

К концу 1820-х гг. среди критиков находится все больше приверженцев немецкого систематизма (круг «Московского вестника», «Вестника Европы», «Атеней» и др. журналов). Требование уяснять место каждого писателя в литературной системе и определять характер его творчества становится важным методологическим принципом, за которым стояла потребность в систематизации национального литературного пантеона и осмыслении его истории⁵². Проблема «места» автора в иерархии решалась, конечно же, в контексте «живой» литературы. Из номера в номер критикам приходилось определять судьбу конкретных литераторов. Не нужно напоминать, что самой обсуждаемой фигурой в начале 1830-х гг. был Пушкин, за кото-

⁵² В таком контексте делается понятно, что «Мечтания» вряд ли могли потрясти Неверова так, как потрясли, например, молодого Панаева [Панаев: 108–109].

рым уже закрепилось место «первого поэта», а Н. Полевой успел даже заявить о его народности⁵³ (второй по времени «народный поэт» после Державина) [Пушкин в критике: II, 190].

Специфика отношения к Пушкину в критике начала 1830-х гг. состояла в том, что на фоне популярного мнения о «падении» его таланта происходит признание его как поэта «народного», закрепленное даже в учебных пособиях (ср.: «чисто Русский поэт»: [Плаксин 1833: 346]).

1.2.2. Не «гений», но «глава»: Белинский – Пушкин – Гоголь в 1835 г.

В таком контексте в 1834 г. и были опубликованы две знаковых статьи — «Литературные мечтания» Белинского и «Несколько слов о Пушкине» Гоголя. Всем памятно, что в первой Белинский «хоронил» Пушкина («умер или, может быть, только обмер на время»)⁵⁴, в чем следовал за Надеждиным. Однако одновременно, в противоположность своему редактору, молодой критик считал главной чертой Пушкина народность, что поднимало поэта на новую высоту. Такая характеристика аккумулировала наработанные критикой клише и утверждала за поэтом статус самого народного автора эпохи, «выразителя всего человечества русского».

Рассуждения Белинского о Пушкине, разумеется, совершенно не случайно перекликаются с центральными положениями статьи Гоголя, что, кажется, ни разу не отмечалось. Ср.:

| Белинский (осень 1834) | Гоголь (опубл. в янв. 1835) |
|---|---|
| Пушкин, поэт русский по преимуществу , Пушкин, в сильных и мощных песнях которого впервые пахнуло веяние жизни русской , игривый и разнообразный талант которого так любила и лелеяла Русь , к гармоническим звукам которого она так жадно прислушивалась... | При Имени Пушкина тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте . В самом деле, никто из поэтов наших не выше его и не может более назваться национальным ; это право решительно принадлежит ему. |
| Подобно Карамзину, Пушкин был встречен громкими рукоплесканиями и свистом, которые только недавно перестали его преследовать. Ни один поэт на Руси не пользовался такою народностью, такую славою при жизни. | Ни один поэт в России не имел такой завидной участи, как Пушкин. Ничья слава не распространялась так быстро. |

⁵³ Хотя Полевой и ставил Пушкина во главу современного поэтического Олимпа, он отказывался признать общеевропейский статус его творчества — в силу множества расхождений с каноном французской драмы [Полевые: 225, 266].

⁵⁴ Об эволюции воззрений Белинского на Пушкина см.: [Вацуро, Городецкий].

| | |
|---|---|
| Пушкин был выражением современного ему мира, представителем современного ему человечества; но мира русского, но человечества русского [Белинский: I, 96–97]. | Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии , в каком он, может быть, явится чрез двести лет [Гоголь АН СССР: VIII, 50–51]. |
|---|---|

Разительное сходство заключается в том, что и Белинский, и Гоголь подчеркивают, во-первых, «русскость» Пушкина, во-вторых, его первенство в русской литературе; в-третьих, его уникальную славу; наконец, то, что в нем отразился русский человек. В последнем случае, однако, не может не броситься в глаза существенное отличие в грамматическом времени: для Белинского Пушкин целиком в прошлом («был», читай «умер»), тогда как Гоголь говорит о великом будущем поэта. С этим связано и разное словоупотребление: для первого Пушкин «народен», для второго — «национален».

Конечно, о влиянии «Мечтаний» Белинского на статью Гоголя говорить не приходится, поскольку большая часть текста гоголевской заметки датируется концом 1833 – начала 1834 г., а окончательная редакция — сентябрем–октябрем того же года [Гоголь: III, 665]. (Напомним, что восьмая «пушкинская» главка «Мечтаний» появилась в № 50 «Молвы» в середине декабря [Белинский: I, 628]) Скорее, мы имеем дело с совпавшей по времени кристаллизацией формул, подготовленных многочисленными статьями о Пушкине (в первую очередь Киреевского [Гоголь: III, 668]). Более того, Белинский и Гоголь и в 1840-е гг. будут во многом сходиться в своей «пушкинистике» (о влиянии статей Белинского о Пушкине на «Выбранные места...» см.: [Вайскопф]).

Наделяя Пушкина статусом «народного поэта», Белинский тем не менее заговорил о его литературной смерти и поставил на его место Гоголя. Как же Белинский обосновывал такую возможность?

Прежде всего, следует напомнить, что Белинский был, конечно, не первым, кто всерьез заговорил о необыкновенном гоголевском таланте. Высокое мнение о даровании автора «Вечеров на хуторе близ Диканьки», заданное оценкой Пушкина из его письма Воейкову и включенной в рецензию Л. А. Якубовича, установилось уже к 1832 г. [Гоголь АН СССР: I, 505]; [Гоголь: I, 632–633]. Среди отзывов, важных для Белинского, следует отметить также рецензию Ушакова в «Северной пчеле», где говорилось о народности «Вечеров» [Гоголь: I, 634–635], и, конечно, хвалебный отзыв Надеждина в «Телескопе» [Там же: I, 637]. Все они предопределили похвалы Гоголю в «Литературных мечтаниях» («необыкновенный талант»). Более того, в первой книжке «Московского наблюдателя» 1835 г. появилось восторженное «Письмо из Петербурга» М. Погодина, в котором автор «Миргорода» был назван «талантом первоклассным» и «новым светилом» русской словесности [МН: 1835. Ч. 1. Кн. 2. С. 445]. В том же номере главный критик журнала С. Шевырев характеризовал талант автора «Миргорода» как преимущественно комический, предостерегая от обращения к низ-

кой действительности и к гофмановской и тиковской фантастике («Арабески»). Отсутствие единства среди участников «Московского наблюдателя», сложные отношения с ними Гоголя (отклонили публикацию повести «Нос»), интерес к Гоголю у «Телескопа» — все эти факторы, как показал Н. И. Мордовченко [Мордовченко 1936], и привели к тому, что летом 1835 г. Белинский задумывает серьезную статью о Гоголе, полемически направленную против интерпретации Шевырева.

В добавление выскажем предположение, что комплиментарные размышления Белинского о Гоголе могли подогреваться весной–летом того же года С. Т. Аксаковым, весьма расположенным тогда к молодому критику и оказывавшим ему протекцию, в том числе по части знакомств в литературных кругах. Так, на вечер в дом Аксакова, где Гоголь должен был читать «Женитьбу», были приглашены Станкевич и Белинский (разбор этого эпизода см.: [Там же: 120–121]). После выхода «Арабесок» и «Миргорода» Аксаков окончательно убеждается в гениальности Гоголя. Весной 1835 г. в письме Надеждину он восторженно характеризуется как писатель «действительности, а не фантазмагорий» (см.: [Манн 2004: 348]; ср. у Белинского: «Гоголь — поэт жизни действительной»⁵⁵). Возможное влияние Аксакова, как кажется, только подстегивало интерес Белинского к Гоголю. Уезжая в начале 1835 г. в Петербург, а потом за границу, Надеждин поручает присматривать за «Телескопом» и «Молвой» именно Аксакову [Нечаева 1954: 306]; [Машинский: 182–186]. С июля же по декабрь официальным редактором числился Белинский [Нечаева 1954: 307–309]. В это время и появилась его статья о Гоголе, где критик, как и положено редактору, сделал свое программное заявление. Знаменательно при этом, что, выдвигая Гоголя на роль «главы» литературы, Белинский проницательно делал ставку на талант, открытый пушкинским кругом и многими признанный. Более того, Белинский, прекрасно зная о разладе Гоголя с кругом «Наблюдателя», пытался перехватить у них первенство в осмыслении гоголевского успеха, что ему и удалось.

Белинский, таким образом, не «открыл» Гоголя, но попытался теоретически оформить его признание и резюмировать многочисленные восторженные отзывы предшественников, закрепив за автором «Миргорода» главенство в пантеоне. Можно предположить, что именно поэтому серьезной полемики, является ли Гоголь в самом деле «главой» или нет, после статьи Белинского не состоялось (за исключением выступления Неверова, оспорившего лишь гиперболизацию роли писателя⁵⁶).

⁵⁵ Хотя важнее здесь, разумеется, отсылка к статье Киреевского «Нечто о характере поэзии Пушкина».

⁵⁶ «Достоинство, прелесть большей части повестей Гоголя неоспорима; но ставить их выше всего, наравне с самыми драгоценнейшими, высочайшими творениями человеческого гения есть преувеличение, понятное, впрочем, в том,

Гораздо более важен вопрос о том, как Гоголь воспринял статью Белинского. Здесь все исследователи исходят из ценнейшего свидетельства Анненкова, который вспоминал, что писатель «был осчастливлен статьей», явившейся весьма кстати — в период сложных отношений с «Московским наблюдателем», неудавшегося профессорства и нападок Сенковского и Булгарина [Анненков 1983: 161]. Самым главным достоинством интерпретации Белинского мемуарист считал объективность. Белинский, якобы, «не давал в ней советов автору, не разбирал, что в нем похвально и что подлежит нареканию, не отвергал одной какой-либо черты», а говорил о «сущности авторского таланта» и «достоинстве его мирозерцания» [Там же]. Во-вторых, Анненков зафиксировал, какое место статьи больше всего нравилось Гоголю: «с особенным вниманием остановился в ней Гоголь на определении качеств истинного творчества». Далее Анненков приводит цитату, о которой писатель говорил: «это совершенная истина»:

Еще создание художника есть тайна для всех, еще он не брал пера в руки, — а уже видит их (образы) ясно, уже может счесть складки их платья, морщины их чела, изборожденного страстями и горем, а уже знает их лучше, чем вы знаете своего отца, брата, друга, свою мать, сестру, возлюбленную сердца; также он знает и то, что они будут говорить и делать, видит всю нить событий, которая обовьет и свяжет между собою [Там же: 161–162]; ср.: [Белинский: I, 164].

Хотя верность воспоминаний Анненкова в целом никогда не ставилась исследователями под сомнение [Мордовченко 1936: 145–147]; [Манн 2004: 345–349], они все же требуют проверки⁵⁷. Что же означал для Гоголя выбор именно той цитаты, которую приводит мемуарист? Поиски в этом направлении позволяют существенно скорректировать сложившееся представление о влиянии статьи Белинского на писателя.

В самом деле, если верить Анненкову, то Гоголь выбрал наименее репрезентативный пассаж статьи, который можно счесть общим местом в русской критике того времени (рассуждения о таинстве создания). Шеллингианский взгляд на бессознательность и бесцельность творческого процесса гораздо более ярко раскрывается у Белинского в других фрагментах статьи. Даже если Анненков ошибся в самой цитате, взгляд Белинского на природу искусства, вне сомнения, занимал Гоголя в первую очередь. Как известно, его «Портрет» уже в первой редакции, собственно, представлял собой эстетический манифест, в котором автор размышлял о том, что «чересчур близкое подражание природе» приводит не просто к слепой копировке, но к саморазрушению, к «соскакиванию» в «ужасную действитель-

кто нашел писателя, удовлетворяющего его собственным понятиям об искусстве» [ЖМНП: 1836. № 7. С. 433].

⁵⁷ С осторожностью призывает относиться к ним и современный исследователь отношений Белинского и Гоголя [Виноградов И.: 351].

ность» [Гоголь АН СССР: III, 405–406] и в конечном счете — к умножению зла на земле⁵⁸.

Особая значимость «Портрета» для Гоголя была Белинским полностью проигнорирована⁵⁹. Резко негативная оценка повести, данная в апрельской рецензии, в статье «О русской повести...» изменений не претерпела. «Портрет» объявлялся «неудачной попыткой г. Гоголя в фантастическом роде», свидетельствующей о «падении таланта». Самые большие нарекания вызвала именно вторая часть, которая «решительно ничего не стоит: в ней совсем не видно г. Гоголя. Это явная приделка, в которой работал ум, а фантазия не принимала никакого участия» [Белинский: I, 180]. Для нас не важно, насколько верно оценил Белинский художественные достоинства повести. Важнее то, что его взгляды на искусство, при многих сходжениях, существенно отличались от гоголевских.

Центральная тема и статьи Белинского, и размышлений Гоголя — проблема отображения «действительности»⁶⁰ (жизни действительной), но уровень ее осмысления принципиально разнится. Метафизические, заостренно шеллингианские убеждения Белинского в абсолютной свободе творчества и при этом бессознательной зависимости от предмета («поэт есть раб своего предмета») должны были казаться Гоголю поверхностными и наивными⁶¹, не затрагивающими самых сложных, пограничных процессов творчества. Если Белинский исходил из идеальных условий — творческой свободы и бессознательности художника, то Гоголь подчеркивает его моральную ответственность и несвободу, тесно связанную с этико-религиозными аспектами творческого процесса, совершенно не интересными Белинскому. В теории последнего все выходило просто и математически точно:

Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрения на вещи, от его отношений к миру, к веку и народу <...>, или воспроизводит ее во всей ее наготе и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам ее действительности [Там же: I, 141].

⁵⁸ Об апокалиптической эстетике в «Портрете» см.: [Манн 1996].

⁵⁹ Что в корне расходится с заверением Анненкова в объективности критика.

⁶⁰ В этой связи правомерно говорить о сильном влиянии эстетики Гоголя на взгляды Белинского в 1835 г. после прочтения «Арабесок» и «Миргорода». В статье «О русской повести...» есть даже не отмечавшиеся ранее отсылки к статьям Гоголя. У Белинского: «Чем обыкновеннее, чем пошлее, так сказать, содержание повести, слишком заинтересовывающей внимание читателя, тем больший талант со стороны автора обнаруживает она». Ср. у Гоголя: «Потому что чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина» («Несколько слов о Пушкине»).

⁶¹ Еще Мордовченко указывал на дистанцирование Гоголя от шеллингианства «любомудров» в середине 1830-х гг. [Мордовченко 1936: 140–142].

Первый тип поэзии Белинский, как известно, назвал «идеальной», а второй — «реальной». Казалось бы, исходя из взглядов Гоголя в «Портрете», критик должен был отнести его творчество к первому типу, однако вышло наоборот (здесь — истоки мифа о Гоголе-«реалисте»). С самого начала почерк Гоголя ассоциировался у Белинского с верностью действительности во всем ее многообразии и с «истиной жизни». Тем самым критик не хотел видеть (или не увидел) сложности и противоречивости мировоззрения и эстетики Гоголя.

Таким образом, у нас нет оснований, полностью доверяясь Анненкову, считать, будто Гоголь в 1830-е гг. внимал Белинскому и считал себя обязанным его проницательным статьям. Тот факт, что писатель с самого начала сдержанно и критично относился к критику «Телескопа», помогает понять, почему в черновике гоголевской статьи «О движении журнальной литературы в 1834–35 году» вкус Белинского, при всей его высокой оценке, именуется «необразовавшимся, молодым и опрометчивым» [Гоголь АН СССР: VIII, 533]. Не могли, по-видимому, подкупить Гоголя ни славословия в его адрес, ни наделение самым высоким статусом «главы литературы». Действительно, и здесь со стороны Белинского не обошлось без примечательных манипуляций.

Многочисленные теоретические пассажи в «Мечтаниях» и «О русской повести...» показывают, что Белинский пытается трансформировать устоявшееся понятие «гений». В русской литературе, по мысли критика, имеются только четыре гения — Державин, Крылов, Грибоедов и Пушкин. Из них лишь последний является и основателем, и главой целого литературного периода. Державин, Крылов и Грибоедов — гении народные, но творили они в рамках, соответственно, ломоносовского, карамзинского и пушкинского периодов. Противоречие в классификации было обусловлено двойственностью критериев. Для разметки периодов Белинский по традиции применял стилистическо-языковой принцип, а для установления иерархии внутри периода — критерий народности. Получается, что любой гений всегда народен, но далеко не всякий «народный» гений может стать главой целого литературного периода.

В ранних статьях не менее важен и третий критерий — степень гармонии ума и чувства в таланте художника (Белинский мог позаимствовать его, например, из лекций Надеждина 1832 г. по эстетике⁶²). Это позволяло

⁶² Надеждин рассматривал качества гения многоступенчато. В его основании лежат две базовые силы — ум и воля, которые сами по себе еще не означают гениальности [Надеждин 2000: I, 425] и только в совокупности с воображением «явля[ю]тся в чувстве» как результат духовного напряжения: «Но ум и воля в известном напряжении <духа. — А. В.> не составят еще гения, надобно иметь некоторую степень **огня и теплоты**, следовательно потребно участие **чувства, согревающего гений**; можно ли назвать гением холодного эгоиста или бездушного стойка» [Там же: I, 426]. Вполне вероятно, что именно надеждинское требование «огня» отразилось в известных рассуждениях Белинского об из-

отличить подлинно народное произведение искусства от подделки под народность. Например, Ломоносов и Карамзин, в трактовке Белинского, не являлись гениями в силу односторонности своего таланта, хотя и были родоначальниками целых периодов.

Таким образом, «глава периода» и его «гений» у Белинского могли не совпадать (Пушкин — знаковое исключение), что создавало предпосылки к тому, чтобы объявлять зачинателем очередного периода «не гения». Еще более дерзкой выглядела попытка Белинского учредить для *не гения* до того не существовавшую в русской критике «должность» *главы литературы*. Эта неожиданная идея шла вразрез с идеями московских любомудров — главных теоретиков проблемы гения в русской эстетике того времени. Для них только гений мог быть полноценным лидером отечественной словесности, причем гений не подражательного типа (Гете), но творческого, познающего (Байрон) [Мазур: 54–57]⁶³.

Явно пренебрегая строгой и последовательной теорией любомудров, Белинский, объявляя Гоголя «главой литературы», называет его «талантом необыкновенным»⁶⁴. Для снятия противоречия между высоким статусом главы литературы и сниженной фигурой «не гения» Белинский уравнивал гений и талант в отношении к общим законам изящного:

Я под этим не разумею, чтобы этот поэт <т.е. Гоголь> был равен Шекспиру, Байрону, Шиллеру и пр. Но здесь вопрос не о степени, не о великости таланта, а о таланте: **для гения и таланта одни законы, несмотря на все их неравенство** [Белинский: I, 166].

На размывание границы между гением и талантом современники сразу же обратили внимание. Я. Неверов, например, упрекал Белинского в том, что тот «не отделяет Поэта-гения от Поэта-таланта» [ЖМНП: 1836. № 7. С. 429]. Пренебрежение различием, конечно же, преследовало у Белинского чисто тактические цели. Именно в данный момент для обоснования главенства Гоголя нужно было снять противопоставление гения и таланта,

бытке мысли и недостатке чувства в таланте Баратынского: «Везде **ум**, везде литературную ловкость, уменье, навык, щегольскую отделку и больше ничего. <...> В наше время, холодное, прозаическое время, **надо в поэзии огня да огня: иначе нас трудно разогреть**» [Белинский: I, 190].

⁶³ Как известно, вся первая часть статьи «О русской повести...» была посвящена утверждению приоритета реальной поэзии, «поэзии жизни действительной». Наиболее подходящим жанром для выражения «реального» духа времени Белинскому представлялась повесть. Эти идеи были заимствованы в первую очередь у Шиллера. В трактате «О наивной и сентиментальной поэзии» наивный гений («реалист») противопоставлен сентиментальному («идеалисту», рефлектирующему) [Шиллер: 466–469].

⁶⁴ То, что «необыкновенный талант» не является для Белинского синонимом гения, ясно из многочисленных экспликаций этих понятий в статьях 1834–1836 гг. Так, в статье «И мое мнение об игре г. Каратыгина» сказано: «Еще не вижу в г. Гоголе гения» [Белинский: I, 129].

которое в более поздних статьях критика будет играть крайне важную роль⁶⁵.

Однако неснятым оказывалось другое противоречие — между главенством в русской литературе прозаика и периферийным положением прозы. На фоне убеждения Любомудров в том, что главной сферой для гения должны быть драма или поэзия, ситуация, когда лидер не только не был гением, он был еще и прозаиком, выглядела еще более вызывающе.

Желая выйти из щекотливого положения, Белинский упорно именовал Гоголя «поэтом», расширительно толкуя это понятие как «художник», «творец», что полностью согласовывалось с теорией поэтического сомнамбулизма Шеллинга, которая составляла философскую подкладку ранних статей критика⁶⁶. В то же время именование «поэт», как своего рода рудимент, отсылало к устоявшейся «парнасской» традиции и должно было, по видимому, смягчить вторжение прозаика в поэтический пантеон.

Можно сказать, что критика к середине 1830-х была подготовлена к новой ситуации. Об осознании растущего влияния прозы свидетельствовали, например, рассуждения анонимного рецензента «Телескопа» о необходимости иметь «главу», «первого романиста» среди прозаиков [Т: 1831. Ч. 3. С. 354–355] (понятные на фоне растущей популярности романа как жанра). Более того, роман в начале 1830-х гг. осознавался как жанр, наиболее отвечающий «духу времени» и его потребности в «жизни действительной», на чем так настаивал Белинский в статье о повестях Гоголя (о теории романа в критике того времени см.: [Манн 1998: 313–329]).

Игра на смысловых оттенках понятий «прозаик» и «поэт» обнажала еще одну проблему, осмысленную Белинским в статье о Гоголе, — проблему дифференциации литературы и расширения ее поля. Говоря о том, что «с половины второго десятилетия XIX века совершенно кончилась <...> однообразность в направлении творческой деятельности: литература разбежалась по разным дорогам» [Белинский: I, 139], Белинский имел в виду распад прежнего средоточия литературы вокруг какой-либо одной фигуры и олицетворяемого ею направления. Приурочен этот распад был к появлению Пушкина. Паритет поэзии, повести, романа, исторической драматургии, а также полноценной литературной критики требовал приспособления старой поэтической иерархии к разнообразию литературы. Пресловутый вопрос о том, существует ли она в России, — ключевой для Белинского в 1834–1835 гг. Очевидно, что понятие «глава литературы» в сознании критика было тесно связано с проблемой утверждения самобытной, на-

⁶⁵ В этом сразу проявилась такая особенность критики Белинского, как приспособление некоторых теоретических положений под свое мировоззрение и конкретную ситуацию. Так, в 1835 г., когда Гоголь был объявлен «главой литературы», Белинского не заботило, что ранее он утверждал ее отсутствие.

⁶⁶ Целые страницы в «О русской повести...» посвящены бесцельности и бессознательности творчества [Белинский: I, 164–165].

циональной словесности в России. Экспликация этой связи обнаруживается в статье более позднего времени («Русская литература в 1840 году»). Здесь Белинский утверждает, что русская литература начинается лишь с Пушкина, «а до него решительно не было русской литературы; вместо нее была словесность — ряд отдельных, ничем не связанных между собою явлений, вышедших не из родной почвы русского духа, а из подражаний чужим образцам» [Белинский: III, 195]. Отсюда можно заключить, что раз в России не было литературы как органического единства, то у нее не могло быть и главы.

Таким образом, в статьях Белинского 1834–1835 гг. подчас туманно, путано и противоречиво, но была намечена центральная проблема, которую пыталась решить русская критика 1830-х — проблема *автономии, единства и системности* национальной литературы и, шире, культуры. Понятие «глава литературы» представляло собой решительный шаг в этом направлении.

1.2.3. Эволюция классификации талантов у Белинского

Вслед за статьей о Гоголе, говоря в конце 1835 г. о новом поэте Кольцове, Белинский заявил о том, что привычное противопоставление «гений – талант» уже не удовлетворяет современной литературной ситуации, и предложил трехступенчатую классификацию: художники-гении – высокие таланты – обыкновенные таланты [Белинский: I, 209–210]. Понятно, что теоретические выкладки прежде всего должны были убедить читателя в важности не только гениев (каких единицы), но и «рядовых» самобытных талантов, к каким относился Кольцов. Во-вторых, трехступенчатая классификация, конечно же, указывала и на разрастание и расширение самой литературы, в которой между поэтическим Олимпом и землей существует множество обыкновенных и высоких талантов, в не меньшей степени отражающих русскую народность (на народности Кольцова Белинский особенно настаивал [Там же: I, 213]).

Хотя в своей классификации Белинский мог быть вполне оригинальным, следует указать на один из ее возможных источников — «Приготовительную школу эстетики» Жан-Поля, о которой молодой критик мог узнать из лекций своего преподавателя Н. Надеждина⁶⁷. Кроме того, жан-повлевское разграничение таланта и гения излагалось в книге К. Бахмана «Всеобщее начертание теории искусств» [Бахман: 28–30], переведенной

⁶⁷ О рецепции и популярности Жан-Поля в России и особенно у московских любителей см.: [Сакулин: I–2, 361–365]; [Троцкая]. В 1830-е гг. Белинский оценивал гений Жан-Поля высоко, хотя и неоднозначно. См.: [Белинский: II, 389; III, 297]. В статье 1841 г. «О разделении поэзии на роды и виды» Белинский цитирует «Приготовительную школу эстетики» по «Теории поэзии» (1836) Шевырева, который особенно выделял «превосходные» разделы о «лестнице поэтических сил, о Гении» [Шевырев 1836: 356].

сокурсником Белинского М. Чистяковым и, несомненно, ему известной (см. о нем в воспоминаниях П. Прозорова [Белинский в воспоминаниях: 112–113]).

В основу классификации таланта у Жан-Поля были положены степени фантазии: низшая ступень – простой талант – пассивный («женственный») ⁶⁸ гений – (активный) гений [Жан-Поль: 80–86]. Таким образом, основной каркас здесь состоит из трех «классов» талантов (Жан-Поль использует это слово). Дробная типология талантов появляется у Рихтера, естественно, не случайно. Жан-Поль в своей эстетике дистанцировался как от классиков («поэтических материалистов»), так и от иенских романтиков («поэтических нигилистов»), которые мало интересовались усредненным проявлением таланта. Для их мышления более характерны бинарные оппозиции «гений – бездарность», «музыканты – филистеры». То же можно сказать и о русских теоретиках изящного, ориентировавшихся в 1820–1830-е гг. на немецкую эстетику. В русских трактатах этого периода мы найдем лишь противопоставление гения и таланта, различающихся по степени проявления творческой способности (ср. статьи А. Мерзлякова «О гении...» [Русские трактаты: I, 107–108]; «Опыт начертания общей теории изящных искусств» И. П. Войцеховича [Там же: I, 319–320]; в рецензии Н. Полевого на «Опыт теории изящного» А. Галича [МТ: 1826. Ч. 8. № 7. 243–245]; в диссертации А. В. Никитенко «О творящей силе в поэзии, или о Поэтическом гении», 1836 [Никитенко: 2–3]) ⁶⁹.

На таком фоне особенно примечательно появление в «Мнемозине» 1824 г. пародии В. Ф. Одоевского «Листки, вырванные из Парнасских ведомостей», сатирически обыгрывающей проблему гения и написанной, по видимому, не без влияния большого поклонника остроумия (“Witz”) Жан-Поля ⁷⁰. Намакая на полемику карамзинистов («буйных радикалов») и архаистов («упрямых ультров»), Одоевский описывает, как на Парнасе происходит нечто невообразимое: «Аполлон не знает, что делать с *Гениями*. — Повсюду они разводятся в необыкновенном количестве» ⁷¹ [Одоев-

⁶⁸ Пассивный — потому что фантазия у него не творческая, а лишь воспринимающая.

⁶⁹ Даже в таком важном для Белинского конца 1830-х гг. источнике, как «Эстетика» Гегеля, содержалось лишь традиционное противопоставление «гений – талант». См. русский перевод «О художнике»: [ОЗ: 1842. Т. 22. Отд. II. С. 74–78].

⁷⁰ О влиянии Жан-Поля на эстетику и прозу Одоевского см.: [Сакулин: I–2, 361–365]. Взгляды Одоевского на сущность и степени гения, несомненно, восходят к классификации Жан-Поля (Одоевский ссылается на его “*weibliches Genie*” — «женственный гений») [Там же: I–1, 497–498].

⁷¹ Ср. в этой связи фрагмент из раздела о гениях у Жан-Поля: «Весь Парнас полнится поэзией, в которой — лишь звонкая и переведенная на стихи, словно наклеенная на лейденские банки проза, — поэтические листки, которые, подобно ботаническим листьям, возникают благодаря срастанию листков на стебле [Жан-Поль: 82].

ский: 178]. Одно из скопищ систематиков — радикальных приверженцев новых мнений (т.е. карамзинисты) — учредило свою иерархию талантов:

Из Устава Гениального скопища:

А) О Гении и его должности. — Гений есть человек, одаренный чем-то необыкновенным, новым; <...>

В) О Под-Гении и его должности. — Под-гению не позволяется выдумывать своего собственного мнения или Системы; он должен только стараться о распространении и приложении повсюду мыслей Гения <...>

С) Гениальны[е] писар[и], коих должность: читать сочинения одного Гения [Одоевский: 179].

Наконец, на низшей ступени иерархии располагаются гениальные рассыльщики — наиболее многочисленный класс. В скрупулезном ранжировании, подобном педантичности табели о рангах, Одоевский высмеивает моду на систематизм спекулятивной философии и стремление подчинить ему даже такую непознаваемую сферу, как гениальность человека. Вероятно, чтобы оттенить свой замысел, Одоевский напечатал следом за своей пародией «Многомеры» (более известны как «Полиметры») Жан-Поля⁷², среди которых был один и о гении, в котором подчеркивалась таинственность и божественность поэтического вдохновения и гениальности, уподобленных ночной росе, исчезающей с восходом солнца [Мнем: 1824. Ч. 1. С. 183].

Независимо от того, помнил ли Белинский о тексте Одоевского, представляется знаменательным, как к середине 1830-х гг. «табель о гениях» из пародии превращается, в сознании критика, в серьезную классификацию, обладающую объяснительной силой. Более того, в конце 1830-х ряд критиков, как симпатизирующих, так и враждебных Белинскому, начинает размышлять об устройстве литературы, используя аналогичную многоступенчатую типологию талантов. За подтверждением обратимся к статьям двух литераторов с безнадежно испорченной репутацией⁷³.

В. Межевич и Л. Брант к началу 1840-х гг. были сотрудниками Булгарина и врагами Белинского. Межевич, будучи сокурсником Белинского по университету и его коллегой по «Телескопу», в конце 1830-х гг. пытался создать собственную концепцию русской литературы; правда, идеи он черпал у бывшего коллеги. В программной статье для обновленных «Отечественных записок» Краевского⁷⁴ «Русская литература в 1838 году» Ме-

⁷² Их переводчиком был В. К. Кюхельбекер [Сакулин: I–1, 164].

⁷³ У крупных критиков также можно найти сходные представления. Ср., например, рассуждения о разных типах классических талантов, о гениях, производящих переворот в языке и литературе и его эпигонах в рецензии Н. Полевого «Русские классики. Сочинения А. Кантемира» [Полевой: I, 364–65].

⁷⁴ Прежде чем пригласить Белинского, Краевский планировал сделать Межевича главным критиком, но быстро разочаровался в нем.

жевич⁷⁵ скомпилировал самые современные представления о литературной эволюции.

По мысли критика, движение словесности зависит от прихода «людей высшего разряда» — мировых гениев, типа Данта, Шекспира, Гете, появляющихся, когда «созревает» «новый период умственной и эстетической «образованности» [ОЗ: 1839. № 1. С. 3]. Однако мировые гении являются нечасто. Довершают начатую ими революцию в идеях более «частные» гении, или «второстепенные таланты». Их роль, по мысли Межевича, состоит в окончательном обновлении круга понятий, которые еще недавно «считались золотым веком литературы». Наконец, мелкие таланты, по утверждению критика, подражая направлению гения, рутинизируют его:

Направление, данное литературе одним из этих великих талантов, которые составляют эпоху в жизни народа, остается долгое время и после того, как творец его низойдет в могилу. Является множество последователей, <...> и это направление господствует в литературе до тех пор, когда наступит время изгладиться ему <...>: тогда повторяется опять тот же порядок дел [Там же: С. 5].

В русской литературе Межевич насчитывал четыре периода, выражающихся именами Ломоносова, Державина, Жуковского и Пушкина. (Такая периодизация не совпадала ни с Полевым, ни с Белинским). Далее критик, в стиле Белинского, предлагал набросок истории русской литературы от Ломоносова к Пушкину и внутри каждого периода выделял гения-зачинателя мирового масштаба и талантов-исполнителей помельче⁷⁶.

Статья Межевича свидетельствует о том, что новый взгляд на механизм литературного движения к концу 1830-х гг. воспринимался как весьма актуальный. Описываемая тенденция коснулась не только Межевича, ученика Надеждина, но и консервативно настроенных второстепенных литераторов, каким был Л. Брант, злейший литературный враг Белинского.

В книге «Петербургские критики и русские писатели» (1840) Брант также пускался в теоретизирование, выдвинув похожую «классификацию писателей» трех разрядов. К *первому* принадлежали таланты истинные, самородные, которые, несмотря на «кабинетную» жизнь, переворачивают понятия целого общества. Второй тип у него — средние таланты, хорошие писатели, но при определенных обстоятельствах склонные к громкой славе и извлечению прибыли из своего таланта. Наконец, третий разряд составляет многочисленная армия эпигонов [Брант: 51–52]. На основе такой классификации Брант пытался описать существующую литературную ситуацию. Он полагал, что после смерти Пушкина и Марлинского в России пока нет перворазрядных гениев (Гоголя он игнорировал), но есть много

⁷⁵ Авторство Межевича установлено в: [Кармазинская: 562]; [Пушкин в критике: IV, 421–422].

⁷⁶ Однако финал статьи, где говорилось о продолжении пушкинского периода и об отсутствии нового гения, был прямой полемикой с идеей гоголевского периода Белинского.

авторов, претендующих на это звание (для Бранта, сотрудника «Северной пчелы», таковыми являются, естественно, Булгарин и Греч).

Итак, можно утверждать, что к началу 1840-х гг. расширившиеся границы литературного поля, развитие прозы и критики, умножение числа писателей и, конечно же, глубокие сдвиги на литературном рынке привели к очередной смене представлений о гении. Оказалось, что литература населена множеством писателей, каждому из которых надлежало найти место в системе и описать его своеобразие⁷⁷. В такой ситуации критика и пыталась усовершенствовать романтическую концепцию гения, дополнив ее разветвленной классификацией талантов. В 1840-е гг. первенство в этой деятельности по-прежнему сохранялось за Белинским.

Рубежом в развитии взглядов Белинского на сущность поэтического гения стало вхождение в литературу Лермонтова — первое крупное самостоятельное «открытие» Белинского-критика. Как известно, личное общение с поэтом и его сборник стихотворений 1840 г. повлияли на выход Белинского из т.н. периода «примирения с действительностью» (см. об этом: [Мордовченко 1950: 84–142]; [Серман: 164–193]). Размышления Белинского над рефлексивностью поэзии Лермонтова вылились в новую концепцию поэтического таланта. Критик переосмыслил свое старое, негативное, понимание субъективности творчества. Отныне субъективность понималась не как ограниченность, но как «внутренний элемент духа»:

В наше время едва ли возможна поэзия в смысле древних поэтов, созерцающая явление жизни без всякого отношения к личности поэта (поэзия объективная), и в наше время тот не поэт и особенно не художник, у которого в основании таланта не лежит созерцательность древних и способность воспроизводить явления жизни без отношений к своей личности; но в наше время отсутствие в поэте внутреннего (субъективного) элемента есть недостаток [Белинский: III, 253].

В статье 1845 г. «О жизни и сочинениях Кольцова» эта концепция получит окончательное оформление. Гений теперь противопоставлен таланту именно по степени развития личности (натуры) в ее единстве с поэтическим творчеством: «Гений — высочайшее развитие личности» [Там же: VIII, 108–109]. Следует отметить, что такая теория гения, придуманная Белинским специально для поэзии, оказала заметное влияние на последующие концепции поэтического творчества в начале 1850-х гг. (об этом в следующей главе).

В отношении прозы же Белинскому пришлось усложнить уже имевшуюся трехступенчатую классификацию. Как известно, в предисловии к «Физиологии Петербурга» Белинский неожиданно заявил, что на первый

⁷⁷ Симптомом этих процессов стала смена представлений о писательской славе, о взаимодействии гения и толпы. Если в пушкинское время гений был противопоставлен толпе читателей, то в гоголевский период он сближается с ней, чутко прислушиваясь к ее мнению (о такой практике самого Гоголя см.: [Потапова]).

план в современной литературе должны выдвинуться вовсе не гении («художественные таланты»), коих по определению единицы, а «обыкновенные таланты» («беллетристические»), которые составляют костяк литературы [Белинский: VII, 127–131]. Эта идея также имела для русской критики далеко идущие последствия.

Таким образом, ранжируя и классифицируя авторские таланты, Белинский утверждал исключительную власть критики над литературой. При этом в 1840-е гг. он неоднократно подчеркивал, что отныне каждый талант объективно оценивается критикой по своему достоинству [Там же: IV, 341; VIII, 51], поскольку критика достигла весьма высокого уровня. Хотя Белинский никогда не заявлял о том, что критика должна руководить литературой, многие его утверждения и поступки свидетельствуют об обратном. Вопрос о роли критики и ее статусе в концепции Белинского требует отдельного разговора.

1.3. Критик как строитель литературного пантеона

Как мы видели, к концу 1830-х гг. некоторые идеи Белинского начали получать признание в критике, однако противников и конкурентов по-прежнему было немало. Едва ли не самым серьезным из них можно считать профессора Московского университета С. П. Шевырева. Именно с его творчеством середины 1830-х гг. и связано теоретическое осмысление идеи об организующей функции критики, программирующей планомерное развитие словесности и пестующей новых гениев. Источники и русский контекст подобных представлений и составят основной сюжет этого параграфа.

1.3.1. «Новый Лессинг»: Шевырев vs. Белинский в 1830-е гг.

В 1832 г. Н. Мельгунов писал С. Шевыреву в Италию:

Приезжай, будь корифеем новой школы, начни с теории и переводов, положи основание литературе ученой, в противоположность прежней беллетристике, и тебя подхватит дюжий хор и наши соловьи, Хомяков и Языков, к тебе пристанут. В них наша надежда, прочие же отживают или уже отжили свой век: сам Пушкин идет под гору (цит. по: [Мазур: 68]).

В призыве Мельгунова прочитывается не только кружковая «корпоративность» Любомудров. К середине 1830 гг. Шевырев имел репутацию крупного историка словесности, начинания которого поддерживались Пушкиным, Жуковским, Гоголем, Погодиным, и незаурядного критика; в его послужном списке были яркие статьи в «Московском вестнике», кроме того — соперничество с Пушкиным за место «первого поэта». Это потом, в 1840-е гг., репутация Шевырева будет поколеблена едкими статьями и памфлетами его непримиримого врага Белинского, в которых известный профессор прослышет «педантом» и «шарлатаном».

В 1830-е гг., однако, отношения двух критиков носили иной характер, и вопрос о них в литературоведении серьезно никогда не ставился⁷⁸. Чтобы верно оценить ситуацию, необходимо отрешиться от расхожих представлений о Белинском как об изначально ведущем критике эпохи, а о Шевыреве — как о ретрограде. В критике конца 1830-х гг. существовало два равновероятных сценария развития — «путь Шевырева» и «путь Белинского».

Когда в 1835 г. Белинский только вступал в большую литературу, Шевырев был известным критиком и возглавил критический отдел «Московского наблюдателя». Тогда же он получил место адъюнкта, а чуть позже — профессора Московского университета и выступил с двумя научными трудами — «Историей» и «Теорией поэзии», сразу сделавшими его виднейшим русским филологом. Их обсуждение повлекло за собой продолжительную полемику автора с Надеждиным о методе изучения литературы. Не остался в стороне от нее и молодой Белинский. Но прежде чем говорить об этом, следует кратко охарактеризовать восприятие Белинским и Шевыревым идей друг друга.

Кружок Станкевича, который определял тогда взгляды Белинского, восторженно воспринял назначение Шевырева на университетскую кафедру в 1834 г. [Станкевич: 276]. Молодежь, разочарованную в философских импровизациях Надеждина, больше всего обнадеживал, по выражению Станкевича, «честный» исторический метод преемника⁷⁹. Однако совсем скоро (к началу 1835 г.) «педантизм», «мелочность», «напыщенность» Шевырева охладили пыл кружка (см.: [Манн 1998: 272–274]).

Это сказалось и на оценке поэзии Шевырева в статье «Литературные мечтания». Хотя она в целом была высокой и уважительной⁸⁰, Белинский, под влиянием Станкевича⁸¹, осторожно отказывал стихам ученого в чувстве [Белинский: I, 102]. В свою очередь, Шевыреву понравились «Мечта-

⁷⁸ Еще в 1900 г. И. Иванов указал на возможное влияние идей Шевырева середины 1830-х гг. на Белинского [Иванов: III, 23]. П. Б. Струве также отмечал, что воздействие Шевырева на молодого Белинского шло параллельно с надежинским и нуждается в исследовании: [Струве: 233, сноска № 45].

⁷⁹ В № 4 «Молвы» 1834 г. была опубликована очень сочувственная заметка о первых лекциях Шевырева [Молва: 1834. № 4. С. 49–52]. Другой член кружка, Я. Неверов, писал Шевыреву 20 июля 1835 г.: «Главное, что вы ознакомите студентов с современным состоянием науки, чего вовсе не делал Надеждин» [Неверов РНБ: Л. 14 об.].

⁸⁰ Это ввело в заблуждение самого Шевырева, не сразу распознавшего подвох. Ср. письмо Станкевича Я. Неверову 5 февраля 1835 г.: Шевырев хвалил статью, «пока до него не дошло дело» [Станкевич: 311].

⁸¹ В письме 1838 г. Станкевич вспоминал, как трудно под его влиянием Белинский расставался с пиететом к Шевыреву — это случилось примерно в начале 1835 г. [Станкевич: 471].

ния», и в программной статье «О критике вообще и в России» [МН: 1835. Ч. 1] он дал о них лестный отзыв:

Мы недавно читали в одном московском журнале статью, одушевленную огнем и свежей мыслью, которую приятно было встретить, особенно после долгой отвычки от мыслящего чтения в журналах. Вывод показался нам резким софизмом; но многие черты и частные обрисовки в этой статье обнаруживают мнение самобытное [Шевырев 2004: 86–87].

Что именно привлекло Шевырева в «Мечтаниях»? По нашему мнению, наиболее близки ему могли быть размышления Белинского о методологии критики и предложенная периодизация литературы, отличная от спекулятивных философских триад Киреевского и Надеждина. Такие устремления во многом совпадали с позицией самого Шевырева в середине 1830-х гг.

С точки зрения ученого, в словесности позднейшего развития, каковой является русская, критика всегда предвосхищает литературу:

Надобны Винкельманы, Гердеры и Лессинги, чтобы очищать засоренные источники национального направления. Критика предшествует национальным произведениям. Так и наша литература должна иметь искусственное развитие [Шевырев 2006: 126, 128].

Никогда не отмечалось, что эту идею Шевырев почерпнул из вводной статьи Ф. Шлегеля к изданным им сочинениям Лессинга (1804). Немецкий критик, правда, выражался не в такой категорической форме:

У греков уже давно существовала и почти достигла своего завершения литература, когда началась критика. Не так обстоит дело у современных наций <“Modernen”>, особенно у нас, немцев. Критика и литература возникли здесь одновременно, первая чуть ли не раньше <“die erste fast früher”>. <...> И теперь еще я не знаю, можем ли мы с большим правом гордиться критикой, чем тем, что у нас есть литература [Шлегель Ф. 1983: II, 219] (оригинал: [Schlegel F.: 10]).

Помимо работ Ф. Шлегеля такой взгляд на немецкую критику был представлен, как мы указывали во введении, во влиятельной книге Ж. де Сталь «О Германии»⁸².

Следует добавить, что в 1834–35 гг. в Ученых записках Императорского Московского университета (1834, № 3, 5) Шевырев опубликовал вступительную лекцию к «Истории поэзии», а в «Московском наблюдателе» ряд статей, в которых развивал свою теорию. Так, в статье «Словесность и торговля» критик дал отрицательную оценку коммерческого, «смирдинского», литературного периода, воплощением которого он считал Сенковского и его «Библиотеку для чтения». В противовес ему Шевырев ратовал за критику «непроизволь[ую], благонамерен[ую], честн[ую]», содействующую «утверждению национального взгляда на произведения словесно-

⁸² Вероятно, учитывал Шевырев и цитированные выше провокативное заявление Бестужева о предшествовании в России «века разбора» «веку творения».

сти». Фундаментом такой критики должна была стать наука — история словесности.

Во второй статье «О критике вообще и в России», начинавшейся, как и «Литературные мечтания», с обсуждения вопроса, есть ли в России критика и литература⁸³, Шевырев доказывал мысль о ведущей роли критики в современной литературе⁸⁴. Критика, «основанная на глубоком изучении истории словесности», представлялась ему посредником между творчеством и наукой, в беспрестанной борьбе которых «закljučается жизнь литературного мира». Эти идеи Шевырев также почерпнул у А. В. и Ф. Шлегелей⁸⁵.

Осуществить задуманную критическую программу, по Шевыреву, надлежало через развитие «национальной учености» — «русского просвещения», «которое послужит основанием народной критике». Практическим шагом в утверждении «национальной учености» и стали две фундаментальные книги Шевырева. Нетрудно догадаться, что «двигателем», «новым Лессингом», этой обширной программы автор мыслил себя.

В таком контексте становится понятно, что дебютные статьи Белинского могли импонировать Шевыреву пафосом утверждения подлинно научной критики и стремлением писать историю литературы на научных основаниях. Неслучайно поэтому после закрытия «Телескопа» издатели «Московского наблюдателя» предлагали Белинскому участвовать в планировавшемся «Москвитянине» [Нечаева 1961: 100–102].

Белинский выказывал к трудам Шевырева еще больший интерес. Несмотря на полемику с некоторыми положениями его статей о Гоголе и Бе-

⁸³ Автор несколько раз подчеркивает, что вопрос о критике есть «один из первых вопросов в нашей литературе» [Шевырев 2004: 87].

⁸⁴ На европейском фоне Шевырев не был одинок. Ср. страстное утверждение приоритета критики в эссе Ж. Жанена «Литературные признания» [МТ: 1834. Ч. 51. № 10. С. 232–233] или более сдержанную констатацию наступления «века критики» в английской словесности в статье А. Куннингама «Новейшие английские критики» [Т: 1834. Ч. 19. С. 360–361].

⁸⁵ Шевырев, конечно же, читал в оригинале лекции А. В. Шлегеля «О драматическом искусстве и литературе» (упоминаются в дневнике: [Шевырев 2006: 105]), где говорилось: «История изящных искусств показывает, что уже совершенно, а теория искусств — как долженствует искусство совершаться. И та и другая неполна и недостаточна без посредствующего знания; критика уясняет историю искусства и оплодотворяет теорию. <...> Истинный критик должен быть обладаем <...> духом всеобщности, должен иметь способность, откинув всякий личный предрассудок, <...> обобщаться духом со всеми веками и народами, переноситься в их сферу — и уметь отличить и достойно оценить все возвышающее человека» [Шлегель А.: 474–475]. Концепция Ф. Шлегеля более близка к шевыревской: «Орудие (“Organon”) литературы — критика, не просто объясняющая и хранящая, но и сама созидаящая, по крайней мере косвенно — направляя, упорядочивая, побуждая. Задача такой критики, конституирующей и организующей литературу во всем ее объеме, распадается на множество <...> занятий» [Шлегель Ф. 1983: II, 220] (оригинал см.: [Schlegel F.: 11]).

недиктове, Белинский сохранял максимально выдержанный тон и, споря, прямо не называл имени Шевырева⁸⁶. И это — вопреки трениям, которые начались между «Наблюдателем» и «Телескопом» в 1835 г. (см. об этом: [Манн 1998: 279–285]).

Кульминацией разногласий между журналами стал 1836 г., когда после выхода в декабре 1835 г. шевыревской «Истории поэзии» Надеждин начал упрекать ее автора в чрезмерном эмпиризме, отсутствии системы и синтеза. За разгромной рецензией Надеждина [Т: № 4] последовала статья Белинского «О критике и литературных мнениях “Московского наблюдателя”» (№ 6). Он, надо полагать, условился с редактором, что сосредоточится на литературно-критической стороне журнала⁸⁷. Обращает на себя внимание по-прежнему уважительный тон Белинского:

Г-н Шевырев есть исключительный и привилегированный критик «Московского наблюдателя»: его статьи составляют лучшее украшение <...>. Г-н Шевырев — литератор деятельный, добросовестный, оригинальный во мнениях и слоге, литератор с дарованием и авторитетом: тем большего внимания заслуживают его критические мнения [Белинский: I, 261].

Это не было иронией. На протяжении всей статьи Белинский сожалеет, что ему приходится исправлять за автора его «ложные» выводы, сделанные на основе верных наблюдений. Такое отношение не случайно. Мы считаем, что изложенная в статьях, а главное — в монографиях Шевырева широко-вещательная концепция критики побудила Белинского сформулировать свою собственную, которую он изложил в разбираемой статье.

В самом деле, до статьи о «Наблюдателе» высказывания Белинского о критике носят фрагментарный и мало концептуальный характер. Статья же о Шевыреве открывалась вопросом «Что такое критика?», на который был дан афористичный ответ — «движущаяся эстетика» [Там же: I, 258]. Белинский спорил с ключевым тезисом оппонента о посредничестве критики между наукой и творчеством:

<критика> есть приложение теории к практике, есть та же наука, созданная искусством, а не создающая искусство. Ее влияние простирается не на искусство, а на вкус публики; она не для гения-творца, который всегда верен ей, не думая и не стараясь быть ей верным, а для направления общественного вкуса [Там же: I, 274].

⁸⁶ В статье «О русской повести...» Белинский соглашался с шевыревскими суждениями о гоголевской фантастике [Белинский: I, 180], а в разборе стихотворений Бенедиктова не считал нужным иронизировать над Шевыревым.

⁸⁷ Считается, что весь кружок Станкевича в споре принял сторону Надеждина [Манн 1998: 279]. Между тем это справедливо только в отношении Станкевича, Бакунина и К. Аксакова. Я. Неверов (собеседник и адресат как Станкевича, так и Шевырева) целиком поддержал Шевырева [ЖМНП: 1836. № 5. С. 372–375]. Неоднозначной, как мы полагаем, была и позиция Белинского.

Не соглашался Белинский и с идеей Шевырева о «кураторской» роли критики в современной литературе. По его мнению, «Пушкин, Грибоедов и Гоголь явились, не дожидаясь критики». Для Белинского, таким образом, художественная практика предшествовала журнальной теории.

Какой же надлежит быть критике в России? Отвечая на этот вопрос, Белинский в статье, направленной против идей Шевырева, по нашему мнению, оперировал его же собственными выводами⁸⁸, почерпнутыми из вступительной лекции к «Истории поэзии»⁸⁹, которую Белинский прочел в 1835 г.

Здесь Шевырев характеризовал свой метод как «чисто историческ[ий], в соединение с философским воззрением» [Шевырев 1835: I–II]. Под историзмом понималось максимальное погружение в контекст эпохи. По мысли ученого, в современных науках господствует исторический метод, в котором сочетаются два стремления — *умозрительное* (немецкое) и *эмпирическое* (французское, английское) [Там же: 2]. «Сии способы наблюдения тесно связаны с образом мыслей и характером этих двух наций, — писал Шевырев. — Французы смотрят на словесность в связи ее с обществом; они видят в ней живое выражение жизни общественной» [Там же: 6]. При таком подходе словесность ставилась в тесную связь и с политической историей, и с современными нравами. В то же время «французский» метод, по Шевыреву, игнорирует эстетические и философские основания словесности. Второй метод — эстетико-философский — принадлежит немцам [Там же: 8], особенностями характера и «общежития» которых объяснялись его истоки. «Идеальный взгляд германцев» не касается отношений слова к жизни народа и обращен собственно на слово. Именно поэтому «опыт и критика у них не всегда бывают согласны с теорией» [Там же].

Ключевой тезис Шевырева состоял в утверждении приоритета исторического изучения источников перед философскими абстракциями: «Наука должна иметь душою Философию, телом Историю»; «эпоха синтетических умозрений и логических построений должна уступить место ясному и подробному анализу и историческому изучению предметов в них самих, без логических предубеждений, которые туманят зрение»⁹⁰ [МН: 1836. Ч. VII. Кн. 2. С. 270–271]. В русском контексте середины 1830-х гг. это заявление выглядело оригинально и означало разрыв с главным умственным направ-

⁸⁸ Вся статья Белинского была построена на этом приеме — обращении против оппонента его же собственных наблюдений.

⁸⁹ В статье «О русской повести...» (сентябрь 1835) Белинский ссылался на Ученые записки Имп. Моск. университета, в которых публиковался Шевырев [Белинский: I, 158–159].

⁹⁰ Идея синтеза историзма и эстетизма, конечно же, витала в воздухе. Об этом свидетельствует, например, перевод статьи Д. Низара «Сочинения Ламартина, 1837», в которой критик говорил о ней, как о насущной задаче любой национальной критики [СО: 1838. Т. 2. № 3. С. 1–2].

лением — философской эстетикой Надеждина и Киреевского (см.: [Маркович: 21]).

Позиция Белинского к началу 1836 г. уже не определялась целиком мнением Надеждина и Станкевича. Теперь критик самостоятельно прокладывает себе путь, следя за всеми новинками историко-литературной науки, поэтому критическая концепция Шевырева и уж тем более его историко-литературные труды не могли не привлечь его внимания. Вторым важным моментом был связан с тем, что идеолог «Московского наблюдателя» был в то время едва ли не единственным публикующимся критиком, который всерьез и самостоятельно размышлял о методологии своей деятельности.

Описывая идеальный критический метод в статье о «Наблюдателе», Белинский демонстративно использовал описанные выше идеи Шевырева, ни словом не упомянув о его «Истории поэзии». Между тем в статье Белинского есть целый ряд отсылок к историко-литературным трудам московского профессора. Так, Белинский писал, что «в Германии, стране критики, критика идеальна, умозрительна. Во Франции критика положительная, историческая» [Белинский: I, 259]. Русская же критика

в своих началах <...> должна быть немецкою, в своем способе изложения французскою. Немецкая теория и французский способ изложения — вот единственный способ сделать ее и глубокою и общедоступною. <...> Подражать же исключительно немцам пока бесполезно, французам — вредно [Там же: I, 260].

Как видим, Белинский повторяет здесь методологические размышления Шевырева, но не ограничивается ими. В статьях Белинского конца 1835 — первой половины 1836 гг. отчетливо видно стремление увязать историзм в духе Полевого и французской критики с популярными немецкими эстетическими теориями (идеальной и реальной поэзии, гения и таланта). О том, насколько хорошо Белинский усвоил шевыревское противопоставление «немецкого» и «французского» методов, свидетельствует постоянное воспроизведение этой идеи в статьях 1836–1842 гг. — «“Горе от ума” Грибоедова» (1840), «Собрание сочинений Фонвизина» и др. Ср.:

Теперь у нас в литературе господствуют и борются два рода критики — французская и немецкая. Первая смотрит на произведение с исторической точки зрения, то есть объясняет его и произносит ему оценку вследствие разбора его отношений к современному обществу и к частной жизни самого автора. <...>. Немецкая критика смотрит на художественное произведение как на нечто безусловное⁹¹, в самом себе носящее свою причину, свое оправдание и свою оценку, по мере того как оно выражает собою общие законы духа, явления разума, и меряет его масштабом разумной мысли. Известно, что немцы мало занимаются

⁹¹ Ср. у Шевырева: «Они <немцы> видят в явлении слова независимое выражение какой-нибудь идеи и определяют его художественный характер в нем самом, **безусловно**» [Шевырев 1835: 8].

эфемерными интересами текущего дня, но сосредоточивают все свое внимание на интересах общих, мировых, непреходящих⁹² [Белинский: II, 230–231].

Хотя летом 1836 г. Белинский был очень близок к методологии исторических трудов Шевырева, многие его идеи оказались чужды автору «Литературных мечтаний». Среди них в первую очередь следует назвать идею о руководстве литературы и установку автора «Истории поэзии» на эмпиризм в ее изучении (ср. приверженность Белинского к философским построениям). Все это привело к тому, что уже осенью 1836 г. критик, под влиянием Бакунина, обращается к гегелевской эстетике и начинает поддерживать Надеждина в его полемике с методом «Истории поэзии». Неудивительно поэтому, что в конце 1836 г. в статье «Опыт системы нравственной философии» критик язвительно назвал метод Шевырева «близоруким опытом» [Там же: I, 311]. Только в 1841–1842 гг. Белинский вернется к шевыревской идее баланса двух односторонних подходов — исторического и эстетического — и назовет его единственно правильным методом⁹³ (Рецензия на «Речь о критике» Никитенко, 1842).

Таким образом, проблема методологии имела в 1830-е гг. первостепенное значение для самоопределения и Шевырева, и Белинского. В 1836 г. Белинский спорил, прежде всего, с Шевыревым-журналистом. Его научные труды, напротив, оказались исключительно важными для профессионального становления критика⁹⁴. Заимствуя методологические метаописания Шевырева, Белинский формулирует собственный взгляд на функции и природу литературной критики. Метод, предназначенный ученым для нужд академической науки, пересаживался Белинским на почву литературной критики.

Собственно, это не было придумкой Белинского, но типологической чертой московской журналистики, делали которую в основном люди университетской науки (любомудры, Погодин, Каченовский, Надеждин,

⁹² Ср. также в статье «Собрание сочинений Фонвизина» (1838): «Главное, существенное отличие немецкой критики от французской состоит в том, что первая, какова бы она ни была, даже будучи эмпирической, если не всегда смотрит на свой предмет со стороны его духа и внутреннего, сокровенного значения, то хотя обнаруживает претензию на такой взгляд. Не такова критика французов: для нее не существуют законы изящного, и не о художественности произведения хлопочет она. Она берет произведение, как бы заранее условившись почитать его истинным произведением искусства, и начинает отыскивать на нем клеймо века, не как исторического момента в абсолютном развитии человечества или даже и одного какого-нибудь народа, а как момента гражданского и политического» [Белинский: II, 106].

⁹³ Знаменательно, что после 1842 г. Белинский возненавидел «немецкую сосиску» Ретшера и в переписке стал именовать его «немецким Шевыревым».

⁹⁴ В 1840-е гг. Белинский часто цитировал различных европейских авторов именно по «Теории поэзии» Шевырева. В памфлете «Педант» нет и намека на историко-литературные труды ученого.

М. Павлов)⁹⁵, стремившиеся основать критику на прочном научном фундаменте (см. об этом: [Бак]). Профессор Шевырев тоже не был исключением. Однако специфика его позиции заключалась в существенном зазоре между историко-литературной концепцией и журнальной критикой.

Расхождение теоретических идей Шевырева с критической практикой наметилось уже в статьях 1835–1836 гг. Хотя в «Истории поэзии» он заявлял о том, что «не искусство было следствием теории, а теория следствием искусства» [Шевырев 1836: 1]⁹⁶, в статьях 1830-х гг. проницательная мысль критика была постоянно скована заданными наперед теоретическими рамками. Новаторские методологические принципы монографий Шевырева не претворились в разборах конкретных произведений. Критик не увидел в «Миргороде» Гоголя ничего, кроме чистого комизма; объявил Бенедиктова первым поэтом «мысли», даже не дав обстоятельного разбора его стихотворений; констатируя нехудожественность драм Кукольника, одобрял их за патриотизм. Не нарисовал Шевырев в 1830-е гг. (в 1840-е будет иначе) и какой-либо целостной картины движения русской литературы, не связал ее будущее с каким-либо новым гением, кроме Бенедиктова, хотя его теория «кураторства» критики определенно требовала спрогнозировать его появление⁹⁷.

Правда, одна попытка критиком все же была сделана. В 1838 г. он опубликовал вступительную лекцию «Общее обозрение развития русской словесности». Здесь Шевырев развернул-таки свою литературную программу, но обращена она была в прошлое — в допетровскую Русь. Славянофильский по своей направленности, план Шевырева заключался в изучении памятников древнерусской литературы и должен был «в <...> блестящих внешних формах новой России воскресить дух ее древней жизни, <...> примирить навсегда нашу чистую коренную народность с европейским образованием» [Шевырев 1838: 133]. Главным агентом этого примирения мыслилась университетская наука, которой вменялось «питать литературу». Однако в конце 1830-х гг. наука, до того задававшая тон критике, теряла свою ведущую роль⁹⁸, и подобные идеи становились все менее популярными. В 1840-е гг. такая славянофильская история литературы, по выражению А. М. Пескова, «переросла у Шевырева в русскую философию», или «русскую идею» [Песков: 133].

Путь Белинского к господству в сфере формирования репутаций и успешному выдвижению новых талантов также был не прост. Он предполагал опору на новшества литературной науки, с той разницей, что Белин-

⁹⁵ Едва ли не единственное исключение — братья Полевые.

⁹⁶ Этот тезис, по Шевыреву, справедлив только для литератур древнего и нового времени. С XVIII в. ситуация кардинально меняется.

⁹⁷ См. об этом подробнее: [Маркович: 28–32].

⁹⁸ Ср. издание с 1839 г. энциклопедических «Отечественных записок» Краевского. То же мнение высказано в: [Зыкова 2008: 179].

ский, пытаясь быть первым и в науке⁹⁹, сделал из критики науку, поставил ее даже выше науки¹⁰⁰. Шевырев, несомненно, претендовавший на роль создателя национальной критики, так им и не сделался, оставшись в истории литературы прежде всего видным ученым. Для него первостепенное значение имела наука, история литературы, которой он подчинил вспомогательную область литературной критики. Хотя в середине 1830-х гг. симпатии современников были на его стороне, и именно его прочили в «новые Лессинги», таковым в сознании последующих эпох стал Белинский. Сочетая талант аналитика, художественное чутье, умение распознать новый талант и вовремя ниспровергнуть старый, Белинский предложил публике универсальную матрицу толкования текстов. В ней были удачно претворены чужие и собственные теоретические находки. Но, кажется, самой большой удачей Белинского стало создание иерархии наиболее авторитетных текстов и авторов, подчас спорного, но системного, законченного, в чем русское самосознание так нуждалось в конце 1830-х – начале 1840-х гг. О литературной иерархии Белинского мы теперь и поговорим.

1.3.2. История литературы как иерархия: эволюция и прагматика историко-литературных обзоров Белинского (1834–1848)

Критика 1830-х гг. выстраивала литературную иерархию не только для современной ей словесности. До сих пор мало обращалось внимания на то, что большинство историй русской литературы 1830-х гг. на деле являлось иерархиями — и весьма жесткими. Их классическим образцом должно считать «Литературные мечтания» Белинского, открывшие цикл историко-литературных обзоров в его творчестве. Каков контекст и как устроена такая иерархия?¹⁰¹ Как она влияет на выбор «главы литературы»? Какова ее эволюция, и была ли она у Белинского? Обсуждение всех этих вопросов, не уводя от центральной темы, поможет понять специфику и прагматику иерархии в статьях Белинского.

⁹⁹ Мнения старших литераторов (Пушкин, Гоголь, Воейков, Шевырев, Погодин, Плетнев, Одоевский) о Белинском до 1840 г. сводятся к признанию его таланта и способностей, но отсутствию образованности, такта и прочных оснований.

¹⁰⁰ Потому ни один свой научный труд Белинский так и не закончил — ни «Историю русской литературы», ни «Теорию». Только в 1837 г. из-за материальной нужды и отсутствия работы в журналах он издал «Основания русской грамматики».

¹⁰¹ А. И. Журавлева и Г. В. Зыкова полагают, что слава «Литературных мечтаний» Белинского, «статьи многословной и философски вторичной, объясняется <...> как раз тем, что в ней был впервые предложен компактный, легко обозримый очерк национального классического канона <...> взамен длинных и потому невразумительных перечней, предлагавшихся критиками от Новикова до Бестужева» [Журавлева, Зыкова: 9]. При общей верности этого утверждения остается неясным, чем иерархия Белинского отличалась от иерархий Бестужева, Полевого, Надеждина, Киреевского и Шевырева.

Поскольку история литературы как самостоятельная дисциплина в ту пору еще не оформилась, критика брала на себя ее функции¹⁰². Первые русские образцы жанра вышли из-под пера профессиональных критиков — Новикова, Карамзина, Греча, Плаксина и Белинского. Написание истории русской литературы осознавалось критикой в конце 1820-х — в 1830-е гг. как одна из самых насущных задач национального и культурного строительства. В его основу была положена концепция «исторического органицизма»¹⁰³ Гердера, Шеллинга, Гегеля и Ф. Шлегеля (см.: [Замотин: II, 148–149]; [Чижевский: 27]; [Terras 1974: 49–50, 92, 107–112]). Согласно их идеям, литература выступает как воплощение «духа нации», каждая из которых имеет свое предназначение в мировой истории. Ключевой категорией при описании литературы становится, как уже неоднократно указывалось, народность (см.: [Лану 2001: 41–42]; [Койре: 263–278]; [Миллер 2009]). Происходит это еще до объявления уваровской доктрины, хотя последняя, разумеется, лишь стимулировала создание националистических нарративов (ср. «сусанинский миф», особый интерес к идее «национального героя» в 1830-е [Киселева 2004]).

Однако, на самом деле, эволюция понятия «народность» оказывается гораздо сложнее. Еще в 1912 г. Н. Трубицын обратил внимание на два направления в толковании понятия — «материальное» (народная тема в произведении) и «психологическое» (идея «духа нации»). Последняя, по справедливому мнению исследователя, в России «вырабатывается в чистом виде» только к началу 1830-х гг. [Трубицын: 409]. Развивая мысль Трубицына, следует отметить, что категория «народности» в психологическом толковании подразумевала не просто апелляцию к «духу народа / нации», но сложную концепцию истории литературы. За ней русские критики и историки, помимо Гердера, обращаются к опыту Ф. Шлегеля¹⁰⁴ — автора влиятельной «Истории древней и новой литературы» (“Geschichte der alten und neuen Litteratur”, 2 Bde., Wien, 1815; рус. пер. В. Комовского — 1828–29; второе издание — 1834). Чтобы понять, как история литературы превращается в иерархию, кратко остановимся на концепции этого труда, имевшегося в библиотеке Белинского [Библиотека Белинского: 512] и прочитанного им.

В концепции Ф. Шлегеля предметом исследования являлась литература, понятая как «совокупность умственной и духовной жизни народа»¹⁰⁵ [Шлегель Ф. 1834: I, VIII], а объектом — воплощение в ней «духа нации». Ли-

¹⁰² Подробнее см.: [Hohendahl 1982: 14–17].

¹⁰³ Определение В. Терраса [Terras 1974: 19].

¹⁰⁴ О влиянии идей Ф. Шлегеля и его брата на русский романтизм см. в классическом труде Замотина: [Замотин: I, 124–155].

¹⁰⁵ В другом месте: «Совокупность всех интеллектуальных способностей и созданий нации» (цит. по изданию: [Шлегель Ф. 1983: II, 295]).

тературным фактом, следовательно, становится лишь тот, который является «существенным» и «необходимым» проявлением духа.

Первичную оценку текстов осуществляет критика, статус которой в теории Шлегеля, как мы уже говорили, чрезвычайно высок¹⁰⁶. Критик выявляет в произведении все, в чем проявляется «дух нации» (или «дух времени») ¹⁰⁷. Точнее, задача критика — «вывести», «дедущировать» это произведение из него. Эта дедукция возможна потому, что «дух времени» и нации органично и бессознательно проявляется в текстах благодаря гению автора (причем чем выше талант, тем в большей степени), а чаще дух проявляется даже вопреки личности автора. Такая установка приводила к элиминированию из шлегелевской истории второстепенных авторов, а также биографических сведений как несущественных¹⁰⁸ (см. подробнее: [Weimar: 261]).

Поскольку границы между критикой и историей литературы в конкретных работах Шлегеля размыты и часто намеренно проницаемы (см.: [De Paz: 34–35]), историк литературы также обращается к выявлению «духа нации» в каждом произведении. Тем самым история литературы как повествование представляет собой непрерывный процесс проверки и экспликации связей между «духом нации» и конкретными текстами. История понимается не просто как рассказ о прошлом, а как «конструирование», «утверждение» уже существующих текстов в зависимости от того, насколько они воплощают «дух нации»¹⁰⁹. В результате история литературы становится процессом “Geistesbildung” (изображения, создания духа)¹¹⁰, а тексты и

¹⁰⁶ Ср. также у А. В. Шлегеля: «История изящных искусств показывает, что уже совершенно, а теория искусств — как долженствует искусство совершаться. И та и другая неполна и недостаточна без посредствующего знания; критика уясняет историю искусства и оплодотворяет теорию. <...> Истинный критик должен быть обладаем <...> духом всеобщности, должен иметь способность, откинув всякий личный предвзвешенный, <...> обобщаться духом со всеми веками и народами, переноситься в их сферу» [Шлегель А.: 474–475].

¹⁰⁷ В европейской критике отчетливо наблюдается постепенная смена категории «дух времени» (точка отсчета — книга Э. М. Арндта “Geist der Zeit”, 1806) на «дух нации». Подробнее см.: [Seeba].

¹⁰⁸ Ср.: «Здесь, конечно, никто не станет ожидать от меня литературной истории в настоящем смысле, со множеством беспрерывных цитат или биографических известий. Намерение мое было, — иное и быть не могло, — представить дух литературы в каждом веке, всю целостность оной и ход ее развития у важнейших наций» [Шлегель Ф. 1834: I, VII–VIII].

¹⁰⁹ Ср.: «Для суждения о цене литературы есть другая гораздо простейшая точка зрения, откуда можно разрешить вопрос <...>. Это точка зрения нравственная, где все рассматривается по отношению к тому, совершенно ли литература есть национальная, соответствует ли она народному благоденствию и духу нации» [Шлегель Ф. 1834: II, 95].

¹¹⁰ К. Ваймар не без оснований остроумно уподобляет шлегелевскую технику «выслушиванию дыхательного шума духа» в текстах, а самого историка —

авторы выстраиваются в жесткую иерархию согласно степени «народности» и их соответствию духу эпохи¹¹¹.

Такая концепция широко распространилась в русской критике начала 1830-х гг.¹¹² И дело здесь даже не в том, восходила ли она к Шлегелю и к посредникам, а в ее прагматике. Она позволяла заново «собрать» и переосмыслить до того разрозненные литературные факты в стройную и законченную концепцию национальной культуры. В этом смысле дебютная статья Белинского, в которой описано движение русской литературы от Ломоносова до Гоголя, оказывается лишь самой известной и канонизированной среди целого корпуса подобных текстов середины 1830-х гг., которые развивали одни и те же концептуальные построения. Достаточно назвать статьи Н. Полевого начала 1830-х гг., «Руководство к познанию истории литературы» В. Плаксына, где история русской словесности была впервые сделана частью учебного курса [Розин: 630], а также речь уже знакомого нам В. Межевича «О народности в литературе» (М., 1835)¹¹³. На их фоне «Литературные мечтания» предстают не как уникальное явление 1830-х гг., но лишь как один из текстов, эксплуатирующих самую актуальную на тот момент «органическую» концепцию истории литературы.

Рассмотрим теперь, как в статье Белинского история литературы трансформируется в иерархию авторов.

Метаописательный уровень «Литературных мечтаний» посвящен тому, что есть литература народа и как возможно и должно писать ее историю (конечно же, с оглядкой на Гердера и Шлегеля, упомянутых в статье). Вначале Белинский отмечает два распространенных толкования литературы народа как 1) всего «круг[а] его умственной деятельности, проявившейся в письменности», и 2) собрания шедевров, т.е. образцовых произведений [Белинский: I, 50]. Автор придерживается иного понимания сущности литературы:

<...> литературою называется собрание такого рода художественно-словесных произведений, которые суть плод свободного вдохновения и дружных (хотя и неусловленных) усилий людей <...>, вполне **выражающих и воспроизводя-**

врачу, диагностирующему состояние духа на основании «симптоматических» текстов [Weimar: 280].

¹¹¹ В фундаментальной книге об органической критике Белинского В. Террас писал, что идею считать значимыми только те произведения, которые соответствуют «духу времени», Белинский позаимствовал у Гегеля [Terras 1974: 208–209]. Как ясно из нашего изложения, в приложении к литературе она восходила к Гердеру и Шлегелю и поэтому обнаруживается уже у раннего Белинского, не знакомого с трудами автора «Феноменологии духа».

¹¹² Поэтому Белинский следовал скорее за Надеждиным и Плаксыным, нежели непосредственно за Ф. Шлегелем, сложная концепция которого (совмещение истории философии, религии и литературы) осталась ему чужда.

¹¹³ Републикована в: Уч. зап. Имп. Моск. ун-та. 1836. Ч. 11. № 7–8. Цитируется по этому изданию.

щих в своих изящных созданиях дух того народа, среди которого они рождены и воспитаны, жизнью которого они живут и духом которого дышат <...>. В истории такой литературы **нет и не может быть скачков**: напротив, в ней все **последовательно**, все естественно, нет никаких насильственных или принужденных переломов, происшедших от какого-нибудь чуждого влияния. <...> **Это мысль не новая: она давно была высказана тысячу раз** [Белинский: I, 51].

Литература непременно должна быть выражением — символом внутренней жизни народа [Там же: I, 56].

Здесь важны два момента. Во-первых, литература является выражением и воспроизведением в текстах духа народа. Во-вторых, его наличие обеспечивает цельность и последовательность развития словесности, предотвращая пагубные последствия чужеродных влияний. Чтобы проверить, оправдывает ли русская литература данное ей определение, Белинский ищет в ее движении от Ломоносова до Кукольника следы (симптомы) духа, что и составляет хрестоматийно известное содержание «Литературных мечтаний». Здесь-то, настаивает Белинский, и возникает «история литературы», а вместе с ней — иерархия.

Разумеется, в русской критике не было новостью делить историю литературы на периоды¹¹⁴ (во главе с Ломоносовым, Карамзиным и т.д.), однако Белинский оказался оригинален в том, что впервые стал именовать периоды по их главному автору¹¹⁵ — «ломоносовским», «карамзинским»

¹¹⁴ Первые попытки относятся к 1810-м гг. [Возникновение науки: 307], однако первой научно обоснованной периодизацией стал «Опыт краткой истории русской литературы» Н. И. Греча (1822): 1) «до Ломоносова», 2) «от Ломоносова до Карамзина», 3) от Карамзина «до нашего времени». Важны для Белинского и обозрения А. Бестужева, цитаты и идейные заимствования из которых опознаны исследователями (см.: [Белинский: I, 634–35]). Киреевский, приложив философскую триаду к последним 30 годам русской литературы, получил три периода развития «духа народного» — Карамзина, Жуковского и Пушкина [Киреевский: 59]. Споря с Киреевским, Н. Полевой в статье «Баллады и повести Жуковского» (1832) предлагал различать 4 периода: 1) «окончание схоластического» (до Ломоносова); 2) латино-французский (Ломоносов); 3) французский XVIII в. (Карамзин); 4) романтический (Пушкин) [Полевые: 197]. На пять периодов делил литературу В. Плаксин: 1) языческая литература, 2) христианская, 3) учено-богословская, 4) классическая (от Ломоносова до Карамзина), 5) новая (от Жуковского к Пушкину) [Плаксин 1833: 85]. Весь классический период окрашен отходом от народности, которая возстановилась только в 1820-е гг. с появлением Пушкина. Подробнее о периодизациях в учебниках того времени см.: [Лану].

¹¹⁵ В европейской журналистике такая практика также распространилась, по-видимому, только к середине 1830-х гг. Ср. в «Очерке новейшей итальянской литературы» Ф. Пранди: «Если литературная история каждого народа должна разделяться на периоды, и сии периоды надобно характеризовать именем главного деятеля в каждом, то, говоря о новейшей литературе итальянской, мы называли бы ее периодом Монти» [СО: 1838. Т. 2. Отд. 3. С. 1].

и т.д.). Приступая к повествованию о конкретных периодах, Белинский стремился проверить каждый из них на наличие народности (воплощение народного духа). Однако, в отличие от системного взгляда Шлегеля, охватывающего философский, религиозный и литературный ряды любой эпохи, у Белинского мы находим лишь последний. Иногда, правда, очень кратко критик указывает на ключевые черты правления того или иного монарха, определявшие умственное направление эпохи. Ср.:

Тогда <в век Екатерины. — А. В.>, в первый еще раз после царя Алексея, **проявился дух русский** во всей своей богатырской силе, во всем своем удалом разгулье и, как говорится, пошел писать [Белинский: I, 72–73].

Все внимание у Белинского обращено на персоналии: история каждого периода литературы подается как иерархия составляющих его авторов, причем иерархичность маркирована не просто порядком перечисления. Характеристика того, чьим именем период назван, всегда открывает изложение. О главе периода читатель узнает, как правило, чуть больше: биографические подробности, итоговая оценка его таланта и вклада в словесность, краткие характеристики его произведений, без подробного анализа текста (ср., например, о «Петриаде» Ломоносова: «неуклюж[ая] “Петриад[а]”, которая была самым жалким заблуждением его мощного гения» [Там же: I, 70]).

Рассказ о второстепенных авторах построен по той же схеме, но, соответственно, более сжато, с редукцией некоторых элементов (например, без биографических подробностей). Таким образом, в итоге повествование, скажем, о карамзинском периоде выглядит как иерархия следующих авторов: а) первостепенные: Карамзин, Дмитриев, Крылов (народный гений), Озеров, Жуковский, Батюшков, Мерзляков; б) прочие: Капнист, Гнедич, Воейков, Вяземский.

При этом, как уже говорилось в выше (см. раздел 1.2.2.), внутри периода всегда есть подлинно народный автор, который в силу определенных обстоятельств не может претендовать на статус его главы (в карамзинском это Крылов).

Таким образом, видно, как принцип проверки текстов на степень воплощения в них народного духа, декларированный Белинским в начале статьи, нарушается, когда дело доходит до отдельных авторов. Конечно, для того, чтобы умозрительно произвести деление на периоды и расположить в них авторов, критик воспользовался критерием народности, но в самом повествовании он отражается слабо и, как правило, сводится к декларативным утверждениям типа: Пушкин народен, потому что «был совершенным выражением своего времени» [Там же: I, 96]. Белинский подходит к текстам и авторам с изначально заданной концепцией: он уже знает, кто народен, а кто нет, поэтому обосновывать такой выбор и анализировать тексты для него нет никакой необходимости. Все это приводит к тому, что конкретно-историческая часть «Литературных мечтаний» выглядит наибо-

лее традиционной и более всего связана с «пантеонными» списками предшественников Белинского¹¹⁶. Это и понятно, ведь в принципах периодизации литературы ранний Белинский скорее ориентировался на Бестужева и Полевого, нежели на Киреевского и Надеждина.

Белинский предпочел более простую модель литературной эволюции, в которой каждый следующий период и его глава были неизмеримо выше предшествующих. Такая модель давала критику полный простор для ранжирования старых «авторитетов», а техника «выслушивания» «духа нации» в текстах позволяла заново перепроверить их классические, образцовые сочинения. Тем самым исчезала дистанция между точкой зрения историка и литературными фактами прошлого. Все они располагаются не в прошлом, а в настоящем, с точки зрения которого и пишется истории литературы. Если текст прошел проверку на «достаточное» отражение в нем «духа нации», то только после этого он может занять свое законное место в истории.

Таким образом, критика сливается с историей литературы, главной функцией которой становится «легитимация» старых текстов и создание их новой иерархии, являющей собой национальную литературу.

Можно возразить, что огромный корпус текстов Белинского не сводится к историко-литературным статьям. Однако внутри него отчетливо заметна группа обзорных статей, как правило, программных, в которых обязательно присутствует *обозрение истории русской словесности от Ломоносова* (вариант — *Кантемира*) *до Пушкина и Гоголя* (с разной степенью детализации), *а значит и иерархия*.

Вот эти статьи:

- 1) Литературные мечтания (1834)
- 2) О русской повести и повестях г-на Гоголя (1835)
- 3) Полное собрание сочинений Марлинского (1840)
- 4) Русская литература в 1840 году (1841)
- 5) Русская литература в 1841 году (1842)
- 6) Речь о критике (1842)
- 7) Стихотворения Баратынского (1842)
- 8) Русская литература в 1842 году (1843)
- 9) Сочинения Пушкина, ст. 1–3 (1843)
- 10) Русская литература в 1844 году (1845)
- 11) Русская литература в 1845 году (1846)
- 12) Взгляд на русскую литературу 1846 году (1847)
- 13) Взгляд на русскую литературу в 1847 году (1848)

¹¹⁶ Эkleктизм «Литературных мечтаний» особенно заметен в сочетании самых разных традиций и методологий. Оптика «народности» и концепция духа народа, выражающая самые актуальные на тот момент идеологическую и методологическую установки, соседствует с шеллингианскими представлениями о сущности искусства.

Все эти тексты, безусловно, мыслились автором как программные, обобщающие и, соответственно, заняли в истории критики подобающее место¹¹⁷. Читая названные статьи подряд, нельзя не заметить их общности и единства в них концепции истории литературы. Еще В. Террас указал на то, что идея «органической народности», лежащая в основе этой концепции, не претерпела у Белинского никакой эволюции [Terras 1974: 93]. Однако, на самом деле, на протяжении жизни критика некоторые изменения в ней все же происходили. Рассмотрим их подробнее.

Идейная конфигурация «Литературных мечтаний» сохраняется без существенных изменений в перечисленных статьях Белинского до конца 1842 г. Сразу можно возразить, что это противоречит распространенной в литературоведении периодизации творческого пути критика. Считается, что ранний Белинский — шеллингианец и выученик Надеждина — в 1838 г. преобразается в убежденного и примирившегося с разумной действительностью гегельянца, а к 1842 г. так же страстно и стремительно приходит к французским социалистическим идеям. Еще Г. Шпет показал относительность подобного деления и выявил более сложную идейную эволюцию, когда происходит не смена мировоззрений, а их напластование, «подстраивание» друг под друга и даже сосуществование несовместимых идейных комплексов (см.: [Шпет 2009b]). Принятая периодизация так же мало объясняет в историко-литературных статьях Белинского, концепция истории литературы в которых, вопреки смене философских ориентиров, остается константной.

С 1834 по 1842 гг. Белинский придерживается историко-литературной концепции «Литературных мечтаний», правда с некоторыми вариациями. Так, в 1835 г. в статье о повестях Гоголя Белинский «дух нации» заменил на Поэзию¹¹⁸. С 1838 г. центральное место в его статьях снова занимает понятие «духа», но уже всецело в гегелевском понимании.

Белинский по-прежнему считает, что «литература есть сознание народа, цвет и плод его духовной жизни» («Полное собрание сочинений Марлинского», 1840; [Белинский: III, 8]). При этом возраст и цивилизованность народа не играют решающей роли в становлении национальной литературы, поскольку дух народа может пробудиться в любой момент:

¹¹⁷ Большинство из них исследователи относят к жанру «годового обозрения», который был доведен Белинским до совершенства (см.: [Березина 1973: 105–144; Березина 1991]). По сути, мы заново ставим вопрос о генезисе, специфике и прагматике этого жанра.

¹¹⁸ Знаменитое рассуждение об идеальной и реальной Поэзии, в котором долгое время ошибочно видели апологию «реализма», на самом деле, является вариацией идеи Ф. Шлегеля из «Разговора о поэзии» и, видимо, почерпнуто из лекций Надеждина (впервые отмечено в: [Städtke: 161]).

Для духа нет условий времени, когда настанет минута его пробуждения. Это доказывает и богатая германская литература <...>, которая началась почти вместе с нашею [Белинский: III, 11].

Особое значение приобретает гегелевское понятие «действительности», толкуемое как «разум в сознании и разум в явлении — словом, открывающийся самому себе дух» [Там же: III, 197]. В применении к литературе «действительный» означает у Белинского «одухотворенный», неслучайный, конкретный, разумный. Приводя пример французской критики, рассуждающей о том, что все три «золотых века» ее литературы (с 17 по 19-ый) были «не настоящего, а сусального золота», Белинский приходит к выводу: «вопрос не во времени нашей поэзии, а в ее действительности» [Там же: III, 11]. Русская литература «действительна», потому что проникнута народным духом. В этом силлогизме хорошо видно, как исходные идеи Белинского оформляются с помощью новых, заимствованных у Гегеля, понятий, хотя смысл их остается прежним.

Как видно, на концепции истории литературы переход к гегельянству никак не отразился, и читатели едва ли могли распознать, что автор «Литературных мечтаний» из шеллингианца сделался гегельянцем. Как убедительно показал Г. Шпет, знакомство с гегелевской эстетикой только углубило, а не отменило его старые шеллингианские представления. Новый период Белинского был не гегельянским, а шеллинго-фихтеанско-гегельянским. Гегель не поглотил и не устранил прежних влияний, а только их дополнял и углублял (см.: [Шпет 2009b: 150]). С переходом к гегельянству «прежние эстетические взгляды Белинского сплавляются в одну массу с идеями, интерпретирующими Гегеля» [Там же: 109]. Это все те же, как и в статьях 1834–1836 гг., идеи о самоценности и бесцельности искусства, о бессознательном процессе порождения произведения и его органической природе¹¹⁹. Ср., например, в статье «Стихотворения Лермонтова», 1841: «Поэзия не имеет никакой цели вне себя, но сама себе есть цель, так же, как истина в знании, как благо в действии» ([Белинский: III, 232]).

Сохраняется и концепция истории литературы. Более того, в обозрении «Русская литература в 1840 г.» Белинский вспоминал о том шуме, какой вызвал рефрен «Литературных мечтаний»: «Лет шесть тому назад вдруг раздался резко и громко вопрос: есть ли у нас литература? существует ли русская литература?» [Там же: III, 180]. Далее критик давал понять, что концепция остается в силе:

Обольщенные и ослепленные несколькими действительно великими проявлениями творческой силы в **русском духе**, мы не позаботились определить их отношения к так называемой русской литературе и потому никак не могли догадаться, что произведения наших великих поэтов — сами по себе, а русская

¹¹⁹ В. Террас также полагал, что в воззрениях на искусство Белинский до конца жизни оставался гегельянцем [Terras 1974: 62].

литература — сама по себе, что между ими нет ничего общего и ни одно из них не доказывает существования другого [Белинский: III, 180].

Связь между великими текстами и наличием зрелой литературы не является прямой: эти явления не тождественны. Чтобы «высветить» различие между двумя этими феноменами, Белинский разграничивает понятия «словесность» и «литература». Первая «состоит из произведений случайных, ничем между собою не связанных, и для которой поэтому нет еще *истории*, а может быть только *каталог*» [Там же: III, 184]. Преображенная самовозрастанием народного духа, словесность превращается в «литературу» — единство взаимообусловленных компонентов. Исходя из такого понимания, русская литература, по Белинскому, начинается лишь с Пушкина, «а до него решительно не было русской литературы; вместо нее была словесность — ряд отдельных, ничем не связанных между собою явлений, вышедших не из родной почвы русского духа, а из подражании чужим образцам» [Там же: III, 195]. Пушкин явно мыслится здесь как «глава литературы» (хотя такое определение отсутствует), потому что только у цельной и пронизанной духом народа литературы может быть глава. Появление национального гения Пушкина, по Белинскому, было свидетельством того, что Россия вошла в число «исторических народов» (Гегель), великих наций (см. подробнее: [Terras 1974: 96]).

В январе 1841 г. в статье «Стихотворения Лермонтова» Белинский объявил о ложности прежнего толкования философии Гегеля и отказался видеть в существующей действительности разумный миропорядок. На концепции «духа народа» и его отражения в литературе это, как и следовало ожидать, никак не отразилось. Более того, примерно весной 1841 г. под влиянием Гегеля (в пересказе М. Каткова) Белинский начинает четко разграничивать народ и нацию¹²⁰ (народное и национальное). До этого эти понятия употреблялись в его текстах как синонимы (ср. дважды встречающееся в «Литературных мечтаниях» прилагательное «национальный», тождественное здесь «народному»). Народность теперь понимается как относящееся к народу в смысле «низшего слоя государства», а нация «выражает собою понятие о совокупности всех сословий государства [Белинский: IV, 36].

Между тем к концу 1842 г. некоторые изменения в понятийном аппарате у Белинского все же наметились. Из его статей и обзоров исчезло слово «дух», его производные и эквиваленты, обслуживающие идею «духа народа». До 1841 г. в каждой крупной статье критика встречалось до 50 и более выражений, содержащих этот корень и семантику. Особенно заметна и непривычна редукция слова «дух» в обзоре «Русская литература в 1841 году» (писалось в декабре 1841 г. — январе 1842 г.). Редукция, впро-

¹²⁰ Как указывает В. Террас, противопоставление опиралось на гегелевское разграничение «исторических» и «неисторических» народов [Terras 1974: 94–95]. Первые достигают состояния нации, вторые — лишь народа.

чем, коснулась поначалу лишь традиционных метавысказываний Белинского о смысле понятий и категорий, которые всегда в избытке содержались в его текстах. На уровне же выстраивания повествования о периодах, авторах и текстах прежние принципы сохраняются, с той лишь разницей, что теперь Белинский ссылается не на Гегеля, а на известное гоголевское определение национальности, которая «состоит не в описании сарафана, а в самом духе народа» [Белинский: IV, 309–310]. След «духа нации» проступает, например, и в характеристике Жуковского:

В этом-то и достоинство, и важность, и великая заслуга Жуковского. До него наша поэзия лишена была всякого содержания, потому что наша юная, только что зарождавшаяся гражданственность не могла собственно самостоятельно **национального духа** выработать какое-либо общечеловеческое содержание для поэзии: элементы нашей поэзии мы должны были взять в Европе и передать их на свою почву [Там же: IV, 301].

Наконец, приверженность Белинского прежним идеям делается совершенно очевидной в его признании, брошенном вскользь, но чрезвычайно важным: «История литературы и сама литература — не всегда одно и то же» [Там же: IV, 281]. Что это, как не еще одна улика в пользу прежней хорошо нам знакомой концепции? Именно она обеспечивает связность обзора как жанра. Как только Белинский попробовал отказаться от хорошо освоенных принципов описания литературной истории как воплощения «духа нации», это сразу же сказалось на жанре его статей. К каким же последствиям привела «пропажа» «духа», случившаяся в конце 1842 г.?

Исчезновение «духа нации» может быть точно приурочено к рубежу 1842–1843 гг., а именно — к обзору «Русская литература в 1842 году». Слово «дух» (причем в отличном от прежнего значении) употреблено здесь всего два раза. В статье нет традиционных метафизических и спиритуалистских, в духе Гегеля, рассуждений об объективации духа в разных его субъектах: нации, истории, искусстве, литературе. Взамен этого на метауровне статьи предлагается новая модель, в которой дух народа подменяется «общественной жизнью»: «У нас общественная жизнь преимущественно выражается в литературе» [Там же: V, 191]. Нет в статье и хорошо знакомого каждому читателю Белинского обзора истории литературы от Кантемира / Ломоносова до Гоголя. Теперь автора интересует лишь последние два периода русской литературы — пушкинский и гоголевский, да и то в особом ключе — с точки зрения дискредитации романтизма.

Эти существенные изменения объясняются ощутимым влиянием на Белинского идей французских утопистов (П. Леру, А. Сен-Симон) с их вниманием к социальной проблематике искусства (см. об этом: [Terras 1974: 69–75]). Важно при этом, что одновременно с попыткой дистанцироваться от спиритуалистской метафоры Белинский начинает критиковать романтические мирозерцание и литературу. Стимулом в данном случае могли стать идеи все того же Гегеля, который в «Эстетике» описал разложение

романтической формы искусства и его поворот к «реальной действительности в ее <...> прозаической объективности» [Гегель: II, 306]. При этом философ считал, что такая «подражательность природе» компенсируется повышенной субъективностью художника, которая «возводит себя в хозяина всей действительности» [Там же: II, 307].

Эти идеи Гегеля отразились в разборе «Мертвых душ» Гоголя, которые Белинский объявил летом 1842 г. ярчайшим проявлением «духа времени» и выражением «гуманной субъективности», не искажающей объективную действительность, но вдыхающей в нее *«душу живу»* [Белинский: V, 51]. С точки зрения гоголевского поворота к социальной действительности критик Белинский заново оценивает теперь романтическую эпоху в литературе. В статье «Русская литература в 1842 году» критик прослеживает ее историю, нападая то на «Московский телеграф», то на Марлинского, то вообще касаясь истории жанра годового обозрения, а в финале впадая в начетническое перечисление новинок прошедшего года («каталог»), которое сам ранее критиковал. Путаность, сбивчивость, иронический тон статьи — все это свидетельствует о ее глубоко личном значении для автора. Белинский пытается избавиться в ней от последних романтических, «прекраснодушных» иллюзий, от «реторического» и возвышенного языка. Но с ними, как кажется, статья утрачивает и нечто более важное — прежнюю продуманную концепцию, что приводит к рыхлости сюжета и трансформации самого жанра из исторического годового обозрения в полемическо-публицистический разговор о литературной современности. Падение романтизма, чувствительности и идеальности в литературе под ударом «Мертвых душ», собственно, и есть сюжет статьи, на который проецируется эволюция личных воззрений ее автора.

Казалось, можно было бы думать, что разрыв с идеализмом и мечтательностью и поворот не к «призрачной», а «реальной действительности», произошедший на рубеже 1842–1843 гг., изменил не только идеологию Белинского, но и концепцию его историко-литературных статей. Но на деле мы сталкиваемся с гораздо более сложной и даже странной ситуацией. Анализ исторических обозрений 1843–1848 гг. показывает, что старая модель литературной истории оказалась устойчивой и Белинский, видимо, не собирался (или не смог?) от нее отказаться.

Так, написанная в начале 1843 г. статья «Сочинения Державина» являет собой хорошо нам знакомую концепцию истории литературы, где «дух народа» снова появляется. Еще более впечатляющей выглядит его «реставрация» в незаконченной статье «Общее значение слова литература» (работа над ней датируется комментаторами 1843–1844 гг. [Там же: VI, 651–52]). По мнению критика, литературу и — шире — ее «историю может иметь только то, что органически развивается, имея точкою отправления зародыш, зерно национального духа народа (субстанцию), выходя из предыдущего и производя последующее» [Там же: VI, 503]. Далее следует

наиболее емкая формулировка принципов исторического описания у Белинского:

<...> есть **живая, органическая связь** между Ломоносовым и Пушкиным, как между причиною и ее следствием. И вот эта-то живая, органическая последовательность развития русской литературы и **дает ей столько же права называться «литературою»**, сколько и те яркие, даже великие, хотя и немногие, таланты, которыми она по справедливости может гордиться, и больше всего удостоверяет в ее существенном достоинстве в настоящее время и в ее способности приобрести некогда всемирно-историческое значение [Белинский: VI, 521–522].

Между тем в ежегодных обзорах Белинский продолжал кампанию против романтизма и, соответственно, против своей прежней концепции. В обзоре «Русская литература в 1844 году» остракизму была предана «романтическая критика», дискредитация которой и составляет историко-литературную часть статьи. При этом, однако, следы прежней концепции в ней видны: «Чем поэт огромнее, тем он и национальное, потому что тем более сторон национального духа доступно ему» [Там же: VII, 195]. В статье «И. А. Крылов» (февр. 1845) это еще более эксплицировано:

Так как способность быть народным есть своего рода талант, то она имеет свои бесконечные степени, подобно всякому таланту. Тут есть таланты обыкновенные и великие, есть гении. Это зависит от степени, в которой известная личность **выражает собою дух своей нации**. Организация одного вмещает в себе лучшие, высшие стороны **национального духа**; организация другого обнимает собою менее характеристические стороны народности; один выражает собою многие, другой весьма немногие стороны **субстанции своего народа** [Там же: VII, 262].

Не стремясь указать на все случаи использования прежней историко-литературной концепции в статьях Белинского 1844–1846 гг., обратимся к двум его последним годовым обзорам за 1846 и 1847 гг., представляющим особый интерес. Как известно, обзор «Взгляд на русскую литературу 1846 года» стало программой выкупленного у Плетнева «Современника». Это обстоятельство тем показательнее, что статья снова нарушала читательские ожидания. Казалось бы, в трех прежних годовых обзорах критик взял курс на обновление способов подачи и группировки историко-литературных фактов, пытаясь отрешиться от старой техники. В 1847–1848 гг. Белинский возвращается к прежним принципам как на уровне метаописания и концепции, так и на уровне ее воплощения.

Анонсировав программу и направление журнала, Белинский пускался в обзор русской литературы от Кантемира до графа Соллогуба в том же неизменном духе, как он делал до 1843 г. Маркированные слова («дух» и его производные) отсутствуют, но принцип органического единства литературы от Кантемира до Гоголя налицо. Ср.:

Между писателями, которых мы поименовали выше, и между Ломоносовым и его школою действительно нет ничего общего, никакой связи, если сравнить

их, как две крайности; но между ними сейчас же явится перед вами **живая кровная связь**, как скоро вы будете изучать в хронологическом порядке всех русских писателей, от Ломоносова до Гоголя. Тогда вы увидите, что до Пушкина все движение русской литературы заключалось в стремлении, хотя и бессознательном, освободиться от влияния Ломоносова и сблизиться с жизнью, с действительностью, следовательно, сделаться **самобытной, национальной, русскою** [Белинский: VIII, 185].

Подобный фрагмент можно найти в любой статье Белинского до 1843 г. Однако выражением чего теперь мыслится литература? Белинский в 1847 г. говорит, что разница текущего момента с началом 1840-х гг. заключается в том, что «литература теперь сделалась *эхом жизни*». Речь здесь идет о часто повторяемой поздним Белинским мысли о том, что литература компенсирует недостаток общественной жизни и деятельности в России. «Дух нации» сменился «русской жизнью / действительностью». Учитывая, однако, что обозрение истории литературы от Кантемира до «натуральной школы» написано по старой канве — сквозь призму народности, можно утверждать, что Белинский вешает новую вывеску «сближение с русской действительностью» на прежние интерпретационные схемы. Между тем попытка заставить старую модель служить новым целям, приписать ей новую прагматику без изменения самой ее сущности должна была привести позднего Белинского к явным противоречиям. В самом деле, в его поздних статьях шеллингианско-гегельянские идеи о самоценности искусства соседствуют с утилитарным призывом к отражению общественных процессов в литературе (тонкий анализ этих отступлений Белинского от органической эстетики см. [Terras 1974: 165–170]).

В последнем годовом обозрении литературы за 1847 г. эти контрасты особенно бросаются в глаза. Здесь появляется гибридная формула «дух общества» («искусство прежде всего должно быть искусством, а потом уже оно может быть выражением духа и направления общества» [Белинский: VIII, 359]), идеи об органическом развитии литературы и о том, что только одухотворенная литература может иметь свою историю, в противном случае она — каталог книг (дословное повторение мысли из «гегельянской» статьи «Русская литература в 1840 году»):

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 являются 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. **Ее история — каталог книг** [Там же: VIII, 338–339].

Все эти идеи об органической сущности литературы и ее истории свидетельствуют о неизменности исходной концепции. Ощущая двойственность своей позиции, поздний Белинский с особой настойчивостью пытался сам

снять кажущееся противоречие между органицизмом и дающим о себе знать утилитаризмом. В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» утверждается, что чистого искусства не существует, поскольку оно *sui generis* есть выражение «духа и направления общества» и «воспроизведение действительности» [Белинский: VIII, 359, 361]. Отстаивание высшей ценности искусства, прокламирование априорной «включенности» общественных вопросов в его сферу, появление органицистских метафор — все это в 1848 г. выглядело со стороны Белинского вызовом всем, кто увлекся «исторической критикой» и позитивистскими веяниями — в первую очередь В. Боткину и В. Майкову (о том, что в споре с последним Белинский выступал как последовательный гегельянец, см. [Terras 1974: 98–99]).

Г. Шпет показал, что, вопреки декларациям, Белинскому ни в 1840 г., ни позже не удалось изжить своего «прекраснодушия», и он до конца жизни остался романтиком, идеалистом и гегельянцем¹²¹ [Шпет 2009b: 174–175]:

Могли быть только внешние перемены в способах обнаружения этого прекраснотушия и романтизма, могли быть только внешние же «выходы», перемены, отречения. <...> Отсюда — калейдоскоп «мировоззрений» Белинского при постоянстве какого-то формального основания и при повторяемости каких-то пестрых осколков, складывающихся <...> после каждой встряски в новый узор [Там же: 175].

Шпет недаром заключает слово «мировоззрения» в кавычки, потому что, в сущности, оно было у Белинского одно — раздвоенное — и не менялось¹²². Если Шпет подошел к «эволюции» Белинского с точки зрения философии и эстетики, то мы, проанализировав его концепцию истории литературы, пришли к сходным выводам: концепция истории литературы, основанная на гердеровско-шлегелевских принципах, на глубинном уровне оставалась неизменной с 1834 по 1848 гг. Правильнее поэтому говорить о смене приоритетов при сохранении общей модели. К концу 1840-х гг. идея строительства национальной культуры («дух нации») теряет свою актуальность, и Белинский заменяет ее идеей «общественности» литературы, действительности¹²³. При этом критик пытался приспособить концепцию

¹²¹ К такому же выводу пришли Д. Чижевский [Чижевский: 168–169] и В. Террас [Terras 1974: 62].

¹²² Ср. трактовку системы эстетических взглядов Белинского у В. Терраса: «Если использовать математическое сравнение, то концепция произведения искусства и его отношения к действительности подобна у Белинского дифференциальному уравнению, где переменные допускают разные ценности — как абсолютные, так и относительные — но в пределах строгих границ» [Terras 1974: 36]. Границы эти — органическая эстетика.

¹²³ Этот сдвиг отражал и ключевую функцию текстов и всей деятельности Белинского, стоящего, по мысли Шпета, у «истоков особого типа русского философствования», главной особенностью которого стала «способность претворять заимствованные извне отвлеченные системы в чисто русский катехизис прак-

к новым идеям, заменяя лишь метаописательный уровень и отказываясь от понятий и категорий, слишком явно намекающих на его прошлый образ мыслей.

Но в основе всех историко-литературных статей Белинского, как мы пытались показать, неизменно лежит органицистская концепция истории литературы. Будучи наиболее популярной в русской критике 1830-х гг., она позволила Белинскому представить всю историю литературы от Кантемира до Гоголя в виде синхронной иерархии, в которой не было места авторам и текстам, не соответствовавшим «духу народа» и времени и тем самым выпадавшим из истории и прогресса.

К концу 1840-х гг., под влиянием позитивистской историографии, требовавшей отказаться от спекуляций и обратиться к эмпирическому исследованию источников, такая концепция истории начала восприниматься как устаревшая. Не удивительно поэтому, что в последние годы жизни Белинского недовольство его статьями и идеями исходило не только от старых оппонентов (например, Шевырева¹²⁴ — сторонника эмпиризма в истории), но изнутри самого ближайшего окружения — обновленного «Современника».

1.4. Литература «без главы»: некрасовский «Современник» против Белинского

В 1847–1848 гг. Белинский оказался в странной ситуации. Разрыв с Гоголем и ссора с Достоевским привели к тому, что он «отменил» выдвинутых им же гениев и оставил русскую литературу без главы. Парадоксальность ситуации заключалась в том, что многие современники, особенно из ближайшего окружения «Отечественных записок» и «Современника», теперь видели в нем самом если не главу литературы, то по меньшей мере лидера самого влиятельного литературного направления. Однако и здесь все было не столь однозначно. Попробуем посмотреть на сложные отношения Белинского с его коллегами с точки зрения проблемы нашего исследования.

Прежде всего, конфликт Белинского с Гоголем привел к тому, что критик лишил Гоголя титула «главы литературы» в своем последнем обзоре: «Взгляд на русскую литературу 1847 года»:

Теперь у ней <русской литературы. — *А. В.*> нет главы, ее деятели — таланты не первой степени, а между тем она имеет свой характер и уже без помочей идет по настоящей дороге, которую ясно видит сама [Белинский: VIII, 370].

Казалось бы, мечта Белинского, выраженная в предисловии к «Физиологии Петербурга», сбылась: количество беллетристических талантов достигло

тической жизни» для решения личных и общественных вопросов [Шпет 2009b: 183].

¹²⁴ Интереснейший вопрос об историко-литературном проекте Шевырева 1840-х гг. в его сопоставлении с Белинским мы не рассматриваем.

уровня, оптимального для полноценного развития словесности. Двум–трем «выспренним» гениям Белинский явно предпочитал стабильность «среднего» писательского класса. Однако в процитированных словах правильнее видеть риторику убеждения, причем самоубеждения. Как известно, как бы Белинский ни писал о неважности гения для натуральной школы, «новый Гоголь явился». Выдвижение Достоевского в 1845 г., однако, так же быстро сменилось охлаждением критика и всего круга будущего «Современника» к автору «Бедных людей». Разочарованный в Достоевском, Белинский пытался дезавуировать его «необыкновенный талант». Тем более, что на этом настаивал Некрасов, заменивший эпитеты «необыкновенный», «огромный» талант на более сдержанные и устранивший восторженное описание славы автора «Бедных людей» в черновике статьи «Взгляд на русскую литературу в 1846 году». Экономическая подоплека этой истории недавно получила убедительное истолкование. Согласно концепции М. С. Макеева, классификация талантов (гении vs. беллетристические, обыкновенные), придуманная Белинским, в условиях коммерциализации писательского труда влекла за собой новую систему экономической оценки таланта и устанавливала новое соотношение его эстетической и материальной ценности (см.: [Макеев 2009: 71–93]). Такая интерпретация событий, однако, должна быть дополнена рассмотрением еще одного — эстетического — аспекта. Дело в том, что с помощью разделения талантов на художественные и беллетристические Белинский, как нам представляется, пытался снять явное противоречие внутри своей собственной эстетической теории.

Хотя Белинский считал подлинное искусство по определению отражающим общественные вопросы, В. Террас справедливо указывает на постоянные уступки утилитаризму в его поздних статьях [Terras 1974: 165–167]. Чтобы теоретически снять противоречия между признанием социальной направленности искусства и его замкнутостью на самое себя, во вступлении к «Физиологии Петербурга» (ноябрь 1844) Белинский провел жесткое разграничение между беллетристикой («легкой литературой») и «художественными творениями» [Белинский: VII, 127]. В отличие от обыкновенных талантов, производящих беллетристику, «строгие произведения искусства» выходят из-под пера гениев, развитием которых невозможно руководить. В предисловии к сборнику Белинский не объяснил, в чем заключалась истинная причина такого разграничения. Она была эксплицирована в рецензии на «Опыт истории русской литературы» А. В. Никитенко (июнь 1845 г.).

С точки зрения Белинского, беллетристика необходима и не покрывается художественным искусством, поскольку

в беллетристике выражаются **потребности настоящего, дума и вопрос дня**, которых иногда не предчувствовала ни наука, ни искусство, ни сам автор подобного беллетристического произведения. Следовательно, подобные произведения, так же как и наука и искусство, **бывают живыми откровениями дей-**

ствительности, живую почву истины и зерном будущего [Там же: VII, 357–358].

Беллетристика, в понимании критика, есть аналог публицистики, она призвана влиять на состояние тех или иных общественных вопросов. Беллетристика — удел лишь обыкновенных талантов. Более того, если беллетрист верно передает явления действительности (например, как Герцен в «Кто виноват?»), то это может восполнить недостаток художественности¹²⁵. Гений же, по Белинскому, не может быть управляем критикой, но высочайший уровень его художественности автоматически обеспечивает верное отображение жизни в его текстах. Тем самым в беллетристике Белинский находил дополнительную сферу для выражения социальных вопросов и еще один инструмент прямого воздействия на общество, минуя неуправляемых гениев. Противоречие, казалось бы, снималось: от высшего, художественного искусства теперь не надо было специально требовать злободневности, которая находилась в ведении беллетристов.

Однако так было только в теории. Назвав Достоевского «талантом необыкновенным», Белинский намеревался и дальше направлять его развитие. В сознании критика очень прочно укоренилось убеждение в том, что критика лучше самих гениев чувствует их потребности. В этом смысле очень показательны, что, даже резко отозвавшись о «Двойнике» и «Господине Прохарчине», в конце 1846 г. Белинский не перестал считать писателя «необыкновенным талантом», и только правка Некрасова заставила его умерить пыл. В тот момент Белинский еще надеялся на «исправление» Достоевского. Окончательная утрата веры в него произошла к концу 1847 г. и отразилась в прохладной рецензии на переиздание «Бедных людей» (январь 1848), в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» и в письме Анненкову 15 февраля 1848 г., где Белинский сожалел: «Надулись же мы, друг мой, с Достоевским — гением!» [Белинский: IX, 713].

Ирония судьбы заключалась еще и в том, что близкие друзья критика начали то же самое говорить о нем самом. В апреле 1847 г. его старый друг В. П. Боткин сообщил А. Краевскому о том, что считает «литературное поприще Белинского поконченным. Он сделал свое дело. Теперь нужно и больше такта, и больше знания. Еще о русской литературе он может говорить (да и она у него, увы, сделалась рутиною), а чуть немного выходит из нее, из рук вон плохо» [Боткин 1893: 79 (Приложение)].

Что побудило Боткина так строго аттестовать главу целой «литературной школы»?¹²⁶ Ответ на этот вопрос ведет к главной, до сих пор не ре-

¹²⁵ Явное логическое противоречие позднего Белинского состоит в том, что в одно и то же время он выводит эстетическое достоинство из верности произведения действительности и утверждает обратное (см.: [Terras 1974: 82]).

¹²⁶ В исследовательской литературе скептическое отношение Боткина к Белинскому обычно объясняется его «ренегатством». См., например: [Евгеньев-Максимов 1934: 76–78]; [Нечаева 1967: 422–424]; [Егоров 1963: 62–65].

шенной проблеме — эстетической программе некрасовского журнала после смерти Белинского¹²⁷.

Вначале суммируем все, что известно об отношениях «Учителя» с его московскими и петербургскими последователями. Разрыв Белинского с Краевским и проект выкупа «Современника» у Плетнева потребовали от всех знакомцев критика сделать свой выбор. Жители северной столицы, Некрасов с Панаевым, призывали москвичей порвать с «вампиром» Краевским, но те не спешили с решением. Как известно, московские сотрудники «Современника» (Герцен, Кетчер, Грановский, Огарев, Сатин, Кавелин, Боткин и др.) обвинили Некрасова в эксплуатации Белинского¹²⁸. Однако мы полагаем, что за недовольством экономикой журнала скрывались более существенные эстетические и идеологические разногласия. Так, например, А. Д. Галахов предпочел остаться у Краевского в том числе потому, что, как и Боткин, видел в критике Белинского много недостатков. В письмах редактору «Отечественных записок» 1846 г. он отдавал предпочтение В. Н. Майкову за его более основательную ученость, знание языков, более ровный тон:

В библиографических статьях <Белинского. — А. В.> была резкость, игривость, доходящая иногда до преувеличений, но и до преуменьшений <...> Это недостаток Белинского, который в самой умной статье скажет непременно что-нибудь такое, с чем нельзя согласиться при всем уважении к автору, что-то слишком шокирующее ум [Галахов 1924: 147].

В тех же письмах Галахов упоминает и мнение П. В. Анненкова, который, по его словам, вообще считает, что вместо перебежек из одного журнала в другой Белинскому следовало, наконец, заняться своей «Историей русской литературы» [Там же: 146]. Недовольство Белинским косвенно выразил и молодой К. Д. Кавелин, критиковавший его «подлые» статьи, по ошибке принимая их за некрасовские [Летопись Некрасова: 265]. Эти оценки москвичей находят затем подтверждение в воспоминаниях Анненкова, известных своей точностью:

Многие из друзей уже относили к упадку умственных сил поворот, замечаемый в направлении Белинского, и выражали опасение, что он обратится на разрушение по частям тех начал, которые окрашивали так долго и ярко его собственную деятельность [Анненков 1983: 338].

Менее скрупулезный мемуарист И. И. Панаев также глухо обмолвился о том, что «некоторые господа, мнением которых Белинский дорожил не-

¹²⁷ О литературной программе журнала в 1848–1850 гг. существует немного работ. В. А. Кошелев считает, что широта и пестрота идейной позиции и была тактикой журнала [Кошелев 1988: 13]. М. С. Макеев убедительно реконструирует новаторскую экономическую организацию журнального дела Некрасова [Макеев 2009: 94–120].

¹²⁸ Свод мнений см.: [Летопись Некрасова: 247, 256, 259].

когда, начинали поговаривать, что он исписался, что он повторяет зады, что его статьи длинные, вялые и скучные» [Панаев: 313]. И Анненков, и Панаев, несомненно, имели в виду не только москвичей, но и петербургскую редакцию «Современника».

Тут следует напомнить, что программная статья Белинского в № 1 журнала за 1847 г., по воспоминаниям Анненкова, вызвала полное недоумение новой редакции своими откровенными симпатиями к славянофилам, критикой утопизма в ранее превозносимых романах Жорж Санд, призывом к решению насущных социальных проблем с помощью литературы¹²⁹. В условиях цензурных репрессий весны 1848 г. подобное безрассудство «неистового Виссариона», надо думать, заставляло волноваться не одного практичного и осторожного Некрасова.

В 1874 г. А. Н. Пыпин, работая над биографией Белинского, попросил Анненкова прокомментировать «темные» места из его воспоминаний. Тот, в сущности, повторяясь, поведал, что новая редакция «не хотела и слышать об изменившихся отношениях Белинского к славянофильству», поэтому «многие из его заметок она вовсе не принимала», на что критик жаловался Анненкову в Зальцбрунне [Анненков 1959: 551]. Главным зачинщиком такой тактики, по словам Анненкова, был Боткин, советовавший «просто не печатать последних обзоров Белинского, говоря — “нельзя же из уважения к прошлому принимать все маразмы окончательно испившегося и выдохшегося господина”» [Там же]. Анненков объяснял кажущуюся двуличность особыми, исключительно откровенными, отношениями внутри кружка, когда Боткин в одно и то же время собирал деньги на лечение Белинского и в лицо другу критиковал его статьи. Личная приязнь психологически объясняет поведение Боткина, но не его позицию¹³⁰. Ее объяснение предложил А. Л. Осповат, который полагал, что для Боткина эстетика Белинского приобретала «все более доктринальный характер. <...> Возникло ощущение довольно значительного зазора между универсальными положениями и естественным, непредвзятым восприятием искусства» [Осповат 1981: 187]. В самом деле, критика Боткиным концепции позднего Белинского вытекала из идеи «практического», дельного подхода к искусству¹³¹. Вот что он писал Анненкову 26 ноября 1846 г.:

¹²⁹ Из воспоминаний Анненкова следует, что неприятие Некрасова вызвала также непоследовательность Белинского в оценке «Воспоминаний» Ф. Булгарина, положительную рецензию на которые «Некрасову пришлось до неузнаваемости переправить» [Анненков 1983: 338]. Вмешательство Некрасова в текст статей Белинского 1847–1848 гг. и их разногласия подробно рассмотрены в статье Б. В. Мельгунова «Некрасов — редактор Белинского» [Мельгунов 1995: 139–147], однако исследователь воздерживается от далеко идущих выводов.

¹³⁰ Письма Белинского Боткину 1847 г. демонстрируют глубокую личную приязнь при серьезных идеологических трениях. См.: [Белинский ПСС: XII, 404–406].

¹³¹ В 1842–1845 гг. Боткин читал Фейербаха и Конта, разделяя некоторые положения их философии. Подробнее об этом см.: [Егоров 1963: 53–60].

Белинский, почти освобождаясь от гегельянских теорий, еще *крепко сидит в художественности*, и от этого его критика еще далеко не имеет той свободы, оригинальности, того простого и дельного взгляда, к которым он способен по своей природе. Это слово «художественность» здесь грустно поразило отвыкший от него слух мой [Боткин 1984: 261].

Запомним это отрицание художественности, мы вернемся к нему позже. В тот момент Боткин возлагал большие надежды не на Белинского, все еще опиравшегося на устаревшую, с его точки зрения, эстетику Гегеля, а на В. Майкова, «не зараженного немецкими теориями» и давшего «Запискам» «идеологию», что на языке Василия Петровича означало обращение к интересам «практического мира» [Там же: 256]. Таким образом, в 1846–1849 гг. Боткина нельзя назвать человеком «Современника». Критический отдел журнала в это время оказался в руках петербургских сотрудников — Некрасова, Панаева и Дружинина. Как ни странно, их далеко не однозначное отношение к Белинскому наименее изучено.

Известно, что частые размолвки с Белинским, ухудшающееся здоровье критика и планы отъезда на лечение побудили Некрасова в апреле 1847 г. заполучить в сотрудники В. Майкова¹³². В июне того же года Белинский писал жене, что подумывает переехать обратно в Москву [Белинский ПСС: XII, 374]. Решающей причиной был, конечно, плохой питерский климат, но в письме он особо подчеркивал свое «безразличие» к Некрасову, недовольство им [Там же]. Некрасов же, по-видимому, делал ставку на перспективного В. Майкова с его иным, позитивистско-антропологическим, направлением, но жизнь молодого критика трагически оборвалась летом 1847 г.

Настороженное отношение новой редакции «Современника» к идейным метаморфозам умирающего Белинского позволяет совершенно иначе оценить стратегию журнала. Панаев с Некрасовым (и, возможно, Анненков) оказались в оппозиции не только к москвичам, но во многом к самому Белинскому. У нас есть все основания говорить о его «идейной изоляции» в последний год жизни¹³³. После смерти Белинского, в приближении которой москвичи винули Некрасова, на место главных критиков «Современника» заступили Анненков и молодой Дружинин, в чьих статьях на первых порах и формулировалась литературная позиция журнала¹³⁴. Ее ключевым пунктом стала полемика с направлением «Отечественных записок», названная обозревателем «Москвитянина» «расколом в натуралистах» [М: 1849. № 2. Смес. С. 55–56].

¹³² См. его письмо Краевскому с уведомлением о параллельном сотрудничестве в «Современнике»: [Некрасов: XV–2, 268].

¹³³ Впервые это мнение обосновано в содержательной статье О. А. Богдановой «Философские и эстетические основы “натуральной школы”» [Богданова: 31].

¹³⁴ Отдел критики в «Современнике» в тот момент испытывал большие трудности. Ср. письма Некрасова Никитенко от 26 марта 1848 г. и Тургеневу — конца 1848–1849 гг., особенно от 9 января 1850 г.

Белинский, видимо, недооценивал растущие противоречия внутри так называемой «натуральной школы», когда в ноябре 1847 г. писал Боткину о том, что «направление “Отечественных записок” одно с “Современником”» [Белинский ПСС: XII, 413]. На самом деле это было, конечно, заблуждением: с осени 1846 г. нарастало охлаждение круга Белинского к Достоевскому, а начало 1847 г. прошло в полемике критика с идеями В. Майкова. Тем не менее, только после смерти Белинского «Современник» в лице Анненкова решительно заявил о неприятии литературной школы журнала Краевского в целом¹³⁵.

Рассмотрим программную статью критика «Заметки о литературе 1848 года» [С: 1849. № 1] с точки зрения полемики с «Отечественными записками», обращая внимание на то, какие идеи Белинского и каким образом были в ней использованы.

Прежде всего, Анненков, определяя отношение «Современника» к самому яркому из молодых авторов «Отечественных записок», Ф. М. Достоевскому, назвал его манеру «фантастически-сентиментальн[ым] род[ом] повествования». Она безапелляционно осуждалась критиком за «противохудожественно[сть]» в изображении «психологической истори[и] помешательства» героев [Анненков 2000: 31]. Анненков вслед за Белинским понимал «художественность» в духе гегелевской эстетики¹³⁶, где прекрасное в искусстве было жестко противопоставлено прекрасному в природе. Согласно Гегелю, «искусство преодолевает природу» [Гегель: I, 173], перерабатывает и преображает ее посредством духа, поэтому «задача художественного произведения состоит в том, чтобы постигнуть предмет в его всеобщности и опустить в его внешнем явлении все то, что с точки зрения выражения содержания представляется чем-то внешним и безразличным. В своих формах и способах выражения художник употребляет далеко не весь материал, найденный им во внешнем мире» [Там же]. Соответственно, Гегель предпочитал изображение рационального, реального и натурального (в значении — естественного), а не фантастического, больного и причудливого. Вслед за Гегелем Белинский писал в статье «Стихотворения М. Лермонтова» (январь 1841):

Что действительно, то разумно, и что разумно, то и действительно: это великая истина; но не все то действительно, что есть в действительности, а для художника должна существовать только разумная действительность. Но и в отношении к ней он не раб ее, а творец, и не она водит его рукою, но он вносит в нее свои идеалы и по ним преображает ее [Белинский: IV, 493].

¹³⁵ Анненков писал, что из всех журналов одни «Записки» имеют «единство мысли и идеала», из чего следовало, что только они являлись серьезным конкурентом для «Современника».

¹³⁶ О трактовке художественности у Анненкова в 1850-е гг. см.: [Ермилова, Тихомиров: 31–33].

Как мы видим, критик, отказываясь здесь от своего «примиренческого» и по сути неверного толкования важного постулата философии Гегеля, продолжает следовать его теории художественности, усвоенной из переводных статей гегельянца Рётшера и конспектов М. Каткова. То, что Белинский и в 1848 г. придерживался сходного воззрения, следует из последнего его обозрения «Взгляд на русскую литературу 1847 года». Здесь критик настаивал на том, что одного умения «списывать верно с натуры» для художника недостаточно: он должен уметь «явления действительности провести через свою фантазию» [Белинский: VIII, 359], т.е. преобразить их¹³⁷.

Исходя из такой трактовки, Анненков находил множество «антихудожественных» отклонений в повестях Достоевского и тем самым, конечно же, напоминал читателям об аналогичном отношении позднего Белинского к фантастической манере «Двойника». Надо думать, анненковская негативная оценка была инспирирована и Некрасовым, заинтересованным, как мы помним, в умалении таланта Достоевского.

Анненков экстраполировал сентиментальную манеру автора «Бедных людей» на всех вкладчиков «Отечественных записок» — особенно на Я. Буткова и М. Достоевского. Он упрекал их в «механическом» воспроизведении «типов», ведущем к нивелированию психологических характеров. Такую манеру Анненков назвал «псевдореализмом», или «ограниченно понятным реализмом» [Анненков 2000: 40]. Хотя понятие «реализм» критиком не раскрывалось, из его негативных характеристик следовало, что реализм понимался Анненковым как изображение «действительного быта», «зоркое изучение разнородных явлений нашей общественности, психологическое развитие характера» [Там же: 40–41]. Критик намекал¹³⁸, что в статьях Белинского никогда не было призыва к «псевдореализму». Тем самым подлинным наследником критика объявлялся «Современник», а линия «Отечественных записок» представляла как искажение наследия «Учителя».

Еще одна идея, восходящая к покойному критику, заключалась в одобрении «среднехудожественных» беллетристических текстов, типа «Записок охотника» И. Тургенева. Требование одних «художественных» текстов обернулось бы, по мнению Анненкова, «фанатизмом художественности» (тут он следовал за Белинским). Однако, несмотря на декларации, в оценке романов Гончарова и Герцена Анненков твердо держался критерия художественности. Их направление критик характеризовал как «отсутствие условных типов, стремление пробить наружную оболочку жизни, на которой еще держится псевдореализм, и проникнуть в извилины ее, откуда все из именovaných писателей успели вынести образы живые» [Там же: 47].

¹³⁷ Подробнее о понятии художественности у Белинского и его немецких источниках см.: [Terras 1974: 77–91]; [Соболев: 69–80]. Напомним, что Белинский и в конце 1840-х гг. остался в эстетике гегельянцем [Шпет 2009b: 174–175].

¹³⁸ Имени Белинского в печати называть было уже нельзя.

Таким образом, в статье Анненкова выстраивались два ряда оппозиций. Во-первых, «противохудожественный» «фантастически-сентиментальный род» школы Достоевского противопоставлялся подлинно художественному изображению «живых образов» и «живых» характеров в прозе Гончарова, Тургенева и Герцена. Во-вторых, то же самое на метауровне описывалось как противостояние псевдореализма и реализма.

Задумавшись о выборе понятий в статье Анненкова. Почему критик ни разу не употребил словосочетания «натуральная школа», предпочтя ему редкое слово «реализм», ранее не применяемое собственно к литературе? У Белинского и Майкова «натуральная школа», как правило, противопоставлялась «ре(и)торической»¹³⁹. Анненков, напротив, обозревал школу изнутри, и его задачей было показать, что внутри ее существуют два принципиально разнородных течения — «реализм» «Современника» и «псевдореализм» «Отечественных записок»¹⁴⁰. Таким образом, употребление Анненковым понятия «реализм» на деле было тактическим и риторическим ходом, сигнализовавшим о том, что никакой единой «натуральной школы» больше не существует. Иными словами, анненковский термин «реализм» должен был «отменить» то, что и поныне часто называют «натуральной школой»¹⁴¹, точнее же — «сентиментальный натурализм» (А. Григорьев).

Заявление Анненкова, конечно же, шло вразрез с последним выводом Белинского о господстве «натуральной школы» в русской литературе [Белинский: VIII, 345], равно как и с позицией А. Д. Галахова в «Обзрении русской литературы 1847 года», напечатанном в «Отечественных записках» [Галахов 1848: 11]. Поклонников Белинского должен был неприятно поразить и финал статьи Анненкова. Явно намекая на «неистового Виссариона», Анненков писал об ошибке, в которую впал «один критик», придав «неимоверное значение» некоторым произведениям и «нравственному и художественному их влиянию», и тем обманувшему ожидания многих [Анненков 2000: 55]. Речь здесь, судя по всему, шла о текстах Гоголя, о расхождении религиозного направления писателя с трактовкой Белинского¹⁴² и о заблуждениях критика, преувеличившего роль автора «Мертвых душ» в современной литературе.

Если вспомнить, что в своем последнем годовом обзрении Белинский оставил литературу без «главы», «детронировав» Гоголя, то финал статьи

¹³⁹ См., например, это противопоставление во «Взгляде на русскую литературу в 1847 году» Белинского [Белинский: VIII, 345] и в статье «Нечто о русской литературе в 1845 году» В. Майкова [Майков: 183–184].

¹⁴⁰ Впервые на жесткое разграничение «реализма», с одной стороны, и «натурализма» и «натуральной школы» — с другой, в статье Анненкова обратил внимание К. Штэдтке: [Städtke: 201].

¹⁴¹ Примечательно, что еще в 1846 г. идеолог «сентиментального натурализма» В. Майков заявил, что «натуральная школа не представляет единства эстетических принципов» [Майков: 70].

¹⁴² На этот намек впервые обратила внимание О. А. Богданова: [Богданова: 32].

Анненкова может быть прочитан как прощание с гоголевским периодом, а вместе с ним — с заблуждениями Белинского. Не случайно, как кажется, в статье упоминался Пушкин как «недосягаемое исключение» художественности [Анненков 2000: 44], а о Гоголе не говорилось ничего, кроме сравнения дебюта Дружинина с гоголевским.

Эстетическая позиция нового «Современника» была обозначена и вторым главным критиком журнала — А. В. Дружининым — в «Письмах иногороднего подписчика о русской журналистике». Главное недовольство фельетониста вызывало требование «художественности»:

Боже мой, не думайте о художественности: она придет сама. <...> Я повторяю то, что сказал один раз: «имейте вкус, ум и жизненную опытность». <...> Русская критика заставила меня ненавидеть слово «художественность», в том смысле, который придан был этому слову. <...> В художественности, превратно понятой, нахожу я причину, по которой русская беллетристика падает более и более. <...> Художественность есть критическая схоластика. Погоня за художественностью ведет к тесному гулянию по микроскопическим уголкам общества, к фантастическому роду, к выворачиванию своей души на изнанку [С: 1849. № 5. Смесь. С. 137, 139].

Сравнение с «критической схоластикой» явно перекликается с боткинской негативной интерпретацией художественности. Под ней Дружинин подразумевал чрезмерно догматичные и умозрительные требования, которые критики-идеологи — Майков и Белинский — диктовали авторам, призывая к социологизму и натурализму. Следует подчеркнуть, что дружининская идея ложно понятой художественности совпадает и с понятием «псевдо-реализма» у Анненкова, на что фельетонист сам указал в письме иногороднего подписчика за январь 1849 г. [Дружинин 1865: 39]. Объектом критики у Дружинина также становится жанр физиологического очерка («микроскопические уголки общества») и сентиментальная манера повестей Достоевского¹⁴³ (фантастический род и выворачивание души наизнанку). В первом письме иногороднего подписчика за декабрь 1848 г. Дружинин называл «Слабое сердце», «Хозяйку» и «Двойника» «темными, многословными и скучноватыми», впрочем хваля «Белые ночи» — лучшее произведение «Отечественных записок» конца 1848 г. [Там же: 14]¹⁴⁴.

Круг авторов «Отечественных записок» и особенно последователи Майкова, естественно, воспринимали такую критику «Современника» негативно, поскольку их эстетика имела иные философские основания. Если Белинский следовал за гегелевской концепцией художественности, то для

¹⁴³ Об отношении Дружинина к раннему Достоевскому см.: [Осват 1983: 186–190]. Исследователь подчеркивает, что оценка Дружининым некоторых повестей Достоевского шла вразрез с мнением Белинского.

¹⁴⁴ Анненков не упоминал о «Белых ночах» в своем обзоре, так как статья писалась, видимо, до их появления в № 12 «Отечественных записок» за 1848 г. [Егоров 1968: 65].

Майкова, ориентированного на философию Л. Фейербаха, «художественные формы были тождественны формам действительности» [Майков: 100]. Признание «естественности основой изящного» влекло за собой полную свободу в изображении «всякой действительности», но при одном условии — верном «угадывании» ее «симпатической стороны» [Там же: 74, 110]. Источником творчества Майков считал цельную и гармоничную натуру человека, поэтому в эстетике критика не было жесткого противопоставления «художественной» и «беллетристической» литературы, а трехступенчатая типология гения и таланта Белинского и вовсе казалась ему бессмысленной¹⁴⁵. На источники такой концепции Майкова однозначно указывала переводная статья последователя Фейербаха Германа Геттнера¹⁴⁶ «Против спекулятивной эстетики» (в русском переводе — «Курс эстетики, или Наука изящного. Соч. В. Гегеля»), напечатанная в «Отечественных записках» 1847 г., вероятно, не без вмешательства критика¹⁴⁷.

Адепт антропологической философии Фейербаха, Геттнер выступал против умозрительности и «вредного влияния идеалистических отголосков» [Геттнер: 2] гегелевской эстетики, которая требовала преобразования действительности и «возведения ее в степень» идеала. В отличие от старой теории, новая эстетика, согласно Геттнеру, понимала искусство как «чувственно-наглядный способ мышления и выражения» [Там же: 10] и вводила в сферу изящного весь чувственный мир человека, во всех его частностях и случайностях, от которых требовалось отрешиться у Гегеля¹⁴⁸. Таким образом, публикация статьи Геттнера вписывала журнальные баталии о художественности в широкий европейский контекст и одновременно создавала предпосылки для очередного сдвига в понимании ключевых эстетических понятий, который наблюдался в тот момент в русской критике.

Важно отметить, что не один Майков в «Отечественных записках» откликался на эстетические споры. В качестве суждения прочих сотрудников о художественности можно привести слова А. Н. Плещеева и Ф. М. Достоевского. Первый в 1847 г. называл журнал Некрасова средоточием «людей, уничтожающих художественность, приносящих эстетические начала в жертву произвольным теориям» [СПбВед: 1847. № 95]; цит по: [Богдано-

¹⁴⁵ Ср. его статью «Стихотворения Кольцова» [Майков: 171–175]. Подробнее об эстетике Майкова см.: [Богданова 1997: 25–30]; [Макеев 2002: 745–747].

¹⁴⁶ Hermann Hettner (1821–1882).

¹⁴⁷ Автор установлен в: [Фридендер]. Знакомство Майкова с немецким оригиналом статьи подтверждается идентичным пониманием сущности искусства как выражения чувственной природы человека. Поскольку в статье Геттнера не раз цитируется и упоминается Фейербах, версию о незнании Майковым работ немецкого философа [Жмакин] следует отвергнуть.

¹⁴⁸ Подробнее об эстетических и историко-литературных трудах Геттнера см.: [Пыпин: I–XLVIII].

ва: 28]¹⁴⁹. Плещеев подразумевал, с одной стороны, утилитаризм Белинского, а с другой — фельетоны Дружинина. Эта позиция была характерна и для Достоевского, который в показаниях на следствии по делу петрашевцев утверждал, что «искусство не нуждается в направлении... что автор должен только хлопотать о художественности, а идея придет сама собой». Подчеркивая, что «это направление диаметрально противоположно газетному» [Достоевский: XVIII, 128–129], Достоевский намекал, очевидно, на «Современник» с его модными теориями.

Разное понимание художественности двумя журналами предполагало и разный подход к изображению психических процессов. По мысли Майкова, современная психология доказала, что, как бы ни было воспалено воображение, оно «никогда не породит ничего такого, в чем бы не было хоть одной капли действительности» [Майков: 109]. Изображенные «симпатически», т.е. с точки зрения общечеловеческой, *изнутри* сознания, эти процессы в высшей степени художественны. Для Белинского и Анненкова, наоборот, требуется дистанцироваться от слишком буквального отображения всех психических процессов при помощи особых приемов, основанных на «художническом чутье» [Анненков 2000: 32]. Поэтому воспроизведение возможно только *извне*, объективированно. Вот почему Анненкову так не нравились сумасшедшие герои Достоевского¹⁵⁰.

Итак, новая редакция «Современника» пыталась любым способом дискредитировать эстетику Майкова и «сентиментальный натурализм». Для этого пригодились некоторые идеи Белинского, который первым выразил неудовольствие направлением Достоевского и антропологическим космополитизмом Майкова. Вместе с тем сам поздний Белинский более не удовлетворял ожиданиям его же учеников. Одни, как Боткин, требовали от него дальнейшего следования французским социальным теориям. Другие — Анненков и Дружинин — оценивали «социалистический» поворот как слишком радикальный. Третьи, как Некрасов и Панаев, вообще, видимо, не вникали в сложный философский контекст, руководствуясь конкретными литературно-полемическими задачами. Однако в чем сходились все — так это в неприятии двойственности позиции позднего Белинского, неприятии его попытки приспособить гегельянскую теорию художественности к французским социалистическим веяниям¹⁵¹. Оттого, помимо прочего, последние статьи Белинского и казались им такими противоречивыми и

¹⁴⁹ Оба петрашевца сотрудничали в 1847 году в обновленных «Санкт-Петербургских ведомостях». См.: [Достоевский: XVIII, 277].

¹⁵⁰ Характерно, что даже спустя много лет Анненков воспринимал эстетику Майкова как антиэстетику, «отложившую в сторону весь эстетический, нравственный и полемический багаж Белинского и за норму оценки произведений искусства принявшую количество и важность бытовых и общественных вопросов» [Анненков 1983: 286].

¹⁵¹ Об общем кризисе русского гегельянства в России в конце 1840-х гг. см.: [Чижевский: 271–279].

устаревшими. Признание первенства «художественности» соседствовало в них с требованием отражать «общественные вопросы» [Белинский: VIII, 359, 361]. В. Майков иронически называл такую диалектику Белинского «дуализмом» — «сочетанием несочетаемого» [Майков: 40] — и в своей антропологической эстетике был куда более последовательным. Ориентация на иную, антигегельянскую, эстетическую традицию позволила Майкову переосмыслить многие романтические категории — народность, гений, художественность.

Ученики же и друзья Белинского, вышедшие из гегельянских кружков 1830-х гг., оперировали его «критическим языком». Однако они также пытались переосмыслить многие понятия из его лексикона и даже ввести новые (ср. «реализм»), чтобы согласовать старый «язык» с новыми идейными течениями. Об этом свидетельствуют статьи Анненкова, Дружинина, Боткина и Некрасова в «Современнике», начиная с 1849 г. вплоть до прихода в журнал Чернышевского в 1854 г. На первый взгляд, кажется, что делалось это в чисто полемических целях, однако на самом деле теоретические и эстетические проблемы занимали критиков отнюдь не меньше, чем конкретные обстоятельства полемики. Ведь сам выбор понятийного языка определял и ориентацию на конкретные европейские теории, и стратегию журнала, и видение будущего литературы. Так, внимание, к периферийному понятию «художественность» в критике конца 1840-х гг. объясняет гораздо больше в полемике того времени, нежели понятие «натуральная школа», которое, взятое без оговорок, вообще непригодно для обсуждения литературы этого периода¹⁵².

Наконец, трактовка эстетических понятий Белинским и его кругом позволяет точнее описать литературную программу некрасовского «Современника». Сложное, далеко не всегда преемственное отношение молодых критиков к своему «Учителю», как кажется, объясняет то, почему культ Белинского начал создаваться не сразу после его смерти, а только с середины 1850-х гг. Ученики, ведя напряженный диалог с Белинским, не спешили воздвигать ему памятник и в прямом¹⁵³, и в переносном смысле. В этой связи хрестоматийные строки Некрасова 1853 г. о «давно затерянной могиле», к которой «память друзей» не «проторила дороги», получают весьма конкретное истолкование.

¹⁵² При этом показательно, что когда автор последней серьезной работы о «натуральной школе» О. А. Богданова решила выявить ее эстетическую сущность, то ей пришлось определять своеобразие литературных явлений, объединяемых придуманной Булгариным формулой, через другие, преимущественно эстетические понятия — «художественность», «реализм», «физиологизм» и т.п. [Богданова].

¹⁵³ Могила Белинского оставалась затерянной на Волковом кладбище вплоть до 1856 г.

Начав карьеру с заявлений о неактуальности своих предшественников, Белинский в 1848 г. сам очутился в аналогичной роли «исписавшегося господина». Однако не менее существенно то, что в глазах последователей «неистовый Виссарион» к концу жизни, в соответствии со своей же типологией талантов, предстал неуправляемым гением, который «действует по вдохновению и прихотливо идет своею дорогою»¹⁵⁴ [Белинский: VIII, 379], не подчиняясь ни общему мнению, ни расчетливой и стесненной цензурой тактике журнальной редакции. Если писателю или поэту это было простиительно, то критику — едва ли. Культ критика — властителя дум еще только начинал формироваться. Место же «главы литературы» в конце 1840-х гг. оказалось вакантным. «Выбранные места из переписки с друзьями» серьезно поколебали репутацию их автора. В литературных кругах вновь ожидали появления «нового Гоголя».

¹⁵⁴ Наиболее яркий пример такого восприятия — рассуждения В. Майкова в статье «Стихотворения Кольцова» о «диктаторстве» Белинского в критике, его монополии на интерпретацию [Майков: 75–76, 356].

ГЛАВА 2

ВЫДВИЖЕНИЕ «НОВОГО ГЕНИЯ» В КРИТИКЕ КОНЦА 1840-х – НАЧАЛА 1850-х гг.: «СОВРЕМЕННОСТЬ» VS. «МОСКВИТАНИН»

Начало «мрачного семилетия» (1849–1851) с точки зрения обновления литературной иерархии представляет собой картину не менее интересную и значительную, чем предшествующая или последующая эпохи. Ведь именно на рубеже 1840–1850-х гг. петербургской критикой был заново открыт Ф. И. Тютчев и был возбужден новый интерес к поэзии, а московская предъявила литературному миру «новое слово» — А. Н. Островского.

Как мы показали в предыдущей главе, 1847–1848 гг. стали для русской критики переломными. Смерть В. Майкова и Белинского, распад «критического языка» и системы эстетических понятий, сложившихся в 1830-е гг. в кружках шеллингианцев и гегельянцев, обозначили начало нового периода. Из Европы в Россию проникали понятия и принципы позитивистской литературной историографии. В 1847 г. новым словом литературной моды было цитировать известного немецкого филолога Г. Гервинуса и его «Историю немецкой национальной поэтической литературы» (1835–1842) — последнюю крупную историю романтического типа, содержащую, однако, много позитивистских черт (см.: [Perkins]; [Weimar: 312–321]).

Кризис старых эстетических категорий провоцировал критиков на поиски языка и понятий, согласованных с новыми идейными течениями социалистического и антропологического толка. Категория «художественности» претерпевает существенные семантические сдвиги; с ней уверенно соперничает требование «искренности» и «поэтической личности».

Изменения в понятийном словаре русской критики были сопряжены и с существенными трансформациями внутри литературной системы. Исчерпанность возможностей «натуральной школы» (никогда, впрочем, не бывшей монолитной) к концу 1840-х ощущалась многими литераторами. Вместе с кризисом самой «школы» был подвергнут сомнению и понятийный язык, который Белинский разрабатывал специально для ее легитимации. Критики начинают рефлексировать над такими категориями, как «тип», «очерк», «психологизм», «реализм», «талант», «беллетристика». В какой-то степени этот кризис «натуральной школы» повлек за собой возрождение интереса к поэзии, которое наблюдается в начале 1850-х гг.

В настоящей главе мы рассмотрим, как критика «Современника» пытается перестроить поэтическую иерархию и вернуть поэзии ее статус, апеллируя к идеям позднего Белинского о поэтической субъективности. Poleмизируя с журналом Некрасова, «Москвитянин» занят утверждением «нового слова» — драматургии Островского. А. Григорьев, ориентируясь на

эстетику раннего Белинского и немецких критиков (Ретшер, Гервинус), предпринимает радикальную ревизию всех наличных литераторов. Отрицая художественность и жизнеспособность как последователей Лермонтова, так и подражателей Гоголя, Григорьев выстраивает новую литературную иерархию, во главе которой оказывается драматург Островский, а в прозе — Писемский. Хотя критик не употреблял понятия «глава литературы», системность и радикализм, с каким он пересматривал устоявшуюся иерархию и настаивал на первенстве Островского, как представляется, позволяют рассматривать его концепцию «нового слова» как аналог концепта «глава литературы».

2.1. Первоклассные или второстепенные поэты?

Эстетика «Современника» и поэтический канон

Как мы выяснили в первой главе, сотрудники «Современника» пытались дистанцироваться от некоторых идей Белинского, казавшихся им устаревшими. Однако мнение Белинского о том, что литература осталась «без главы», в целом, видимо, ими разделялось (ср. неприятие дидактики Гоголя и манеры Достоевского). В то же время на негативной программе невозможно было построить журнальную стратегию, особенно в условиях жесткой конкуренции с «Отечественными записками». Требовалось выдвижение новых сил. В прозе таким авторов стал Тургенев. Нас, однако, будет интересовать «поэтическая» составляющая литературной программы «Современника», в частности, то, как в цикле статей «Русские второстепенные поэты» редакция пыталась утвердить новую поэтическую иерархию. Кроме того, мы намерены показать, что к нему примыкает ряд статей, не рассматривавшихся исследователями, но, несомненно, выражающих ту же программу.

2.1.1. Почему нет великих талантов?

Взгляд «Современника» конца 1840-х гг.

Осенью 1849 г. Некрасов с Дружининым написали вступление к «Обозрению русской литературы 1849 года», запрещенное цензурой (обнаружено лишь в 1974 г. [Егоров 1974a]). Редактор «Современника» выразил здесь важные идеи о том, как изменилась литературная иерархия в последние годы и почему в современной литературе так мало великих талантов. Поскольку одновременно Некрасов работал над статьей о Тютчеве (в ней по недосмотру осталась отсылка на запрещенное цензурой вступление [Некрасов: XI–2, 33, 318]), мы впервые можем рассмотреть два текста как выражение одной программы. Такой взгляд позволит по-новому прочитать знаменитую статью Некрасова о Тютчеве, вписав ее в более широкий журнальный контекст.

1840-е гг. в сознании современников и особенно критиков предстают как прозаическая эпоха, когда поэзия утратила прежний исключительный статус. Динамика появления поэтических сборников в 1840-е – начале 1850-х дает картину всплеска в 1845–1846 гг. и постепенного спада активности к концу 1840-х гг. [Балакин]. На это время приходится становление крупнейших поэтов второй половины века — Фета, Некрасова, Майкова, Полонского, Плещеева и др. Если в 1842–1846 гг. вышли сборники Майкова, Григорьева, Полонского, Кольцова, Плещеева, Языкова, Струговщикова и др., то в 1847–1850 — только у Фета (1847, 1850), Полонского (1849) и Н. Щербины (1850). Начало же 1850-х вовсе прошло без каких-либо крупных поэтических событий¹⁵⁵. В отделе словесности «Современника» и «Отечественных записок» в 1847–1848 гг. были опубликованы единичные стихотворения Некрасова, Майкова и Огарева; целые номера выходили вовсе без поэзии (см. [Евгеньев-Максимов 1934: 334–339]; [Бухштаб 1972: 7–12]). «Москвитянин», напротив, охотно и много публиковал поэтов — Языкова, Фета, Ростопчину, Павлову, М. Дмитриева, Ф. Глинку, Вяземского и др.

Об изменившемся отношении к поэзии может свидетельствовать и появление в 1840-е гг. пародийного фельетонного сюжета о новом поэтическом гении, претендующем на статус первого поэта. В № 1 «Отечественных записок» за 1843 г. И. Панаев и Некрасов познакомили читателя с «Новым поэтом». Эта фельетонная маска, задумывавшаяся как пародия на Бенедиктова [Мельгунов 1989: 91–92] и послужившая прототипом алмазовского Эраста Благодного и толстовского Козьмы Прутова, на протяжении двадцати лет оживляла журнальные обозрения, а ее авторы постоянно обыгрывали идею об отсутствии «первого поэта» эпохи. К любому поэтическому гению относились теперь с подозрением, а мысль об упадке поэзии и литературы была общим местом в критике этого периода¹⁵⁶.

Белинский после смерти Лермонтова отказывался видеть в ком-либо его преемника, ожидая появления нового поэтического гения («Взгляд на русскую литературу 1846 года»). Из пишущих поэтов критик особенно выделял А. Григорьева [Белинский: VIII, 207–208], однако в обозрении «Взгляд на русскую литературу 1847 года» о поэзии Белинский не говорил вовсе. В отличие от «Современника», Галахов, рассуждая в 1848 г. в «Отечественных записках» о статусе поэзии, предвосхитил многие мысли Некрасова, на что исследователи до сих пор внимания не обращали. В част-

¹⁵⁵ Ср.: в 1850 г. вышло всего 8 поэтических сборников, тогда как, скажем, в 1845 г. — более 30 (см.: [Балакин]).

¹⁵⁶ Знаменательно, что рубеж 1840–1850-х гг. осознавался многими критиками как кризисный период в развитии не только русской поэзии, но и прозы. Возможности очерковой и физиологической литературной продукции казались исчерпанными многим критикам, крупных и ярких произведений, вроде «Кто виноват?» или «Обыкновенной истории», не появлялось, что дало повод объявить лучшим произведением 1848 г. перевод романа Диккенса «Домби и сын» [Дудышкин: 20].

ности, критик за два года до Некрасова сформулировал причины, по которым поэзия утратила свой привилегированный статус. Во-первых, «художественные стихи, выработанные Жуковским, Батюшковым, Языковым и Пушкиным, до того избаловали нас, что теперь изящество внешней формы стало необходимым условием поэтической поэзии» [Галахов 1848: 24]. Вторую причину Галахов видел в нарушении ожиданий читателей, привыкших к чтению «первоклассных поэтов» и теряющих интерес при виде «второклассных». (Некрасов не мог не учитывать этого объяснения Галахова.) Наконец, Галахов считал, что на отсутствие интереса к поэзии у современных поэтов сильное влияние оказывают увлечения позднего Пушкина прозой [Там же].

Таким образом, статья Галахова составляет значимый фон для некрасовской статьи о Тютчеве и придает ей дополнительную перспективу. «Русские второстепенные поэты» должны восприниматься также на фоне продолжительной полемики с журналом Краевского, о которой мы говорили в предыдущей главе, и, кроме того, — в рамках общего мнения о поэтическом кризисе.

Одной из причин отсутствия хороших стихов Некрасов назвал желание поэтов писать прозу, потому что она приносит больший доход. Это обстоятельство, конечно, имеет прямое отношение к социологии литературы¹⁵⁷, однако еще более правильно, на наш взгляд, отнести его к сфере литературной экономики. Так его трактовал сам Некрасов [Некрасов: XI–2, 33–34], и именно этому аспекту было посвящено их с Дружининым вступление к «Обозрению литературы за 1849 год».

Каким образом упадок поэзии соотносен с литературной экономикой? Некрасов говорил о наступлении новой литературной эпохи, пришедшей на смену эпохе «литературного бескорыстия» [Там же: XI–2, 33]. Как он полагал, в 1840-е гг. в литературе произошло радикальное изменение — признание литературного труда «производительным» [Там же: XII–2, 102]. Решающую роль в этом процессе, по мнению Некрасова, сыграла «Библиотека для чтения» Смирдина¹⁵⁸. Реформа журналистики перестроила структуру отношений между подписчиками, издателями и сотрудниками журнала: все три категории получали отныне большую выгоду при повышении качества поставляемой ими продукции [Там же: XII–2, 104]. Главным результатом этого явилось уравнивание эстетической и материальной оценок литературного труда, т.е. снятие противоречия, порождавшего скандалы вплоть до начала 1840-х гг. Наиболее выгодной формой издания, потеснившей книгу и создавшей для авторов благоприятные условия для труда и его оценки, стал литературный журнал [Там же: XII–2, 110].

¹⁵⁷ Куда его и отнесли авторы последней работы о статье «Русские второстепенные поэты»: [Бодрова, Велижев: 125].

¹⁵⁸ Симпатии к «Библиотеке» и Сенковскому были характерны для Дружинина, наследовавшего многим принципам его критики.

Некрасов не стеснялся обильно цитировать статью С. П. Шевырева пятнадцатилетней давности «Словесность и торговля» (1835). В 1850 г. обращение к подобным проблемам едва ли было актуально. «Отечественные записки», например, рассуждали куда охотнее о новых социальных теориях. Если что и было популярным, так политэкономические дискуссии о пауперизме (ср. статьи В. Милютин в «Современнике» 1847–1848 гг.), но и их подкладкой были антропологические идеи. Некрасова же с начала 1840-х гг. больше занимало соотношение литературных и экономических форм признания, «капитализация имени» [Макеев 2009: 32–50]. Во многих поэтических («Я за то глубоко презираю себя...») и почти во всех прозаических текстах середины и конца 1840-х гг. (романы «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» и «Три страны света») тема «составления капитала» (поэтического и финансового) является сюжетообразующей. Получив в руки журнал, Некрасов реализовал часть своих честолюбивых — творческих и материальных — планов.

Однако совершившийся переворот в оценке литературного труда не обеспечил быстрого появления новых талантов. Некрасов с Дружининым пытались объяснить в своей статье, почему при, казалось бы, благоприятных как никогда условиях литературного труда, количество великих талантов уровня Державина, Грибоедова, Крылова, Пушкина [Некрасов: XII–2, 111] не увеличивается, а уменьшается. Авторы усматривали причину в повышении требований к авторам, предъявляемым объективной критикой (идея Белинского) [Там же: XII–2, 112], и, соответственно, в невозможности мгновенного приобретения «успеха даром». «Теперь уже не так легко, говоря классическим языком, *взбираются на парнас* и приобретают *поэтические венки*», — отмечал анонимный рецензент «Современника» (возможно, сам Некрасов) в 1849 г. [С: 1849. № 7. С. 30].

Таким образом, Некрасов с Дружининым во вступлении к обзору описали глубинные изменения в литературной системе, но не пояснили, как в новых журнальных условиях должно происходить вхождение поэта в литературу и становление его репутации. Некрасов в 1840-е гг. прошел часть этого пути, и поэтому многие положения его статьи о Тютчеве проецировались на его биографию. На вопросы, какова сущность поэзии в новую, непэтическую эпоху, *каким должен быть первый поэт*, «Современник» попытался ответить своим циклом статей «Русские второстепенные поэты» (1850).

2.1.2. Полемика с классификацией талантов Белинского в цикле статей «Русские второстепенные поэты»

Главной задачей цикла «Русские второстепенные поэты» можно считать утверждение нового статуса обсуждаемых в нем поэтов. Этой цели были подчинены лейтмотивы статей, ключевые идеи, понятия и категории, которыми пользовались критики.

Замечено, что сквозным мотивом цикла стала *идея о единстве внутренней (поэтической) и внешней биографии поэта, о цельности поэтической личности* [Бодрова, Велижев: 127]. Исследователи справедливо возвели эти идеи к статьям Белинского, особо отметив полемическую ноту в размышлениях Некрасова. Однако взаимодействие с идеями «Учителя», на самом деле, было гораздо более сложным.

Четырьмя статьями цикла (о Тютчеве, Огареве, Фете и Веневитинове) тема второстепенных поэтов на страницах «Современника» в 1850 г. не исчерпывается. Образуя цикл, названные статьи «подсвечивались» одновременно печатавшимися «Письмами иногороднего подписчика» (Дружинина) и фельетонами «Нового поэта» (Панаева), серией статей Дружинина «Современная критика во Франции», а также рецензией В. Боткина на сборник стихотворений Фета¹⁵⁹. Преувеличивать единство всех этих материалов, конечно, не стоит. Их эффект подчас достигался заранее спланированной, мнимой полемикой, а в эстетических взглядах таких сотрудников, как Дружинин и Некрасов, никогда не было полного согласия. Не существует единства точек зрения и в самом цикле о второстепенных поэтах, написанном критиками с нетождественными эстетическими позициями, по-разному связанными с наследием Белинского. В то же время можно утверждать, что две стержневые идеи были последовательно выдержаны во всем цикле.

Первая идея — единство личности и творчества поэта — конечно, не была находкой критики конца 1840-х гг. и восходила к 1820–1830-м гг. (см., например, о ее развитии у Жуковского: [Самовер]). Тем не менее, ее идеологический и философский контекст отсылал к целому ряду европейских идей. Гегелевское понятие “*Personalität*”, вкупе с апологией личности в теории сен-симонистов и фурьеристов, сформировало на русской почве представления о личности в антропологическом его изводе (см.: [Виноградов 1994: 273, 292–293]; [Плотников]; [Богданова]). В понятийный лексикон Белинского слово «личность» вошло гораздо раньше знаменитой статьи о Кольцове 1845 г. Впервые оно было обосновано, как указывалось в первой главе, на материале поэзии Лермонтова в статье 1841 г. «Стихотворения Лермонтова». Существенно, что понятие личности формировалось в постоянном диалоге Белинского с Боткиным и Герценом, в статьях которых 1841–1843 гг. параллельно происходит его становление (ср., например, «Шекспир как человек и лирик» (1842) Боткина [Боткин 1984: 39–41]).

На протяжении 1841–1848 гг. во всех статьях о поэзии Белинский последовательно воспроизводит эту идею («Стихотворения Полежаева», 1842; «О жизни и сочинениях Кольцова», 1845; «Стихотворения А. Григорьева. Стихотворения Полонского», 1846). В 1847 г. критик пошел еще дальше и возвел представление о ведущей роли личности в таланте любого автора в постулат психологии творчества:

¹⁵⁹ Атрибутирована Б. В. Мельгуновым: [Мельгунов 1985].

Искусство есть воспроизведение действительности, повторенный, как бы вновь созданный мир: может ли же оно быть какою-то одинокою, изолированную от всех чуждых ему влияний деятельностью? Может ли поэт не отразиться в своем произведении как человек, как характер, как натура, — словом, как личность! Разумеется, нет, потому что и самая способность изображать явления действительности без всякого отношения к самому себе — есть опять-таки выражение натуры поэта [Белинский: VIII, 361].

Напомним, что в статье о Кольцове критерий единства личности и творчества был увязан с типологией авторских талантов, степень которых отныне измерялась полным или частичным отражением личности. Отличительным признаком гения признавалось «высочайшее развитие личности» [Там же: VIII, 110].

Если Белинский был лишен возможности напрямую знакомиться с трудами немецких авторов, то его друзья-москвичи в 1840-е гг. часто ссылались, например, на Г. Гервинуса. Во введении к своей монографии «Шекспир» (1849–1850) он писал о том, что исследователь должен стремиться к раскрытию глубочайшей связи личности и творчества:

Если бы нам удалось уловить моменты развития этого поэтического Гения, в периоде несложившегося брожения сил, в периоде возрастания, наконец, понять и проследить его в полном, оконченном его образе; если бы нам удалось <...> начертить хоть бледный **образ души, личных качеств и жизненных отношений** этого великого человека; если бы нам удалось хоть несколькими выразительными чертами определить **связь между его внутреннюю жизнью и творчеством**, указать на отношения между ними, которые бы доказывали, что у Шекспира, как и у всякой одаренной поэтической натуры, не внешняя школа или заученные приемы стихотворства, а **внутренний опыт и движение духа** были глубоким источником творчества, — тогда только, мне кажется, мы достигли бы того, что сблизило бы нас с нашим любимым поэтом: мы подвели бы итог **его личного существования**, мы имели бы полный образ, живое представление этого духа [Гервинус: I, 49].

Боткин, в начале 1850-х гг. переведивший первый том монографии Гервинуса¹⁶⁰ для «Современника», конечно же, учитывал его мнение, в целом совпадавшее с концепцией личности и таланта Белинского.

А. Галахов в статье «Русская литература в 1847 году» также цитировал Гервинуса, рассуждая о том, что «в наше время не может существовать объективного создания поэта, которое было бы отрешено от его личности [Галахов 1848: 11]. По сути, о том же, но в иных категориях писал В. Жуковский в письме Гоголю «О поэте и его современном значении» (1848), вобравшем в себя ключевые жизнестроительные идеи поэта.

¹⁶⁰ Единственное исследование Ю. Д. Левина о Боткине и Гервинусе, к сожалению, не рассматривает влияния методологии немецкого критика на русское [Levin].

Таким образом, идея тождества личности и творчества, содержащая совершенно определенные философские импликации, учитывала не только традицию Белинского, но была следствием целого направления в европейской критической мысли 1840-х гг. («открытие личности»). Особенно эта идея характерна для Боткина, который в статьях «Огарев» [С: 1850. № 2] и «Стихотворения Фета» [Там же: № 3] наиболее содержательно и концептуально ее интерпретировал. Примечательно, что в статье об Огареве Боткин оперировал понятием «искренность», отсутствовавшим в словаре Белинского. Поэтический талант ставился в зависимость от степени ее проявления: «Чем искреннее поэт, тем более обнаруживается талант его» [Боткин 1850: 158]. Непременным следствием искренности Боткин полагал «внутреннюю правду» — свойство стиха, обеспечивающее его суггестивный эффект [Там же: 174]. Знаменательно, что слово «личность» / «натура» не появлялось на страницах статьи ни разу. Можно осторожно предположить, что Боткин, в это время весьма критичный к Белинскому, сознательно перемещал акценты с термина «личность» на «искренность», отмежевываясь от его словоупотребления, отягощенного грузом ненужных ассоциаций.

В редакционной же анонимной статье о «Стихотворениях Фета» Боткин два раза употреблял слово «личность» в контексте, вызывавшем в памяти статьи Белинского о Кольцове:

В стихотворениях г. Фета поражает еще отсутствие **личности поэта**. Прочтя книгу стихов в 162 страницы, — а мы понимаем стихи только как самое задушевное, **искреннее** выражение внутренней жизни поэта, — мы все также мало знакомы с **личностью** поэта, как и прежде. Его духовный образ остался для нас неуловим [Там же: 3].

Боткин дважды подчеркнул полемический характер своей статьи по отношению к очерку П. Н. Кудрявцева¹⁶¹ о Фете из цикла «Русские второстепенные поэты» [Кудрявцев]. Расхождения между Кудрявцевым и редакцией касались как раз недостаточно акцентированной идеи поэтической личности¹⁶². Ее важность для Боткина подтверждается почти дословным повторением этой мысли в другой, самой известной, его статье о Фете 1857 г., где идеи личности и искренности предстают в комплексе:

¹⁶¹ Кудрявцев уже писал о Фете: в № 12 «Отечественных записок» за 1840 г. опубликована его восторженная рецензия на «Лирический пантеон».

¹⁶² Боткин полемизировал и с рецензией А. Григорьева на сборник Фета, опубликованной в № 1 «Отечественных записок» за 1850 г., в которой утверждалось, в частности, что «в книжке <“Лирический пантеон”. — А. В.> не проглядывала личность автора — а это уже, право, большое достоинство, когда личности не дано решить какой-либо задачи» [ОЗ: 1850. № 1. С. 56]. Григорьев, увлекавшийся тогда гегельянской эстетикой Ретшера, считал объективность и приоритет типа над личностью высшим достоинством поэзии. Подробнее о трактовке Григорьевым Фета см.: [Зыкова 2006: 242–245].

Самое драгоценное свойство истинно поэтического таланта <...> есть **оригинальность** и самобытность мотивов <...>. Внутренняя **личность** каждого человека, несмотря на свою внешнюю одинаковость, есть своего рода разнообразнейший и самобытный мир, исполненный для нас самого живейшего интереса. Разумеется, тут все зависит от достоинства и **значения самой личности**, от глубины ее, от богатства и многосторонности ее натуры, а главное, от **искренности ее выражения** [Боткин 1984: 215].

Боткин снова писал об отсутствии в поэзии Фета личности поэта, которая заменена в его поэтике впечатлениями природы.

Кто бы ни был автор четвертой анонимной статьи цикла — о Веневитинове, в ней также последовательно проведены идеи о поэтической личности и искренности. Автор выделял среди всех текстов Веневитинова только несколько лучших, «единственно прекрасных пьес» — «по той искренности и непритворству» [С: 1850. № 7. С. 77]. Они разительно отличаются от остальных опусов юноши, в которых он «рисует» своими страданиями — в угоду «плохо понятой личности Байрона и его жизни» [Там же: С. 83]. В них «искренность поэта против воли изменяет ему. <...> Истинное вдохновение может быть только при чистой правде» [Там же]. Таким образом, актуальные идеи проецировались на реалии тридцатилетней давности, выключенные из своего исторического контекста. Реакция враждебных «Современнику» «Записок» на такое смысловое смещение была мгновенной. Но о ней чуть ниже.

Тот факт, что ключевые идеи о природе поэтического дара были сосредоточены в статьях москвичей (Боткина и Кудрявцева), а не Некрасова, заставляет предположить, что москвичи снова сыграли важную роль в выработке эстетического направления журнала. Примечательно, что в 1851 г. Некрасов с Панаевым начинают критиковать «молодую редакцию» «Москвитянина» именно за концепцию «искренности», понимавшейся Григорьевым как «объективность», и теорию «художественности» (подробнее об этом в след. разделе), которая, хотя и использовалась «Современником», но понималась иначе.

В 1851 г. с программным заявлением о роли личности в художественном творчестве выступил кто-то из редакции (весьма вероятно, сам Некрасов¹⁶³) в рецензии на альманах «Комета» [Там же: 1851. № 5]. Намекая на заблуждения Белинского, под влиянием Рётшера 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

¹⁶³ Атрибуция анонимной статьи Некрасову осуществлена Н. Б. Алдониной [Алдониная] и поддержана Б. В. Мельгуновым [Мельгунов 1989: 141]. В полн. собр. соч. статья, однако, отнесена в раздел Dubia.

личность автора» [С: 1851. № 5. С. 4]. 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» [Там же: С. 3].

Таким образом, установки критиков в их разборах поэтов разных эпох и школ оказывались не только полемикой с враждебной эстетикой «Москвитянина». Гораздо более значимой была стратегия журнала, направленная на поднятие авторитета поэзии. Вместе с ней формировался новый понятийный язык, на котором критика (в первую очередь, эстетическая) будет говорить в 1850-е гг.

Поворот к «личности» и «натуре» автора, который начал Белинский в начале 1840-х гг. и который был довершен на рубеже 1850-х, приведет к выдвигению понятия «натура» в центр антропологической эстетики Добролюбова. Без посредничества Белинского адаптация этих понятий в русской критике была бы, очевидно, не такой успешной.

Вторая сквозная идея цикла «Русские второстепенные поэты» еще в большей степени была связана с проблемой литературной иерархии. Выражение «второстепенные поэты» в значении, актуальном для рассматриваемого периода, как известно, восходит к Белинскому¹⁶⁴. Риторические стратегии его использования в цикле представляют несомненный интерес с точки зрения формирования новой поэтической иерархии (этот аспект еще не привлекал внимания ученых).

Специфика цикла заключалась в том, что в каждой из четырех статей автор обыгрывал типологию талантов Белинского. Рассуждения начинались с отказа от жесткой классификации, ранжирования, что, разумеется, воспринималось как полемика с покойным идеологом «Современника». Особенно были заметны читателю прозрачные намеки в финале статьи Некрасова:

Беседующий теперь с читателями крепко не любит педантических разделений и подразделений писателей **на гениев, гениальных талантов, просто талантов** и так далее. Подобные деления ему казались более или менее **произвольными и всегда смешными**. <...> Выбрал же он это заглавие потому, что нужно же какое-нибудь заглавие, а лучшего он не нашел, и потому еще, что большинство поэтов, о которых здесь будет говориться, действительно «второсте-

¹⁶⁴ Ср. также анонимную статью «Полное собрание сочинений русских авторов Смирдина» в кн. 11 «Сына Отечества» за 1849 г. (ценз. разр. 20 дек. 1849), где говорилось о значимости второстепенных авторов в изучении литературы, потому что «самая причина малоизвестности их дает верное понятие о вкусе и требованиях того века, в котором они жили, и того, в котором мы живем» [СО: 1849. Кн. 11. Отд. VI. С. 3].

пенные», если принять существующее разделение писателей, и, наконец, потому, что все они второстепенные по степени известности даже самых известнейших, сравнительно с известностью Пушкина, Лермонтова, Крылова, Жуковского [Некрасов: XI–2, 61].

Говоря о последнем литературном периоде, Некрасов насчитывал в нем пять «светил» — Пушкина, Жуковского, Крылова, Лермонтова и Кольцова, отказываясь включать в список Бенедиктова. Все названные поэты, кроме Жуковского, были мертвы, да и Жуковский почти ничего не публиковал и жил за пределами России.

Риторически статья была направлена на безусловное присоединение Тютчева к пантеону «светил»:

Несмотря на заглавие наших статей («Русские *второстепенные* поэты»), мы решительно относим талант г. Ф. Т-ва к русским **первостепенным** поэтическим талантам и повторяем только здесь наше сожаление, что он написал слишком мало [Там же: XI–2, 60].

Некрасов решительно разводил понятия «второстепенности» как «неширокой известности» и «второстепенности» как «скромной талантливости». Тютчев, второстепенный в своей известности, по таланту оказывался первостепенным (см. об этом в коммент. к статье: [Там же: XI–2, 316]).

Та же смысловая конструкция обнаруживается и в статье Боткина. В начале статьи говорилось, что Огарев занимает «одно из первых мест между современными поэтами после Лермонтова» [Боткин 1850: 160]. Однако к концу автор неожиданно помещал поэта во главу Парнаса: «По самобытности и поэтическому дару своему он занимает первое место между всеми пишущими теперь стихи» [Там же: 174]. В финале содержался ожидаемый после некрасовской статьи ход: Боткин задним числом отказывался ранжировать поэтов, «не любя никаких категорий и расстановок поэтам, по той простой причине, что всякий истинный, оригинальный поэт уже потому ни выше, ни ниже другого, что не заменим никем другим» [Там же: 175].

У Кудрявцева, пусть и менее отчетливо, но прослеживается сходная логика. Сопротивление закону жанра, требующего от критика выстраивания поэтической иерархии, отразилось в следующем заявлении:

Не обинуясь, называем мы г. Фета поэтом, хотя и не справлялись, в каком разряде состоит он по принятому адрес-календарю нашего поэтического Олимпа [Кудрявцев: 9].

Кудрявцев отказывался от прогнозов и предсказаний судьбы и репутации Фета, признавая только его «неподдельный поэтический талант» [Там же: 16]. Вообще, противостояние традиции Белинского особенно ощутимо в критическом почерке автора статьи. За Кудрявцева ранжирование таланта Фета осуществил Боткин, заявив в редакторской рецензии, что «Фет, бесспорно, имеет истинный поэтический талант, и притом такой, который, по своей внутренней силе, мог бы стать наряду с первоклассными поэтиче-

скими талантами» [С: 1850. № 3. С. 1]. Мог бы, но из-за отсутствия личности поэта в его стихах Боткин считал, что Фет «далеко не овладел еще живущим в душе его духом поэзии» [Там же].

Анонимный автор статьи о Веневитинове также нашел возможность качественно оценить этот талант, назвав его «истинный поэт» [Там же: № 7. С. 74], выделяющимся даже на фоне поэта первой величины — Пушкина [Там же].

Особо следует сказать о статье А. Дружинина «Греческие стихотворения Н. Щербины», опубликованной в № 6 «Современника» и примыкающей к циклу. О поэтической искренности и личности здесь ничего не говорилось в силу специфики анакреонтических текстов, составляющих сборник. Но элемент качественной оценки присутствовал:

Мы смело причисляем г. Щербину к числу замечательных русских поэтов и даем ему одно из **первых мест** между теми из них, которые еще пишут в наше время [Дружинин 1988: 48].

Тем самым дебютант Щербина неожиданно включался в число первостепенных русских поэтов¹⁶⁵.

Итак, формальный отказ от типологии талантов Белинского на поверку оборачивался ее переосмыслением. Ранее казавшееся актуальным и удобным жесткое разграничение талантов теперь не устраивало редакцию «Современника». Если поэт оригинален, искренен, а его творческая личность гармонично выражается в стихах и соответствует его внутренней и внешней жизни, то он может с полным основанием занять полагающееся ему место в поэтическом пантеоне. Вместо изощренной классификации Белинского «Современник» предложил оперировать универсальным критерием, подходящим для любых случаев. Хотя все авторы статей в цикле и настаивали на том, что разбираемые ими поэты вовсе не второстепенные, а первоклассные, эти слова уже не играли такой значимой роли, как при Белинском. Получалось, что в эпоху без поэтических гениев акцент смещался с понятия первостепенности на «второстепенных» поэтов — на тот срединный уровень в классификации Белинского, который в его статьях оказался практически невостребованным (исключение — Кольцов, случай и репутация которого чрезвычайно важны для цикла о поэтах: [Бодрова, Велижев: 127–128]). Если внимание Белинского было сосредоточено на гениях и обыкновенных талантах (беллетристы «Физиологии Петербурга»), то в цикле о русских второстепенных поэтах на первый план выдвигалась как раз «срединная» категория талантов.

¹⁶⁵ Говоря о некоторой «неопределенности выражений и мысли» стихов Щербины, Дружинин не преминул заметить, что она «ничто» по сравнению с «шаткостью и туманностью фантазии во многих пьесах г. Фета» [Дружинин 1988: 48]. Упрек согласовывался с боткинским мнением.

Таким образом, прагматика цикла заключалась в коррекции поэтической иерархии и новом понимании сущности поэтического таланта. Репутации Тютчева, Огарева, Фета и Веневитинова были пересмотрены (с разным успехом). Поэзия первых трех наконец получала монографическое освещение, а сами поэты были впервые названы «первоклассными» и составляющими основу современного поэтического Олимпа.

Для акцентирования новых представлений о «второстепенности» и «первоклассности» редакция «Современника» прибегла к фельетонному обыгрыванию этой темы. В 1851 г. подобный прием выглядел нетривиально и производил сильный эффект¹⁶⁶.

В № 4 за 1850 г. было опубликовано письмо уже полюбившегося читателям Нового поэта, в котором обыгрывались самые острые вопросы, затронутые в цикле о поэтах. Панаев, вторя Некрасову, признавал, что «после Жуковского, Пушкина и Лермонтова одна звучность и гладкость стиха не имеют ровно никакого достоинства» [С.: 1850. № 4. С. 218]. По его мнению, истинного поэта отличает «глубина мысли, чувства и страсти, неразлучные с энергией выражения, со стихом звучным и выстраданным». Это есть «признак души, погруженной в свои внутренние явления и передающей затаенные движения и стремления чувства по всей их простоте, безыскусственности и искренности» [Там же]. «Такой поэт, принадлежит ли он к первостепенным или второстепенным поэтам, носит ли он имя Байрона или Пушкина, Огарева или Фета», и является истинным.

От этих вполне серьезных рассуждений, усиливающих центральные мысли цикла, Новый поэт переходил к ироническому самовосхвалению, утверждая, что русская поэзия, бедная талантами, заключается в нем одном, а «господа Ф. Т., Огарев и Фет пишут мало и относятся к прошлому» [Там же: С. 219]. Называя себя гением, Новый поэт требовал у редакции посвятить ему специальную статью [Там же: С. 221].

Таким образом, мнимое пародийное возражение циклу «Русские второстепенные поэты» должно было, по замыслу редакции, еще больше привлечь читательское внимание к теме поэзии¹⁶⁷.

Своеобразным послесловием к теме второстепенных талантов можно считать рецензию И. Тургенева на роман Е. Тур «Племянница», опубликованную в № 1 «Современника» 1852 г. Она открывалась скептической характеристикой «табели о рангах», учрежденной Белинским в статьях 1840-х гг. «В этой, с виду педантической, классификации было гораздо более молодости воззрения, более веры в искусство и его деятелей, чем в наше положительное, сухое и равнодушное время, — писал Тургенев. — Системы вообще создаются энтузиастами и применяются ими... Нам старикам теперь не до систем». Далее Тургенев, однако, предлагал некоторую

¹⁶⁶ Ср. также фельетоны Эраста Благоднава (Б. Алмазова) в «Москвитяине».

¹⁶⁷ О конструкции «многоголосия» внутри редакции как особом приеме в связи с циклом о поэтах см.: [Зыкова 2005: 109–120].

типологию и воспроизводил некрасовское (из рецензии на альманах «Комета») деление талантов на *субъективные*, связанные с личностью писателя, и *объективные*. В существование последних он верить отказывался [Тургенев. Сочинения: IV, 473–74].

Неприятие теоретизирования на деле не означало полного отсутствия теории. Журнал лишь сменил всеохватные теоретические концепции Белинского на более локальные, трактующие частные вопросы. «Современник» позиционировал свою критику как «дельную», практическую, в противовес туманным «немецкоподобным» построениям А. Григорьева и К^о в «Москвитянине». На этой почве в 1850–1851 гг. и возникла самая крупная полемика первой половины 1850-х гг. между двумя ведущими журналами.

Веру в субъективные таланты (личность и искренность поэта) и скепсис в отношении объективности творчества можно интерпретировать как реакцию на длинную полосу «физиологического» «даггеротипизма» и объективизма 1840-х гг. Внешнее, иногда показное отрицание старой типологии талантов, конечно, не привело к полному ее упразднению. Классификация Белинского в общих чертах продолжала использоваться и в критике 1850-х гг., хотя о гении в шеллингианском смысле никто, кроме убежденного его последователя А. Григорьева, всерьез больше не рассуждал.

2.1.3. Иерархия vs. историзм: полемика вокруг цикла статей о второстепенных поэтах

Итоги годового цикла статей о поэзии Некрасов подвел в объявлении об издании «Современника» на 1851 г. Редактор обращал внимание на обилие статей по истории отечественной литературы — как древней, так и новейшей. Они имели «двойственный характер» — «в тесном соединении значения ученого с литературным» [С: 1850. № 10. С. 4]. Под «литературным» значением подразумевался цикл «Русские второстепенные поэты», который в объявлении был отмечен особо как имеющий целью «напомнить публике дарования, несправедливо ею забытые» [Там же]. Некрасов обещал продолжение статей в следующем году, что, правда, не было выполнено.

Тем не менее, цикл, безусловно, был замечен и вызвал весьма неоднозначную оценку. Главный конкурент «Современника» — «Отечественные записки» — откликнулись на цикл в конце 1850 г. и всецело поддержали полезный замысел знакомить русскую публику с забытыми именами. При этом обозреватель апеллировал, по всей видимости, и к Белинскому, когда ссылаясь на опыт прежних критиков, стремившихся вести счет всем прозаикам и поэтам и «назначить каждому свое место в пантеоне российских авторов» [ОЗ: 1850. № 12. С. 145]. Но в том, каким образом это следовало делать, журнал категорически разошелся с «Современником». Аноним (ве-

роятно, А. Д. Галахов¹⁶⁸) упрекал критиков некрасовского издания в одностороннем подходе к поэзии — чисто «эстетической точке зрения, без соединения с исторической» [ОЗ: 1850. № 12. С. 145]. Некрасов, по мнению «Записок», упустил прекрасную возможность рассмотреть стихи Тютчева на фоне немецкой поэзии, а автор самой слабой статьи цикла (о Веневитинове) ничего не сказал о других талантах поэта — критика и философа [Там же: С. 146].

Упреки рецензента «Записок» резче выделяют необычность цикла на фоне русской критики начала 1850-х гг. «Современник» в глазах журнала Краевского пренебрегал главным достижением критики Белинского — историзмом и научностью. На отсутствие критической строгости цикла указал в «Москвитянине» и А. Григорьев. Он считал, что статью Кудрявцева о Фете «нельзя собственно отнести к отделу критики: это, скорее всего, лирическое стихотворение» [М: 1851. № 4. С. 417].

Парадокс заключался в том, что редакция «Современника» в данном случае совершенно сознательно абстрагировалась от научности и историзма. Некрасову, очевидно, нужна была *не история русской поэзии, а новая иерархия*, и сугубо исторический взгляд на Тютчева или Веневитинова только мешал этому¹⁶⁹. Так, например, Некрасов, по наблюдениям Г. В. Зыковой, специально игнорировал немецкую философичность Тютчева, потому что считал поэта актуальным, а значит устарелые философские теории, «заземлявшие» его в контексте тридцатилетней давности, следовало элиминировать [Зыкова 2005: 115]. Точно так же поступал автор статьи о Веневитинове (трудно сказать — по указке редактора или сам), когда декларировал отказ полностью погрузить поэта в контекст его эпохи и неисторично прикладывал к нему популярные современные идеи о личности.

Негативное восприятие цикла А. Григорьевым имело, в отличие от Галахова, иные теоретические основания. Критик «Москвитянина» похвалил только статью Кудрявцева, во-первых, потому что она была апологией ценного им Фета, а во-вторых, потому что она была «не петербургская». «Двумя-тремя пошлыми страницами» Григорьев назвал статью о Веневитинове, не достойную, как он считал, «его праха». Особое раздражение вызвали у него статьи Некрасова и Боткина — своей теорией «о преимуществе субъективности над объективностью» [М: 1851. № 4. С. 418], поскольку это положение в корне расходилось с концепцией «Москвитянина». Этот спор можно считать одним из самых ранних проявлений эстети-

¹⁶⁸ В статье «Русская литература в 1850 году» Галахов писал: «мы уже разбирали цикл русские второстепенные поэты». Это дает основания приписать журнальный обзор ему.

¹⁶⁹ Можно предположить, что статьи публиковались в разделе «Смесь» именно потому, что не были «научными». Впрочем, по мнению Евгеньева-Максимова, раздел «Смесь» в то время не был маргинальным и тоже мог включать серьезные статьи [Евгеньев-Максимов 1934: 306].

ческого конфликта между молодыми редакциями двух журналов в период с 1851 по 1854 гг.

Таким образом, недовольство журналов касалось *методологии анализа* поэзии, взгляда на нее, а не самого пафоса привлечения внимания к ней, который, в общем, разделялся всеми. Главным пунктом расхождения журналов стала интерпретация личности поэта-художника. «Современник» рассматривал истинную поэзию только в единстве личности и жизни поэта, его натуры. «Москвитянин» же, напротив, основывая свой взгляд на гегельянской теории Ретшера¹⁷⁰, предписывал «искреннему» таланту быть свободным от субъективных предпочтений и объективно отражать реальность. А. Островский с Григорьевым полагали, что лишь объективный художник может отобразить национальные типы, и только такие произведения могут расцениваться как художественные. Не удивительно, что «Современник» видел в подобной теории давно устаревшую и «отвергнутую всеми эстетиками» идею «копировки природы» (рецензия на альманах «Комета» [С: 1851. № 5. С. 21]), напоминавшую об уходящей в прошлое «натуральной школе».

Парадокс состоял в том, что теоретики обоих журналов считали себя последователями Белинского, но апеллировали (разумеется, с поправками на время) к разным периодам его творчества. Григорьев — к критике до 1840 г., а Некрасов и компания — к Белинскому 1840-х. Поэтому трактовки одних и тех же понятий («субъективность / объективность», «гений / талант», «искренность» и др.) существенно отличались в Москве и в Петербурге.

Таким образом, в 1850 г. циклом «Русские второстепенные поэты» журнал Некрасова пытался обновить устаревшие литературные ценности в преддверии «нарождавшейся поэтической эпохи» [Осипов 1980: 39]. Эти усилия были направлены на выстраивание новой поэтической иерархии и утверждение обновленной концепции единства личности и творчества поэта. Более того, исследователи уже отмечали роль, которую играли размышления Тургенева и Некрасова о пушкинской поэтической эпохе и цельности поэтической личности в начале 1850-х гг., в момент рефлексии над собственной писательской карьерой [Бодрова, Велижев: 135]. Цикл статей о поэтах «золотого века» в «Современнике» 1850–1854 гг. (Веневитинове, Дельвиге, Баратынском) был, на самом деле, размышлением и о собственной поэтической / прозаической стратегии (Тургенев мечтает о большом романе; Некрасов — о поэме). Не менее важно, что собирание материалов, публикаторские проекты того же Некрасова и Тургенева означали окончательное осознание непреходящей ценности «золотого века» русской лите-

¹⁷⁰ Наиболее яростно против немецкой эстетики выступал Дружинин, назвав ее в цикле статей «Современная критика во Франции» (1850) «схоластицизмом» [С: 1850. № 10. С. 133]. При этом Дружинин утверждал, что современная критика должна основываться на «строгой эстетической теории». Какой она должна быть, он, однако, так и не раскрыл.

ратуры — т.е. классики, понятие о которой, в привычном нам значении, формируется именно в 1850-е гг. (см.: [Зыкова 2005: 126–134]; [Вдовин 2011]).

В этом смысле 1852 г. оказался особенно важным: смерть Жуковского и Гоголя знаменовала собой окончательный разрыв эпох и невозможность возвращения в «золотой век». Последствия «разрыва» лучше всего видны на примере восприятия современниками двух главных авторов ушедшей эпохи. Только в 1850-е гг. пушкинское и гоголевское направление начинают осознаваться не как сменяющие друг друга периоды (модель Белинского), но как одновременно существующие стратегии творчества, два противоположных метода репрезентации действительности. О том, как критика начала 1850-х гг. «хоронила» Гоголя и какую альтернативу «гоголевскому периоду» она предлагала, пойдет речь в следующем параграфе.

2.2. «Молодая редакция» «Москвитянина» и А. Островский в 1849–1851 гг.

Одним из самых ярких открытий «мрачного семилетия» для современников, без сомнения, стало имя А. Н. Островского. Традиционно критиком, который утвердил славу драматурга как великого бытописателя «темного царства», считается Н. А. Добролюбов. Его роль в утверждении непрерываемого авторитета Островского велика, но относится к более позднему периоду (см.: [Зверева: 129–140]). На самом деле, как пишет современный исследователь репутации драматурга, «настоящее же открытие создателя жанра «новой русской комедии» принадлежит Москве и московским критикам» [Там же: 141] — А. Григорьеву и его коллегам по «Москвитянину». Однако в канонической версии истории литературы эта точка зрения, к сожалению, не закрепилась. Причины этого видят в том, что петербургская критика опередила Григорьева и выдвинула Тургенева реформатором русской постгоголевской драматургии, но главное — потому что «сама природа “органической критики” А. Григорьева не позволила ему создать твердый канон этого жанра» [Там же]. С последним утверждением невозможно согласиться, поскольку теория «органической критики», созданная в конце 1850-х гг., некритически переносится на более ранний период 1850–1855 гг.

В данном разделе мы намерены впервые в литературоведении подробно рассмотреть обстоятельства «выдвижения» Островского москвитянинской критикой в 1850–1852 гг. и показать единство литературно-эстетической программы «молодой редакции»¹⁷¹ и поэтики его ранних пьес. Попутно потребуется пересмотреть и некоторые традиционные представления о раннем творчестве драматурга.

¹⁷¹ Напомним, что лучшие исследователи Островского были склонны считать, что в «молодой редакции» «не было единства не только социально-политических взглядов, но и литературно-эстетической платформы» [Журавлева 1997: 228].

«Молодая редакция» «Москвитянина» являет собой тот редкий в русской критике XIX в. случай, когда литературно-эстетические взгляды критиков органично сочетались с поэтикой выдвигаемых журналом авторов — А. Островского и А. Писемского¹⁷². Более того, процесс влияния, как мы увидим, был взаимным. Бережное и ненасильственное обращение критиков с текстами двух писателей парадоксальным образом привело к выпадению соответствующих критических статей из канона русской критики XIX в., поскольку они оказались как бы в тени анализируемых в них произведений. Характерно, что уже в «Истории русской критики» И. Иванова 1900 г. критики «молодой редакции» выведены бесцветными и неоригинальными полемистами, не оставившими следа в истории эстетических идей [Иванов 1900: III, 434–472]. Удачная попытка С. А. Венгерова [Венгеров] переосмыслить роль и место «молодой редакции» в истории русской критики была похоронена советскими исследователями. Лишь в 1982 г. в серии «История эстетики в памятниках и документах» были републикованы программные статьи Б. Алмазова и Е. Эдельсона. Из выступлений же А. Григорьева первой половины 1850-х гг. современному читателю известна всего одна статья — «Обозрение русской литературы в 1852 году» [Григорьев 1967]¹⁷³. Забвение плеяды молодых критиков привело к досадной диспропорции. В последних работах о «молодой редакции» литературно-эстетические взгляды членов кружка часто подменяются их идеологией (своеобразным «предпочвенничеством») [Егоров 1974b]; [Виттакер: 111–112]. Литературная программа и эстетика «Москвитянина» 1850–1855 гг., таким образом, остается практически неизученной, а вместе с ней — складывание поэтики Островского и ее теоретическое обоснование в статьях «Москвитянина» (не говоря уже о творчестве Писемского и других менее известных авторов москвитянинского круга).

Предпосылки для такого историко-литературного казуса заложены в самой природе литературно-критических выступлений «молодой редакции» — в их единстве с программными художественными произведениями. Сами участники журнала, представляя собой дружеский кружок близких людей, настаивали на таком единстве, и их теория слагалась под влиянием наиболее значительных произведений Островского и Писемского начала 1850-х гг.¹⁷⁴

Важно помнить и то, что эстетика «молодой редакции» и творчество Островского претерпели существенные изменения в 1850–1855 гг. Именно

¹⁷² По крайней мере, это единство наблюдалось в случае с Островским — до 1855 г. (см.: [Журавлева 1988: 68]), с Писемским — до 1853 (см.: [Зубков 2011a: 32–43]).

¹⁷³ Позже неоднократно переиздавалась.

¹⁷⁴ См. новейшую работу, в которой впервые обоснована мысль о влиянии поэтики Писемского на эстетические взгляды Островского, Эдельсона и Григорьева [Зубков 2011a].

поэтому подход к ним как к единому и неизменному комплексу (см.: [Виттакер]) представляется непродуктивным¹⁷⁵ — не объясняющим ни сложной эволюции литературной группы, ни конкретных историко-литературных фактов. В той же степени непродуктивным является и отождествление взглядов А. Григорьева с позицией остальных членов кружка, равно как и попытки рассматривать его критику как репрезентант взглядов редакции.

Если внимательно взглянуть на эволюцию эстетических воззрений «молодой редакции» и Островского с 1850 по 1855 гг., то возникает целый ряд вопросов. Когда впервые и каким образом произошло осмысление дебютных пьес Островского в критике и какова была эстетическая подоплека этого осмысления? Кто первым обосновал программу «нового слова» его драматургии? Почему после успеха в московских кругах купеческой комедии «Свои люди — сочтемся»¹⁷⁶ Островский отходит от гоголевского направления и пробует силы в жанре психологической пьесы в тургеневском духе из жизни образованного сословия («Неожиданный случай», «Бедная невеста»)? Объяснить эти факты можно, по нашему мнению, только изнутри эстетики «молодой редакции».

2.2.1. Гений – критика – читатель: эстетика «молодой редакции»

Прежде чем говорить об эстетических взглядах «молодой редакции», следует напомнить ее состав. При всей скудости наших знаний о круге общения Островского в 1848–1851 гг., доподлинно известно, что примерно с 1846–1847 гг. сложился кружок, центр которого составляли драматург, Т. Филиппов и Е. Эдельсон [Коган: 27]; [Егоров 1974b: 21]. Несмотря на то, что приблизительно в это же время состоялось знакомство и с приезжавшим в Москву Григорьевым [Осват 1978], начало тесного общения с будущим идеологом «Москвитянина» следует отнести к концу 1849 – началу 1850 г.¹⁷⁷ (см.: [Егоров 1974b: 21]; [Виттакер: 91]). Около 1851 г. Филиппов привел в журнал своего товарища по университету Б. Алмазова.

С середины 1850 г. Погодин начинает регулярно печатать статьи «молодой редакции»¹⁷⁸ (иногда в обзорах журналов или в разделе фельетонов) — Островского, Эдельсона и Алмазова, сразу же заявивших о своем понимании ключевых эстетических категорий. Первые серьезные выступления Григорьева, связанные с комедиями Островского, датируются кон-

¹⁷⁵ На этом же настаивает Г. В. Зыкова, показавшая существенные расхождения в оценке поэзии Фета Григорьевым, Алмазовым и Эдельсоном [Зыкова 2006].

¹⁷⁶ Особый вопрос, почему вообще она особенно понравилась университетской московской среде (Погодин, Шевырев, Аксаков, Ростопчина).

¹⁷⁷ Ср. письмо Григорьева Погодину 22 ноября 1849 г., а также воспоминания Колупанова, где утверждается, что уже в 1847–1849 гг. Григорьев участвовал в кружке Островского и обсуждал «Банкрута» [Колупанов: 532].

¹⁷⁸ Именно так в редакторской сноске были поименованы молодые сотрудники, к числу которых, помимо названных, относились Н. Берг и скульптор Н. Рамазанов.

цом 1851 г., а первая программная статья «Русская литература в 1851 году», в которой его пьесы получили статус «нового слова», появилась в первом номере «Москвитянина» за 1852 г.

Как показал К. Ю. Зубков, уже в статьях 1850–1851 гг. наблюдается единство литературной позиции «молодой редакции» [Зубков 2011b]¹⁷⁹. При этом важно помнить, что наиболее концептуальные и программные статьи Григорьева и Эдельсона, появившиеся в 1852 г., во многом лишь подвели итог взглядам, высказанным редакцией на протяжении 1850–1851 гг. «Москвитянинцы» представляли последовательными сторонниками немецкой идеалистической философии, правда, в разных изводах. Е. Эдельсон ориентировался на Канта и Гегеля, А. Григорьев — на Шеллинга (хотя в Гегеле, конечно же, также был начитан [Lehmann: 57–61]). Эстетические пристрастия обоих критиков лежали в области немецких органических теорий, а на русской почве — в идеях раннего Белинского (до 1840 г.)¹⁸⁰. Это предопределило толкование центральных эстетических категорий («гений» и «художественность»).

Прежде всего, «молодая редакция» принимала строгое разграничение Белинским «художественных» и «беллетристических» талантов, но меняла акценты. Григорьев и Эдельсон считали, что, беллетристика, поставленная Белинским в центр литературной системы, должна снова занять второстепенное место по отношению к художественной литературе¹⁸¹. В современную литературную эпоху, когда нет великого гения, следует еще более строго относиться к «фельетонной» словесности (в лице Иногородного подписчика и Нового поэта) и не снижать эстетической планки.

В манифесте «Несколько слов о современном состоянии и значении у нас эстетической критики» [М: 1852. № 6] Е. Эдельсон предложил динамическую модель отношений между гениями и критикой. «Бывают в лите-

¹⁷⁹ Критические статьи «Москвитянина» 1850–1851 гг. с очевидностью показывают, что в центре внимания «молодой редакции» находились преимущественно литературно-эстетические проблемы (на это указал впервые А. Л. Осповат: [Осповат, Кантор: 34–35]. У нас нет никаких оснований приписывать ей «предпочвенническую» или славянофильскую идеологию, как это делают лучшие исследователи вопроса [Виттакер: 111–112]. По замечанию современного исследователя «Москвитянина», «литература была для них первична» [Зубков 2011b]. Гораздо позже, когда кружок начнет распадаться, Григорьев привнесет в эстетику ощутимый этический и национально-историософский компонент.

¹⁸⁰ Некоторые идеи (такие, как неприятие Достоевского и «натуральной школы») связывают «молодую редакцию» со «старой» — С. Шевыревым и К. Аксаковым, однако этот сложный и малоизученный вопрос мы не затрагиваем.

¹⁸¹ Высокие эстетические требования «молодой редакции» к текстам восходят к концепции философской критики Ретшера, который предписывал трактовать истинные произведения искусства “sub specie aeternitatis” (с точки зрения вечности), а тексты, не достойные такого звания, подвергать «отрицанию» и «разрушению» [Ретшер: 442–448].

ратуре периоды, когда, будто долго собираясь и копаясь, вдруг появляются в ней живые, свежие силы, самостоятельные и первоклассные таланты», — пишет Эдельсон. В такие моменты сами таланты придают словесности нужное направление и скорость¹⁸². Так было с Пушкиным и Гоголем. Но существуют периоды, когда за отсутствием крупных талантов толпа второстепенных авторов (читай: беллетристов — укол Белинскому) порождает литературную «безурядицу». Тогда на помощь литературе и читательской аудитории, по мнению Эдельсона, и должна прийти эстетическая критика. Таким периодом упадка критики и словесности и является, с его точки зрения, современность. Эдельсон подчеркивает, что истинные таланты не нуждаются в помочах критики, которая оказывает поддержку только слабым беллетристам. Главное же свое воздействие ей следует направить на образование литературного вкуса публики [Эдельсон 1982: 267].

Концепция Эдельсона, напоминающая о просветительском дидактизме, о широковещательности концепций Надеждина и Шевырева 1830-х гг., не покажется странной, если посмотреть на нее в более широком литературном контексте. Хотя Эдельсон окончил в 1846 г. физико-математическое отделение философского факультета Московского университета¹⁸³, есть сведения, что вначале он поступал на словесное отделение и даже был туда зачислен¹⁸⁴. Вполне вероятно, что будущий критик мог читать статьи Шевырева, который, помимо прочего, был деятельным сотрудником «Москвитянина».

Новым и неожиданным поворотом старой проблемы в концепции Эдельсона оказывается апелляция к непосредственному читательскому опыту¹⁸⁵. Автор статьи уверен, что вкус читателя можно воспитать, тренируя его в постоянных упражнениях, в т.ч. при чтении образцовых критических статей. Эдельсон полагал, что традиционные приемы критической оценки, когда критик априорно утверждает то или иное мнение, как бы оно ни было аргументировано, устарели и не производят должного эффекта на

¹⁸² Можно предположить, что положение Эдельсона о литературных гениях, которые сами устанавливают правила для словесности, было заимствовано у Канта, на которого он прямо ссылается в статье. На протяжении всей жизни Эдельсон постоянно изучал Канта. В архиве отложились конспекты «Критики способности суждения» разных лет [Эдельсон РГАЛИа: Л. 43–45, 50–53]. В то же время перед глазами критика был пример Островского, на осмысление литературного пути которого во многом и была ориентирована вся теория «молодой редакции».

¹⁸³ Аттестат о службе Эдельсона 1863 г. [ОР РНБ: Ф. 1123. № 4. Л. 1]. За эти сведения об образовании Эдельсона мы признательны К. Ю. Зубкову.

¹⁸⁴ Прошение о зачислении в университет: [РГАЛИ: Ф. 1205. Оп. 1. Ед. хр. 176. Л. 2]. Мы признательны К. Ю. Зубкову за эту информацию.

¹⁸⁵ В этом сказалось влияние психолога Ф. Э. Бенеке, большим поклонником которого был Эдельсон.

читателя. Так критик может только убедить или разубедить читателя, но не научит его самостоятельно оценивать 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 [Эдельсон 1982: 271]¹⁸⁶.

При всей отвлеченности этого объяснения, Эдельсон, кажется, первым из русских критиков попытался учесть читательское восприятие в своей концепции критики. Все статьи Эдельсона богаты моделированием различных вариантов читательской реакции и психологически точным моделированием литературных ситуаций в жизни. Но главное, в чем виделась теоретику сущность критики, — это оценка текста, исходя из его органичного целого, из тех законов, по которым он сам устроен:

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** [Там же: 282].

Таким образом, критик в концепции Эдельсона есть не диктатор норм, но «посредник между художественными произведениями и эстетикой» [Там же]¹⁸⁷.

Современную критику Григорьев и Эдельсон называли по-разному: первый — исторической, второй — эстетической. По сути, однако, историческая критика Григорьева включала в качестве неотъемлемого компонента эстетическую критику текста:

Определить каждому подобающее место как органическому продукту жизни и поверить каждое безотносительными законами изящного — вот задача <исторической критики> [М: 1852. № 1. С. 6].

¹⁸⁶ В одном из вариантов статьи, сохранившемся в архиве, цель критика сформулирована иначе: «Какова же та точка, с которой критик должен смотреть на художественное произведение? Отвечаю — та самая, с которой смотрит автор на свое произведение или правильное сказать, с которой он его чувствовал. — Ибо первое и главное, что должен сделать критик — заставить читателя перечувствовать и принять в себя художественное произведение так полно и цельно, как это делает сам автор. Для этого критик должен заглянуть в душу поэта» [Эдельсон РГАЛИс: Л. 6].

¹⁸⁷ Требование исходить при оценке из самого произведения Эдельсон мог заимствовать из концепции «истинной, романтической критики» Ф. Шлегеля, которая судит автора по его же, авторским, законам, сопоставляет результат с его намерением («О “Мейстере” Гете»; «Мысли и мнения Лессинга», см. подробнее: [Beiser 2003: 126–128]). К сожалению, никакими данными о знакомстве Эдельсона с трудами Ф. Шлегеля мы пока не располагаем.

В этом утверждении Григорьев прямо наследует критике Белинского середины 1830-х гг. (см.: [Теггас 1974: 214–222]).

О том значении, которое придавали члены «молодой редакции» отношениям гения и критики, можно судить и по другому программному выступлению — пародийной драматической фантазии Б. Алмазова «Сон по случаю одной комедии» [М: 1851. № 7. С. 9–10]. Удачно избрав форму драматического полилога¹⁸⁸, Алмазов, в соответствии с эстетикой «молодой редакции», скрыл свою истинную позицию за чередой нелепых пародийных фигур, намекающих на всевозможные литературные партии¹⁸⁹ (об этом см.: [Зубков 2011b]). В центре пародии — проблема гения и его роль в современную эпоху. Отчасти поводом к обсуждению этой темы послужила парадоксальная ситуация с неупоминанием фамилии Островского как автора запрещенной комедии «Свои люди...». Герои комедийной сцены Алмазова, споря о самой возможности появления гения, «великого писателя» в «практическую эпоху», договаривались в итоге до объявления Островского драматургом выше Шекспира. Конструируя этот диалог, автор чутко реагировал на популярные в то время европейские концепции гения. Недаром беседу ведут два «знатока истории и литературы западных народов». Так, один из них убежден, что

<...> у нас больше не может быть великих писателей. Великими писателями могут только быть Пушкин, Лермонтов и Гоголь. <...> 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 [Алмазов 1982: 234].

Еще интереснее обоснование причины, по которой достижения цивилизации противоречат изобилию гениев:

<...> 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 [Там же].

¹⁸⁸ Помимо «Театрального разъезда» Гоголя, такая форма отсылала, как установил К. Ю. Зубков, и к пушкинскому выпад в адрес Н. Надеждина в финале «Путешествия в Арзрум» [Зубков 2011b].

¹⁸⁹ В письме Погодину 1851 г. Алмазов так характеризовал направленность «Сна...»: «Мне бы очень хотелось, чтоб статья моя прошла вся: в ней нет ничего лишнего — ничего не сказано с просту — во всякой строке есть шпилька для петербургской литературы. Я всем нашим западным ученым и литераторам бросил по перчатке» [Барсуков: XI, 382. Цит. по подлиннику с исправлениями: Алмазов РГБ: Л. 6–6 об.].

Алмазов концентрирует здесь в утрированном виде популярные позитивистские теории, появившиеся в 1840-е гг. и, в том числе, побудившие Белинского разработать более подробную классификацию талантов. Его теорию «средних талантов-беллетристов» Алмазов иронически перелицовывает, что подтверждается и ее буквальным изложением через страницу [Алмазов 1982: 235]. Однако через голову Белинского он реагирует, несомненно, на какие-то «научные» западные теории. Возможно, имеется в виду приложение «позитивной философии» Конта к эстетике¹⁹⁰ (в его «Курсе позитивной философии»).

Второй знаток европейской литературы у Алмазова, парируя принижение литературных гениев, выдвигает контртеорию об огромной роли «великих людей» в истории:

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 [Там же: 234].

В этом пассаже без труда угадывается намек на культ героической личности в книге Т. Карлейля «Герои, почитание героев и героическое в истории» (1841), известной к началу 1850-х гг. в России. Вместе с Карлейлем под прицел иронии попадает, возможно, и его последователь — американский философ Р. У. Эмерсон, который под влиянием старшего шотландского коллеги в 1850 г. выпустил книгу эссе «Выдающиеся люди» (“Representative Men”)¹⁹¹.

¹⁹⁰ Показательна в этом смысле концепция молодого Э. Ренана в его дебютной книге «Будущее науки» (1848), опубликованной, правда, в 1890 г., но в немалой степени отразившей тенденции 1840-х гг. Молодой историк снимает романтическое противопоставление гения толпе обычных людей, якобы унижающее его. Ведущую роль в истории он числит за людскими массами: «Прекрасно только человечество. Гении только исполнители его внушений. <...> Восхвалять их индивидуальность — значит унижать их, разрушать их истинную славу <...>. Истинное благородство заключается не в том, чтобы иметь свое отдельное имя, обладать своей отдельной гениальностью, но в том, чтобы принадлежать к благородной расе, быть неизвестным солдатом, затерянным в громадной армии. <...> Творят массы, потому что только массы обладают в высшей степени развитыми и более произвольными нравственными инстинктами человеческой природы» [Ренан: I, 128–129]. К слову, сходные идеи будет развивать позже И. Тэн в своей естественнонаучной теории литературной эволюции.

¹⁹¹ Два этих автора и их концепции были поставлены в прямую связь в первой русской монографической статье об американском философе: [БдЧ: 1847. Т. 85. Смесь. С. 36–65]. Небольшая биографическая заметка появилась и в «Финском вестнике» [ФВ: 1847. Т. 13. Смесь. С. 1–12].

Затем в пародии Алмазова появляется «молодой человек» — адепт нового таланта Островского, который последовательно обосновывает различия между методом Гоголя-драматурга и начинающего автора. Из него следует, что Островский сразу по нескольким критериям представляет собой совершенно иной принцип подхода к действительности:

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 [Алмазов 1982: 247].

Оканчивался «Сон...» скандальной фразой, облетевшей почти все периодические издания: «молодой человек» берет смелость утверждать, что произведения Шекспира «ниже новой комедии» [Там же: 249]. Алмазов после сокрушался, что эта шутливая реплика была воспринята буквально. Между тем неудивительно, что в контексте серьезных высказываний «молодой редакции» о выдающихся достоинствах Островского подобные заявления расценивались как имеющие «двойное дно» и не лишённые искренности.

Вместе с проблемой гения в статьях 1850–1851 гг. «молодая редакция» выдвинула свои требования к художественным текстам. Они должны были удовлетворять двум основным критериям — *художественности и искренности (естественности)*. Рассмотрим их в соотношении друг с другом.

О «художественности» «молодая редакция» впервые заговорила в рецензии Островского на повесть Е. Тур «Ошибка» [М: 1850. № 7] — самом раннем по времени выступлении москвитянцев. В дебютной статье начинающий драматург выразил принципиальное отношение к важнейшим для того времени эстетическим проблемам. Прежде всего, «молодой редакции» необходимо было сформулировать свой взгляд на наследие Белинского, что и было проделано Островским, причем в полемическом ключе:

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 **лишённые художественности** [Островский: X, 17].

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 [Белинский: VIII, 24]. В начале статьи рецензент и вовсе утверждал, что речь будет идти «только о художественной литературе» [Островский: X, 7], чем обыгрывал противопоставление Белинским литературы и беллетристики именно по принципу художественности.

Вместе с тем надо понимать, что эстетические идеи Белинского отличались многообразием и противоречивостью и не сводились для Островского только к позднему периоду. Уже в первой статье драматург почти дословно воспроизвел один из ключевых тезисов Белинского времен увлечения органической эстетикой. В утверждении о том, что «чем произведение изящнее, чем оно народнее, тем больше в нем этого обличительного элемента», — угадывается отсылка к важному для Белинского тезису о зависимости народности от художественности («Статьи о народной поэзии. Статья 1», 1841) [Белинский: IV, 151].

Таким образом, вопреки выводам А. П. Скафтымова [Скафтымов], первые статьи Островского находятся в гораздо более сложном отношении преемственности и полемики с наследием Белинского.

Первая статья Островского показательна еще и тем, что отражает целую систему приоритетов. 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 переключает разговор в плоскость идеологии, поскольку слово «личность» влечет за собой цепь ассоциаций с несомненно актуальной для Островского полемикой между «Современником» и «Москвитянином» в 1847 г. по проблеме общинного быта и личного начала в русской истории (Кавелин vs. Самарин).

Путаность языка Островского создала трудности и для исследователей. Вырванные из контекста, цитаты о общинности и антиэгоистичности русского характера, в самом деле, выглядят как элементы славянофильской идеологии. Заметим, что слово «обличительный» Островский тоже понимает по-своему: «обличительный» значит у него «отражающий это антиэгоистическое начало, не свойственное русскому народному характеру». Иными словами, «народный» и «обличительный» в данном контексте — синонимы, и это хорошо согласуется с тезисом: «чем произведение изящнее, тем больше в нем обличительного элемента»¹⁹².

Таким образом, статью Островского нельзя воспринимать только как *идеологическую* программу. Более верно считать, что «осуждение личности связано не с полемикой с западничеством, а с представлением о высшей объективности искусства» [Зубков 2011b].

Спустя год Островский выступил со второй критической статьей, посвященной повести А. Писемского «Тюфяк». На этот раз рецензия вышла

¹⁹² Ясно, что трактовать слово «обличительный» у Островского только как «сатирический» некорректно. «Обличительный» для него, конечно же, может включать сатиру, но само понятие гораздо шире.

полностью свободной от экскурсов в историю русского самосознания и касалась лишь художественных сторон произведения и психологии главного героя. Ориентируясь на поэтику «Своих людей...», костромской приятель Островского экспериментировал с повествованием, добиваясь его максимальной объективизации. Требование объективности, «математической верности действительности» составляло один из фундаментальных принципов эстетики Эдельсона, а позже и Григорьева, поэтому с формальной точки зрения «Тюфяк» был воспринят ими как новая страница в истории русской прозы. Импонировала теоретикам и попытка Писемского свести счеты с лермонтовским (печоринским) направлением в литературе, к чему настойчиво призывали Эдельсон и Григорьев.

Художественность, однако, составляла лишь самую общую теоретическую предпосылку концепции «молодой редакции». Сильная ее сторона заключалась в том, что любые отвлеченные построения опирались на конкретные художественные образцы. Таковыми для москвитянинцев на первых порах стали ранние комедии Островского. Все члены «молодой редакции» считали комедию высшей ступенью современного искусства. Одним из первых об этом заявил Григорьев в 1850 г.:

<...> драматическая форма была, есть и будет венцом и вершиной поэзии, полным и цельным отражением народной жизни, народного сознания и народного созерцания (статья «Комедия “Причуды” Меншикова» [М: 1850. Т. 5. № 17. С. 21]).

О природе и статусе драмы в том же восторженном духе Григорьев высказывался и ранее — в серии статей «Русская драма и русская сцена» («Репертуар и пантеон», 1846), где театр объявлялся «училищем масс» [РиП: 1846. Т. 15. № 9. С. 427], а драма — «последним шагом искусства». В начале 1850-х гг. «молодая редакция», осмысляя творчество лидера своего кружка Островского, сосредоточилась на сущности *жанра комедии*. Первым из москвитянинцев, кто развернуто изложил требования к современной русской комедии, стал Эдельсон (рецензия на «Провинциалку» Тургенева¹⁹³ [Эдельсон 1851a]).

Комедия, согласно Эдельсону, должна удовлетворять трем условиям. Во-первых, в основе ее лежит *смешное / комическое положение*. Во-вторых, комедия должна составлять *«органическое развитие»*: положение и естественный выход из этого положения. Положение воплощается в характерах, которые «должны браться в известном столкновении». Наконец, его следствием естественным образом будет динамичное *развитие действия*, т.е. «существенная разница между исходным положением и результатом». При этом развязка не должна быть случайной, что будет свидетельствовать о ее произвольности. Совокупность трех условий, по мысли Эдельсона,

¹⁹³ В полн. собр. соч. Тургенева рецензия ошибочно приписана Григорьеву [Тургенев. Сочинения: II, 670]).

приведет к тому, что весь ход и развязка комедии станут естественными и «единственно возможными», а вся комедия — «*органическим целым*» [Эдельсон 1851а: 66–68]. Только в этом случае произведение способно доставлять эстетическое наслаждение.

Подобные представления о комедии не были оригинальными и являлись облачением гегелевских принципов [Гегель 1968: III, 579–581] в термины органической эстетики, воплощенной в трудах ученика Гегеля Х. Т. Ретшера (H. T. Rötcher) «Сочинения по философии искусства» (“*Abhandlungen zur Philosophie der Kunst*”, 1837–1847) и «Об искусстве драматического исполнения» (“*Die Kunst der dramatischen Darstellung*”, 1841–46). Знаком и последователем Ретшера в это время был и Григорьев, который даже задумывал в начале 1851 г. большую статью о нем, о чем сообщал Погодину [Григорьев 1999: 42]¹⁹⁴.

Представление о драме как высшей ступени поэзии и искусства, как о синтезе эпоса и лирики лежит в основе раздела о драме в «Эстетике» Гегеля [Гегель 1968: III, 537–538]. В «Искусстве драматического исполнения» Ретшера эта идея оформлена с помощью органицистских метафор:

В поэзии дух искусства получает свое высочайшее завершение. Вершина этого искусства есть драма, так сказать, самый спелый плод поэзии, органически происходящий из лирики и эпоса¹⁹⁵ [Rötcher: I, 4].

Перечень заимствований Эдельсона и Григорьева из Ретшера можно продолжить, однако важно понимать, что теория комедии не излагалась Эдельсоном ради самой теории, и в этом принципиальное отличие его позиции от Белинского, который в статье о «Горе от ума» едва успел добраться до разбора текста, увлекшись теоретическими построениями. Цель Эдельсона была иная — разбор комедий Тургенева и Островского.

К теории комедии непосредственно примыкала вторая важная для «молодой редакции» идея — *искренности / естественности*¹⁹⁶. Под искренностью Эдельсон понимал естественность в изображении чувств и мыслей героев и отказ от ложных и фальшивых характеров печоринского типа, расплодившихся в литературе (особенно в повестях М. Авдеева) и представлявших собой, с точки зрения «молодой редакции», болезненное развитие личности. Иными словами, речь шла о верности действительности (как сам критик перефразировал себя). Она возможна только при отсутствии выдумки и произвола со стороны автора. Первый шаг к искрен-

¹⁹⁴ Кроме прочего, эпиграфы из немецкого эстетика часто появлялись в его статьях.

¹⁹⁵ In der Poesie gewinnt daher der Geist der Kunst seine höchste Vollendung. Die Spitze dieser Kunst ist das Drama, gleichsam die reifste Frucht der Poesie, aus der Lyrik und dem Epos, organisch hervorgegangen.

¹⁹⁶ В архиве Эдельсона сохранился набросок специальной статьи «<О естественности в литературе>», из которого видно, что критик связывал ее с проблемой изображения в литературе человека и действительности [Эдельсон РГАЛИб: Л. 6–7 об.].

ности, по Эдельсону, сделала комедия. В случае с искренностью критик выходил за пределы литературы и признавал засилие неестественности в самой жизни — в свою очередь, под лермонтовским влиянием. Эдельсон отдавал себе отчет и в том, что в комедии автору гораздо проще сохранить объективный тон, дистанцироваться от героев и не изображать себя. В прозе подобную технику еще предстояло освоить [Эдельсон 1851b: 293–296]. Именно таким произведением и стал, по его мнению, «Тюфяк» Писемского. Естественность (или искренность) для Эдельсона — «главное требование художественного» [М: 1851. № 19. С. 635].

Таким образом, еще до появления в начале 1852 г. программных статей Григорьева (но при его участии) «молодая редакция» сформулировала собственную эстетическую программу и свое видение дальнейшего хода русской литературы¹⁹⁷. При их сравнении с позицией «Современника» делается понятным, что одни и те же ключевые эстетические понятия трактовались журналами диаметрально противоположным образом. Особенно разительным был контраст в понимании 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. Разница в толковании объясняется и сферой приложения двух концепций. «Современник» сосредоточился на поэзии, «молодая редакция» — на драме и прозе.

Поскольку сугубо эстетические взгляды «молодой редакции» неизменно опирались на художественные образцы, целесообразно посмотреть теперь, как сам выдвигаемый «гений» Островский воплощал в своих текстах установки тесного дружеского кружка. Удобнее сделать это на примере раннего драматического этюда «Неожиданный случай» («Комета», 1851), в котором следование предшествующей литературной традиции сочетается с полемическим видением будущего русской литературы.

¹⁹⁷ Поэтому не совсем верным представляется утверждение Б. Ф. Егорова и Р. Виттакера о том, что «собственное направление <“молодой редакции”> образовалось только в 1852 г., когда Григорьев написал обзор русской литературы за прошлый год от имени всей группы — “за всех нас”» [ВиттAKER, Егоров 1999: 298].

2.2.2. Будущее русской литературы глазами «гения» (этиод А. Островского «Неожиданный случай»)

Шумный успех комедии «Свои люди — сочтемся», казалось бы, должен был побудить Островского продолжить разработку сюжетов из хорошо знакомого ему купеческого быта. И действительно, осенью 1850 г. в «Москвитянине» появляется его этиод «Утро молодого человека» [М: 1850. № 22] с сатирическим портретом богатого купчика Семена Недопекина, мечтающего войти в петербургское высшее общество. Но это была старая заготовка: этиод представлял собой одно из действий начатой в 1846–1847 гг. комедии «Исковое прошение»¹⁹⁸. Воображение Островского в 1850 г. уже занимали другой материал и иная проблематика. Летом началась работа над «Бедной невестой» — комедией о судьбе образованной девушки из мещанской среды. А к сентябрю драматург обещал Погодину закончить трагедию «Александр Великий в Вавилоне», о которой ничего неизвестно (кроме нескольких строчек). Судя по всему, она так и не была написана. Зато в сентябре–октябре Островский сочинил драматический этиод «Неожиданный случай», сцены из дворянского быта — вещь странную, осужденную критиками и непонятую исследователями.

Вот как сам автор характеризовал свой опус в письме Погодину:

<...> я хотел показать только все отношения, вытекающие из характеров двух лиц, изображенных мною; а так как в моем намерении не было писать комедию, то я и представил их голо, почти без обстановки (отчего и назвал этимодом). Если принять в соображение существующую критику, то я поступил неосторожно: как вещь очень тонкую, им не понять ее, и они возьмут ее со стороны формы, принимая в основание те шаткие и условные положения, которые выработались при нынешнем литературном разврате во французской и петербургской литературе [Островский: XI, 33].

Здесь многое неясно. Что же такого *«тонкого»* в «Неожиданном случае»? Отчего, по мнению автора, *петербургские критики его не поймут*? Почему недостаточно смотреть на него *только с точки зрения формы*?¹⁹⁹ Как нам

¹⁹⁸ Впервые на это указал В. Я. Лакшин: [Лакшин 1973: 474].

¹⁹⁹ Островский намеревался писать ответ на критику своего этиода в «Современнике», но не осуществил задуманного. Ключевые фразы из его письма Погодину перекликаются словесно и по смыслу с оценкой «Неожиданного случая», данной Эдельсоном в июльской книжке «Москвитянина»: «<...> драматический этиод есть **изображение характеров в том виде, как они явились художнику**, еще не уложенными ни в какую особую драматическую форму, оттого и **лишенные всякой обстановки**, необходимой, например, в том случае, если бы автор захотел основать на своих лицах комедию. Весь интерес здесь сосредоточивается **на психологическом анализе двух лиц** и отношений их между собой и к третьему» [М: 1851. № 12. Июль. С. 492]. Несомненное сходство отрывков говорит о тесном взаимодействии драматурга и критика внутри «молодой редакции».

представляется, если ответить на эти три вопроса, то будет найден и ключ к литературной позиции Островского в самый важный момент его профессионального становления, когда он, по его же словам, «учился писать».

В основе сюжета «Неожиданного случая» лежит незамысловатое «гоголевское» положение. Молодой и мягкосердечный помещик с говорящей фамилией Розовый весьма падок на женщин и любит поволочиться, но как огня боится женитьбы и потому пытается прикинуться разочарованным в жизни. Страстно желая продолжить свое знакомство с вдовой Софьей Антоновной и одновременно испытывая страх перед серьезными последствиями отношений, он открывается своему лучшему другу Дружнину. Более энергичный, тот настроен против ранней женитьбы друга и, увидев в театре кокетливую вдову, считает своим долгом предотвратить их нежелательное общение. Однако Розовый все же уговаривает друга поехать в гости к Софье Антоновне, обещая быть благоразумным. В первый же удобный момент Розовый, в приливе нежности, ухитряется сделать вдове предложение... в прихожей, где Дружнин этого не слышит. Когда же тот узнает о случившемся, его негодованию нет предела, и он хочет тут же уехать, порвав с приятелем все отношения. В итоге после уговоров друга Дружнин все же остается, но Розовый вынужден открыться Софье Антоновне и рассказать о «коварном» плане Дружнина расстроить их брак. Дружнин объясняет свое намерение «слабым сердцем» своего товарища и своим предубеждением против вдовы. Софья Антоновна несколько не смущена разъяснением, оно, напротив, ее забавляет. Происходит ее «примирение» с Дружниным, который неожиданно начинает оказывать хозяйке дома расположение и вызывается быть шафером на свадьбе. Друзья покидают дом Софьи Антоновны, которая, оставшись одна, зевая, произносит последнее слово этюда: «Чудаки!».

На первый взгляд, этюд по многим параметрам напоминает «драматическую пословицу» — жанр, распространенный на русской сцене в 1840-е гг. после триумфа драматических пословиц А. де Мюссе (см.: [Муратов]). Григорьев точно резюмировал основные черты жанра: это пьеса из светской жизни; в ней мало действия, и интерес держится на «тонкости» диалогов, демонстрирующих «разочарованность героя» и «игру в чувство» героини. И самое главное: «все подобные произведения стремились к *тонкости*, били на *тонкость*» [Григорьев 1980а: 374]. Нетрудно заметить, что многие ситуации «Неожиданного случая» являются иронической перелицовкой типичных жанровых ходов драматической пословицы. Как нам представляется, характеристика Островского «тонкая вещь», данная им своему этюду, могла соотноситься в его сознании с «тонкостью» как ключевой чертой жанра.

Прежде всего, Островский обыгрывает *литературность* поведения своих персонажей, но делает это, не довольствуясь прямолинейной иронией. Драматург наделяет героев способностью осознать, когда они следу-

ют литературным моделям, а когда нет. Этот прием точно уловил Григорьев в статье «О значении комедий Островского...» (1855):

<критика> 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 ядовитою насмешкою к таким беззлобным и невинным существам, как Розовый и Дружнин [Григорьев 1876: 116].

Так, помещик Розовый отдает себе отчет в том, что постоянно соотносит себя с героями романов — из-за слабости своего характера. Размышляя о своем сватовстве к Софье Антоновне, он признается: «Мне все кажется, что это только в романах бывает; я бы, кажется, сам не посмел посвататься за такую красавицу» [Островский: I, 176]. Розовый вспоминает, что когда он объяснялся в любви, то говорил клишированными литературными фразами:

Сначала-то как и путный, заговорил с ней о погоде, о литературе, а там и пошел, и пошел: «и какое блаженство быть любимым такой женщиной, как вы, Софья Антоновна! Да я не смею мечтать о таком счастье...». Положим, что и другие то же говорят, да у них это как-то на шутку похоже [Там же: I, 168].

Носителем олитературенного сознания и буквально ходячей энциклопедией воображаемых сюжетов в этюде выступает Дружнин. Он постоянно подогревает страхи Розового разными сценариями несчастной супружеской жизни. Более того, именно он рекомендует другу прикинуться разочарованным для придания твердости своему характеру [Там же: I, 173]. Розовый, однако, констатирует, что это только усугубило дело. В отличие от влюбленного Розового, Дружнин одержим предубеждением, что все женщины — страшные кокетки, и, естественно, считает таковой избранницу друга.

Софья Антоновна оказывается едва ли не самой естественной и трезво мыслящей из трех персонажей этюда. Она негативно относится к модной «разочарованности»: «Мне очень не нравится в молодых людях, — говорит она, — когда они прикидываются разочарованными. Это так нетрудно нынче, да и едва ли они этим что-нибудь выигрывают» [Там же: I, 180]. Ее финальная фраза: «Какой смешной этот его приятель (зевает) <...> Чудакки!!» — бросает иронический ответ на поведение приятелей, ежечасно колеблющихся между литературными стереотипами и естественными желаниями.

Критика начала 1850-х гг., разумеется, сразу же указала на литературность главного героя «Неожиданного случая», напоминающего своими сомнениями Подколесина из «Женитьбы» Гоголя и Александра из «Беды от нежного сердца» В. А. Соллогуба ([С: 1851. № 5. С. 16]; [ОЗ: 1851. Т. 76. № 5. С. 7]). Добавим от себя, что в характере Розового можно усмотреть и проекцию на «Холостяка» Тургенева. Вилицкий, человек «слабый и нерешительный» (ремарка в афише), любит Марию Васильевну, но жениться в итоге так и не решается.

Заметим, однако, что Островский инвертирует исходную гоголевскую ситуацию, и в результате получается «"Женитьба" наизнанку» [С: 1851. № 5. С. 16]. Розовый вместо отказа и бегства делает-таки за кулисами предложение, и этюд счастливо заканчивается сговором. Герой хочет быть разочарованным и несчастным, как в литературе, а становится счастливым, как в жизни, в чем и заключается авторская ирония заголовка «Неожиданный случай».

За лежащими на поверхности гоголевскими аллюзиями просматривается гораздо более важная для Островского полемика с шаблонными ходами «драматических пословиц» и, шире, с книжностью мышления — как в литературе, так и в жизни. Такой взгляд полностью соответствовал литературной программе «молодой редакции» «Москвитянина». Если иметь это в виду, то становится понятно, почему Островский был убежден в том, что петербургская «развращенная» критика не поймет его этюда.

Как мы выяснили выше, «молодая редакция» решительно противопоставила себя петербургской журналистике по всем направлениям. Проиллюстрируем сейчас это размежевание на примере оценки комедии конца 1840-х гг. Из современных драматургов москвитянинцы признавали лишь Гоголя и частично Тургенева. В то время как петербургская критика видела в авторе «Месяца в деревне» создателя «новой русской комедии», «молодая редакция» гораздо более прохладно оценивала пьесы Тургенева. Единственной его комедией, которую без оговорок похвалили и Григорьев, и Эдельсон, стала пьеса «Где тонко, там и рвется» (1848). Григорьев даже назвал ее «самым законченным произведением» Тургенева [М: 1851. № 4. С. 387], хотя никак не мотивировал своего мнения²⁰⁰.

Можно думать, что в «Где тонко, там и рвется» «молодой редакции» импонировала «артистическая умеренность» — как определил главную особенность комедии в 1849 г. Анненков. Критик «Современника» одобрял обращение Тургенева к области провинциальной жизни и ироническую подачу главного лица комедии Горского, «скептическо[го] до того, что оно не верит собственному чувству» [Анненков 2000: 52]. Иными словами, Анненков хвалил разоблачение «печоринства». Москвитянинцы также призывали покончить с исчерпанным, по их мнению, лермонтовским направлением²⁰¹, выступали за отстраненный и объективированный стиль в прозе и драматургии. Поэтому Островский для них выгодно отличался от Гоголя тем, что, по словам Алмазова, без преувеличения и гротеска, «математически точно изображает действительность». К нарушениям объективности критика «молодой редакции» относил и «болезненное направление» Достоевского, герои которого, по выражению Григорьева, не

²⁰⁰ Е. Эдельсон назвал «Где тонко, там и рвется» «лучшим произведением» Тургенева [Эдельсон 1851a: 65].

²⁰¹ См., например, статью Григорьева «Русская литература в 1849 году» [ОЗ: 1850. № 1. С. 22–24] и [Эдельсон 1851b: 293–296].

существуют в действительности²⁰². Именно поэтому комедия Тургенева «Холостяк», где в фигуре Мошкина отразилось влияние Достоевского, получила отрицательную оценку в статьях «молодой редакции»²⁰³.

Негативное отношение москвитянинов к манере Достоевского позволяет, на наш взгляд, понять еще один — самый неожиданный — слой аллюзий, которыми пронизан драматический этюд Островского. Анонимный рецензент «Современника» упрекал Островского в том, что «беспрестанные повторения, троекратные извращения фраз <в речи героев> напоминают “Бедных людей”»²⁰⁴ [С: 1851. № 5. С. 18]. Как кажется, в этом следует искать ключ к словам драматурга из письма Погодину — о том, что недостаточно смотреть на «Неожиданный случай» только с точки зрения формы.

Интуиция не подвела рецензента «Современника» в указании направления, хотя основные нити связывают этюд Островского не только с «Бедными людьми», а в большей степени с повестью «Слабое сердце» (1848). Переключка в сюжете бросается в глаза. Розовый и Дружнин, как Вася Шумков и Аркадий Нефедевич, — лучшие друзья, испытывающие друг к другу особую нежность, даже любовь. Так, в кульминационном эпизоде этюда Дружнин объясняет свое отношение к Розовому:

Дружнин. <...> Надобно вам признаться, что **я его очень люблю**... Я **его очень люблю**, Софья Антоновна.

Розовый смотрит на него пристальным взглядом, в котором выражается благодарность.

Я знаю **его слабое сердце**²⁰⁵; мне случалось видеть неприятности, которые он должен был терпеть за этот недостаток. Я недавно узнал, что он познакомился с вами [Островский: I, 187].

У Достоевского Вася говорит: «Право, Аркаша, я тебя так люблю, что, не будь тебя, я бы, мне кажется, и не женился, да и не жил бы на свете совсем!» [Достоевский: II, 18].

²⁰² Неприятие «ложного сентиментализма» «Бедных людей» Григорьев высказал еще в 1846 г. в рецензии на «Петербургский сборник» (см.: [ФВ: 1846. Т. 9. Отд. V. С. 29–30]).

²⁰³ По мнению А. Григорьева, даже автор «Записок охотника» отдал дань этому болезненному направлению в фигуре Мошкина в «Холостяке». Это болезненное мрачное направление, герои которого «не существуют в действительности» [М: 1852. № 3. С. 67]. В XX в. наблюдения критика легли в основу концепции В. В. Виноградова [Виноградов 2003].

²⁰⁴ Выдвигалась версия, что это был Некрасов (см. выше раздел 2.1.2.).

²⁰⁵ В другом месте Розовый употребляет еще одно словосочетание — «бедные люди», причем в характерном контексте, который вполне может отсылать к роману Достоевского [Островский: I, 190].

Заглавие повести Достоевского²⁰⁶ в реплике Дружнина воспроизводится, естественно, не случайно. Эдельсон назвал дружбу Розового и Дружнина отношениями людей, которых связывает «какое-то детское, неразумное участие» [М: 1851. № 11. С. 335]. Они, в самом деле, напоминают нежные отношения героев «Слабого сердца». Розовый делится с Дружнинным самыми сокровенными мыслями. Завязка этюда в этом смысле наиболее близка к повести Достоевского — и ситуационно, и стилистически. Островский намеренно заставляет своих героев говорить «сентиментальным», «говорливым» языком, каким разговаривают Шумков и Нефедевич, варьировать одну и ту же мысль, обыгрывать одни и те же выражения, «топчась» на месте.

Первый разговор друзей в обоих текстах сходен еще и тем, что Аркадий и Дружнин выступают в роли «нападающих / наступающих», а Шумков и Розовый — «слабых ответчиков». Ср.:

| Достоевский | Островский |
|--|---|
| <p>— Ах, Аркаша! здравствуй, голубчик! Ну, брат! ну, брат!.. Ты не знаешь, что я скажу тебе!</p> <p>— Решительно не знаю; подойди-ка сюда.</p> <p>Вася, как будто ждал того, немедленно подошел, никак не ожидая, впрочем, коварства от Аркадия Ивановича <...>.</p> <p>— Попался! — закричал он, — попался!</p> <p>— Аркаша, Аркаша, что ты делаешь? Пусти, ради бога, пусти, я фрак замараю!..</p> <p>— Нужды нет; зачем тебе фрак? зачем ты такой легковёрный, что сам в руки даешься? Говори, куда ты ходил, где обедал?</p> <p>— Аркаша, ради бога, пусти!</p> <p>— Где обедал?</p> <p>— Да про это-то я и хочу рассказать.</p> <p>— Так рассказывай.</p> <p>— Да ты прежде пусти [Достоевский: II, 16–17].</p> | <p>Розовый. В театре был, еще кое-куда заезжал.</p> <p>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.</p> <p>Розовый. Никакой тут скрытности нет; да не люблю я толковать о пустяках.</p> <p>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.</p> <p>Розовый. Да ей-богу, Паша, рассказывать нечего; скажи ты что-нибудь.</p> <p>Дружнин. Что я, забавлять, что ли, тебя пришел! Да что ты в самом деле? Я отрываюсь от дела, бегу к нему без памяти: не случилось ли чего? а он и знать не хочет, Нет, уж это ни на что не похоже. Ну, полно, Сережа, не дурачься, скажи, где был; в середине, я знаю, ты был в театре, а потом?</p> <p>Розовый. Ну, а потом: в пятницу у Софьи Антоновны, в субботу у Хохловых, вчера опять у Софьи Антоновны, вот тебе и все [Островский: I, 169–170].</p> |

²⁰⁶ Поэтика заглавия этюда отзывается излюбленными названиями повестей Достоевского. Ср. подзаголовок «Происшествие необыкновенное» к «Чужой жене и мужу под кроватью» (1848).

Результаты этой комической беседы также схожи в обоих текстах: Вася Шумков сообщает Аркаше о своей помолвке с Лизой, а Розовый рассказывает, как его визит к Софье Антоновне чуть было не окончился предложением руки. После описании того, как Розовый целовал ручки у Софьи, Дружнин снова называет его «человеком со слабым сердцем» [Островский: I, 172].

Сильная привязанность Шумкова к Нефедевичу побуждает его мечтать о том, как они будут жить втроем: «Аркаша, Аркаша! голубчик ты мой! будем жить вместе. Нет! я с тобой ни за что не расстанусь» [Достоевский: II, 19]. Нефедевич также разделяет этот утопический замысел:

Да! я люблю ее так, как тебя; это будет и мой ангел, так же как твой, затем что и на меня ваше счастье прольется, и меня пригреет оно. Это будет и моя хозяйка, Вася; в ее руках будет счастье мое; пусть хозяйничает как с тобою, так и со мной. Да, дружба к тебе, дружба к ней; вы у меня нераздельны теперь; только у меня будут два такие существа, как ты, вместо одного [Там же: II, 29].

У Островского Дружнин примиряется с Софьей Антоновной, перестает видеть в ней угрозу для своего друга и мечтает, как будет шафером на их свадьбе, а в финале начинает хлопотать о мебели для их гостиной.

Конечно, счастливая развязка «Неожиданного случая» не имеет ничего общего с финалом повести Достоевского. Однако в этюде есть одно место, в котором в свернутом виде, возможно, присутствует трагическая развязка «Слабого сердца». Дружнин в темных красках живописует своему другу возможный пессимистический сценарий его будущего брака:

Представь ты себя на моем месте: у тебя **есть друг, человек с нежным сердцем, он женится**, — женится на женщине, которая не может составить его счастье; положение его безвыходно; **он тает день за день, помочь ты ему не можешь, он замечает твое сострадание, и ему становится еще тяжелее; он начинает задумываться, потом сходит с ума** и кончает самоубийством — **и ты должен все это видеть!** [Островский: I, 184].

Во многих важных чертах этот сценарий воображаемой драмы копирует главные сюжетные ходы «Слабого сердца» и подан как точка зрения Дружнина, который, как мы помним, является носителем литературного сознания и постоянно советует Розовому следовать книжным моделям поведения. Думается, что и это — весьма вероятная проекция на коллизию «Слабого сердца», где все ключевые эпизоды повести читатель видит глазами Нефедевича.

В итоге неизбежно возникает вопрос и о природе отсылки к Достоевскому в «Неожиданном случае». Помня о литературной позиции Островского как вдохновителя «молодой редакции» и об идейной структуре самого этюда, можно полагать, что имитирующая Достоевского «форма»

носит полемический (но не пародийный²⁰⁷) характер. В этом смысле «Слабое сердце» оказывается для Островского лишь репрезентантом манеры Достоевского, а не объектом пародии. В образе Дружнина Островский обыгрывает книжно-сентиментальное мышление героев Достоевского, их вычурный болезненный язык и в конечном счете их «выдуманность». Все это хорошо согласуется с декларациями Островского, зафиксированными мемуаристом Л. Новским:

Он <Островский. — А. В.> буквально не признавал таланта Достоевского как художника-писателя: «Этот человек никогда не может сказать правду: **ему все кажется**, а не на самом деле он видит вещи. Это — страшно изломанный, самолюбивый до болезни человек. Я не читаю и не могу читать Достоевского: голова разболится, нервы расстроятся; **и все неправда**. Одна у него хорошая вещь: это “Хозяйка”» [Островский в воспоминаниях: 296].

Даже с поправкой на гораздо более позднее время этих высказываний, обращает на себя внимание страстность и категоричность Островского, несомненно, указывающая на особое отношение к поэтике Достоевского.

«Неожиданный случай», таким образом, это эксперимент²⁰⁸. Стремительно удаляясь после «Своих людей» от гоголевской поэтики (см. об этом: [Журавлева 1981: 37]), Островский пытается освоить новый для него дворянско-мещанский быт и ищет способов более тонкой психологической прорисовки характеров. В соответствии со взглядами «молодой редакции» драматург пытается дистанцироваться как от шаблонов жанра драматической поговорки, так и от весьма влиятельного направления Достоевского²⁰⁹, подражателем которого Островский выступил в 1847 г. в прозаических «Записках замоскворецкого жителя» (см.: [Лакшин 1982: 82]). Очевидно, не устраивал драматурга и опыт Тургенева с его попытками сказо-

²⁰⁷ А. И. Журавлева очень тонко охарактеризовала особенности работы Островского с «чужим словом»: «Литературная пародия, перифраза, воплощенная в сценическом материале, принимает у Островского характер очень сложного и своеобразного явления, которое пародией можно назвать только условно. Пародийность может быть почти совершенно незаметна» [Журавлева 1997: 240].

²⁰⁸ Эдельсон, защищая этюд от критики петербургских журналов, в то же время признавал его недостатки — «неоконченность формы» и «бесцветность характеров» [М.: 1851. № 11. С. 336], но ввиду эскизности самого жанра этюда считал это простительным.

²⁰⁹ Высказывания Островского об идиосинкразии к поэтике Достоевского, конечно же, только побуждают к дальнейшим поискам неожиданных сюжетных схождений и отталкиваний. Тот факт, что Достоевский всегда оставался в поле внимания драматурга, подтверждается, например, его повторным обращением к коллизии «Слабого сердца» в пьесе «Лес». По мнению В. Н. Топорова, мотивное развертывание темы несостоявшегося счастья в «Лесе» имеет пересечения со «Слабым сердцем» — в первую очередь, через образы парных персонажей Аркадия Счастливецца (с проекцией на Аркадия Нефедевича) и Геннадия Несчастливецца (см.: [Топоров 2009]).

вой организации речи и «сентиментализации» персонажей (ярче всего — в «Холостяке»). В экспериментальном же «Неожиданном случае» Островский в художественной форме попытался воплотить кружковые взгляды на то, в каком направлении должна развиваться русская литература. Его поиски были продолжены во второй большой комедии — «Бедная невеста» (1852), которая вызвала одну из самых ярких полемик начала 1850-х гг. и заставила всех обсуждать «новое слово» Островского.

2.3. «Новое слово» А. Островского в трактовке А. Григорьева (полемика вокруг «Бедной невесты»)

«Бедная невеста» Островского вышла отдельным изданием в Москве в начале января 1852 г. и была перепечатана в февральском номере «Москвитянина» (№ 4). В том же номере в финале статьи «Русская литература в 1851 году» Григорьев выдвигал автора пьесы в авангард современного искусства²¹⁰:

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 особенно 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 [М: 1852. № 4. С. 108].

Подробнее о том, в чем же заключались надежды, возлагаемые на Островского, Григорьев разъяснил лишь в следующем годовом обозрении «Русская литература в 1852 году». Начиная с него, Островский в критике Григорьева неизменно возглавлял литературную иерархию, становясь на место покойного Гоголя. О перипетиях такого выдвижения и пойдет теперь речь.

2.3.1. Конец гоголевского и лермонтовского направлений: версия Григорьева

Объявляя Островского «новым словом», Григорьев был уверен, что транслирует не только свое личное мнение, но и позицию всех сотрудников журнала. Именно об этом он писал Погодину 4 февраля 1852 г.:

<...> в ней <статье. — А. В.> 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. <...> Начало ее — т.е. главное — написано и читано Островскому [Григорьев 1999: 63].

²¹⁰ Примечательно, что в 1846 г. в статье «Элементы современной русской драмы», говоря о некой «превосходной драме, которой суждено кажется пробивать новую стезю» [РиП: 1846. Т. 16. № 10. С. 10], Григорьев, по предположению А. Л. Осповата [Осповат 1978], намекал на Островского.

Приведение к общему знаменателю единых, но не единообразных взглядов всех членов «молодой редакции» стоило Григорьеву, как видно, немалых трудов. Тем больше гордости и даже какого-то экстаического восторга сквозит в его письмах Погодину этого времени²¹¹. 8 февраля Григорьев просит его, чтобы «окончательный вывод» статьи, несмотря на упоминаемое тут же сопротивление «скромного» Островского, был оставлен без изменения [Григорьев 1999: 64]. Это были как раз цитированные выше заключительные слова программной статьи «Русская литература в 1851 году». Можно предположить, что Погодину казались неуместными похвалы, нарушающие этикетный запрет на славословия в адрес сотрудников собственного журнала. Однако Григорьев, полагая, что «раз напечатанная, [статья] <...> перестает быть достоянием партии», призывал отбросить всякую щепетильность и «огромить смелым словом правды», несмотря на то, что автор сотрудничает в их журнале, а они — «друзья и поклонники его гения» [Там же]. Григорьев апеллировал и к знаковому прецеденту: он напоминал Погодину, что в 1830-е гг. он одним из первых «поклонился таланту Гоголя» [Там же] (имелось в виду, в частности, «Письмо из Петербурга», о котором речь шла в первой главе).

Полная убежденность Григорьева в поддержке остальными журналами Островского отразилась и в том, что разъяснение «гениальности» новой пьесы было отложено на неопределенный срок. Вполне естественно поэтому, что такое громкое и внешне никак не обоснованное заявление вызвало шквал недовольства. Перед тем как обратиться к полемике, следует раскрыть связь литературной программы Григорьева с замыслом «Бедной невесты».

Жалуясь на неправильное понимание критикой пародии Алмазова «Сон по случаю одной комедии», Григорьев писал в начале статьи «Русская литература в 1851 году»:

Разбудимтесь, господа, нет ни новой школы, ни нового творчества, кроме известного и Гоголю и автору новой комедии, как настоящим, но не равным еще художникам [М: 1852. № 1. С. 7].

²¹¹ Судя по всему, это связано с тем, что ранимый и тщеславный Григорьев давно стремился к формулированию своей собственной вариации общего «направления» «молодой редакции», тем более что каждый из ее сотрудников к началу 1852 г. вполне высказал ее (Островский, Алмазов, Эдельсон). О том, как болезненно Григорьев воспринимал свою второстепенность в кружке, красноречиво свидетельствуют два его письма Погодину. Первое — 14 марта 1851 г. с ироническим сравнением себя с Островским и Писемским («хоть я не Писемский, не Островский, а все-таки не бесполезный член Вашего журнала» [Григорьев 1999: 43]). Второе — более известное — 1 ноября 1851 г. о том, с каким недовольством Григорьев воспринял факт редактирования Островским одной из своих заметок [Там же: 55].

Здесь гений Гоголя, равно как и его направление, признается актуальным и единственным. Тут же Григорьев кратко обрисовывает модель литературной эволюции. Каждая эпоха имеет своего главного представителя — гения, от которого ведет свое начало. Новое слово, сказанное им, толкуется, поясняется более или менее даровитыми последователями. Новая стезя пробивается гением, а талантами — лишь расширяется и очищается [М: 1852. № 2. С. 13]. В 1852 г. такая модель, рассмотренная нами в первой главе, представляла собой общее место любого обозрения литературы. Представления Григорьева о природе гения также были вполне традиционны и восходили к учению Шеллинга (см.: [Lehmann: 64]; [Terras 1979]; [Виттакер: 212–214]), прочитанного через Т. Карлейля. В смысловом наполнении понятия «новое слово» исследователи отмечали влияние его книги «Герои, почитание героев и героическое в истории» [Terras 1979: 74, 86].

Но что в самом деле было новым у Григорьева, так это понятие мирозерцания (*Weltanschauung*)²¹², заимствованное из немецкой эстетики и сделанное автором статьи необходимым качеством гения. По его мысли, гений — это лишь истинное и предельное отражение стремлений общества в данный момент в конкретном человеке. В нем они, по словам Григорьева, лишь «возводятся в перл создания». Гениальная натура, однако, не служит им рабски, а владычествует ими [Там же: 16]. В качестве самого яркого примера в русской литературе последнего времени Григорьев приводит дар Гоголя. Понятие «мирозерцания», сделанное необходимым условием для гения, означало усложнение концепции Белинского о «гении-личности».

Выступая за «прямое отношение (писателя) к действительности», Григорьев раскритиковал и «натуральную школу», и лермонтовское направление как *необъективные* и *неадекватные* живой, многообразной реальности. Лермонтовское направление, по мнению критика, представляло собой болезненное развитие личности и давно дискредитировало себя в творчестве эпигонов (например, Дружинина и Авдеева). С гоголевским направлением дело обстояло сложнее. Гоголевское «слово», с точки зрения Григорьева, проявлялось в современной литературе в трех основных формах:

- 1) Форма гоголевская, а сущность и мирозерцание лермонтовские (Гончаров).
- 2) Гоголевский юмор отделен от идеала и доведен до крайности (Достоевский и его последователи; некоторые вещи Тургенева — «Холостяк»).

²¹² В русской периодике слово «мирозерцание» впервые появилось в катковском переводе ретшеровской статьи «О философской критике художественного произведения» [Ретшер: 162, 330], откуда Григорьев его и заимствовал. Подробное об эволюции понятия «мирозерцание» у Григорьева см.: [Виттакер: 132–146].

3) Следование за Гоголем с признаками самобытности, хотя и без разрешения новых задач (Тургенев, Григорович, Писемский)²¹³.

Все эти формы не могут проторить новой дороги в искусстве, а к некоторым из них Григорьев относится и вовсе с еле сдерживаемым раздражением (например, к Достоевскому). Таким образом, заявление, сделанное в начале статьи, о том, что в русской литературе царит гоголевское «слово» и что нет никаких новых талантов, к концу статьи дискредитируется самим автором. Во-первых, он критикует большую часть крупнейших современных авторов, так что «новое слово» Островского оказывается противопоставленным всем «эпигонам» гоголевского направления. Подтекст статьи Григорьева был очевиден: период гениального писателя Гоголя сменяется периодом конгениального ему Островского.

Таким образом, перед самой смертью Гоголя (№ 4 «Москвитянина» с четвертой заключительной статьей цикла вышел из печати 15 февраля 1852 г., Гоголь скончался 21 февраля), при всем признании его влияния и искреннем восхищении его даром²¹⁴, Григорьев говорит об исчерпанности его направления. Кроме самого Гоголя, вернись он в литературу, никто из его современных последователей, свернувших с его правильного пути, не способен двинуть ее вперед. Через год, в статье «Русская литература в 1852 году», наполовину посвященной покойному Гоголю, Григорьев уже безапелляционно констатировал: «дальше в его направлении идти нельзя и некуда» [Григорьев 1967: 47]. С момента публикации «Бедных людей» и шумных толков вокруг имени «нового Гоголя» Достоевского, никто из критиков не осмеливался во всеуслышание заявить о появлении другого литературного лидера, творчество которого оценивалось бы как новая страница в истории словесности.

Показательно, что современная Григорьеву критика, кроме вышучивания сильно преувеличенной, с ее точки зрения, роли Островского, никак не прореагировала на широкоэвangelическую концепцию «миросозерцания» и на классификацию форм постгоголевской и постлермонтовской прозы²¹⁵. Последнее было, без сомнения, самым плодотворным из размышлений

²¹³ Подробнее об историко-литературной концепции Григорьева начала 1850-х см.: [Глебов: 62–115].

²¹⁴ Так, 14 декабря 1851 г. Григорьев писал Погодину: «Гоголь для меня — святыня, которой служу я с фанатическим идолопоклонством — и горжусь таким идолослужением» [Григорьев 1999: 58].

²¹⁵ Некоторое волнение в Петербурге статьи все же производили. Г. П. Данилевский писал Погодину по поводу статьи «Русская литература в 1851 году»: «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: XII, 221].

Григорьева. Однако вряд ли кто-то из действующих крупных писателей согласился бы признать в том, что в своем творчестве идет по неверному пути²¹⁶, а Григорьев говорил именно об этом.

Все, что сочли нужным сказать «Отечественные записки» и «Современник» о концепции критика, можно выразить словами Нового поэта И. Панаева, который в очередном фельетоне так охарактеризовал статью идеолога «молодой редакции»:

Все это тяжело, натянуто, все это как будто неудачные пародии на те критики, которые писались у нас в сороковых годах <...>, [это] привычка смотреть на русскую литературу сквозь тусклые очки немецких эстетик [С: 1852. Т. 32. № 3. С. 113].

В отношении «молодой редакции» петербургская критика к тому времени избрала простую тактику: «Москвитянин» объявили устаревшим на 15 лет и не утруждали свое фельетонное перо «погружением» в сложные эстетико-философские проблемы, без которых не обходилась ни одна из статей Григорьева²¹⁷. В 1854 г. в «Современнике» появилось стихотворение Козьмы Пруткова «Безвыходное положение» — лучшая пародия на туманный стиль статей Григорьева. Вот фрагмент из нее, не требующий комментария:

Толпой огромною стеснились в мой ум
Разнообразные, удачные сюжеты,
С завязкой сложною, с **анализом души**
И с **патетичною**, загадочной развязкой.
<...>

И к **миросозерцанию**
Высокому свой ум стараясь приучить,
Без задней мысли, я к простому пониманию
Обыденных основ стремился всей душой.
Но, верный новому в словесности ученью,
Другим последуя, я навсегда отверг:
И личности протест, и разочарованье,
Теперь дешевое, и **модный наш дендизм**

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,

²¹⁶ В переписке Тургенева и Боткина 1852 г. выражены сомнения Тургенева в своем таланте драматурга, и связаны они, как видно из письма Боткина [Боткин 1930: 33], именно с успехами Островского.

²¹⁷ Показательная в этом отношении реакция «Санкт-Петербургских ведомостей»: «<...> чаще всех раздается голос г. Аполлона Григорьева с каких-то туманных высот, недоступных нашему разуму» (цит. по: [Барсуков: XII, 295]).

Я отстранил и фальшь и даже **форсировку**
И долго изучал без усталы, с упорством
Свое, в изгибах разных, **внутреннее «Я»**.

[С: 1854. № 3. Отд. V. Лит. ералаш. С. 34–35]

Чуткость пародистов указывает исследователю направление, в котором следует искать источники построений Григорьева. Они помогут понять, каким образом критику удалось обосновать выдвижение «нового гения», а вместе с ним — новый метод «исторической критики».

2.3.2. Островский как «новый Шекспир»: источники концепции «нового слова»

Объявляя Островского «новым словом», конгениальным Гоголю, «молодая редакция» усматривала существенную разницу в поэтике двух гениев. Ее попытался раскрыть Б. Алмазов в пародийной фантазии «Сон по случаю одной комедии», где столкнул крайние мнения о таланте Островского.

Центральный персонаж «Сна» — «молодой человек» — объясняет собеседникам, что Островский, в отличие от субъективного, выпячивающего свою личность лирика Гоголя, объективен и «математически верно» изображает действующих лиц, не преувеличивая их пороков и пошлостей. Цель Островского — «не выказывать выпукло людские пороки, не расписывать людские добродетели, но изображать действительность как она есть — художественно воспроизводить ее. Напрасно вы его называли *комиком*. Он не комик: он самый спокойный, самый беспристрастный, самый объективный художник» [Алмазов 1982: 243]. Это мнение молодого человека соотносится с монологом пушкинского летописца Пимена, который Алмазов цитирует:

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

Тем самым комедии Островского ассоциируются с «художественными» и «объективными» трагедиями Пушкина «Борис Годунов» и «Каменный гость». Далеко не случайная проекция на «шекспировские» драмы Пушкина подготавливает еще одну параллель, возникающую в финале алмазовского «Сна». Заговорившийся «молодой человек» под занавес, не обинуясь, объявляет, что произведения Шекспира «ниже *новой комедии*» Островского.

Юмористическая гиперболизация указывает здесь на несовпадение взглядов «молодого человека» и позиции самого Алмазова, который в одном из писем Погодину предостерегал от их наивного отождествления²¹⁸.

²¹⁸ Ср.: «Сделайте милость, не вычеркивайте в моей статье разных иностранных и странных слов, которые употребляет молодой человек: вспомните, что он

При всем том за преувеличениями героев «Сна» нельзя не увидеть концепции Алмазова и его коллег по журналу. Недаром чуть позже Григорьев утверждал, что в статье Алмазова «высказан был впервые <...> глубоко верный взгляд на различие нового таланта, появившегося в нашей литературе, от таланта Гоголя» [Григорьев 1967: 390]. Более того, в начале 1860-х гг. Григорьев вполне серьезно называл Островского «русским Шекспиром», явившимся в Москве с первой национальной драмой и положившим начало русскому народному театру [Григорьев 1985: 309, 230]. В 1850-е гг. Григорьев так прямо не высказывается, но о том, что параллель возникла не случайно, свидетельствует один не замеченный исследователями источник взглядов Григорьева, на который он сам указывал²¹⁹.

Речь идет об историко-литературных трудах Г. Гервинуса — ключевой фигуры в немецком литературоведении середины XIX в. Некоторые его идеи имеют первостепенное значение для понимания эстетической подоплеку выдвижения Островского в лидеры русской литературы.

Впервые имя Гервинуса Григорьев упомянул в «Заметках о московском театре» [ОЗ: 1850. № 4], где называл его «гениальным представителем новейшей критики» и особенно выделял его четырехтомную монографию «Шекспир» (1849–1850) [Григорьев 1985: 51]. Она была важна для Григорьева прежде всего новой интерпретацией многих пьес драматурга, в частности, «Гамлета» [Там же: 52–59]. Однако не менее значимой для русского критика оказалась и концепция шекспировского творчества в целом.

Взгляды Гервинуса, изложенные во введении к монографии, должны были импонировать Григорьеву своим эстетизмом. Задаваясь вопросом, чем может пригодиться Шекспир в наступивший век практической деятельности, Гервинус отвечал: высокими художественными достоинствами своих пьес. Он видел в Шекспире недостижимый эстетический образец, в котором органично претворены практическая мудрость и высочайшие нравственные ценности [Гервинус: I, 18–21]. Отсюда делался вывод:

Прежде чем осуществится это верование, прежде чем явится новый Шекспир заменить старого, нам, нуждающимся в практической школе духа, на пороге политической жизни, нам нисколько не повредит, <...> если такой поворот вкуса утвердится <...> и мы примемся снова содействовать усвоению между нами старого Шекспира [Там же: I, 13].

Исходя из такой концепции, Гервинус сосредоточивался в первую очередь на разборе каждой пьесы драматурга в отдельности, поэтому книга распа-

представляет особый тип, — что язык его типический» [Алмазов РГБ: Л. 5]. О позиции Алмазова см. подробнее: [Зубков 2011b].

²¹⁹ Профессиональные читатели статьи «Русская литература в 1851 г.» сразу же распознали немецкие источники концепции Григорьева. Среди них назывались Г. Гервинус и Х. Ретшер (ср., например: <Кудрявцев П. Н.> Русская литература в 1852 г. [ОЗ: 1853. Т. 86. № 1. С. 46]). Тема «Григорьев и Ретшер» нуждается в особом исследовании.

дется на серию расположенных по хронологии монографических разделов. Однако в таком способе анализа автор усматривал лишь половину дела:

Объяснив таким образом произведения Шекспира, каждое в отдельности, оставалось бы совершить другой, более сложный труд: расположить эти свидетельства деятельности поэта так, чтобы они, являясь нам **не в систематической связи, а в живой последовательности**, приводили нас, своим внутренним сочетанием, от разбросанного всюду разнообразия **к высшему единству целого**, к уразумению **творческого духа поэта** [Гервинус: I, 49].

Примечательный отказ от системности в пользу метафизики «живого» целого можно трактовать здесь как возврат к органической эстетике 1830-х гг. Однако возврат этот заметен только на уровне метавысказываний. В интерпретации конкретных пьес Гервинус следует строгому историзму, провозглашенному им в своей первой монографии «История немецкой национальной поэтической литературы»²²⁰. Разборы отдельных произведений в начале и в конце книги обрамлены обзорными главами: «Поэзия до Шекспира», «Сцена», «Шекспир и его век», «Художественный идеал», «Нравственный дух его сочинений» и др. В них творчество Шекспира помещено в богатый литературно-культурный и социальный контекст. Контекстуализация и историзация позволили Гервинусу отвергнуть бытовавшее в «романтическом» шекспироведении мнение об исключительности Шекспира и его оторванности от своего века.

Утверждая, что «появление Шекспира на превосходно подготовленной почве не было ни чудом, ни случайностью» [Там же: IV, 388], Гервинус рисовал яркую картину «возбуждающего века» Елизаветы — расцвета английской культуры [Там же: IV, 381–383]. Внимание к контексту не заслоняло вопроса об эстетическом своеобразии шекспировского наследия. Гервинус подробно говорил о единстве характеров, идеи и действия в его пьесах [Там же: IV, 327–338]. В этом, по мнению филолога, и заключался секрет «художественности» Шекспира. Она проявляется, по мысли Гервинуса, и в «высоком нравственном духе, который властвует в шекспировских пьесах» [Там же]. Это утверждение немецкого критика о том, что у Шекспира «нравственность <...> неотделима от истинной поэзии», предвосхищало рассуждения самого Григорьева о соотношении искусства и нравственности.

Но самой важной для Григорьева и «молодой редакции» могла стать трактовка Гервинусом мировоззрения Шекспира в целом. Уклонение от чрезмерности в проявлении страстей, «принцип мудрой умеренно-

²²⁰ На это указывал и Боткин, сделавший в 1853 г. перевод первых глав первого тома «Шекспира» для «Современника»: «К сожалению, немецкие критики и эстетики в своих суждениях о Шекспире не пошли по пути, указанному им Гете, а свернули на путь философской критики. Гервинус сознает ошибочность этого направления и в своих разборах произведений Шекспира, к счастью, остается чуждым ему» [Боткин 1891: 68].

сти» [Гервинус: IV, 441] и «беспристрастности» [Там же: IV, 448] — все эти черты шекспировского взгляда на мир, на житейские, социально-политические и религиозные вопросы, в трактовке Гервинуса, и составляют основу его поэтики. Появление таланта, удовлетворяющего всем этим требованиям, Гервинус, объявивший о конце «золотого века» со смертью Гете, предвкушает в будущем. «Немецкий Шекспир» будет свободен от «всех наследственных пороков немецкой поэзии» — «болезненной чувствительности» и «натуральной дикости» [Там же: IV, 466].

Помня о москвитянинских требованиях «объективности» и «естественности», нетрудно увидеть в них очевидное сходство с гервинусовской интерпретацией Шекспира. Алмазов в своем «Сне», конечно же, не случайно вложил в уста «молодого человека» сравнение таланта Островского с автором «Гамлета». Именно о появлении такого объективного гения мечтает этот «молодой человек»:

<...> 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 [Алмазов 1982: 247].

Соблазнительно предположить, что «молодой человек» в пародии Алмазова мог в утрированной форме выражать взгляд Григорьева. В его историко-литературной концепции начала 1850-х гг. метод и талант Шекспира также расценивались как объективные и противопоставлялись «субъективному» направлению (Байрону, Лермонтову), а также «натуральной школе» [Левин: 140–145]. Такая трактовка Шекспира, конечно же, наследовала знаменитой интерпретации драматурга как объективного гения в статье Белинского о «Гамлете» (1838). Однако в труде Гервинуса мировоззрение и поэтика Шекспира представляли в новом, принципиально более глубоком прочтении, отражающем уровень шекспироведения конца 1840-х гг.

Роль Гервинуса в формировании критического метода Григорьева начала 1850-х гг. делается еще более очевидной, если мы обратимся к понятию «исторической критики», которое Григорьев обосновал в той же статье «Русская литература в 1851 году». Критик «Москвитянина» дистанцировался здесь от метода с таким же названием, практиковавшегося в «Отечественных записках», которые объявили о безвозвратной смене художественной критики на историческую. Защищая эстетическую критику, Григорьев подчеркивал именно художественный компонент:

Историческая критика, которая рассматривает произведение в связи с личностью автора и жизнью эпохи, есть высший вид художественной критики: Гервинус, Гильдебранд и Фильмар²²¹ и другие знаменитые представители ее <...>

²²¹ Фильмар — немецкий теолог и историк литературы August Friedrich Christian Vilmar (1800–1868), автор “Geschichte der deutschen National-Literatur” (Marburg, 1846). Относительно Гильдебранда высказывалось предположение, что это голландский поэт Николаас Беетс (1814–1903), писавший под таким псев-

не упускают из виду и чисто художественной точки зрения [М: 1851. № 15–16. Август. С. 339].

Упоминания исторической критики и художественной точки зрения отсылают к главному труду Гервинуса — «Истории немецкой национальной поэтической литературы» (1835–1842, 5 тт.), названной Р. Уэллеком «лучшей историей литературы на любом языке до Тэна» [Wellek: III, 206] и ставшей первой фундаментальной историей национальной литературы в Германии [Weimar: 312].

В статье «Русская литература в 1851 году» Григорьев явно учитывал концепцию этой книги Гервинуса, когда писал, что «историческая критика» «рассматривает литературу как органический продукт века и народа в связи с развитием государственных, общественных и моральных понятий». Отсюда следовало, что каждое произведение является «отголоском времени, его понятий и убеждений». Но при этом в любом произведении есть нечто общее и вечное, что и побуждает обратиться к общим законам изящного и рассматривать тексты с эстетической точки зрения [М: 1852. № 1. С. 5]. Источник подобных суждений легко найти во введении к первому тому «Истории...» Гервинуса. Согласно его концепции, историк литературы:

<...> показывает нам не саму по себе поэзию, но всю поэтическую продукцию, ее зарождение из времени, из круга его идей, дел и судеб, <...> он ищет причины ее становления и ее воздействия и оценивает ее значение <...>; он сравнивает ее с великими видами искусства *этого* периода и *этой* нации <...> или <...> с аналогичными явлениями других периодов и народов. Эстетический вкус у историка изящной литературы должен быть такой же предпосылкой, как у политического историка — политически здравый взгляд²²² [Gervinus: I, 11; перевод наш. — А. В.].

Здесь хорошо видно, как требование эстетической оценки органично сочетается у Гервинуса с историзмом, который воплощался в детальном описании исторического контекста и в блестящей реконструкции идейной атмосферы творчества каждого автора. Особенно восхитило Григорьева умение Гервинуса показать историческое значение Гете и Шиллера [М: 1852. № 1. С. 6]. Стремление к монографическому биографическому принципу более всего проявилось в 4 и 5 томах «Истории...», где она превращается, по сути, в цепочку монографий. При этом, однако, Гервинус связывает их

донимом (Hildebrand) [Виттакер: 132]. Непонятно, однако, какое отношение он имеет к исторической критике, поскольку к 1851 г. на немецком языке вышла только книга его стихов.

²²² Хотя Гервинус внешне декларировал отказ от эстетической оценки («Я не имею дела с эстетической оценкой, я не поэт и не беллетристический критик [Gervinus: I, 11]), она постоянно присутствует в его книге. Так, в том же введении автор подчеркивает, что он «пишет историю поэзии, имея в виду только поэтическую ценность предмета и касаясь всех других свойств только по случаю» [Там же: I, 13].

с помощью концепта «влияние» (“Einfluss”, вместо господствовавшего в начальных томах «духа нации»). Тем самым на передний план выдвигаются *отношения* писателей между собой и обществом, а с ними — такие понятия, как «источник» (“Quelle”), «последователь», «ученичество», «школа». Соответственно, история немецкой литературы предстает под пером Гервинуса как последовательность «школ», имеющих своих предшественников и последователей (подробнее о концепции см.: [Weimar: 316–318]). Рискнем предположить, что гервинусовский концепт «влияние» мог послужить Григорьеву прообразом его знаменитого понятия «веяние», которое он сформулировал в начале 1860-х и употреблял, по его же признанию, «вместо обычного слова “влияние”» [Григорьев 1980b: 5].

Таким образом, идеи и приемы Гервинуса как историка литературы, по нашему предположению, повлияли на кристаллизацию григорьевского понятия «историческая критика» в статьях 1851–1852 гг. Ср., например: «Историческая критика рассматривает литературные произведения в их преемственности и последовательной связи»; требуется «определить каждому подобающее место как органическому продукту жизни» [М: 1852. № 1. С. 5]. Реализация этих принципов заключалась в том, что выдвижение Островского в качестве «нового слова» осуществляется в статьях Григорьева начала 1850-х гг. на фоне тщательного анализа идейного контекста и поэтики литературы 1840-х гг. Григорьев рассматривает современную литературную ситуацию с точки зрения ее истоков — творчества Гоголя и Лермонтова, причем постоянно описывает свою методологию в метавысказываниях. При очевидной апелляции к критике Белинского, в такой методологии следует видеть и влияние идей Гервинуса.

Его труды сыграли не последнюю роль в становлении того метода, который Григорьев в 1851 г. называл «исторической критикой», а в конце 1850-х переименовал в «органическую». Изучение ее немецкого источника дает ключ к пониманию тех эстетических идей, которые способствовали не только оформлению кружкового культа Островского, но и творческому становлению самого драматурга. Переход от манеры «Своих людей» к психологической комедии «Бедная невеста», как известно, трудно давался Островскому. Тем важнее вписать пьесу в контекст эстетических устремлений «молодой редакции».

2.3.3. Замысел «Бедной невесты» и позиция «молодой редакции»

Работа над «Бедной невестой» продолжалась полтора года — с лета 1850 по конец 1851 г. В 1878 г. Островский писал Н. Я. Соловьеву:

У меня была железная энергия, когда я учился писать, и то, проработав полтора года над «Бедной невестой» (2-я пьеса), я получил к ней такое отвращение, что не хотел видеть ее на сцене [Островский: XI, 617].

Сохранилось несколько черновых планов пьесы [Кашин: II, 48–135], которые до сих пор опубликованы не полностью. Многочисленные наброски

позволяют реконструировать исходный замысел и его последовательное воплощение. При этом творческую историю пьесы следует рассматривать в контексте взглядов «молодой редакции», с членами которой Островский обсуждал написанное [Островский: I, 525–526].

Вначале необходимо выявить связь «Бедной невесты» с предшествующей прозаической и драматургической традицией. Отмечалось, что сюжет комедии — судьба бедной девушки-бесприданницы Марьи Андреевны, вынужденной выйти замуж за богатого чиновника Беневоленского, — напоминает типичную коллизию из повестей «натуральной школы» [Лотман Л.: 53]; [Хромова]. Тем не менее, в иерархии претекстов наиболее важным для понимания пьесы Островского, по нашему мнению, является комедия Тургенева «Где тонко, там и рвется» (1848)²²³.

Брошенный Л. М. Лотман в 1961 г. намек на то, что «некоторые ситуации <“Бедной невесты”> — А. В. — напоминают “Где тонко, там и рвется”» [Лотман Л.: 40], так и не получил развития. В самом деле, расстановка персонажей и развитие действия в комедии Островского перекликаются с тургеневской пьесой. У Тургенева 19-летняя искренняя и очень неглупая Вера Николаевна Либанова должна сделать свой выбор между тремя женихами, одновременно посещающими дом «богатой невесты» [Тургенев. Сочинения: II, 78], — Горским, Мухиным и Станицыным. Последний — недалекий и неинтересный — делает официальное предложение, но для Веры главный интерес представляет Горский, психологический поединок с которым и составляет сюжет «драматической пословицы» Тургенева. Вера выясняет, что Горский — эгоист печоринского типа, готовый мучить и себя, и ее, но не решающийся жениться, подобно гоголевскому Подколесину (в одном из монологов Горский прямо сравнивает себя с ним). В итоге их «тонких» разговоров Вера быстро раскусила Горского и приняла предложение Станицына.

В «Бедной невесте» вокруг Марьи Андреевны увиваются три потенциальных жениха — Милашин, Хорьков и Мерич, предложения которых последовательно отвергаются героиней. По-настоящему влюблена она только в Мерича, который, как и печоринствующий Горский, разочаровывает ее своим эгоизмом, инфантильностью и слабостью характера. В финале Марья Андреевна вынуждена выйти за богатого и грубого Беневоленского²²⁴, замужество с которым — единственный способ поправить их с матерью расстроены дела. Помимо общей организации сюжета, Островский заимствует у Тургенева некоторые важные детали. Так, например, в первом черновом варианте Марья Андреевна, как и Вера Николаевна, читала сборник «Стихотворения Лермонтова» ([Кашин: II, 59]; [Тургенев. Сочинения: II, 91, 109]), причем имя поэта автор позже удалил из беловика. Об-

²²³ О сопоставлении с «Холостяком» Тургенева см.: [Финк].

²²⁴ Фамилию Беневоленского Островский заимствовал, по-видимому, из «Записок охотника» Тургенева («Татьяна Борисовна и ее племянник», опубли. 1848).

яснение Горского и Веры, результатом которого становится отказ героя продолжать серьезные отношения, отразился и в решающем разговоре Марьи Андреевны и Мерича. Вынуждены будем привести обширные цитаты.

Так, Горский убежден, что им «лучше на время раззнакомиться», потому что их «отношения так странны... Мы осуждены не понимать друг друга и мучить друг друга» [Тургенев. Сочинения: II, 99]. Вера требует от слабого и уваливающего от ответов Горского прояснить свои чувства к ней, однако тот в итоге так и не решается сделать это:

Горский. Вера Николаевна! выслушайте меня. Вы счастливо созданы богом. Вы с детства живете и дышите вольно... Истина для вашей души, как свет для глаз, как воздух для груди... Вы смело глядите кругом и смело идете вперед, хотя вы не знаете жизни, потому что для вас в жизни нет и не будет препятствий. **Но не требуйте, ради бога, той же самой смелости от человека темного и запутанного, как я, от человека, который много виноват перед самим собою, который беспрестанно грешил и грешит...** Не вырывайте у меня последнего, решительного слова, которого я не выговорю громко перед вами, может быть, именно потому, что я тысячу раз сказал себе это слово наедине... **Повторяю вам... будьте ко мне снисходительны или бросьте меня совсем... подождите еще немного...** [Там же: II, 99–100].

В пьесе Островского Меричу и Марье Андреевне уже не надо признаваться в своих чувствах, но угроза быть выданной за неприятного и нелюбимого Беневоленского вынуждает героиню требовать от Мерича решительных действий. В ответ слабовольный герой лишь сетует на обстоятельства и хочет устраниваться, потому что все зашло слишком далеко:

Мерич. **Я думал, что из наших отношений не выйдет ничего серьезного.**

Марья Андреевна. Ты хотел позабавиться от скуки, для развлечения, не правда ли? Не ты ли сам говорил, что играть любовью тебе надоело.

Мерич. Да разве я не люблю тебя? Разве я не страдаю теперь? О, кабы ты могла заглянуть в мою душу! Но как же быть? **Надобно покориться своей участи; надобно быть тверже, Мери!**

Марья Андреевна. Я была тверда, пока ты не обманул меня так жестоко. И тебе не жаль меня? Скажи, ради бога!

Мерич. Мне очень жаль тебя, Мери, и тем больше жаль, что я не могу никак помочь тебе. **Жениться я не могу на тебе, да и отец мой не позволит. Конечно, я бы не посмотрел на него, а обстоятельства, обстоятельства, которые гнетут меня всю жизнь...**

Марья Андреевна. Ах, боже мой! Скажи ты мне, для чего ты меня обманывал, зачем клялся, когда я от тебя этого не требовала?

<...>

Мерич. **Но мне не суждено; что ж делать! Нам нужно расстаться**²²⁵ [Островский: I, 256–257].

²²⁵ Подобная ситуация будет использована потом в «Грозе» (1859) при объяснении Бориса и Катерины.

Островский, резче обозначая лишь намеченные у Тургенева акценты, представляет Мерича в жалком виде как безвольного героя, надевшего удобную маску разочарованного и никак не решающегося с ней расстаться. Очевидная ориентация Островского на тургеневский сюжет объясняет, почему Тургенев, единожды выступивший с оценкой его драматургии, обратился именно к «Бедной невесте». В 1852–1853 г. Тургенев работал над романом «Два поколения», коллизия которого (любовь слабохарактерного Дмитрия Гагина к сильной героине [Тургенев. Сочинения: V, 527]) позже отозвалась в «Рудине». Заглавный герой, влюбивший в себя Наталью Ласунскую, оказывается, подобно Горскому и Меричу, не способным на серьезный и ответственный шаг. Как кажется, внимательное чтение Тургеневым «Бедной невесты» отразилось в «Рудине» в знаменитой реплике заглавного героя во время свидания у Авдюхина пруда:

- <Наталья:> Как вы думаете, что нам надобно теперь делать?
— Что нам делать? — возразил Рудин, — **разумеется, покориться.**
— Покориться, — медленно повторила Наталья, и губы ее побледнели.
— **Покориться судьбе,** — продолжал Рудин. — Что же делать! Я слишком хорошо знаю, как это горько, тяжело, невыносимо; но посудите сами, Наталья Алексеевна, я беден... Правда, я могу работать; но если б я был даже богатый человек, в состоянии ли вы перенести насильственное расторжение с вашим семейством, гнев вашей матери?.. Нет, Наталья Алексеевна, об этом и думать нечего. **Видно, нам не суждено было жить вместе, и то счастье, о котором я мечтал, не для меня!** [Там же: V, 280–281].

Дословное совпадение слов Рудина с репликой Мерича («надобно покориться своей участи»), равно как и весь контекст объяснения, побуждает усмотреть более тонкую связь между двумя текстами Тургенева и комедией Островского.

«Бедная невеста», конечно, не сводится к заимствованиям из Тургенева. Различие двух пьес особенно заметно в двух аспектах. Во-первых, Островский драматизирует действие, усложняя коллизию. Если Вера у Тургенева, соглашаясь на предложение Станицына, выбирает человека своего круга (пусть и не очень умного, но любящего ее искренне и готового сделать ее счастливой), то у Островского на первый план выходит глубокий социально-психологический конфликт. Марья Андреевна решает принести себя в жертву (это ее автохарактеристика) неприятному Беневоленскому, чтобы спасти положение своей семьи²²⁶. Комедия, таким образом, перерастает к финалу в драму.

Во-вторых, наиболее значимые эксперименты Островский производит с лермонтовской и пушкинской традицией (по справедливому замечанию Л. М. Лотман, «Бедная невеста» очень далека от поэтики Гоголя [Лот-

²²⁶ Такой поворот сюжета отсылает к влиятельной традиции «натуральной школы» — от «Бедных людей» Достоевского до незначительных повестей Галахова и Кудрявцева [Лакшин 1973]; [Хромова].

ман Л.: 54]). Горский у Тургенева все же не представлен как жалкая пародия на Печорина. На протяжении действия в его характере происходит непрерывная борьба между еще теплящимся искренним чувством к Вере и эгоистическими амбициями. Мерич у Островского, во-первых, своей фамилией напоминает героев Лермонтова (Вулич, Звездич, сама фамилия производна от имени Мери, как называет Мерич Марью Андреевну) [Лакшин 1973: 477]; [Журавлева 1988: 120], а во-вторых, по нашему мнению, содержит менее очевидную проекцию на Чацкого и даже Горича. Так, в самом раннем плане комедии Зорич один раз неожиданно назван Горичем [Кашин: II, 51]. Можно предположить, что в сознании Островского образ слабого и безвольного Мерича первоначально мог как-то соотноситься с безвольным двойником Чацкого — Платоном Михайловичем Горичем из «Горя от ума».

Вместе с тем Меричу присущи некоторые черты Чацкого, что хорошо согласуется с обнаруженной А. И. Журавлевой ориентацией ранних героев Островского на тип грибоедовского героя [Журавлева 1981: 47–48; 73]. В одной из черновых записей «Бедной невесты» разочарованный Мерич предстает желчным острословом, иронизирующим над своим соперником Милашиным и ревнующим его к Марье Андреевне, что можно сопоставить с аналогичным диалогом Софии и Чацкого из первого действия:

| «Горе от ума» | Черновик «Бедной невесты» |
|---|--|
| <p>София Остер, умен, красноречив, В друзьях особенно счастлив, Вот об себе задумал он высоко... (Д. 1. Явл. 5)</p> <p><...></p> <p>Чацкий Что я Молчалина глупее? Где он, кстати? Еще ли не сломил безмолвия печати? Бывало песенок где новеньких тетрадь Увидит, пристаёт: пожалуйста списать. А впрочем, он дойдет до степеней известных, Ведь нынче <i>любят бессловесных</i>.</p> <p>София Не человек, змея! (Д. 1. Явл. 7).</p> | <p>Зорич. А Милашин часто у вас бывает?</p> <p>М. А. Даже очень.</p> <p>Зорич. Он еще не надоел вам?</p> <p>М. А. Нет ничего.</p> <p>Зорич. Согласитесь, однако, М. А., что он очень смешон. Знаете ли, мне хотелось бы обыграть его в карты.</p> <p>М. А. Зачем?</p> <p>Зорич. Чтобы посмотреть, как он станет сердиться. <...> Одним словом, чтобы насладиться его бешенством.</p> <p>М. А. Как вы злы?</p> <p>Зорич. Да, я безжалостен к своим жертвам.</p> <p>М. А. Зачем это, В. В.</p> <p>Зорич. Зачем? Спросите у змеи, зачем она жалит, спросите у льва, зачем он терзает свою жертву <...>.</p> <p>М. А. Вот вы всегда смеетесь над Милашиным, мне право его жаль [Кашин: II, 73].</p> |

Из окончательной редакции, однако, все, что указывало на желчность Мерича, было исключено и передано Милашину, который и стал играть в доме Незабудкиных роль своеобразного Чацкого со знаком минус. Именно он провоцирует Марью Андреевну на признания, донимает ее вопросами, требует отчетов, строит интриги против Мерича, распространяет о нем сплетни.

Точно так же в черновиках в образе Мерича была более очевидна пародия на Печорина и «печоринство», по мере работы запрятанная в более глубокие слои текста (о конкретных примерах такой пародии см.: [Лакшин 1973: 476–78]; [Журавлева 1988: 119–120]). В тесной связи с печоринством Мерича находится другой интересный образ пьесы, который не получил в исследовательской литературе исчерпывающего объяснения. Это Михаил Хорьков — молодой человек, окончивший университет, но прозябающий в лени и бездействии, безнадежно влюбленный в Марью Андреевну и получающий отказ. В первоначальном плане комедии подобного персонажа не было. Его сходство с главным героем «Тюфяка» Писемского Павлом Бешметевым заставляет предполагать, что осенью 1851 г., по прочтении повести, Островский ввел образ Хорькова, чтобы оттенить Мерича и Милашина — двух эгоистов. Хорьков, в отличие от них, по-настоящему страдающая натура, чувства его искренни, сердце — «доброе», но апатия, безволие и пристрастие к алкоголю (после отказа Незабудкиной Хорьков начинает пить и появляется пьяным в их доме) не оставляют ему никаких шансов добиться руки Марьи Андреевны²²⁷. Кроме того, Хорьков, бывший студент, как и Бешметев, гораздо образованнее остальных героев пьесы, что придает их одиночеству особый драматизм.

Важным для понимания «Бедной невесты» и характера ее главной героини становится другой сюжет, который использован уже не пародийно, а конструктивно. Это сюжет онегинский. Критика сразу обратила внимание на то, что два свидания Мерича с Марьей Андреевной напоминают объяснения Онегина и Татьяны, а финальное преображение героини, решившей перевоспитать своего мужа Беневоленского, также восходит к идее «супружеского долга» в романе Пушкина [Галахов 1852: 124–125]. Тургенев также считал, что героиня «вся сочинена» [Тургенев. Сочинения: IV, 496], не указывая, впрочем, на конкретные источники ее образа. Галахов недоумевал, как могла обыкновенная девушка, не лишенная кокетства, к пятому акту, не отделенному большим промежутком времени, «вырасти до героини», не только осознавшей свое положение, но и примирившейся с ним [Галахов 1852: 125]. Истоки такого героизма, в самом деле, не совсем мотивированы, и развитие образа Марьи Андреевны недостаточно подводит к такой развязке.

²²⁷ Когда Григорьев писал о Хорькове, что его лицо «само могло послужить предметом драмы», то, возможно, подразумевал как раз коллизию «Тюфяка» (черновое название «Семейные драмы») [Григорьев 1967: 68].

В то же время такая «искусственность» и предзаданность основной мысли комедии с оглядкой на Пушкина весьма показательна для Островского, стоящего в 1851 г. перед выработкой собственной манеры. У нас есть основания утверждать, что *пушкинская ориентированность* «Бедной невесты» была целиком поддержана в «молодой редакции». Прежде чем рассмотреть развернутую трактовку пьесы Григорьевым, необходимо привести мнения о ней других журналов.

2.3.4. Островский и Пушкин: взгляд Григорьева

«Бедная невеста» ожидалась в литературных кругах с нетерпением, подготовленным громким заявлением Григорьева в статье «Русская литература в 1851 г.». Оно не могло не вызвать недоумения:

<...> слышно, что Григорьев «утратил последнюю каплю рассудка, оставшуюся у него», — восторгаясь чтением сего произведения, в котором усматривает — целые миры [Боткин 1930: 26].

Ваш Григорьев (он решительно *timbré* <тронутый. — *А. В.*>) уже воспел оду новой комедии, другие, вероятно, подтянут (письмо Краевского Галахову 1852 г.) [Тургенев. Сочинения: IV, 666].

Самые вдумчивые оценки пьесы Островского исходили из круга «Современника» и «Отечественных записок» и принадлежали перу Тургенева, Галахова и Боткина. Особый смысл обсуждению новой комедии придавало то, что оно совпало со смертью Гоголя, который, как известно, благословил молодого драматурга. Это нужно учитывать, приводя похвальные отзывы московских западников Боткина и Феокистова:

Комедия эта одно из отличнейших явлений в нашей литературе, в которой, по моему мнению, никогда еще не было ничего в этом роде [Феокистов: 200].

Комедия Островского в настоящую минуту есть самое замечательное литературное произведение [Боткин 1930: 22].

Самым авторитетным в кружке было мнение Боткина, многие положения из письма которого Тургенев развил в своей статье в «Современнике» (об искусственности характеров главных героев, о «белых нитках», о бледности диалогов и т.д.)²²⁸. Гораздо интереснее, что Боткин в этом письме сообщает о том, как ему пришлось будто бы расхолаживать Галахова, который поначалу восторженно и некритично воспринял пьесу [Там же: 21]. Уже 13 марта Галахов получил от Краевского заказ написать «разгромную» рецензию одновременно против Островского и Тургенева, с высокой оценкой которого редактор «Записок» был категорически не согласен (его письмо см.: [Тургенев. Сочинения: IV, 666]). Примечательно, что, не уви-

²²⁸ Сопоставление их оценок см.: [Тотубалин: 73–74]. Тотубалин обосновывает мысль о том, что Тургенев знал и учел мнение Боткина при написании своей статьи.

дев в «Бедной невесте» ничего похожего на «Своих людей», Краевский начал всерьез думать, что слухи о плагиате «Банкрута» — правда [Тургенев. Сочинения: IV, 666].

В своей рецензии Галахов, наряду с повторением некоторых мыслей Тургенева, все же добавил два существенных положения, на которые главным образом и отвечал потом Григорьев. Во-первых, Галахов единственный заговорил о неудачном композиционном решении пьесы (Тургенев не писал об этом, потому что сам нарушал драматургические единства). Первое действие, как полагал критик, есть не что иное, как затянувшийся пролог, а развязка стремительно наступает в конце четвертого действия, так что пятое оказывается лишним. Конечно же, Галахов понимал, что основная смысловая нагрузка и лучший образ комедии (Дуня) локализованы как раз в нем, но несценичность и эпичность пьесы, в его глазах, выглядели гораздо большим недостатком. Во-вторых, Галахов единственный решился написать об очевидной пушкинской параллели к сюжету пьесы. Наконец, вслед за Тургеневым, критик отмечал резкий отход от гоголевской поэтики [Галахов 1852: 129].

Григорьев в своем подробном разборе «Бедной невесты» так или иначе отразил или признал все замечания Галахова²²⁹ и отреагировал на все сколь-нибудь стоящие соображения. Кроме одного: пушкинскую аналогию «Москвитянин» обошел молчанием, которое означало, видимо, полное согласие. В самом деле, пушкинский подтекст в статье Григорьева оказывается чрезвычайно важным и, как мы увидим, неразрывно связан с проблемой обновления литературных форм.

Чтобы понять, что принципиально нового в плане «литературности» видит Григорьев в «Бедной невесте», посмотрим, как он трактует сюжетные возможности, бывшие в распоряжении Островского, с одной стороны, и предлагаемые критиками — с другой.

Если исходить из доминирующего в литературе репертуара сюжетов, а также из эстетики «натуральной школы», считает Григорьев, у Островского было два варианта, как развязать коллизию, и оба понравились бы критике. Галахов, — резюмирует Григорьев мнение оппонента, — полагал, что если бы Мария Андреевна полюбила не Мерича, а достойного и честного героя, то ее жертва в финале «внушила б больше симпатии» [Григорьев 1967: 63]. Но в таком случае, — и тут Григорьев прав, — пьеса несколько бы не выделялась на бесцветном фоне «“превращений” и других повестей в том же роде» [Там же]. «Превращение» — убийственный намек на повесть самого Галахова, в которой благородная героиня Катя Старичина ради родителей соглашается на брак с состоятельным мужчиной — и уже через некоторое время превращается в солящую грибы мешанку (похожие сюжетные ходы вышучивал Алмазов в «Предупреждении» ко «Сну

²²⁹ Григорьев согласен, что пьеса во многом не драматична, а эпична; что в «плане и постройке нет экономии».

по поводу одной комедии» [Алмазов 1892: 525]). В таком сценарии, с точки зрения «молодой редакции», не было ни капли художественности.

С другой стороны, Островский мог бы пойти по второму проторенному «натуральной школой» пути и внушить старику Добротворскому «глубокую, слезливую, бессознательную» страсть к Марье Андреевне, — «как Макару Алексеичу Девушкину или Мошкину», — и выдать за него за муж Марью Андреевну [Григорьев 1967: 64]. Школа сентиментального натурализма, напомним, была также неприемлема для Григорьева. Поэтому построение сюжета, выбранное Островским, казалось членам «молодой редакции» наименее шаблонным и «литературным», т.к. нарушало сложившиеся в комедии и повести сюжетные ходы²³⁰. Островский предпочел выдвинуть на передний план связь своего сюжета не с ближайшим контекстом «натуральной школы», а с пушкинской традицией. В 1851 г. подобная ориентация выглядела неожиданно.

Григорьев специально обращал внимание читателей своей статьи о «Бедной невесте» на главное достоинство Островского — «коренное русское мирозерцание, здоровое, спокойное, юмористическое без болезненности» [Там же: 61]. Черты такого мирозерцания должны еще ярче проступить в следующей пьесе драматурга, которая скоро появится, — анонсировал критик. Последние эпитеты в характеристике Островского ясны, но что означает «коренное русское»? Казалось бы, ничего «коренного русского» в смысле народного или купеческого в последней комедии Островского не было (в отличие от «Своих людей»).

Совершенно очевидно, что Григорьев имеет в виду характер и образ главной героини — «натуры живучей, способной понять правду жизни, смысл ее и настоящее дело» [Там же: 65]. Марья Андреевна — повторение Татьяны Лариной на другой почве и в другой среде, но принцип идеального характера сохраняется. И если в 1852 г. Григорьев не решился громко заявить о прямом наследовании Островского Пушкину, то в 1859 г. в статье «И. С. Тургенев и его деятельность» о воплощении «русского идеала женщины» в лучших женских типах говорилось так:

В самом полном женском лице своем, в Марье Андреевне — типе высоком по поэтической задаче, оригинально задуманном и оригинально поставленном, но не выразившемся живыми чертами, живою речью, — отразился опять образ Татьяны [Григорьев 1990: II, 210].

Через год в статье «После “Грозы” Островского» Григорьев окончательно подтвердил, что «вся манера изображения и весь строй отношений к действительности в «Бедной невесте» противоречит манере Гоголя и его строю» [Там же: II, 225]. В статье «Русская литература в 1852 году» Гри-

²³⁰ Напомним, что в обновлении сюжетного репертуара и повествовательных форм москвитянинцы видели одну из важнейших задач современной литературы.

горьев сделал первую серьезную попытку увязать теорию гармонического мирозерцания художника с творчеством Пушкина.

Пушкин и в более ранние годы присутствовал в сознании Григорьева (на это он ссылается в воспоминаниях), однако только в этой статье он заявил, что «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» [Григорьев 1967: 81–82]. Если вспомнить, что мирозерцание Гоголя характеризовалось как «комическое»²³¹, но заключающееся в «постоянном раздвоении сознания» [Там же: 45], то такая оценка Пушкина в 1853 г. приобретает еще больший смысл и становится предвестием будущей постановки поэта в центр русской культуры в статьях Григорьева конца 1850-х гг.²³² При этом «тип» Белкина объявлялся Григорьевым источником объективного отношения литературы к окружающей действительности [Григорьев 1990: II, 67].

Колебания между Гоголем и Пушкиным имели для Григорьева в начале 1850-х гг. и глубоко личностный смысл. «Выбранные места...» произвели на него, по его собственному признанию, колоссальное впечатление и совпали с его «внутренним настроением» (письмо Гоголю, дек. 1848: [Григорьев 1999: 33]). Начинаящий критик переживал духовный кризис, по видимому, в чем-то сходный с гоголевским²³³:

Не требуйте от меня изложения стройного и строгого — оно покамест не в моей власти; недостаток его — одна из причин, по которым я на время, **а, может быть, и навсегда, отрекся от всякой литературной деятельности** [Там же].

Насколько возвращение к ней было непростым, видно из писем Григорьева к Погодину, написанных в то время, когда он работал над статьей «Русская литература в 1851 году» и цитированных нами выше. Сам Григорьев рассматривал статью как пробу — сможет ли он встать на стезю крупного критика или же навсегда останется на вторых ролях обозревателя политических и театральных новинок, в тени более ярких членов «молодой редакции». Основываясь на признании Григорьева Погодину в том, что его «деятельность — как критика — историческая, определилась <для него> совершенно ясно с последнею статьею» [Там же: 65], можно утверждать, что кризис был преодолен. Немалую роль в этом сыграли для Григорьева творчество и личность Островского, но за ней угадывались, как мы пытались показать, черты другой великой личности, которую он позже назвал «наше все».

²³¹ Не забудем, что для Григорьева того времени это — высший комплимент. Об эволюции отношения Григорьева к Гоголю см.: [Егоров 2002].

²³² По наблюдениям исследователей, перелом в отношении Григорьева к Пушкину произошел как раз в 1853 г. [Глебов: 113–115].

²³³ На это обращает внимание и Р. Виттакер: [Виттакер: 89].

Совершенно не случайно именно в это время у Григорьева пробуждается интерес к поэтам пушкинского круга и к его эпохе. Он возмущается тем, что Погодин выкинул какие-то важные куски из его статьи о литературе 1830-х гг. («Библиотека для чтения. Январь» [М.: 1853. № 3]), «которая имела очевидною целью показать наше отношение к предшествовавшему»:

Мы (не я один, но мы) видим и хотим видеть историческую связь между нашей деятельностью (как она ни малозначительна) и деятельностью **пушкинской эпохи** [Григорьев 1999: 71].

Такая параллель в сознании «молодой редакции» возникала не случайно. Москвитянинцы до известной степени сопоставляли с пушкинским положением 1830-х гг. свое собственное — как единственных, кто среди беллетристической и фельетонной журналистики отстаивали высокую художественную литературу и требовали объективного гармонизирующего идеала, за что и были гонимы, как Пушкин²³⁴.

С 1852 г. обсуждение каждого произведения Островского становилось настоящим событием в критике, прежде всего благодаря страстным и подчас преувеличенным высказываниям о нем Григорьева. С 1853 г. прочие члены «молодой редакции» перестают выступать с развернутыми репликами о творчестве драматурга, ограничиваясь мелкими рецензиями. Григорьев берет в свои руки руководство журнальной тактикой и идеологией «Москвитянина» (равно как и его редакцией — ср. его план «Распределение работы по редакции» [Егоров 1960: 223–225], составленный в конце 1851 г.). Однако его линия возвышения Островского и принижения всей остальной литературы не могла не вызывать у современников полного недоумения, поскольку в иерархию Григорьева входили только сотрудники «Москвитянина»²³⁵. Как показывают приведенные выше цитаты, журнальное и бытовое поведение критика стали считать «странным» гораздо раньше второй половины 1850-х гг.

В то же время современники не могли не заметить, что вокруг Островского и «Москвитянина» складывается представительная и сильная группа талантливых авторов, которых быстро окрестили «школой Островского» [Феокистов: 163]. В каноническую историю русской литературы из нее вошел, правда, только А. Писемский. Произведения А. Потехина,

²³⁴ «Пропушкинская» настроенность Островского в 1852 г. отразилась, по-видимому, и в пьесах 1853–1854 гг. Так, в связи с пушкинской темой нельзя не заметить, что коллизия комедии «Не в свои сани не садись» во многом рифмуется с сюжетом «Станционного смотрителя» (имена героинь — Дуня — совпадают не случайно), однако это отдельная тема.

²³⁵ Самый яркий пример — современный пантеон в статье «Русская литература в 1852 году» (по нисходящей): Островский — Писемский — Потехин — Хвощинская — Кокорев. Тургенев и Григорович расположены Григорьевым в отдалении от этого ареопага.

Н. Д. Хвощинской, И. Кокорева, которых Григорьев причислял не к беллетристике, а к художественной литературе [Григорьев 1967: 57], так никогда не приблизились к ней, несмотря на все усилия идеолога «молодой редакции». В глазах критики такая тактика однозначно воспринималась как кружковщина в худшем смысле слова. Да и безоговорочное признание огромного таланта Островского и условное — его направления состоялось только после того, как его пьесы с 1853 г. пробились, наконец, на русскую сцену, а сам писатель заручился поддержкой Некрасова и с 1856 г. стал регулярно публиковаться в «Современнике» (см.: [Зверева: 138–140]).

Григорьев же попытался создать в своих статьях начала 1850-х гг. новую литературную иерархию, «перекроив» всю существующую словесность по мерке эстетики «молодой редакции». Требованиям «объективности», «естественности», определенным образом понятой «художественности», должны были следовать и Тургенев, и Гончаров, и молодой Л. Толстой, талант которого Григорьев, в отличие от петербургских критиков, вначале вообще не заметил. О том, что критика и искусство должны бояться любых навязанных извне теоретических схем, Григорьев стал писать чуть позже (с 1856–1858 гг.), но и в первой половине 1850-х гг. оказывалось, что его априорные идеи часто шли вразрез с многообразием литературных форм, существовавших в действительности. Как любая эстетическая теория, григорьевская была приложима лишь к определенному сегменту литературного поля и многое объясняла в нем, но остальные явления она просто не учитывала.

В 1854–1855 гг. Григорьев пишет ряд обобщающих статей, в которых пытается более аргументированно обосновать «новое слово» Островского. Оно заключалось, по мнению критика, в «народности» [М: 1855. № 3. С. 109]. Такое объяснение в очередной раз разочаровало остальных соотечественников по цеху и спровоцировало бурю насмешек. Пародии вызвала и публикация «элегий-оды-сатиры» «Искусство и правда», навеянной премьерой «Бедности не порок» (1854) и в поэтических образах представляющей роль Островского в русской литературе:

Поэт, глашатай правды новой,
Нас миром новым окружил
И новое сказал он слово,
Хоть правде старой послужил.

<...>

Любим Торцов душе так прямо кажется путь!
Великорусская на сцене жизнь пирует,
Великорусское начало торжествует...

[Григорьев 2001: 113–114]

Критика Григорьева все больше разрасталась, поверх литературных проблем, до формы философии жизни, до проповедования определенного мировоззрения, взгляда на искусство в целом. Неудивительно, что во второй половине 1850-х гг. критик все чаще прямо называет себя в письмах «но-

вым Белинским», продолжателем его идей первого периода («я <...> Белинский нового направления» [Григорьев 1999: 135]):

Только у меня в настоящую минуту есть сила, что только во мне есть полнота какого-то **особенного учения**, которое вовсе не исключительно как славянофильство, т.е. есть не *теория*, не поставленная вперед тема, **а философия и жизнь** [Там же: 194].

Ощущение Григорьевым своей преемственности Белинскому и в то же время полемика с ним «высвечивают» важнейшее свойство рассмотренного в настоящей главе периода. Литературно-эстетическая система «неистового Виссариона» и созданная на ее основе иерархия талантов во многом предопределила облик русской критики и задавала направление последующим эстетическим исканиям 1850-х гг. В то же время, как мы выяснили, идеи «Учителя» «прошли строгий отбор на совместимость с новыми тенденциями и западными веяниями, в результате чего многое из наследия Белинского было отвергнуто, а многое, напротив, развито.

Все это объясняет, почему культ Белинского начал создаваться лишь в конце 1850-х гг. В начале же 50-х главные литературные силы Петербурга и Москвы («Современник», «Отечественные записки» и «Москвитянин») осознают завершенность целого этапа, связанного с «натуральной школой» и Гоголем, а также острую необходимость в обновлении литературных форм и литературной иерархии. Эти процессы и привели к тому, что «Современник» и «Москвитянин» пытались осуществить задуманное с помощью выдвижения новых «гениев», хотя слово «гений», неактуальное на фоне позитивистских идей, не было широко в ходу.

Программы двух журналов имели, конечно же, разную степень цельности. Если цикл «Русские второстепенные поэты» не вызвал бурной полемики и манифестом едва ли может быть назван, 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».

Во второй половине 1850-х гг., в период «оттепели» (Ф. Тютчев) и гласности, появился целый ряд критиков, которые в очередной раз попытались нивелировать установленную «молодой редакцией» литературную иерархию. Одним из самых амбициозных был Н. Г. Чернышевский.

ГЛАВА 3

«ВО ГЛАВЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ...»: «РАДИКАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ» Н. ЧЕРНЫШЕВСКОГО (1855–1862)

1855 г. знаменателен в русской журнальной и критической жизни тем, что спровоцировал небывалый с середины 1840-х гг. всплеск интереса к проектированию не только русской жизни, но и будущего литературы. Собственные программы и своих «гениев» выдвигают Чернышевский и Добролюбов в «Современнике», А. Дружинин в обновленной «Библиотеке для чтения», М. Катков в «Русском вестнике», Г. Благодетель и С. Дудышкин в «Отечественных записках», К. Аксаков и Н. Гиляров-Платонов в «Русской беседе», чуть позже Д. Писарев в «Русском слове». Насколько все они соотносились с творчеством крупнейших писателей эпохи: Тургенева, Островского, Гончарова, С. Аксакова, Григоровича, Писемского, Фета, Некрасова, а также начинающих: Л. Толстого, М. Салтыкова, Н. Кохановской, Н. Успенского и др. — вопрос отдельный. В данной главе мы ограничимся рассмотрением лишь одной, наиболее радикальной и потому показательной, программы будущего русской литературы, выдвинутой Н. Чернышевским на протяжении 1855–1862 гг. Критик «Современника» увидел в начинающем авторе Н. В. Успенском предтечу будущего русской прозы, а в скоропостижно скончавшемся критике Добролюбова — главу русской литературы. Обстоятельства и последствия этих скандальных и слабо изученных полемик и составят сюжет главы.

Вначале, однако, необходимо обратиться к генезису литературно-эстетических взглядов Чернышевского, который начал свою карьеру с магистерской диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (написана в 1853, опубл. 1855). С конца XIX в. этот хрестоматийно известный текст приобрел репутацию «переворота» в эстетике. На самом же деле, роль искусства в диссертации сводилась к «объяснению и критике жизни», которая и есть «прекрасное». Утилитаризм Чернышевского предопределил и видение им будущего русской литературы. Ее главой теперь мог стать только тот, кто посредством словесности служит преобразованию русского общества. Лучшим кандидатом на эту роль Чернышевский считал критика. Истоки такой концепции следует искать в его диссертации, а также в цикле статей «Очерки гоголевского периода русской литературы», развивавшем идеи «Эстетических отношений...».

3.1. Литература как инструмент преобразования жизни: истоки утилитарной эстетики Чернышевского

В 1880-е гг. сам Чернышевский настаивал на том, что его диссертация передавала «на русском языке некоторые идеи Фейербаха» [Чернышевский: II, 126]. К концу XIX в. в статьях Н. Н. Страхова и Г. В. Плеханова это мнение оформилось во влиятельную концепцию, согласно которой в своей диссертации Чернышевский выступил последователем антропологической философии Фейербаха и приложил ее к эстетике. Тем самым Чернышевский представал наследником философских и эстетических идей, весьма популярных в Европе и России в конце 1840-х гг. и отразившихся в трудах уже знакомого нам Г. Гегтнера и В. Н. Майкова. Преемственность идей оказывалась непрерывной и в глазах исследователей еще более подчеркивала весомый вклад Чернышевского в развитие эстетической мысли.

Между тем еще В. В. Зеньковский в «Истории русской философии» (1948–1950) указал на то, что основные идеи диссертации Чернышевского очень мало отразили влияние Фейербаха [Зеньковский: 139–140]. Тот же тезис развивал Г. Шпет в незаконченной статье «Источники диссертации Чернышевского» (1929, опубл. 2002), где настаивал на том, что взгляды Чернышевского вообще не имеют никакого отношения к философии автора «Сущности христианства»²³⁶. К сожалению, рукопись Шпета обрывается на самом интересном месте²³⁷: он так и не приступил к сопоставлению взглядов на искусство Чернышевского и Фейербаха. Все это побуждает довести «расследование», начатое Шпетом, до логического конца. Мы постараемся показать на тексте диссертации Чернышевского, что его эстетическая доктрина не связана ни с концепцией немецкого философа²³⁸, ни с идеями его русского последователя В. Майкова, которые никогда не сводили значение искусства и литературы к объяснению жизни. Чернышевский же, как мы увидим, ориентировался совсем на иную — просветительскую — традицию, которая и привела его к утилитарному подходу

²³⁶ В. М. Живов считает, что работы Шпета начала 1920-х гг. о Герцене нельзя называть объективными. Они преследовали цель исключить писателя «из нарратива революционной преемственности» и отстоять тем самым свою интеллектуальную свободу [Живов: 173]. Так же дело обстоит и с разбираемой статьей о Чернышевском. Однако несмотря на пристрастный *тон* Шпета и неприязнь к личности Чернышевского, философа, по нашему мнению, нельзя уличить в передергивании фактов и их пристрастном *истолковании*.

²³⁷ В 2009 г. Т. Г. Щедрина опубликовала черновые заметки философа к статье о Чернышевском [Шпет 2009а], которые существенно дополняют ее, но все же, будучи тезисными, не всегда ясно и, как правило, без достаточной аргументации раскрывают мысль автора.

²³⁸ Задача представляется тем актуальнее, что в последнее время предпринимаются попытки опровергнуть выводы Шпета [Демченко 2008: 34–35].

к произведениям искусства. В итоге он объявил главой русской литературы критика и публициста Добролюбова.

3.1.1. Чернышевский vs. Фейербах

Уже Шпет обратил внимание на то, что ни университетская, ни литературная критика в 1855 г. не увидела в диссертации Чернышевского ничего радикального и никак не ассоциировала ее положений с идеями Фейербаха²³⁹. Сам Чернышевский вплоть до 1859–1860 гг. «нигде прямо не говорит о том, что его воззрения заимствованы у Фейербаха или являются выводами из <его> учения» [Шпет 2008: 397]. В «Предисловии к третьему изданию диссертации» 1888 г. Чернышевский разъяснил это обстоятельство цензурным запретом на упоминание имени опасного мыслителя, однако распространение в том же тексте этого запрета еще и на Гегеля заставило Шпета увидеть в подобном объяснении подвох. И не безосновательно. Утверждая, что имя Гегеля было под запретом, Чернышевский искажал действительность: имя автора «Феноменологии духа» подзапретным не было²⁴⁰. Причем на соседней же странице «Предисловия» он сам говорит, что имя левогегельянца Ф. Фишера было можно называть [Чернышевский: II, 121]. Это якобы и предопределило выбор цитируемых имен в диссертации.

В распоряжении Шпета не было рукописного текста диссертации, опубликованного в 1934 г., поэтому он мог только строить догадки, почему Чернышевский так явно подтасовывает факты. На самом же деле, из пометок научного руководителя А. В. Никитенко следует, что инициатором исключения фамилии Гегеля, слишком часто упоминающегося на страницах исследования, был именно он. Так, на первых страницах, где диссертант начал приводить обширные выписки из гегелевской эстетики, Никитенко сделал замечания: «Гегеля философию прочь», «Этот гегелизм надобно переделать или вовсе исключить!», «Как-нибудь иначе» [Там же: II, 875]. Осторожный Никитенко, по-видимому, решил перестраховаться и не упо-

²³⁹ К мемуарным свидетельствам о диспуте 10 мая 1855 г. необходимо добавить весьма красноречивый архивный документ, обнаруженный нами в дневнике журналиста Н. Воскобойникова за 1857 г.: «Плетнев на диспуте Чернышевского на магистра сделал возражение на его диссертацию: <...> Вся ваша диссертация есть чушь от начала до конца. Победоносное возражение. Университет определил у Черн<ышевского> магистра. Но Давыдов <был> у Мусина-П<ушкина> и Черн<ышевский> не получил его. Недаром же Ч<ернышевский> республиканец» [Воскобойников РГАЛИ: Л. 13]. Эти данные дополняют и подтверждают известные свидетельства (особенно о реакции Плетнева и о причине неутверждения степени. См.: [Демченко: II, 39–48]).

²⁴⁰ Стр. упоминания: [М: 1854. Т. V. Отд. IV. Статья «Антикритика». С. 98 и др.]; [ЖМНП: 1853. Ч. 79. Отд. II. Статья «Еврипид». С. 151], а также в книге С. Шевырева «Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь» (1850, с. 24).

минать Гегеля, не говоря уже о Фейербахе, фамилия которого после весны 1848 г. стала запретной²⁴¹. Кроме нежелания подставлять своего ученика, опытный профессор старался следовать научной моде и рекомендовал своему студенту опираться на самый последний фундаментальный труд по эстетике — “*Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*” Ф. Фишера (6 тт., 1846–1858). В дневнике 1853 г. Чернышевский прямо указывает, что для сдачи магистерского экзамена «должно будет изучить для Никитенки *Vischer’s Aesthetik*» [Чернышевский: I, 513].

Факт критического отношения Никитенко к гегелевской эстетике представляется исключительно важным и объясняет (в дополнение ко многим косвенным аргументам Шпета), почему Никитенко не только не препятствовал прохождению диссертации Чернышевского через все бюрократические «заслоны», но и поощрял его размышления²⁴². К середине 1850-х гг. эстетика Гегеля не удовлетворяла даже таких вполне консервативных традиционалистов, как профессор Никитенко, не говоря уже об «авангарде» в критике (ср. в статье Шпета разбор рецензии С. Дудышкина на диссертацию Чернышевского), поэтому разрыв Чернышевского со спекулятивной эстетикой не мог казаться чем-то экстраординарным²⁴³.

Кроме того, Шпет пришел к выводу, что Чернышевский в течение жизни перечитывал Фейербаха и каждый раз, задним числом, переписывал историю своего понимания фейербаховской философии, порождая тем самым автобиографическую легенду. В трех текстах — в диссертации (1853), в авторецензии на нее (1855) и в предисловии к третьему изданию (1888) — отражается различная степень знакомства и понимания Фейербаха. В диссертации, как мы убедимся, никакого Фейербаха нет, в авторецензии он появляется, а в предисловии 1888 г. Чернышевский ретроспективно объявляет свою диссертацию полностью производной от его философии.

Сопоставив три текста, Шпет выяснил, что «главным источником для разрешения вопроса, в какой мере Чернышевский усвоил учение Фейербаха и насколько точно он его передавал» [Шпет 2008: 401], должна стать авторецензия (1855). В ней Чернышевский более четко сформулировал

²⁴¹ До этого момента, как мы увидим ниже, в русской печати она фигурировала.

²⁴² То обстоятельство, что Никитенко целый год держал у себя диссертацию и не мог ее прочитать, сам Чернышевский объясняет в письмах к родителям: профессор часто болеет и занят на службе [Чернышевский: XIV, 294, 296]. Никитенко был помощником министра народного просвещения А. Норова.

²⁴³ Более того, в 1866 г. молодой К. Случевский, не поленившись, прочел пятитомную эстетику Фишера и уличил Чернышевского в плагиате и «примитивизации» ее некоторых (не всех) ключевых идей: «Сравнивая Ч* с Фишером, читатель увидит, что Ч*: или доказывал то же, что и Фишер, или опровергал то же, что и Фишер; а главное, читатель увидит, что вся книга Ч* состоит из лоскутков, в ней есть что-то от арлекинского платья и его покроя» [Случевский: IV–V]. О взглядах Фишера на соотношение красоты в искусстве и природе см. также: [Аничков: 115–116].

идеи своей диссертации, во-первых, чтобы, привлечь к ней внимание прессы²⁴⁴, а, во-вторых, чтобы изложить «общие начала, из приложения которых к эстетическим вопросам образовалась его теория искусства» [Чернышевский: II, 95]. Согласно признанию Чернышевского в авторецензии, он

писал свое исследование в то время, когда **в нем самом еще совершался процесс развития выводимых им мыслей, когда они еще не достигли полной, всесторонней, установившейся систематичности**. Если б он повременил издавать свое сочинение, оно могло бы иметь более научного достоинства, если не в сущности, то по крайней мере в изложении [Там же: II, 118].

Учитывая присущие Чернышевскому неумение и даже нежелание скрывать свои истинные мысли, это автопризнание можно смело принять на веру. Из него следует, что идеи Фейербаха недостаточно отразилась в диссертации просто потому, что диссертант усвоил их поверхностно, а спустя два года стал лучше их понимать. На этом фоне позднейшее утверждение Чернышевского о том, что диссертация была лишь «попыткой применить идеи Фейербаха к разрешению основных вопросов эстетики» [Там же: II, 121], представляется более чем сомнительным. Так, в не опубликованной при жизни статье «Критический взгляд на современные эстетические понятия», которая писалась летом 1853 г. и является первым и сумбурным изложением основной идеи будущей диссертации²⁴⁵, Чернышевский весьма отчетливо обозначил связь своих идей с предшествующей традицией:

Многие будут скандализированы тем, что увидят в авторе человека с притязаниями на произведение реформы в эстетике. Реформа в эстетике будет произведена **и отчасти уже произведена**, но автор и не думает о притязаниях на то, что изложенные им понятия — его изобретение. **Они принадлежат ему только потому, что он усвоил их, а вовсе не потому, чтобы он был создателем их** [Там же: II, 158].

Здесь важно все: и то, что Чернышевский полагает перемены в эстетике произошедшими (хотя бы отчасти), и то, что ни в коей мере не претендует на роль открывателя новых истин и, если подразумевал под изобретателем новой философии Фейербаха, то искренне был убежден в абсолютном совпадении своей эстетики с концепцией немецкого философа.

Теперь самое время обратиться к Фейербаху. Как известно, он спорил с гегелевской идеей абсолютного духа — раскрывающегося, в частности, и в искусстве, — и считал, что «искусство и религию нельзя отделить от человеческих ощущений, фантазии и созерцания» («Предварительные тезисы к реформе философии» [Фейербах 1967: 203]). «Искусство коренится в одухотворении определенной, действительной сущности как высочайшей,

²⁴⁴ Эта мысль очень хорошо отражена в черновом варианте авторецензии [Чернышевский: II, 894].

²⁴⁵ Сам Чернышевский на автографе статьи ошибочно датировал «По приезде в Петербург. 1854. Осень».

божественной сущности» [Фейербах 1967: 204]. Это положение вытекает из признания человеческой сущности — истинной и действительной, а также из снятия противопоставления между природой человека (антропологией) и духовным началом (божественной мистической сущностью) («Сущность христианства» [Фейербах 1995: II, 97–98]). Человек с его разумом, волей, сердцем, чувствами и полом обожествляется в философии Фейербаха («тайна теологии есть антропология» [Там же: II, 8]).

Таким образом, для Фейербаха *абсолютный дух есть чувственность человека*. Следовательно, искусство «изображает истинность чувственного» («Основные положения философии будущего» [Фейербах 1967: 205]). Прекрасное — есть *человеческое*, любые проявления человеческого: «Даже низшие чувства — обоняние и вкус — возвышаются в человеке до духовных, до научных актов. <...> Даже желудок у людей <...> не есть животная, а человеческая сущность» [Там же]. Другими словами, искусство есть раскрытие подлинной человеческой сущности. Отсюда, по Фейербаху, вытекает огромная роль искусства в жизни человека: «Человек, совершенный, настоящий человек только тот, кто обладает эстетическим <...> смыслом» [Там же: 206].

Фейербах ставит искусство на место религии и считает, что оно вполне удовлетворяет духовные запросы человечества: «Разве человеческая жизнь, история и природа не дают нам достаточно материала для поэзии?» [Там же: 212]. Финальный вывод звучит так: «Я не только не упраздняю искусства, поэзии и фантазии, наоборот, я уничтожаю религию лишь постольку, поскольку она является просто прозой, а не поэзией» [Там же: 213].

Все работы Фейербаха, из которых сделал экстракт, были включены в его собрание сочинений 1846–1847 гг. Чернышевский, безусловно, держал в руках это издание в мае 1855 г. По крайней мере, как явствует из текста авторецензии, он прочел предисловие к нему. Следов прочтения каких-либо иных сочинений философа в авторецензии обнаружить не удалось. Было ли знакомо собрание сочинений Фейербаха Чернышевскому в момент написания диссертации, сказать трудно. В дневниках 1849–1853 гг. упоминается только «Сущность христианства», прочитанная в 1849 г. Как явствует из тех же дневников, этот самый известный труд Фейербаха был воспринят Чернышевским исключительно как трактат о религии [Чернышевский: I, 297], который привел его читателя к «скептицизму» [Там же: I, 391], т.е. к атеизму.

Несмотря на то, что конкретных высказываний о природе искусства в «Сущности христианства» не встречается, сам взгляд на проблему чувственной сущности человека, будь она правильно понята Чернышевским, вполне мог бы отразиться в его диссертации²⁴⁶. Вместо этого в работе об-

²⁴⁶ Тем более, что после этого, как следует из дневника, Чернышевский прочел статью “Philosophie” в энциклопедическом словаре Эрша, где говорилось и о Фейербахе [Чернышевский: I, 304].

наруживается комплекс идей, имеющий лишь кажущееся сходство с некоторыми положениями философии Фейербаха, а в основных чертах — противоположный ей.

Считается, что в следующем фрагменте диссертации содержится намек на Фейербаха:

Уважение к действительной жизни, недоверчивость к априорическим, хотя бы и приятным для фантазии, гипотезам, вот характер направления, господствующего ныне в науке. Автору кажется, что необходимо **привести к этому знаменателю и наши эстетические убеждения**, если еще стоит говорить об эстетике [Чернышевский: II, 6].

Рассуждения об интересе к действительной жизни представляют собой общее место в русской критике от И. Киреевского до Белинского. Уж если на кого и намекает здесь Чернышевский, то, конечно же, на Белинского²⁴⁷ и Герцена²⁴⁸ 1840-х гг., а никак не на Фейербаха.

Далее, попробуем разглядеть в знаменитой формуле «прекрасное есть жизнь» указание на антропологические идеи Фейербаха. На первый взгляд, кажется, что текст диссертации дает некоторое основание интерпретировать слово «жизнь» как «мир человеческих чувств, область чувственного». Так, Чернышевский утверждает, что «существеннейший признак прекрасного — индивидуальность, а не абсолютное» [Там же: II, 47], и, более того, «прекрасное есть жизнь, напоминающая о человеке и о человеческой жизни» [Там же: II, 13]. Однако эта фраза была цитатой вовсе не из Фейербаха, а из Гегеля и его последователя Фишера. Эти имена были вычеркнуты из беловика рукой Никитенко. Ср. (в квадратных скобках — восстановленный черновой текст):

Проводить в подробности по различным царствам природы мысль, что прекрасное есть жизнь, и ближайшим образом, жизнь напоминающая о человеке и о человеческой жизни, я считаю излишним потому, что **[и Гегель, и Фишер постоянно говорят о том], что красоту в природе составляет то, что напо-**

²⁴⁷ Ср. в статье Белинского «Стихотворения Лермонтова» (1841): **«Много прекрасного в живой действительности, или, лучше сказать, все прекрасное заключается только в живой действительности**; но чтоб насладиться этою действительностию, мы сперва должны овладеть ею в нашем разумении, а это возможно только при двух условиях: мы должны обнимать ее в целости и притом предметно, так, чтоб наша личность, наши отношения не заслоняли ее от нас» [Белинский: III, 226]. Правда, далее, сравнивая нарисованный пейзаж с реальным, критик приходит к выводу, что нарисованный — лучше, потому что поэзия — квинтэссенция жизни.

²⁴⁸ Шпет верно предположил, что Чернышевский во всех подобных отсылках к «современной науке», «современным писателям» намекает, кроме Белинского, на Герцена [Шпет 2009а: 417]. Однако видеть в Герцене фейербахианца еще более нелепо, как доказал Шпет в 1921 г., чем в Чернышевском (см. его курс «Герцен и Фейербах»: [Шпет 2009с: 277–298]).

минает человека (или, выражаясь [гегелевским термином], предвозвещает личность), что прекрасное в природе имеет значение прекрасного только как намек на человека [великая мысль, глубокая!] [Чернышевский: II, 13].

Но, может быть, можно трактовать слово «жизнь» как «мир человеческих ощущений», исходя из указания автора, что «в прекрасном есть что-то милое, дорогое нашему сердцу» [Там же: II, 9] и что «общеинтересное в жизни — вот содержание искусства» [Там же: II, 82]? Ведь действительность и жизнь в диссертации предстают единственной сферой, которая рождает в человеке эстетические наслаждения. Понимай Чернышевский жизнь как мир человеческих ощущений, его диссертация могла бы считаться продолжением идей Фейербаха. Однако и это сходство на поверку оказывается мнимым. В 12 главе «Сущности христианства» есть любопытный тезис об эстетике, который мог бы стать находкой для Чернышевского, заметь он его:

<...> теоретическое созерцание первоначально есть эстетическое, **эстетика есть первая философия**, так он <человек. — А. В.> мыслит, отождествляя понятие мира с понятием космоса, красоты, божественности²⁴⁹ [Фейербах 1995: II, 113].

Однако этот важный тезис был прокомментирован лишь в наши дни (см.: [Dwars]; [Bishop]). Английский исследователь Фейербаха П. Бишоп показал, что слово «эстетика» понимается здесь в его исходном греческом значении — «чувственное восприятие»²⁵⁰. Главная сфера исследования Фейербаха — чувственность (“Sinnlichkeit”), и она мыслится философам как эстетическое и противопоставленное теологии (религии) начало. А поскольку сфера чувственности, в концепции Фейербаха, подразумевает максимально полное отражение действительности, то этот мир предстает у философа как «эстетический феномен» [Dwars: 79–80]; [Bishop: 306]. Одного текста «Сущности христианства» для такой интерпретации оказалось недостаточно. Вопрос прояснился, когда исследователи сопоставили этот фрагмент с дневниковой записью Фейербаха 1843 г., где он пишет о том, что удовольствие (“Genuss”), поставленное природой «во главе всего», неотделимо от удовлетворения всех человеческих потребностей:

Грешно ли есть то, что с удовольствием съедается, пить то, что с удовольствием пьется? Нет! <...> **Жизнь есть непрерывное, но неуловимое, тонкое на-**

²⁴⁹ Ср. также в гл. 20: «Теоретическое созерцание есть созерцание эстетическое; а **практическое, напротив, есть созерцание неэстетическое**. Поэтому в божестве религия возмещает недостаток эстетического созерцания. Религия считает мир сам по себе ничтожным, а восторженное созерцание его кажется ей идолопоклонством, ибо мир для нее лишь жалкое изделие» [Фейербах 1995: II, 183].

²⁵⁰ Напомним, что эстетика как термин был введен А. Г. Баумгартеном в 1754 г. для обозначения исследований чувственного восприятия. См.: [Столович: 95–101].

слаждение. Только там, где потребность лишь с ее прекращением становится удовлетворенной, возникает определенное чувство удовольствия²⁵¹ [Feuerbach: 414–415].

П. Бишоп усматривает в этих рассуждениях отсылку к гедонистической и эпикурейской традиции [Bishop: 306–307]. В свете такого, исходящего от самого философа, понимания «эстетики», все цитированные выше суждения о сущности и роли искусства приобретают новый смысл. Ярче всего он проявляется в трактате 1846 г. «Против дуализма тела и души, плоти и духа», содержащего важнейшие положения философии Фейербаха (ясные уже из самого названия):

Через то только человек и есть человек, что он не ограниченный, как животное, а абсолютный сенсуалист, что его чувства, его ощущения обращены не на это или то чувственное, а на все чувственное, **на мир, на бесконечное**, и притом ради него самого, т.е. **ради эстетического наслаждения** [Фейербах 1995: I, 161–162].

Таким образом, чувственность у Фейербаха является главным источником эстетического удовольствия²⁵², что дало повод исследователям говорить даже о «преображении реальности в эмоции», т.е. в наслаждение [Bishop: 309].

Может быть, Чернышевский проявил недюжинную проницательность и распознал этот гедонистический пафос философии Фейербаха? Ведь главная цель искусства, по Чернышевскому, —

для вознаграждения человека в случае **отсутствия полнейшего эстетического наслаждения, доставляемого действительностью**, воспроизвести, по мере сил, эту драгоценную действительность и ко благу человека объяснить ее [Чернышевский: II, 90].

Действительность понимается Чернышевским как единственная инстанция, способная доставлять человеку эстетическое наслаждение. Велик соблазн увидеть здесь сходство идей диссертанта с фейербаховскими. В другом месте Чернышевский поднимает вопрос, в «чем же состоит наслаждение, доставляемое произведениями искусства» [Там же: II, 59]. Его ответ легко вычитывается из финальных тезисов диссертации: наслаждение состоит в том, что произведение искусства напоминает человеку о жизни и тем самым заставляет припомнить приятное чувство от реального объекта

²⁵¹ Ist es Sünde, das zu essen, was man gerne isst, das zu trinken, was man gerne trinkt? Nein! <...> Leben selbst ist fortwährender, aber unmerklicher, unfühlbarer Genuss; nur da, wo ein Bedürfniss zu bestimmten Zeiten, also mit Unterbrechung befriedigt wird, entsteht auch ein bestimmtes Genussgefühl.

²⁵² Это подчеркивает и Шпет в черновых заметках: «По Фейербаху искусство нельзя обособлять от чувственного, т.е. фантазии и сознания, — следовательно, вопрос именно в чувственной их действительности! И нетрудно угадать, что это — действительность самого человека, но где же об этом у Чернышевского?» [Шпет 2009а: 420].

в действительности [Чернышевский: II, 90]. Это означает, что чувство и чувственность изгнаны из эстетики Чернышевского — аскета, чей образ жизни и строй мышления были едва ли совместимы с идеей гедонизма. У Фейербаха же восприятие действительности опосредовано искусством, которое усиливает эмоции и концентрирует наслаждения. Не случайно столь значимая для Фейербаха категория фантазии у Чернышевского никакой роли не играет.

Чрезмерное развитие фантазии, которая не довольствуется прекрасным в окружающей действительности, рассматривается диссертантом как «болезненное явление» [Там же: II, 35]. Фантазия, с его точки зрения, лишь искажает, обедняет представляемую поэтом действительность [Там же: II, 88–89]. Причем для Чернышевского поэзия как вид искусства воздействует *не на чувства человека* (в отличие от живописи или архитектуры), а на фантазию, и именно поэзия «не только ниже действительности, но и ниже других искусств» [Там же: II, 63–64]. Таким образом, если у Фейербаха поэзия и искусство приравниваются к обширной сфере эмоционально-чувственного опыта человека, то у Чернышевского они выносятся за пределы человеческой сущности в окружающий природный мир.

Итак, «Эстетические отношения искусства к действительности» никакого отношения к идеям Фейербаха не имеют. Однако, возможно, что хотя бы в авторецензии Чернышевский постарался приноровить свои воззрения к концепции Фейербаха? Приходится признать, что эстетическая концепция диссертации не претерпела в авторецензии ни малейшего изменения. Единственное, что сделал Чернышевский, так это постарался чуть более подробно охарактеризовать взгляд современной науки на человека:

В последнее время довольно часто различаются «действительные, серьезные, истинные» желания, стремления, потребности человека от «мнимых, фантастических, праздных», не имеющих действительного значения в глазах самого человека, их высказывающего [Там же: II, 96].

«Действительные потребности» сводятся у Чернышевского к идее «умеренности» и соразмерности здоровых стремлений со «здоровыми силами организма» [Там же: II, 97], а под здоровьем понимается «нравственное здоровье». Эти идеи, которые могут с равной вероятностью отсылать как к Фейербаху, так и к достижениям психологии и естествознания 1840-х гг., все же венчаются в конце авторецензии парафразом основных идей «Сущности христианства»:

<...> современное мирозерцание считает науку и искусство такими же насущными потребностями человека, **как пищу и дыхание**. Точно так же оно благоприятно всем другим высшим стремлениям человека, которые имеют основание в голове или сердце человека. **Голова и сердце так же необходимы для истинно человеческой жизни, как желудок**. Если голова не может жить без желудка, то и желудок умрет с голоду, когда голова не будет приискивать ему питания. <...> Современная наука не разрывает человека по частям, не иска-

жает его прекрасного организма хирургическими ампутациями [Чернышевский: II, 117].

В этом пассаже, действительно, можно увидеть отсылку к важному тезису «Сущности христианства» о снятии противопоставления между духом и плотью. Готовясь к написанию авторецензии, Чернышевский все-таки перечитал Фейербаха, однако повторное чтение не изменило его эстетической концепции. Идеи чувственной эстетики Фейербаха либо не были поняты Чернышевским, либо оказались ему настолько чужды, что он даже не счел нужным их упоминать²⁵³.

Однако здесь можно возразить, что идеи Фейербаха, в силу цензурных условий, не могли быть высказаны прямо и Чернышевскому приходилось их шифровать, подбирая обтекаемые формулировки. Возражение не поддерживает критики, поскольку если с 1848 до 1855 г. излагать антирелигиозную философию Фейербаха и тем более упоминать его имя в печати было затруднительно, то в начале царствования Александра II имя философа вновь возвращается на страницы журналов. Так, оно упоминается без каких-либо стеснений в статьях А. Хомякова «О современных явлениях в области философии» [РБ: 1859. № 1. С. 13] и П. Л. Лаврова «Современные германские деисты» [РС: 1859. № 7. С. 170]. Поэтому летом 1855 г. и уж тем более в более поздних статьях Чернышевский мог бы открыто называть имя философа, чьим последователем позже упорно себя называл.

История с автобиографическим мифом покажется еще более интересной, если учесть, что к моменту выступления Чернышевского в России уже были известны подлинные последователи Фейербаха в сфере эстетики. Это немецкий критик Г. Геттнер и его русский коллега В. Майков, однако диссертант прошел мимо них.

За В. Н. Майковым давно закрепились репутация главного русского предшественника антропологической эстетики Чернышевского ([Усакина]; [Паперно: 137]). Однако после того, как Шпет оспорил мнение о фейербахианских корнях диссертации, вопрос о влиянии Майкова (Шпетом не упоминаемого) требует особого внимания. Прежде всего, разумно предположить, что неуловимость фейербахианских идей в диссертации могла объясняться посредничеством Майкова, донесшего до Чернышевского лишь отзвук немецкого учения. Внимательное изучение отношения дис-

²⁵³ Даже в такой, казалось бы, бесспорно фейербахианской статье Чернышевского, как «Антропологический принцип в философии» (1860) Шпет затруднился найти подлинное выражение концепции философа: «Смысл антропологического принципа, оказывается, в том, что “на человека надобно смотреть как на одно существо, имеющее только одну натуру”. Неопределенность этого объяснения так велика, что, лишенное более конкретных указаний, оно лишено вообще какой бы то ни было философской физиономии. По всей вероятности, и оно — лишь симптом того общего мнения и настроения, которые составляли социально-психологическую атмосферу того времени» [Шпет 1922: 93].

серванта к трудам своего русского предшественника и к его концепции позволяет опровергнуть и это утверждение.

Майков несколько раз почтительно упоминается в дневниках, письмах и статьях Чернышевского 1849–1856 гг. (свод см.: [Усакина]). Однако характер этих ссылок и одно знаковое упоминание, как мы попытаемся показать, свидетельствуют о том, что и с восприятием статей Майкова у Чернышевского дело обстояло непросто.

Первый раз имя Майкова появляется в 1850 г. в связи с сочинением «О “Бригадире” Фонвизина», которое Чернышевский представил на степень кандидата [Чернышевский: II, 871]. По утверждению автора, в своей работе он использовал статью о комедии, помещенную в № 8 и 9 «Отечественных записок» 1847 г. и «написан[ую], вероятно, Майковым» [Там же: II, 792]. Чернышевский ошибся: статья принадлежала С. С. Дудышкину («Сочинения Фонвизина» [ОЗ: 1847. Т. 53. Отд. V. С. 21–40; Т. 54. Отд. V. С. 23–46]). Сама эта ошибка в высшей степени показательна и свидетельствует о том, что в 1850 г. Чернышевский не чувствовал разницы между стилем и образом мысли молодого, подражающего Белинскому критика Дудышкина²⁵⁴ и Майкова, противопоставившего себя Белинскому.

Можно опять-таки возразить, что в 1850 г. Чернышевский еще не интересовался эстетикой и только в 1853 г., непосредственно перед написанием диссертации, взялся заново перечитать и осмыслить наследие рано умершего критика. На это, казалось бы, указывает одно место из неопубликованной в свое время статьи 1853 г. «Критический взгляд на современные эстетические понятия», где Чернышевский утверждает, что он всего лишь «собиратель», а не изобретатель нового взгляда на эстетику:

<...> большую часть тех мыслей, которые признает он <автор. — А. В.> справедливыми, можно отыскать **не далее, как, например, в «Отечественных записках»**. Он даже не обидится, если вы назовете его просто переписчиком [Чернышевский: II, 158].

Т. И. Усакина считала, что помимо бесспорного намека на Белинского, подразумевается и Майков [Усакина: 21]. Последнего исключать и вправду нельзя. Однако еще одно свидетельство самого Чернышевского разрешает, наконец, все противоречия. В 1856 г. в рецензии на переиздание «Стихотворений Кольцова» Чернышевский припомнил статью о нем В. Майкова, которая «направлена, по-видимому, против статьи Белинского, но в сущности представляет развитие мыслей, высказанных Белинским, и некоторые места в ней прекрасны» [Чернышевский: III, 514–515]. Это мнение выдает невнимательного читателя, принявшего программную статью Майкова за развитие идей Белинского. Утверждение Чернышевского свиде-

²⁵⁴ Статья Дудышкина написана в манере «исторической критики» и целиком посвящена биографии Фонвизина, характеристике века Екатерины и отражению его духа в «Недоросле» и «Бригадире».

тельствует о непонимании им эстетических идей Майкова и, следовательно, их игнорировании. Такая версия подтверждается отсутствием его имени в «Очерках гоголевского периода русской литературы» (1855–1856). Согласно их концепции, в русской критике в 1840-е гг. не существует никого, кроме Белинского, сумевшего выразить в своих статьях все верные идеи в науке и эстетике. Поскольку для Чернышевского Майков — не более как выразитель некоторых идей Белинского, то он выпадает из истории критики, а его идеи оказываются неважными.

Последнее, что поможет окончательно развеять миф о наследовании Чернышевского Майкову, — это непосредственное сопоставление их эстетических концепций. Утверждая мысль о влиянии Майкова на Чернышевского, обычно касаются самых общих положений концепции критика «Отечественных записок». Однако напомним, что восклицание Майкова «где жизнь, там и поэзия» есть цитата из диссертации Н. Надеждина, и приводить ее в качестве доказательства влияния Майкова нельзя. Кроме того, часто утверждается, что Чернышевский заимствовал «закон симпатии» Майкова [Усакина: 14]: «Каждый из нас познает и объясняет себе все единственно по сравнению с самим собою» [Майков: 89]. Этот тезис парфразирует одно из положений «Сущности христианства» Фейербаха: «Какой бы объект мы ни познавали, мы познаем в нем нашу собственную сущность; что бы мы ни осуществляли, мы в этом проявляем самих себя» [Фейербах 1995: II, 27–28]. Хотя это довольно банальное утверждение и было отмечено в дневнике Чернышевского как основополагающее в книге философа²⁵⁵ («человек все вообще представляет как себя» [Чернышевский: I, 248]), оно, конечно же, не дает никакого представления о подлинном учении Фейербаха.

Более того, этот трюизм у Майкова — лишь логическая предпосылка к выведению более сложного закона, который заключается в том, что в каждом объекте восприятия содержится две стороны — «любопытная» и «симпатическая». Первая отдаляет нас от него, вторая, напротив, сближает, поскольку мы узнаем в объекте тождественное с собой [Майков: 90–91]. Как видно, Чернышевский если и воспринял «закон симпатии» Майкова, то лишь его логическую предпосылку-трюизм. Более сложные построения критика, в которых он предстает последователем Фейербаха (или его интерпретаторов — об этом ниже), Чернышевскому оказались чужды, что легко доказать.

Главный принцип новой эстетики Майков видит в том, что «в действительности нет ничего пошлого» [Там же: 100], в ней нет неизящных пред-

²⁵⁵ Эту тривиальную мысль можно найти, например, в статье С. П. Шевырева «Веверлей, или шестьдесят лет назад, соч. В. Скотта» (1827): «Чем оживляет он <поэт. — А. В.> картины самой природы, перенося их в область фантазии? — Собою. Нам сродно всюду искать самих себя; этот эгоизм есть врожденное чувство, нераздельное с чувством бытия нашего» [Шевырев 2004: 68].

метов, которые бы не могли стать содержанием художественного произведения. На первый взгляд, эта апология действительности полностью совпадает с идеей Чернышевского (действительность есть прекрасное). Однако у Майкова изображение действительности все равно осуществляется художником по «закону симпатии» и под воздействием творческой фантазии [Майков: 108]. Она у Майкова, вслед за Фейербахом²⁵⁶, составляет важнейшее свойство таланта²⁵⁷, — в отличие от диссертанта, который считал фантазию «болезненным явлением», искажающим прекрасную действительность, и упразднил [Чернышевский: II, 35]. Таким образом, творчество, по Майкову, есть «пересоздание действительности, совершаемое не изменением ее форм, а возведением их в мир человеческих интересов (в поэзию)» [Майков: 108].

Таким образом, Майков, полемизируя с гегелевской эстетикой, настаивает не на преобразении действительности и возведении ее «в перл создания», а на опосредовании ее человеческим чувственным восприятием. Иными словами, прекрасное все же не находится само по себе в жизни, в действительности (как у Чернышевского), но возникает только при восприятии человеком этой действительности.

Концепция Майкова наиболее близка к философии Фейербаха и хорошо вписывается в критическое по отношению к Гегелю направление философской мысли 1840-х гг. (левогегельянцы). Здесь необходимо снова обратиться к помещенной в «Отечественных записках» 1847 г. статье Г. Геттнера «Против спекулятивной эстетики», в которой Фейербах назван основателем новой философии. Тут же упомянуты его труды «Философия будущности», «Критика гегелевской философии» и «Предварительные положения к преобразованию философии».

Чернышевский, скорее всего, пролистал этот том «Отечественных записок», когда читал статью Дудышкина о Фонвизине, опубликованную там же²⁵⁸. Поэтому, возможно, Шпет ошибался, когда предположил, что Чернышевский, «желая создать Фейербаховскую эстетику, не проконсультировался у Геттнера» [Шпет 2009а: 418]. Тем не менее, гипотетическое знакомство со статьей Геттнера показывает, что если она и была прочтена, то диссертант почерпнул из нее пару самых банальных мыслей, проигнорировав (или не поняв?) самого главного.

В самом деле, диссертанту должна была очень понравиться идея о том, что «искусство состоит единственно в выражении мысли, а не в идеальном

²⁵⁶ Важная роль фантазии рассматривается Фейербахом в работе «Вопрос о бессмертии с точки зрения антропологии» (1846–1847) [Фейербах 1967: 207–208].

²⁵⁷ Майков пишет даже, что он «расширяет сферу художественной фантазии» [Майков: 109].

²⁵⁸ Поэтому чисто типологические сопоставления Чернышевского и Геттнера, предпринятые М. Вегнером [Wegner], могут быть поставлены на твердую генетическую почву.

преобразовании и просветлении» [Геттнер: 5]. Можно также думать, что им могла быть заимствована критика гегелевской спекулятивной эстетики. Геттнер утверждал, что современная эстетика «должна перестать выводить существо и происхождение искусства из недостаточности непосредственной действительности <...>. Совершенно обратно, “человеческий дух и его потребность выразить себя в полном своем существе, должны быть приняты за исходный пункт”²⁵⁹» [Там же: 7]. Далее следовала гораздо более важная мысль:

Итак, генетическое развитие искусства, поставленное на чисто антропологическую почву, должно начать с признания его (искусства), «произведением духа человеческого, следовательно, его **выражением и одействоворением**» [Там же].

Здесь мы снова сталкиваемся с избирательностью восприятия Чернышевского: если он и берет отрицательную часть этого пассажа, то совершенно проходит мимо его положительной составляющей о человеческом существе.

В статье Геттнера есть еще один фрагмент, который мог подсказать Чернышевскому сравнение женской прелести с безжизненным ее изображением в искусстве (впрочем, являющееся довольно расхожим)²⁶⁰:

Искусство далеко не превосходит природу; **везде уступает оно ей в свежести и полноте жизни**. <...> пусть спросит себя каждый, не обращались ли невольно его глаза <...> во Флоренции от Венеры Медичейской **на живые, одушевленные формы прекрасных женщин**, рассматривающих статую [Там же: 10].

Между тем за этим простым тезисом, подкрепленным запоминающимся примером, у Геттнера следует оговорка. «Цель искусства заключается не в таком неравном соперничестве», т.е. не в состязании с действительностью:

Искусство есть язык, ничто более, как язык, чувственное выражение наших чувственных мыслей, ощущений и созерцаний <курсив автора. — А. В.>. Итак, если под искусством понимать этот чувственно-наглядный способ мышления и выражения, то **уже не может быть вопроса о том, что предметы природы должны входить в искусство своею сущностью**. <...> **Принцип подражания природе и верен и ложен вместе** [Там же].

В концепции Геттнера соотношение природы и искусства гораздо сложнее, чем представляется при чтении броских начальных пассажей. Ученый признает его специфику, уподобляемую особому языку, и видит ложность принципа подражания в том, что искусство должно будто бы придерживаться реальных образов природы:

²⁵⁹ Судя по всему, в кавычки заключена у Геттнера цитата из Фейербаха, имя которого упоминается следом.

²⁶⁰ Впервые на сходство этих пассажей у Геттнера и Чернышевского обратил внимание Е. Аничков [Аничков: 119], хотя и не входил в подробное изучение возможного знакомства автора диссертации с трудами немецкого эстетика.

Искусство тем отличается от науки, **что имеет свой предмет не вне себя, а в себе самом**; что оно не говорит о предмете, а осуществляет всю свою деятельность [Геттнер: 11].

Этот важнейший тезис Геттнера, построенный по образцу знаменитого кантовского суждения о том, что «искусство имеет цель в себе самом», позволяет окончательно убедиться в том, что взгляды Чернышевского не связаны с эстетикой подлинных последователей Фейербаха — Майкова и Геттнера. Их сложные построения были неинтересны и, судя по всему, не всегда понятны молодому диссертанту. Ему импонировала более простая теория искусства, истоки которой следует искать на столетие раньше — в эстетике Просвещения.

3.1.2. Правда vs. художественность: Чернышевский и Руссо

Через полгода после написания диссертации, весной 1854 г., Чернышевский опубликовал рецензию на перевод Б. Ордынским «Поэтики» Аристотеля [С: 1854. № 4]. Давно замечено, что эта статья примыкает к «эстетическому циклу» критика и во многом объясняет невысказанное в диссертации [Демченко: II, 32]; [Кантор: 175–207]. Особенно это касается источников взгляда на искусство, что не ускользнуло от внимания Шпета, судя по его намеку, планировавшего в недописанной части своей статьи обратиться к рецензии Чернышевского [Шпет 2008: 365].

Рецензия на перевод «Поэтики» Аристотеля вызвала у самого переводчика Ордынского²⁶¹ и рецензента «Москвитянина» Е. Эдельсона полное недоумение²⁶². Эдельсон высмеял претензии новоявленного эстетика на открытие каких-то новых истин в сфере изящного и обратил внимание на то, что экзальтация и восторг по поводу взглядов Платона на искусство, скорее всего, есть следствие первого знакомства рецензента с греческим философом [М: 1854. № 22. Отд. IV. С. 81]. В заключение Эдельсон подчеркнул, что проповедуемое анонимным рецензентом учение хорошо знакомо читателям («серьезное и благородное направление») и известно, «чего оно добивается» [Там же: С. 83], намекая, конечно же, на позднего Белинского. Однако правомерно предположить, что, тонкий ценитель европейской эстетики, первый переводчик «Лаокоона» Лессинга на русский язык, Эдельсон мог намекать и на утилитарные теории Просвещения.

В рецензии на перевод Ордынского Чернышевский с присущей ему откровенностью утверждал, что взгляд на искусство Платона глубже аристо-

²⁶¹ См. его статьи «Образчик модной критики» [М: 1855. Т. 1. № 2. С. 143–146] и «Образчик модной рекритики» [Там же: Т. 3. № 9. С. 150–151].

²⁶² Сегодня, конечно же, следует пересмотреть точку зрения на Эдельсона как на косного журналиста, не понявшего смысл новой эстетики Чернышевского [Кантор]. Подробнее о позиции Эдельсона и его второй, неопубликованной, рецензии на диссертацию см.: [Зельдович 1984: 39–47].

телевского, хотя и не облечен в систему [Чернышевский: II, 267]²⁶³. По мысли Чернышевского, «теория подражания» развита у Платона гораздо полнее, нежели у его ученика. Платон определяет функции искусства, его роль в обществе, отношение к действительности. При этом он «уличает искусство в бедности, слабости, бесполезности, ничтожестве». Вместо того чтобы «служить для блага человека» [Там же: II, 269], искусство представляет собой «забаву» и хлопочет не о пользе дела, а об угождении толпе.

Чернышевский соглашался, что такой взгляд чересчур односторонен и предлагал смягчить его, приноротив платоновскую теорию к современному состоянию науки. Здесь критик ссылаясь еще на одного последователя Платона, взгляды и судьба которого на протяжении всей жизни были крайне важны для него — на Ж.-Ж. Руссо (см.: [Scanlan]; [Паперно: 119–120]; [Вдовин 2009: 162–167]). И Платон в данном случае, как представляется, выступал для Чернышевского лишь поводом для обращения к доктрине Руссо, что он не преминул сделать.

На руссоистский субстрат в эстетике Чернышевского указал еще В. В. Зеньковский [Зеньковский: 139]. Дж. Сканлан отметил, что идея о естественных (жизнь) и искусственных желаниях (искусство) восходит к концепции Руссо [Scanlan: 117–118]²⁶⁴. В самом деле, Чернышевский демонстрировал основательную начитанность в трудах французского мыслителя и находился в сильной зависимости от его воззрений на искусство.

Руссо развивал платоновскую идею о том, что искусство лишь отвлекает от полезной гражданской деятельности, которая является первостепенным долгом человека (см. предисловие к комедии «Нарцисс» [Руссо об искусстве: 92–93]). Рассуждая об искусстве как о бесполезной забаве, Чернышевский подчеркивал совпадение своей позиции с воззрениями Руссо. Как известно, в своем знаменитом письме Д'Аламберу «<О зрелищах>» (1758) женеvский философ развил концепцию бесполезности искусства (в частности, театра). Оно является лишь забавой, ухудшающей нравы и не приносящей никакой пользы [Там же: 155]. Если Руссо и допускал

²⁶³ Чернышевский излагал взгляды Платона по книге Э. Мюллера “Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten” (Breslau, 1834–1837).

²⁶⁴ Со ссылкой на Сканлана А. Дрозд также утверждает приоритет Руссо перед Фейербахом в сознании Чернышевского [Droz: 202–203]. В. Воерлин считал, что в 1853–1855 гг. Фейербах не определял мировоззрения Чернышевского, который лишь с 1859–1860 гг. начал задним числом подстраивать свои идеи под него [Woehrlin: 147]. Р. Уэллек в своей «Истории современной критики» отмечал о радикалах Чернышевском, Добролюбом и Писареве: «Я не вижу ни следа того, что эти авторы усвоили специфическую доктрину Фейербаха, в высшей степени сентиментального, страстного богослова, пропитанного гегельянским мышлением. Они скорее должны быть описаны как материалистические монисты, на которых оказали глубокое влияние такие популяризаторы науки, как Фогт, Молешотт и особенно Бюхнер, а также английские утилитаристы» [Wellek: IV, 238].

какие-то формы развлечения и зрелища, то ими должны были стать постоянные народные празднества, общественные игры, проводимые под открытым небом и сливающиеся с самой жизнью [Руссо об искусстве: 206].

В утверждении Чернышевского о том, что польза от искусства нравам несомненна, но ничтожна по сравнению с благоприятными условиями жизни [Чернышевский: II, 272], конечно же, прочитывается намек на знаменитое рассуждение Руссо «Способствовало ли развитие наук и искусств очищению нравов», причем намек отчасти полемический. Сам Чернышевский при этом утверждал, что искусство и особенно поэзия «имеет высокое значение для образованности и идущего вслед за ней улучшения нравов» [Там же: II, 274]. В отличие от предшественника, Чернышевский был убежден в том, что искусство может и должно улучшать жизнь, и в этом — его единственная функция.

Таким образом, непререкаемый приоритет жизни над искусством, утилитарный подход к самому искусству, неестественность человеческой потребности в каком бы то ни было прекрасном, кроме природы и реальной жизни — все эти идеи диссертации Чернышевского восходят к доктрине Руссо.

Несмотря на неприятие диссертации в кружке «Современника» и на ее критику в других журналах, в начале 1860-х гг. у Чернышевского обнаружилось много последователей. Своеобразная «канонизация» его утилитарной просветительской эстетики началась с переиздания диссертации в 1865 г., когда его последователи Д. Писарев, М. Антонович, В. Зайцев, Н. Соколов стали перетолковывать ее идеи и возводить к ней свою генеалогию. Писарев и вовсе отстаивал мнение, что Чернышевский уже в 1855 г. призывал упразднить эстетику за ненужностью («Разрушение эстетики», 1864). Переиздание диссертации всколыхнуло русскую журналистику и заставило К. Случевского и Е. Эдельсона вступить в полемику с идеями утилитаристов (см.: [Егоров 1991: 43–53, 298–301]). Рассмотрение дискуссий 1860-х гг. выходит за пределы настоящей диссертации, хотя вопрос о том, как Чернышевский ретроспективно был объявлен родоначальником новой эстетики, представляет несомненный интерес²⁶⁵.

Здесь укажем только на то, что утилитаристы совершенно закономерно видели в Чернышевском своего предшественника, поскольку, даже если бы диссертация по каким-то причинам (например, цензурным) не была опубликована, сходный взгляд на искусство, носившийся в воздухе, в конечном итоге распространился бы в России. Об этом свидетельствует посмертный *opus magnum* П. Ж. Прудона «Искусство, его основания и общественное назначение», вышедший в 1865 и в том же году переведенный на русский Н. Курочкиным. Быстрота, с какой труд появился по-русски, объ-

²⁶⁵ Руссоистский источник эстетики Чернышевского объясняет также не раз отмечавшееся схождение его взглядов с поздним Толстым (см., например: [Teras 1974: 239].

ясняется тем, что книга Прудона явилась из Франции поддержкой той теории, которую, как отмечал Курочкин в предисловии, в России уже развил автор «Эстетических отношений искусства к действительности» [Прудон: II] (подробно о сопоставлении Чернышевского и Прудона в критике 1860-х см.: [Егоров 1991: 34–55]).

Совпадение взглядов Прудона с Чернышевским, действительно, существенно и знаменательно, однако ни о каком знакомстве французского философа с диссертацией русского критика [Там же: 38] не может быть и речи. Апелляция обоих к идеям Платона и Руссо, упоминаемых на страницах трактата [Прудон: 6, 10], объясняет типологическое сходство общим источником.

Критикуя гегелевскую эстетику, Прудон утверждал, что идея прекрасного имеет объективную сущность и обнаруживается в самой действительности, а не в разуме, вопреки метафизикам [Там же: 28]. При этом объектом прекрасного может стать любой предмет действительности: «Все в жизни служит предметом для искусства: залетный голубь, мертвый воробушек и раздавленная муха» [Там же: 22].

Искусство, по Прудону, играет в общественном мнении и истории роль второстепенную, подчиненную, поэтому художник должен быть прежде всего гражданином [Там же: 419, 427]. Какова же тогда функция искусства? «Искусство, — отвечает Прудон, — идеальное воспроизведение природы и нас самих с целью физического и нравственного усовершенствования человеческого рода» [Там же: 52].

Почти полное совпадение этих идей с диссертацией Чернышевского заставляет взглянуть на это обстоятельство в более широкой перспективе. Ничего новаторского в идеях, реставрирующих просветительскую эстетику²⁶⁶, не содержалось, и они представляли собой реакцию на всеобщее разочарование в гегелевской эстетике. Более того, заявляя о ее ложности, Чернышевский на деле продолжал пользоваться многими ее принципами. Так, в статьях 1854–1861 гг. критик последовательно развивал концепцию «художественности», которая базировалась на упрощенно понятой мысли Гегеля о примате идеи над формой при их диалектическом единстве (так называемая “Gehaltsästhetik” — «эстетика содержания»):

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 произ-

²⁶⁶ Еще в 1915 г. Е. Аничков указывал на то, что зарождение и утверждение реалистической эстетики выражалось в возврате к идеям и художественным формам XVIII в. [Аничков: 113].

ведение, в котором воплощена истинная идея, бывает художественно («Заметки о журналах», 1857) [Чернышевский 1981: I, 244]²⁶⁷.

В 1840–1850-е гг. гегелевский примат идеи над формой подвергся критике со стороны Ф. Фишера и В. Данцеля, выступавших за разработку вопросов формы (см.: [Terras 1974: 68–69]). Чернышевский, проштудировавший «Эстетику» Фишера, тем не менее, совершенно не заинтересовался этой проблемой²⁶⁸, поскольку смотрел на искусство глазами просветительской, докантовской эстетики. Для обоснования же принципа «идейности» в литературе он радикализировал мысль позднего Белинского о том, что верные идеи способствуют повышению художественного уровня произведения (именно так Белинский оценивал роман Герцена «Кто виноват?») [Белинский: VIII, 374–75]).

Неудивительно, что, руководствуясь такими критериями, Чернышевский довольно низко оценивал творчество почти всех — недостаточно «правдивых» — писателей конца 1850-х гг. Очевидно и то, что самому себе критик отводил в литературном процессе значительную роль — пробудить русскую критику, а через нее — повлиять на литературу и общественное устройство. Критические, научные и публицистические статьи Чернышевского конца 1850 – начала 1860-х гг. приобрели гораздо большую известность и влияние, чем его диссертация, которая в момент ее выхода не получила поддержки²⁶⁹. Лишь в середине 1860-х гг., с появлением трактата Прудона, последователи критика задним числом обратились к тексту «Эстетических отношений искусства к действительности», который сделался чрезвычайно актуальным. Отсутствие новизны и научная несостоятельность диссертации выкупались ее прямоотой и радикальностью, публицистической односторонностью, обеспечившими успех у тех, кто искал простых решений сложных эстетических проблем. Не в последнюю очередь причиной «возрождения» идей диссертации стал культ Чернышевского, сложившийся в радикально настроенных кругах после выхода романа «Что делать?» и ссылки в Сибирь его автора. Определенной частью читающей публики Чернышевский сам стал восприниматься как властитель дум и глава русской литературы. Однако прежде чем его честолюбивые планы осуществились, критик, исходя из своих утилитарных идей, выдвинул других кандидатов на эту роль.

²⁶⁷ Ср. также: [Чернышевский 1981: I, 45, 62; II: 94]; [Чернышевский: VII, 452].

²⁶⁸ В отличие от Чернышевского, другие критики (Анненков, Боткин, Дружинин) в конце 1850-х гг. проявляли особую заинтересованность в вопросах формы. Подтверждение тому — перевод в «Атенее» статьи Фишера «Об отношении содержания и формы в искусстве» [Атеней: 1859. Ч. 1. С. 352–369].

²⁶⁹ Более популярны в России того времени оказались идеи И. Тэна, «позитивный метод» которого стал все больше распространяться и в критике, и в истории литературы (см.: [Заборов 1982]).

3.2. Варианты «нового лидера» в статьях Чернышевского 1855–1862 гг.

Начало целой серии провокативных «выдвижений», предпринятых Чернышевским в 1855–1862 гг., следует приурочить к его самой известной литературной работе — «Очеркам гоголевского периода русской литературы» (1855–1856), первой развернутой литературно-критической программе новой эпохи. Как известно, они развязали бурную полемику о пушкинском и гоголевском направлениях в русской литературе (см.: [Жук]). Считается, что Чернышевский выступил сторонником гоголевской линии, однако такой, безусловно, верный взгляд не учитывает еще одного важного посыла «Очерков» — выдвижение Белинского в центр гоголевского периода.

3.2.1. Назад к Белинскому: критик в роли «главы литературы» в «Очерках гоголевского периода русской литературы»

Концепция искусства в «Очерках» полностью повторяет основные положения диссертации Чернышевского, вплоть до прямых текстуальных совпадений. Многие страницы «Очерков» посвящены изложению любимых идей автора о превосходстве действительности над фантазией художника, который только в ней и может найти опору. «Чистого искусства» не существует, — убежден автор и подкрепляет свое мнение ссылками на статьи Белинского, который якобы также отрицал его существование [Чернышевский 1984: 297, 302–303]. Для доказательств Чернышевский преднамеренно выбирает из статей «учителя» только то, что соответствует утилитарному взгляду на искусство [Там же: 469] (см. подробнее: [Егоров 1982: 129–133]). Односторонне развивая идеи позднего Белинского²⁷⁰, Чернышевский выключает Пушкина из литературного процесса 1850-х гг. [Чернышевский 1981: I, 226–239]. Взгляд на Гоголя также модифицируется. Ретушируя противоречия автора «Выбранных мест...», Чернышевский видит в нем последовательного сатирика [Там же: II, 182], пытаюсь «сохранить» Гоголя для современной литературы.

В «Очерках» утверждалось, что в русской литературе до сих продолжается гоголевский период и неизвестно, когда появится новый гениальный писатель его уровня. Никаких требований к потенциальному главе литературы, кроме просветительства и отражения действительности, в цикле статей Чернышевский не предъявлял. Поэтому правомерно утверждать, что положительная литературная программа «Очерков» заключалась в консервативном продолжении линии Белинского и Гоголя. Таким образом, в 1855–1856 гг. Чернышевский не предполагал никаких преобразований в литературе.

²⁷⁰ Лучший разбор отношения Чернышевского к эстетике Белинского см.: [Teras 1974: 234–245].

В то же время в «Очерках» есть весьма примечательный внутренний сюжет, который позволяет реконструировать видение автором дальнейшего литературного процесса.

Начиная с пятой статьи цикла, Белинский делается подлинным героем «Очерков», оттесняя Гоголя на второй план (напомним, что и в заглавии статьи речь шла о *литературе* гоголевского периода). Цель «Очерков» состояла в обзоре развития русской литературы за последние 20 лет, но замысел этот не был полностью реализован. Девять статей, опубликованных в «Современнике», были посвящены преимущественно истории критики и истории идей с конца 1820-х по 1848 гг. Анонсировав в финале литературный обзор, Чернышевский обещания не сдержал. Таким образом, происходило примечательное сужение понятия «литература» преимущественно до «критики»: очерки *литературы* на деле явились очерками *критики* гоголевского периода, а гений Гоголя уступил место гению Белинского.

В пятой статье цикла Чернышевский прямо назвал Белинского гением [Чернышевский 1984: 187], свойства которого существенно отличаются от привычных для романтической концепции гения качеств:

Гений — **просто человек**, который говорит и действует так, как должно на его месте говорить и действовать человеку **со здравым смыслом**; гений — **ум**, развившийся совершенно **здоровым** образом, как высочайшая красота — форма, развившаяся совершенно **здоровым** образом. <...> Непонятно и мудрено заблуждение и тупоумие, потому что они **неестественны**, а гений **прост и понятен**, как истина: ведь естественно человеку видеть вещи в их истинном виде [Там же: 188].

Здесь все симптоматично — и метафоры, и аналогии. Во-первых, из нескольких свойств, характеризующих гения со времен Канта, у Чернышевского остается только ум. Во-вторых, гений уподобляется природе, как это было в доромантической эстетике (у романтиков гений есть высшая духовная сила, преображающая природу). Метафора естественности и здоровья здесь восходит, по-видимому, также к эстетике XVIII в.

На протяжении цикла Чернышевский несколько раз доказывал мысль о том, что суждения Белинского до сих пор сохранили свою ценность, в отличие от быстро устаревающих взглядов иных критиков; критика Белинского — это не история, а «руководительный пример» [Там же: 288; 373]. Для обоснования этого положения Чернышевский ретроспективно поставил Белинского «во глав[у] нашего литературного движения» в 1840-е гг. [Там же: 281]. Предшествующий этап (Полевой, Надеждин) был только подготовкой к нему. Но что в самом деле было неожиданным в концепции Чернышевского, так это призыв вернуться назад, к уже пройденному этапу развития критики.

Такая позиция для критика, претендующего на роль властителя умов и руководителя литературы, выглядела странной. Впервые с начала 1820-х гг. критик выступал в столь не характерной для него роли консерватора, от-

рица идея прогресса и совершенствования в идеях и способах толкования текстов. Неслучайно поэтому многие коллеги Чернышевского по цеху (Дружинин, Григорьев) с полным недоумением отреагировали на побуждение вернуться к состоянию идей десятилетней давности, да еще в сильно упрощенном виде.

Чернышевский не просто избирательно воспринимал предшествующую традицию (что случается с критиками часто), но отрицал самую возможность и целесообразность усовершенствования литературной программы Белинского (подчеркнем — именно литературной, а не эстетической). По крайней мере, такой позиции Чернышевский держался до конца 1850-х гг.

При этом критика 1848–1855 гг. объявлялась «бесплодным» периодом [Чернышевский 1984: 386]. С одной стороны, вычеркивание из истории критики целого периода было полемически направлено, надо полагать, против Анненкова, Боткина и Дружинина как ведущих критиков журнала, строивших критическую тактику после 1848 г. во многом на полемике с идеями позднего Белинского и склонявшихся к эстетизму. В этом отношении характерна двойственная реакция старших членов кружка «Современника» на статьи Чернышевского. С одной стороны, Тургеневу, Анненкову и Боткину понравилось воскрешение имени Белинского, к чему они и сами тогда стремились, а с другой — постановка вопроса у Чернышевского их удовлетворить не могла. Это отчетливо прочитывается в письме Анненкова Тургеневу 7 ноября 1856 г.:

Я слышал, что вы в восторге от статьи Чернышевского <шестой. — А. В.>. А мы здесь ее побраниваем. Нам кажется, что уже теперь можно соединить участие и энтузиазм к прошлым деятелям с **истиной и дельным обсуждением**. **Возгласы, вскрики, фрондировка** нам не кажутся здесь вещами важными теперь [Анненков 2005: I, 49].

Анненков, конечно же, не воспринимал всерьез литературно-эстетических размышлений Чернышевского, тем более что они вычеркивали из истории всю новейшую критику после Белинского²⁷¹.

С другой стороны, забвение 1848–1855 гг.²⁷², по плану Чернышевского, несомненно, должно было поставить крест на деятельности «молодой редакции» «Москвитянина» и Григорьева как самого заметного и яркого

²⁷¹ Недовольство вольностью, с какой Чернышевский производил ранжирование живых и практикующих критиков, слышится и в другом письме — Е. Колбасина Тургеневу: «Статья о Белинском <...> произвела остервенелое бешенство на Боткина и Анненкова: как, дескать, человек, говоря о Станкевиче и всей компании, прямо указывает и на живых людей, принадлежащих к этой компании... Трухнули очень; Анненков упирает на то, что будто бы все переврано Чернышевским» [Тургенев и круг: 284].

²⁷² В этой связи Чернышевского следует считать родоначальником мифа об упадке и ничтожности критики 1848–1855 гг., который будет развит в 1860–1870-е гг. и который прочно закрепился в отечественном литературоведении.

критика до прихода Чернышевского²⁷³. В свете полемики с Григорьевым понятным становится и центральное заявление «Очерков» о продлении, продолжении гоголевского периода, о закате которого, как мы выяснили, Григорьев объявил еще в 1853 г.²⁷⁴ («Русская литература в 1852 году»). Чернышевский, конечно же, 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».

Подводя итоги, можно утверждать, что в 1855–1856 гг. Чернышевский не видел в современной литературе автора, который бы полностью соответствовал его весьма радикальной эстетической программе. Не без влияния этого обстоятельства смысловой центр «Очерков» смещался в сторону критики, в которой Чернышевский усматривал главное действующее лицо текущей литературы²⁷⁵.

Представления о кураторской роли критики наиболее последовательно отразились в цикле его статей «Лессинг, его время, его жизнь и деятельность» (печатались в «Современнике» следом за «Очерками...»). Работа фактически представляет собой монографию, а точнее — компиляцию лучших немецких работ об авторе «Лаокоона». В черновиках сохранились указания Чернышевского на то, что основные положения взяты им из «Истории немецкой национальной поэтической литературы» Г. Гервинуса. Русский критик заимствует у него идею о том, что в истории европейских литератур есть такие периоды, когда литература играет в жизни нации ключевую роль и определяет все государственное развитие (ср.: [Gervi-

²⁷³ Единственной работой, в которой «Очерки» рассматриваются в связи с выступлениями Григорьева, до сих пор остается статья М. Г. Зельдовича 1961 г. [Зельдович 1961].

²⁷⁴ О Григорьеве Чернышевский упоминает в «Очерках» один раз: «всегда поддается странным обольщениям», хотя «ум живой и искренний» [Чернышевский 1984: 75].

²⁷⁵ «Очерки» Чернышевского вызвали негативную реакцию в русских журналах (о полемике вокруг них и о спорах по поводу «пушкинского» и «гоголевского» направлений см.: [Зельдович 1968: 128–179]). Яростнее всех выступили «Отечественные записки» и «Библиотека для чтения». Анонимный обозреватель «Записок» обвинил автора «Очерков» в отсутствии собственного мнения и указал на то, что еще слишком рано писать историю 1830–1840-х гг. и тем более опасно браться за нее человеку, не бывшему очевидцем событий [ОЗ: 1856. № 10. С. 75–76]. А. Дружинин в статье «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» объявил возврат к Белинскому, прокламируемый Чернышевским, «литературной фетишизацией» и пытался осмыслить причины, которые привели к этому, дав, по сути, первый критический взгляд на удаchi и заблуждения «неистового Виссариона».

pus: I, 3–4]). Таков случай Германии от Лессинга до Шиллера и Гете [Чернышевский: IV, 6–7], когда литературные деятели, имея большее влияние на политику и культуру своей страны, способствовали возвышению нации и ее расцвету не только в культурной сфере. У истоков «немецкого чуда», по мнению Чернышевского, стоял ни кто иной, как Лессинг, который стал «отцом новой немецкой литературы» и «владычествовал над нею с диктаторским могуществом» [Там же: IV, 9]. И Шиллер, и Гете были его учениками, подчеркивал Чернышевский. В течение всей жизни он проецировал биографию Лессинга и его роль в истории немецкой словесности на себя. Соответственно, возникал вопрос, каких же писателей Чернышевский мыслил в роли своих учеников.

Если в «Очерках...» никаких вариантов нового литературного лидера предложено не было, то со второй половины 1857 г. Чернышевский начал говорить о смене литературных периодов, утверждая превосходство некоторых молодых авторов (Щедрина, в первую очередь) над Гоголем в изображении действительности. Поиски нового лидера русской литературы, однако, затянулись. Предъявляя все больше претензий к очевидным и общепризнанным «кандидатам на первенство» Гончарову и Тургеневу, Чернышевский поощряет и пытается «перетянуть» на свою сторону Л. Толстого, Островского, Писемского, Щербину и др. Тем не менее, как и следовало ожидать, «глава литературы» был найден Чернышевским в разнотчинской среде. В ноябрьском номере «Современника» за 1861 г. он опубликовал два программных текста: статью «Не начало ли перемены?» и некролог «Н. А. Добролюбов», в которых молодой прозаик Н. Успенский рассматривался как предвестник новой прозы, а покойный критик как «глава русской литературы».

3.2.2. Чернышевский и Н. Успенский: вопрос о будущем русской прозы

Н. Успенский стал первым беллетристом-разнотчинцем, которого редакция «Современника» в конце 1850-х гг. попыталась выдвинуть в авангард литературы²⁷⁶. В 1861 г. Некрасов, возлагавший на молодого автора большие надежды²⁷⁷, предложил ему собрать печатавшиеся с 1858 г. рассказы в сборник, который вышел в том же году. Инициатива издать Успенского, несомненно, исходила и от Чернышевского, который в программной статье «Не начало ли перемены?» увидел в нем предтечу прозы нового типа.

²⁷⁶ Помяловский, Слепцов, Левитов и Решетников начали печататься в журнале лишь в начале 1860-х гг.

²⁷⁷ Об этом свидетельствует и тот факт, что Некрасов профинансировал поездку Успенского за границу в 1861 г. для «огранки» его таланта [Чуковский: 126]. Поскольку в заграничном письме к Случевскому он упоминает о задуманном романе [Там же], можно предположить, что разговоры с Некрасовым могли вестись и о крупной романной форме.

Прагматика этого текста, однако, оказалась гораздо сложнее, чем простое проектирование будущего русской словесности.

Статья, называвшаяся в черновике «Чего ждать?», в первую очередь должна быть прочитана как литературный манифест. Чернышевский увидел в рассказах Успенского реализацию принципов качественно новой литературы. В интерпретации критика, тексты писателя нарушают все принятые литературные конвенции — «качества хороших беллетристов»:

- 1) они почти бессюжетны;
- 2) им свойственна недосказанность и фрагментарность (бессмысленные, на первый взгляд, «лоскутки»);
- 3) они тяготеют к цикличной форме;
- 4) в них нет ни психологии, ни характеров в привычном смысле;
- 5) нет «ни тенденции, ни хорошего слога», которые могли бы компенсировать отсутствие сюжета и целостности (ср.: «пишет он так себе» [Чернышевский 1981: II, 213]).

На фоне разительных нарушений литературной нормы резко выделяется новаторство Успенского, которое, по Чернышевскому, состоит в том, что «он пишет о народе правду без всяких прикрас» [Там же: II, 214]. Эта идея, как отмечалось исследователями, восходила к рецензии Добролюбова на рассказы Славутинского [С: 1860. № 2] и к его же статье «Черты для характеристики русского простонародья» [Там же: № 9] о рассказах Марко Вовчка (см.: [Самочатова]). В первой Добролюбов отказывал Славутинскому в большом таланте, художественности и колебался между мнением Анненкова о том, что одна правда изображения вовсе не подразумевает художественности, и признанием безусловной пользы от таких текстов. В статье «Черты для характеристики...» уже однозначно говорилось о большом значении художественно слабых рассказов Марко Вовчка для русской литературы, но более — для просвещения и пробуждения народа.

Таким образом, мысль выдвинуть на роль предвестника нового периода словесности автора слабых, но правдивых рассказов о народном быте Чернышевский позаимствовал у Добролюбова, оформив ее в соответствии со своим принципом художественности: если произведение правдиво, то оно и художественно.

Согласно Чернышевскому, изображение «правды без прикрас» сигнализировало об окончании гоголевского периода. Правда же выражалась в том, что литература наконец-то смогла преодолеть магию гоголевской «Шинели» — освободиться от сострадания и идеализации несчастного Башмачкина, который являлся для критика всего лишь «смешным идиотом» [Чернышевский 1981: II, 216]. В этом смысле рассказы Успенского оказались для Чернышевского «хорошим признаком» [Там же: II, 248] начавшейся перемены. Во-первых, Успенский порвал с сентиментальным изображением народа в повестях Тургенева и Григоровича, а во-вторых,

его рассказы должны привести к пробуждению народного самосознания²⁷⁸. Соответственно, заглавие статьи имело двойное значение: литературное, подразумевающее начало нового этапа в русской словесности, и социально-политическое, намекающее на возможные изменения социальной реальности.

Специфика рассказов Успенского была подмечена не одним Чернышевским. Лейтмотивом критических отзывов на первый сборник писателя стало указание на бесцельное фотографирование и копирование реальности. По мнению рецензента «Отечественных записок», «автор без всякой цели до того близко подходит <...> к описываемому им лицу, что глазу становится больно, и эстетическое зрение страдает» [ОЗ: 1861. № 11. Отд. III. С. 65]. О нарушении неких эстетических законов говорилось и в анонимной статье во «Времени», которая приписывается Ф. М. Достоевскому²⁷⁹. Уподобляя Успенского фотографу, который, «не выбирая точки зрения», устанавливает на площади свою «фотографическую машину» и снимает много «ненужного», критик «Времени» призывал к «сознательному» освоению материала, когда художник пропускает его через свое восприятие и выражает собственный взгляд [Достоевский: XIX, 180]. Эти пассажи статьи были полемически направлены против Чернышевского, который, по мнению Достоевского, предлагал видеть в Успенском «основателя какого-то нового взгляда в описаниях народного быта, изобретателя какой-то новой точки зрения, с которой следует смотреть на народ» [Там же: XIX, 179]. На самом же деле, утверждалось во «Времени», автор рассказов ничего нового пока не сказал, потому что «явился после Островского, Тургенева, Писемского и Толстого» [Там же]. В духе Достоевского рассуждал и Вс. Крестовский, повторяя метафору «фотографии» («хороший фотографчик») и отказываясь видеть в Успенском «истинного художника» [РС: 1862. № 1. С. 40, 47].

Таким образом, все крупные журналы сочли восторги Чернышевского необоснованными и преждевременными²⁸⁰. Не отрицая одаренности Успенского, критика призывала его развивать талант и придерживаться более традиционных литературных форм, хорошо разработанных в жанре рас-

²⁷⁸ Радикальная трактовка К. Чуковским финала статьи, где Чернышевский якобы революционизирует рассказы Успенского [Чуковский: 129–136], нуждается в коррекции. Политическое иносказание Чернышевского не так однозначно. Скорее, речь идет о предупреждении: автор, как сторонник реформ, выступает против подстрекательства «спящего» народа к бунту. Такая трактовка подтверждается написанными весной 1862 г. «Письмами без адреса», в которых Чернышевский, обращаясь к Александру II, призывал сделать все для того, чтобы избежать кровавой развязки.

²⁷⁹ Сомнения в верности такой атрибуции см.: [Богданов].

²⁸⁰ «Северная пчела», например, ядовито именovala Успенского «литературным цветочком», выросшим на почве «Современника», «возделанной г. Чернышевским с братией» [СП: 1862. № 67. Цит по: Чуковский: 125].

сказов из простонародного быта. Писатель, однако, продолжал следовать избранной им манере отстраненного и подчеркнуто антипсихологического изображения народа, понимание которого у Успенского было «вообще лишено какого-либо значения, отличного от этнографического» [Зубков 2010: 193]. Эти расхождения во взгляде на народ и способы его изображения привели к тому, что к середине 1860-х гг. репутация Успенского, объявленного Чернышевским «представителем новой литературной эпохи» [Анненков 2000: 278], стремительно падает. С «Современником» отношения писателя также быстро испортились. Еще в начале 1862 г. Успенский поссорился с Некрасовым, обвинив его в присвоении прибыли от издания его сборника (см.: [Чуковский: 144–145]), и навсегда покинул журнал.

Литературные опыты Успенского, однако, не прошли даром для Чернышевского, всерьез видевшего в его повествовательной манере новые возможности для прозы. Поэтика рассказов Успенского, в трактовке Чернышевского, предвосхитила некоторые особенности романа «Что делать?». Г. Е. Тамарченко показал, как отдельные политические метафоры и иносказания, размышления о рождении нового типа людей, высказанные в статье «Не начало ли перемены?», потом почти дословно повторяются в романе [Тамарченко: 124–130]. Этим, однако, значение статьи для конструкции романа не исчерпывается. Чернышевский развил в нем перечисленные в статье «Не начало ли перемены?» особенности поэтики Успенского, о чем в черновике предисловия к роману говорилось прямо:

Мой рассказ <...> слишком слаб сравнительно с произведениями людей, <...> действительно одаренных сильным талантом, например, с «Мещанским счастьем», «Молотовым», <...> с маленькими пьесками г. Успенского, — но ведь ты, моя добрейшая публика, еще не разобрала, что эти вещи разнятся, как небо от земли, <...> с этими-то сочинениями ты смело ставь наряду мой рассказ по достоинству исполнения, а по содержанию он выше их [Чернышевский 1976: 357].

Хотя упоминание Помяловского²⁸¹ и Успенского из журнальной редакции исчезли, намек на них остался [Там же: 14].

«По достоинству исполнения» роман Чернышевского, действительно, удовлетворял почти всем признакам, перечисленным в статье «Не начало ли перемены?». Автор широко пользуется приемом недосказанности, минимизирует роль психологии, строит рассказ на бытовых и любовных пустяках, якобы нейтрализуя тенденциозность²⁸² своего повествования, утрирует отсутствие хорошего слога и вообще сознательно нарушает все сложившиеся литературные конвенции [Drozd: 39–40]; [Паперно: 184–185].

²⁸¹ О сюжетных заимствованиях из повестей Помяловского в романе см.: [Drozd: 40, 64]; [Руденко: 160–197].

²⁸² «Истинность» и тенденциозность произведения, в концепции Чернышевского, взаимоисключают друг друга (в соответствии с ключевым для его поэтики принципом «снятия противоречий») [Паперно: 148–156].

В предисловии же к роману Чернышевский утверждал: «Все достоинства повести даны ей только ее истинностью» [Чернышевский 1976: 14]. Все это полностью согласуется с его теорией «художественности».

Однако амбиции Чернышевского простирались гораздо дальше амбиций Успенского, поэтому у автора «Что делать?» появляется мысль о значительном превосходстве собственного романа *по содержанию* над всей остальной литературой (при ерническом умалении повествовательного таланта). Если Некрасов мог питать иллюзии относительно Успенского, то в статье «Не начало ли перемены?» нет и намека на ожидание от него крупного произведения. Тон писем Чернышевского к Успенскому [Чернышевский: XIV, 445–446] позволяет утверждать, что во время написания «Что делать?» автор не испытывал к нему личной симпатии. Признавая достоинства и роль его прозы в утверждении новой литературы, Чернышевский, судя по всему, сомневался в его способности создать роман. Форма рассказов Успенского, таким образом, послужила Чернышевскому только импульсом к созданию концептуального текста, ставшего «средством для построения символической модели мира <...> и человека эпохи реализма» [Паперно: 185].

В этом смысле роман «Что делать?», который воплощал принципы новой прозы, оказался символическим ответом на собственную статью Чернышевского. Декларируемое презрение к художественной отделке текста на поверку оказалось приемом, а сам роман послужил образцом для целой серии произведений о «новых людях».

Литературная (и личная) судьба зачинателя «перемены» Успенского сложилась вовсе не так успешно: его рассказы были быстро забыты²⁸³ (см. об этом: [Зубков 2010]). Чернышевский же, в 1861 г. выдвинувший молодого автора и воспользовавшийся его повествовательными находками, после выхода романа «Что делать?» сам стал претендовать на главенство в русской прозе. Место главы литературы, однако, было предназначено им для близкого друга и соратника — Н. Добролюбова.

3.2.3. «Канонизация» критика Н. Добролюбова и проблема литературной власти в 1862 г.

Ранняя смерть Добролюбова на 25-м году жизни 17 ноября 1861 г. сделалась предметом столь интенсивного обсуждения в русской печати, что едва ли не конкурировала с темами петербургских пожаров, тысячелетия России и отмены крепостного права. В период с 18 ноября 1861 г. по август 1862 гг. нам удалось выявить около 75 газетных и журнальных тек-

²⁸³ В качестве параллели к репутации Успенского полезно привести судьбу Н. Кохановской — талантливой писательницы, в которой славянофилы «Русской беды» (К. Аксаков и Н. Гиляров-Платонов) видели будущее русской прозы. О взлете ее славы и забвении см.: [Взгляды славянофилов: 264–67, 280–81].

стов, связанных с Добролюбовым²⁸⁴. Причиной столь устойчивого интереса к фигуре покойного критика стала публицистика Чернышевского²⁸⁵, который вместе с Некрасовым целенаправленно создавал культ рано умершего «гения» и «главы русской литературы».

В данном разделе мы рассмотрим, какой смысл вкладывал Чернышевский в это понятие, как создавался культ Добролюбова и как современники реагировали на него.

Если же посмотреть на проблему шире, то дискуссия вокруг Добролюбова 1862 г. явилась симптомом более важного процесса — борьбы критиков за власть в литературе. По крайней мере, сами участники литературного процесса воспринимали ее именно так. В этом смысле смерть Добролюбова предстает удобной призмой, через которую можно взглянуть на тенденции в развитии русской литературы и публицистики, причем взглянуть изнутри литературы. Для этого необходимо шаг за шагом рассмотреть цепочку скандалов, потрясавших литературный мир почти одновременно с эпохальным в истории России событием — отменой крепостного права.

СКАНДАЛ ПЕРВЫЙ: ГЛАВА ЛИТЕРАТУРЫ

В 11-м номере «Современника» за 1861 г. был напечатан некролог Добролюбова, в котором его автор Чернышевский заявлял:

Ему было только двадцать пять лет. Но уже **четыре года он стоял во главе русской литературы**, [— нет, не только русской литературы, — во главе всего развития русской мысли] [Добролюбов в воспоминаниях: 312].

Вырезанные цензурой места (в квадратных скобках) еще более оттеняли главную идею Чернышевского. В соответствии с его взглядами на роль и задачи искусства и критики, Добролюбов оказывался именно той фигурой, которая стоит во главе не только литературы, но и общественного движения. Основным критерий для такого выдвижения Чернышевский видел в служении народу, чему Добролюбов якобы посвятил жизнь:

<...> невознаградима его потеря для народа, любовью к которому горел и так рано сгорел он. О, как он любил тебя, народ! До тебя не доходило его слово, но когда ты будешь тем, чем хотел он тебя видеть, ты узнаешь, как много для тебя сделал этот гениальный юноша, лучший из сынов твоих [Там же].

²⁸⁴ В единственной существующей библиографии работ о Добролюбове за данный период числится лишь 28 источников. См.: [Сильчевский: 327–329]. Мы впервые привлекаем мнения разных литературных лагерей, руководствуясь принципами изучения полемик 1860-х гг., обоснованными в диссертации П. С. Рейфмана: [Рейфман]

²⁸⁵ Полемика вокруг смерти Добролюбова всегда исследовалась лишь с точки зрения «революционно-демократического лагеря». См. богатые фактами работы: [Краснов]; [Бушканец]; [Порох]; [Демченко: III].

Этот фрагмент также не прошел цензуру, и Чернышевский вынужден был другими способами передать свой замысел. Одним из них явилось целенаправленное конструирование мученического образа Добролюбова. Начиная с похоронных речей, Некрасов и Чернышевский подменили физические причины смерти молодого критика (туберкулез) морально-нравственными. Так, по воспоминанию очевидца, Чернышевский утверждал, что «болезнь Добролюбова развилась вследствие безвыходных нравственных страданий, испытываемых им во все время его кратковременной литературной деятельности» [Добролюбов в воспоминаниях: 314], а автор другого некролога (А. Гиероглифов) полагал, будто «Добролюбов умер оттого, что был слишком честен» [Гиероглифов: 1525]²⁸⁶.

Донесение агента III отделения о похоронах Добролюбова 20 ноября 1861 г., которое в советское время считали не заслуживающим доверия, исключительно точно раскрывает прагматику надгробных речей:

Вообще вся речь Чернышевского, а также Некрасова, клонилась к тому, чтобы все считали Добролюбова **жертвою правительственных распоряжений** и чтобы его **выставляли как мученика, убитого нравственно** [Дело Чернышевского: 151]²⁸⁷.

Та же мысль присутствует и в дневниковой записи Никитенко от 22 ноября 1861 г., лично на похоронах не бывшего, но слышавшего о них:

Чернышевский сказал на Волковом кладбище удивительную речь. Темою было, что Добролюбов **умер жертвою цензуры**, которая обрезывала его статьи и тем довела до болезни почек, а затем и до смерти [Добролюбов в воспоминаниях: 243]²⁸⁸.

Преувеличения в речи Чернышевского можно было бы объяснить высоким эмоциональным напряжением в ситуации похорон. Однако и в некрологе

²⁸⁶ Вообще, проблема соотношения авторефлексии Добролюбова с его поведением, а затем с его репутацией нуждается в дополнительном исследовании. О возможных подходах см.: [Вдовин 2007]; [Вдовин 2009а].

²⁸⁷ Одним из вероятных источников этой мысли Чернышевского была характеристика Белинского из опубликованной в 1855 и 1858 гг. четвертой части мемуаров Герцена «Былое и думы». Ср.: «Притесняемый денежно литературными подрядчиками, **притесняемый нравственно ценсурой**, окруженный в Петербурге людьми мало симпатичными, страдаемый болезнию, для которой балтийский климат был убийственен, Белинский становился раздражительнее и раздражительнее» [Герцен: IV, 32].

²⁸⁸ Аналогичную реакцию на речь Чернышевского можно найти у молодого А. С. Суворина, который сообщал в письме М. Ф. Де-Пуле 29 ноября 1861 г.: «А вот смерть свистуна Добролюбова меня глубоко огорчила. <...> Только на могиле, говорят, Чернышевский сочинил глупую шутку. Он говорил речь, в которой досталось правительству, в которой прямо говорилось, что одной из причин смерти Д<обролюбова> <...> были цензурные и всякие другие стеснения» [Суворин: 159].

«Н. А. Добролюбов» он продолжал последовательно подменять истинные причины смерти Добролюбова нравственно-политическими: «Не труд убивал его, — он работал беспримерно легко, — его убивала гражданская скорбь» [Добролюбов в воспоминаниях: 310]. Тем самым мученичество покойного сразу же приобретало характер ключевого компонента в образе и даже оттесняло его главенство в литературе на второй план. Однако синхронная событиям критика мгновенно отреагировала в первую очередь на превознесение Чернышевским статуса Добролюбова.

Следует напомнить, что к концу 1861 г. Чернышевский состоял в остройшей полемике по самым разным вопросам почти со всеми влиятельными писателями и журналистами России — Тургеневым, Герценом, Достоевским, Писемским, Катковым. Тем не менее, можно предположить, что общественность «проглотила» бы восхваление мученика Добролюбова, о смерти которого многие его оппоненты сожалели совершенно искренне (например, Тургенев²⁸⁹ и Достоевский²⁹⁰), если бы Чернышевский не решился на весьма серьезное заявление.

Литераторы обрушились на «Современник» и лично на Чернышевского с жесткой критикой. Главный упрек таких изданий, как «Библиотека для чтения», «Русский вестник», «Отечественные записки», петербургские и московские «Ведомости» и мн. др., касался «фетишизации» (слово из лексикона полемики) образа умершего литератора. «Современник» и лично Чернышевского обвиняли в аморальной эксплуатации имени Добролюбова, а также в насаждении новых авторитетов (при постоянных выступлениях против авторитетов). Приведем две наиболее яркие цитаты:

Покойник, не имев 25 лет отроду, уже 4 года стоял во главе русской литературы... хотя самое имя его было известно весьма немногим²⁹¹. Признаемся, нам кажется такой отзыв не преувеличенной похвалой покойному, а **просто откровенным самовосхвалением, фимиамом собственному кружку, который весь состоит из людей, способных стоять во главе русской литературы** [СПбВед: 1862. № 19. 25 января. С. 87].

Бедный молодой человек, этот Добролюбов! <...> Увы! и после смерти служит он **предметом эксплуатации** для своих друзей. Мертвого человека они поставили на ходули, одели в маскарадный костюм вождя русской литературы, преисполнили его всякими доблестями, заставили его умереть от особого вида чахотки, еще не известного в медицине, — от гражданской скорби, и приглашают Россию пилигримствовать на его могилу [Диковинки журналистики: 12].

²⁸⁹ Ср. в письме к И. П. Борисову: «Я пожалел о смерти Добролюбова, хотя и не разделял его воззрений: человек был даровитый — молодой... Жаль погибшей, напрасно потраченной силы!» [Тургенев. Письма: IV, 390].

²⁹⁰ Ср.: «Я жалею о безвременно умершем Добролюбове и о других — и лично, и как о писателях. Но из этого сожаления не скажу, чтоб они не ввали» [Достоевский: XX, 200].

²⁹¹ Напомним, что все статьи Добролюбов подписывал псевдонимами (например, «Н.-бов»).

Мы сознательно не входим в детали позиции каждого из цитируемых изданий, безусловно, имевших свои причины для противодействия Чернышевскому. Значимо другое — полное единодушие в осуждении стратегии возвеличивания и насаждения культа Добролюбова со стороны прессы самой разной политической ориентации, и это притом, что значение его как критика и публициста признавалось многими. Даже провинциальный «Одесский вестник», восторженно встретивший выход «Материалов для биографии Добролюбова», усомнился в реальности «главенства» Добролюбова в русской литературе [Литературное обозрение: 147]. Таким образом, для современников был важен именно литературный аспект полемики, и задача исследователя — его раскрыть.

Объявив Добролюбова главой литературы, Чернышевский актуализировал важнейшую проблему первенства в «республике словесности». После 1855 г. «гласность» и общественный подъем породили небывалую с 1840-х гг. журнальную конкуренцию, а многообразие литературных партий обострило вопрос о лидерстве в литературе²⁹². Как уже упоминалось, Чернышевский, заявивший в «Очерках гоголевского периода русской литературы» о его продолжении, к концу 1850-х гг. находился в ожидании нового этапа и новой главы. Таковым для критика и стал покойный Добролюбов. При этом многим современникам действия Чернышевского казались авантюрой и даже фарсом²⁹³. На фоне предшествующих попыток выстраивания литературной иерархии — в первую очередь, выдвижения Григорьевым Островского — «проект» Чернышевского отличался особым размахом.

Все это осложняло и без того беспокойную ситуацию в прессе, страницы которой с 1860 г. самими журналистами трактовались как «поле брани и ругани»²⁹⁴. На этом фоне становится понятным, почему проблема журналистской этики стала обсуждаться в периодике 1860–1862 гг. с особым пристрастием²⁹⁵. Редкому изданию удавалось не нарушить этикета и

²⁹² См. недавние работы о тактике важнейших конкурирующих журнальных сил: [Трофимова]; [Шилова].

²⁹³ Это сразу почувствовал Достоевский, отметивший в записной книжке: «Вы <Чернышевский. — А. В.> ударились в шутовство; это ловкий прием. Всякий скажет, ведь шут, свистун, что взять с свистуна; пишет он зато забавно» [Достоевский: XX, 157].

²⁹⁴ Ср. скандальную статью Н. Воскобойникова «Перестаньте биться и драться, господа литераторы» [Воскобойников], открывшую длительную полемику. Одна из первых заметок: «Литература скандалов» [ОЗ: 1860. № 10. С. 37–38]. Подборку материалов о широком бытовании слова «скандал» в журналистике этого времени см.: [Пенская].

²⁹⁵ «Неутихающая брань в литературе» осознавалась как тревожный симптом — издержка общественного подъема и гласности. Ср. также сокрушения публициста «Библиотеки для чтения»: «Литература представляет почти всегда довольно полное выражение самого общества. Что же выражается общою пого-

соблюсти все правила журнальной полемики. Как показывает дискуссия вокруг смерти Добролюбова, и «Современник», и его оппоненты явно злоупотребляли возможностями гласности.

СКАНДАЛ ВТОРОЙ: «ГЛУПЦЫ И ПОШЛЯКИ»

В декабре 1861 г., сразу после похорон друга, Чернышевский приступил к сбору «Материалов для биографии Добролюбова», первая подборка которых появилась в № 1 «Современника» за 1862 г. Предприимчивый биограф нарушил в них «главное правило литературной полемики», как он сам позже квалифицировал свой шаг²⁹⁶, — перешел на личности:

Теперь, милостивые государи, называвшие нашего друга человеком без души и сердца, — теперь честь имею обратиться к вам, и от имени моего, от имени каждого прочитавшего эти страницы, в том числе и от вашего собственного имени, — да, и вы сами повторяете себе то, что я говорю вам, — теперь имею честь назвать вас **тупоумными глупцами**. Вызываю вас явиться, **дрянные пошляки**, — поддерживайте же ваше прежнее мнение, вызываю вас...

Вы смущены? Вижу, вижу, как вы пятитесь.

Помните же, милые мои, что напечатать имена ваши в моей воле и что с трудом удерживаю я себя от этого [Чернышевский: X, 35–36].

Под «тупоумными глупцами» и «дрянными пошляками», как намекал сам Чернышевский, подразумевались Тургенев и Герцен [Там же: X, 1002–1003]. Они обвинялись в том, что считали Добролюбова «человеком без души и сердца». Ругательства Чернышевского сразу стали, по замечанию публициста «Северной пчелы», «знаменитым выражением самого умного человека в Петербурге» [СП: 1862. № 84. 28 марта. С. 332–333].

В чем причина такой антипатии Чернышевского к двум своим современникам?

Что касается первого, то, как показал В. А. Мысляков, все объясняется давней неприязнью Тургенева к личным качествам Добролюбова, а также болезненно воспринятыми Чернышевским слухами о содержании еще не вышедшего романа «Отцы и дети», где в главном герое якобы карикатурно изображен Добролюбов [Мысляков: 147–48]. Упоминание же Герцена вызывает ряд вопросов.

В «Дополнительных показаниях Сенату» от 1 июня 1863 г. Чернышевский утверждал, что «не мог извинить Герцену никогда, а тем более после смерти Добролюбова» дурных отзывов о нем, появлявшихся с весны 1859 г. в «Колоколе», где «была напечатана обидная для Добролюбова»

ловною бранью? — Разумеется, всеобщее недовольство друг другом <...>. Но разве этого ожидали мы, вступая в новое время всеобщего оживления? Разве подобные явления вызывали мы и для них принесли столько тяжких жертв» [БдЧ: 1862. Т. 170. Ч. 1. Март. С. 186 (Поголовная брань в литературе)].

²⁹⁶ Следственные показания 1863 г.

статья “Very dangerous!!!” [Дело Чернышевского: 313]. Далее Чернышевский давал ссылку на скандальную фразу из «Материалов»:

Когда я потерял Добролюбова <...>, неприязнь к Герцену за него усилилась во мне до того, что увлекла меня до поступков, порицаемых правилами литературной политики <...>. Укажу для примера на выражение о нем в одной из первых книжек «Современника» за 1862 г. в статье, которою начал я биографию Добролюбова <...>. Эта моя резкость наделала тогда довольно шума в нашей литературе <...>. На это есть указания в русских периодических изданиях. Для примера укажу на «С.-Петербургские ведомости» первой половины 1862 года [Там же: 313–314].

Казалось бы, противоречий нет²⁹⁷. Возмущенный статьей Герцена, Чернышевский отвечал и ему, и Тургеневу в своих «Материалах». Между тем в статье “Very dangerous!!!”, названной здесь поводом к конфликту, нет ни одного уничижительного намека на личные качества Добролюбова. Более того, читая «Литературные мелочи прошлого года», подписанные «Н.-бов», Герцен, скорее всего, еще не знал, кто скрывается за этим псевдонимом [Коротков: 172]. Едва ли он мог что-либо знать и о чертах характера начинающего критика. На момент выхода статьи Герцена (лето 1859 г.) круг негативных ассоциаций, возникший в связи со «свистом» и «свистунами», также еще не затрагивал личных качеств авторов «Свистка» и «Современника»

Самое простое объяснение этой неувязки — характерное для памяти Чернышевского установление мнимой причинно-следственной связи между событиями. Действительно, как следует из слов Чернышевского, смерть Добролюбова усилила в нем неприязнь к Герцену за выпад против критика. Эти чувства могли «наложиться» у Чернышевского на его воспоминания о нелегких лондонских разговорах с Искандером, обостренных расхождением по многим вопросам (подробнее об этой полемике: [Антонова: 124–136]). Однако анализ фактического материала 1860–1861 гг. позволяет предложить более правдоподобную версию.

Наиболее вероятным поводом к выпаду Чернышевского могла послужить статья Герцена «Лишние люди и желчевики» («Колокол», 15 октября 1860 г.), продолжавшая полемику с «Современником» о значении «лишних людей». В ней таким нелестным, но с середины 1850-х гг. расхожим словом [Герцен: XIV, 573] именовались представители нового поколения нигилистов. Нелестно описывая личные качества желчевиков, Герцен метил в том числе в Чернышевского и Добролюбова. Не случайно поэтому

²⁹⁷ А. А. Демченко, призывавший осторожно относиться к следственным показаниям, все же не видит оснований не доверять именно этим, т.к. они подтверждаются более поздним свидетельством Чернышевского — письмом А. Пыпину 1878 г. См.: [Демченко: III, 28–32].

Чернышевский уточнил в показаниях, что статья Герцена была обидна и для него тоже [Дело Чернышевского: 313]²⁹⁸.

Аллюзионный слой статьи Герцена, действительно, очень насыщен и включает массу едва различимых намеков на ряд статей Добролюбова и Чернышевского. Укажем на один «укол» в адрес Добролюбова, не отмеченный исследователями и косвенно подтверждающий нашу версию. Отталкивая описывая физические и психические качества желчевиков, Герцен полемизирует с обрисовкой положительных черт молодого поколения во все той же статье Добролюбова «Литературные мелочи прошлого года»²⁹⁹, спровоцировавшей всю полемику. Приведем текстуальные пере-
 клички в таблице:

| «Литературные мелочи прошлого года» Добролюбова | «Лишние люди и желчевики» Герцена |
|---|--|
| <p>Совсем не так отнеслось к вопросам жизни молодое поколение <...>. От пожилых людей <т.е. от «лишних людей». — А. В.> обыкновенно рассыпаются ему упреки в холодности, черствости, бесстрастии. Говорят, что нынешние люди измелчали, стали неспособны к высоким стремлениям, к благородным увлечениям страсти. Все это, может быть, чрезвычайно справедливо в отношении ко многим, даже к большинству нынешних молодых людей <...>. Но за ними, и отчасти среди них, виднеется уже другой общественный тип, тип людей реальных, с крепкими нервами и здоровым воображением. <...>.</p> <p>Они в самом деле стали мельче, если хотите, и потеряли ту стремительную страстность, которою отличалось прошлое поколение; но зато они гораздо тверже и жизненнее. <...> В общей своей массе молодые люди нынешнего поколения отличаются спокойствием и тихою твердостью. Это происходит в них прежде всего, разумеется, оттого, что</p> | <p>Это <т.е. «желчевики». — А. В.> не <i>лишние</i>, не праздные люди, это люди <i>озлобленные</i>, больные душой и телом, люди, закахнувшие от вынесенных оскорблений, глядящие исподлобья и которые не могут отделаться от желчи и отравы <...>. Они представляют явный шаг вперед, но все же болезненный шаг <...>.</p> <p>Смена им идет; мы уже видим, как из дальних университетов, из здоровой Украины, с здорового северо-востока являются совсем иные люди, с непочатыми силами и крепкими мышцами <...>.</p> <p>Они носили на лице глубокий след души помятой и раненой. У каждого был какой-нибудь тик <...> — <i>свернувшееся</i> самолюбие. <...> Все они были ипохондрики и физические больные, не пили вина и боялись открытых окон <...>.</p> <p>Вот откуда их беспокойный тон, язык saccade, <...> намеренная сухость, <...> беспокойная нетерпи-</p> |

²⁹⁸ Подводя итог многолетней академической дискуссии о том, кто же выведен под именем «невского Даниила» в статье Герцена, Е. Н. Дрыжакова утверждает, что это Добролюбов [Дрыжакова: 128].

²⁹⁹ Герцен позаботился о прозрачном указании на каузальную связь обеих статей, поставив, как известно, эпиграф к «Лишним людям...» из «Very Dangerous!!!».

нервы еще не успели расстроить-
ся [Добролюбов: IV, 72–73].

мость директора департамента [Гер-
цен: XIV, 322–323].

Добролюбов открыто говорит об упреках в черствости и холодности со стороны поколения «лишних людей». Герцен, подхватывая их, описывает молодое поколение с помощью метафоры болезни (излияния желчи), причем выражение «намеренная сухость» заимствуется им из другой статьи Добролюбова — «Благонамеренность и деятельность» (см.: [Золина]), где упреждаются повторные упреки со стороны «Колокола»:

За такие жесткие строки нас, разумеется, упрекнул в **неблагородстве и сухости сердца, в недостатке симпатии к высоким стремлениям** и в фаталистическом поклонении факту. Мы заранее признаем справедливость всех подобных упреков и потому продолжаем свои объяснения, предавшись судьбе [Добролюбов: VI, 196].

Концептуальный портрет нового поколения³⁰⁰ был смонтирован Герценом из фраз и образов давно употреблявшихся³⁰¹ в том числе и самими «отрицателями». Однако в печати, да еще таким влиятельным автором, как Герцен, это было сказано впервые. Чернышевский воспринял этот выпад в свой адрес, равно как и в адрес Добролюбова.

Материалы журнальной полемики 1861–1862 гг. также подтверждают показания Чернышевского, где он упоминал осведомленность литературного мира о его неприязни к Герцену и ссылался на «Санкт-Петербургские ведомости» первой половины 1862 г.

«Глупцы» и «пошляки» Чернышевского сразу сделались одной из самых скандальных цитат и часто повторялись к месту и не к месту³⁰². Только некоторые, наиболее осведомленные, журналисты понимали, в кого целился Чернышевский. Публицист «Отечественных записок» Аркадий Прогрессистов (А. Эвальд), задавшийся вопросом, «кто же эти *дрянные пошля-*

³⁰⁰ «Приходится признать, что в статье Герцена дан обобщенный портрет нового поколения, составленный из фраз и черт конкретных людей и не мешавший Чернышевскому или Добролюбову проецировать его на себя» [Евгеньев-Максимов 1936: 415]. Характерно и то, что кружок «Современника» воспринимал его именно так.

³⁰¹ Ср. в неопубликованном письме доктора И. М. Сорокина к Н. А. Добролюбову 16 июня 1860 г.: «[литераторы-жертвы], которые, пожалуй, были бы очень довольны Вашей смертью, избавившей от назойливого и **ядовитого критика** (замечу мимоходом, что Вы приобрели репутацию **ядовитого человека** и литература воет в отчаянии, что Вы всякого обидели)» [Сорокин ИРЛИ: Л. 1].

³⁰² Ср. упоминания: Петербургская летопись (Литературный вечер в пользу Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым) [СПбВед: 1862. № 54. 11 марта. С. 241–242]; *Скарятин В.* Образцы самоновейшего красноречия [Там же: № 58. 16 марта. С. 257]; *Заочный В.* <*Ржевский*>. Обзорение литературных журналов за январь месяц 1862 г. [Северная почта: 1862. 28 февраля. № 45. С. 177]; [Герцен и Катков: 242].

ки», предлагал два возможных ответа: «...писатели, которые называли людьми без сердца не Добролюбова, а свистунов вообще и, следовательно, г. Чернышевского в особенности, или же те, которые называли их просто *желчевиками*» («Письма об изучении безобразия. Письмо первое» [ОЗ: 1862. Т. 140. Февраль. Отд. III. С. 40–41].

К числу первых, по-видимому, относятся «Русский вестник» и «Отечественные записки», в которых к середине 1861 г. начали регулярно появляться заметки о «свистунах» и об их личных качествах. Квинтэссенцией темы бессердечия стала заметка «Что такое свистуны?» в «Отечественных записках», где говорилось, что «у наших свистунов нет сердца, нет веры <...>, они никого и ничего не любят — они смеются над любовью» [Там же: 1861. Т. 136. Май. Отд. V. С. 21]. Опровержению такого мнения Чернышевский посвятил страницу во второй коллекции своих «Полемических красот». Под второй категорией писателей Эвальд, несомненно, подразумевал Герцена, и поэтому слово «желчевики» выделено курсивом.

Не случайно и то, что следом за текстом Эвальда в журнале напечатан фельетон П. И. Вейнберга «Думы Синеуса», где авторская маска — молодое перо, собирающееся «перевернуть русскую литературу» — намеренно сближена с манерой письма Чернышевского. Его скандальные выражения снова возникают здесь рядом с намеком на Герцена:

Еще и теперь на меня находит по временам какая-то «**тупоумная глупость**» при чтении самых любимых мною журналов. <...> самые знаменитые, почтенные всю Европою публицисты представляются мне смешными со своею пылкостью, когда вздумают кричать, указывая на свистунов: **Very dangerous!** [Там же: 1862. Т. 140. Февраль. Отд. III. С. 46].

Таким образом, агрессивный выпад Чернышевского был раскрыт современниками, пусть и немногими.

В качестве второго и более очевидного адресата фразы Чернышевского рассматривался, естественно, Тургенев. Анонимный публицист «Библиотеки для чтения»³⁰³ в статье «Современные поминки по друзьям» полагал:

Все эти сплетни о таинственных незнакомцах в особенности неприличны при воспоминании о друге. Мнение таинственных незнакомцев не было высказано публично, т.е. печатно, а потому оно и относится именно к отделу сплетен <...>. Смеем полагать, что выходки гг. Некрасова, Чернышевского и покойного Панаева противу какого-то незнакомца, находившего Добролюбова сухим и принадлежащего, как говорит Панаев, к числу друзей Белинского, не возбудили бы сочувствия в покойном [Поминки по друзьям: 171–173].

Из контекста ясно, что незнакомец — Тургенев. Аноним ссылается на статью Панаева «По поводу похорон Добролюбова» [С: 1861. № 11], где имя

³⁰³ Наиболее вероятным считается авторство Н. Н. Воскобойникова [Боборыкин: II, 552].

Тургенева как хулителя личных качеств Добролюбова не называлось, однако намек на «друга Белинского» был очевиден [Мысляков: 147–148]. Логика обозревателя «Библиотеки для чтения» здесь такова. Высказывания Тургенева о сухости и ядовитости Добролюбова носили устный характер (по крайней мере, до выхода «Отцов и детей»), а значит, их можно было квалифицировать как сплетни.

Между тем существует одно печатное выступление Тургенева против Добролюбова, которое многое проясняет. Речь идет о пародии Тургенева «Шестилетний обличитель» [Искра: 1859. № 50]. По убедительному предположению Г. Ф. Перминова, эта пародия, дискредитирующая черты характера молодого поэта-обличителя Иеремии Недобобова (Добролюбова), повлияла на статью «Лишние люди и желчевики» [Перминов: 112–113]. Герцен развивал медицинские метафоры тургеневского текста — золотушность и желчность. Соответственно, можно рассматривать фельетон Тургенева и как *печатный* повод, который вместе со слухами об «Отцах и детях» мог спровоцировать выпад Чернышевского против «глупцов» и «пошляков» [Там же: 116–118].

Таким образом, связка «Тургенев-Герцен» в сознании Чернышевского оказывается далеко не случайной. Тесное идейное сближение двух писателей в 1860–1861 гг. отразилось и в их текстах этого времени. Более того, Тургенев разделял неприязнь Герцена к Некрасову, спровоцированную делом об огаревском наследстве. Напомним, что Чернышевский на следствии назвал отношение к Некрасову главной причиной своей антипатии к Герцену. Возможно поэтому в сознании Чернышевского к концу 1861 г. Тургенев и Герцен объединились. То, что «врагов» было двое, ясно из воспоминаний Чернышевского 1884 г. «Об отношениях Тургенева к Добролюбову...», где Тургенев назван одним из «двух лиц», к которым «в мысли» Чернышевского относилось выражение о «глупцах» и «пошляках» [Чернышевский: I, 741]. Имя же Герцена Чернышевский избегал называть в переписке и воспоминаниях вплоть до своего переезда в Астрахань.

Существенно и то, что перейти на личности Чернышевского заставила не историко-философская полемика с Герценом 1861 г. по вопросам о падении Рима и не раздражение травлей Некрасова, а именно добролюбовский сюжет.

Все сказанное приводит к мысли о том, что когда Чернышевский уделял необычно много внимания физическому здоровью (и, как следствие, здоровью психическому) и телесности в своей беллетристике (в «Что делать?», «Алферьеве» и «Повестях в повести», составлявших триптих о «новых людях»), он полемизировал не только с «Отцами и детьми» Тургенева (см.: [Мысляков]; [Вдовин 2009: 157–159]), но и с Герценом. Ему необходимо было опровергнуть созданный издателем «Колокола» образ больного поколения нигилистов-желчевиков.

Не менее заинтересован был в этом и редактор «Современника» Некрасов. При публикации «Посмертных стихотворений Добролюбова»³⁰⁴ он ставил ту же задачу, что и Чернышевский в «Материалах...» — открыть читателю *истинного* Добролюбова. Хроникер «Сына Отечества» писал, что «Некрасов произвел фурор чтением стихотворений Добролюбова» [СО: 1862. № 4. С. 25]. В то же время поэт, отдавая себе отчет в том, что публикует слабые в художественном отношении тексты, никогда для печати не предназначавшиеся, преследовал совершенно определенные цели:

<...> мы именно желали бы дать читателю возможность как можно больше узнать эту личность, после чего она уже сама собою запечатлелась бы в его сердце. С этой стороны нельзя не порадоваться появлению «Материалов для биографии Н. А. Добролюбова» <...>. Рекомендуем эти материалы читателям, рекомендуем их особенно тем, которые называли Добролюбова человеком без сердца — да устыдятся! [Некрасов: XIII–2, 35].

Упоминание о хулителях личных качеств Добролюбова свидетельствует о том, что Некрасов в целом разделял позицию Чернышевского. Однако другие данные указывают на расхождения в их тактике. Речь идет о замечаниях Некрасова на корректуре полемической статьи Чернышевского «В изъявление признательности. Ответ г-ну Зарину»:

Вы преувеличили опасность, предстоящую памяти Добролюбова оттого, что Зарин поставил Вас выше его, а во-вторых, ужасно будет обидно, если пойдут трепать газетчики имя Добролюбова по поводу этой статейки. <...> говоря о человеке, которого мы оба так любим, не излишня никакая щепетильнейшая осторожность [Там же: XIII–2, 131–132].

Некрасов настаивал на вычеркивании тех мест, в которых ярко проявились стиль и методы Чернышевского-публициста: логические неувязки, резкость тона, сосредоточенность на собственной персоне, презрение к чужому мнению, наукообразность стиля и др. Чернышевский существенно переработал свой ответ Зарину, но эта статья стала его последним печатным ответом на нападки в адрес Добролюбова. На последующие гораздо более провокационные выпады противников Чернышевский в журнале не отвечал. Зато ответил жестом другого рода. Публичное чтение им воспоминаний о Добролюбове 2 марта 1862 г. в зале Руадзе на вечере в пользу Литературного фонда стало третьим литературным «скандалом» — именно такое слово подыскивали газетчики для описания происшедшего в тот день события [Домашняя беседа: 1862. 31 марта. Вып. 13. С. 303].

СКАНДАЛ ТРЕТИЙ: ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ПУБЛИКЕ

По воспоминаниям современников, речь Чернышевского о Добролюбове в зале Руадзе разочаровала большинство слушателей, о чем свидетельст-

³⁰⁴ В основу статьи Некрасова лег текст его выступления 2 января 1862 г. в 1-ой Петербургской гимназии.

вуют в своих мемуарах А. Панаева, П. Пыпина, Н. Николадзе и др. (свод см.: [Демченко: III, 143–146]). Современный исследователь резюмирует, что выступление публициста в целом было «не вполне удач[ным] и не заключал[о] в себе политического содержания, которое ждали многочисленные приверженцы» Чернышевского [Там же: III, 149]. Речь идет о том, что радикально настроенная молодежь желала услышать нечто большее, чем рассказ о биографии Добролюбова и о его замечательном характере. Н. Николадзе, будущий левый публицист, вспоминал, что все ожидали «выслушать обличений цензуры», однако «никаких жалоб на гнет власти Чернышевский не высказывал. Ничего бесцензурного <...>. Зал так и ахнул от разочарования» (цит. по: [Там же: III, 145]).

Более консервативная часть публики была возмущена поведением Чернышевского и содержанием его речи. Публицист, играя цепочкой от часов и импровизируя на ходу, сбивчиво и невнятно больше часа убеждал слушателей в том, что Добролюбов был честным и высоконравственным человеком. При этом почти ничего не было сказано о его литературной деятельности. Вот как карикатурно передавал суть выступления фельетонист «Библиотеки для чтения» П. Боборыкин:

Каков бы ни был Добролюбов — герой или простой смертный, сильный или ничтожный характер, дрянное или прекрасное сердце — я оскорблен был за его память. Так защищать друга может только медведь в басне Крылова. <...>

Не доставало одного, чтоб г. Чернышевский прибавил: Господа! Добролюбов сморкался всегда в носовой платок! Какая тонкость в обращении! [Боборыкин 1862: 147–148].

Примеры из периодики можно умножить³⁰⁵, но важнее проанализировать их суть, которая раскрывается только при соположении оценок, исходивших из разных лагерей.

В своей речи Чернышевский делал акцент на психологической составляющей образа Добролюбова. Прочитав его дневники в начале 1862 г., публицист еще раз убедился в сходстве натуры Добролюбова со своей собственной, о чем писал другу еще в 1858 г.³⁰⁶ Чернышевский понимал, что в его руках — материал, бесценный для развития его философско-этической системы. Однако результат от его выступления в Руадзе получился неожиданным. То, что казалось Чернышевскому уникальной особенностью поведения «нового человека», для дворянской публики совпадало с соблюдением элементарных житейских норм. «Фиаско в реформе нра-

³⁰⁵ Приведем еще важное свидетельство Анненкова в письме Тургеневу от 15 (27) марта 1862 г.: «В газетах можете прочесть, что за смешение нахальства, внутренней трусости и неприличия была его беседа о Добролюбове на вечере Литературного фонда, где он был освистан и ошикан чуть ли не собственной партией» [Анненков 2005: I, 122].

³⁰⁶ Всю жизнь борющийся со своими разночинскими комплексами, Чернышевский, обнаружив их у соратника, пытался их всячески ретушировать.

вов» [Поминки по друзьям: 153] — это определение публициста «Библиотеки для чтения» как нельзя точнее характеризует провал Чернышевского. В самом деле, одни слушатели — из высших сословий — не распознали в его сумбурном выступлении разночинского поведенческого кода; другие — разночинцы — не угадали, что в этой абсолютно «неревoluционной» системе поведения и кроется та этическая революция, проповедником которой скоро станет романист Чернышевский.

Коммуникативная неудача в зале Руадзе свидетельствует о том, что Чернышевский не сразу смог найти подходящий язык для адекватного воплощения своей этической утопии (см. о ней: [Паперно]). Публицистическая форма таким задачам не отвечала. На основе документальных материалов о Добролюбове, который мыслился как образец «нового человека», нельзя было развить главных ее положений, поскольку Чернышевский не решался обнародовать всю информацию о подлинной жизни Добролюбова. Именно поэтому биограф и обратился в «Что делать?» к художественной форме, давшей ему неограниченные возможности для изложения своих утопических воззрений.

Таким образом, речь 2 марта оказалась завершением серии публицистических выступлений Чернышевского, в которых он стремился выстроить этически непротиворечивую систему поведения «нового человека». Позже она легла в основу романа «Что делать?»³⁰⁷.

ПЕРВОЕ СЛЕДСТВИЕ «СКАНДАЛЬНОГО ДЕЛА»: КУЛЬТ ЛИТЕРАТОРА-ГЕРОЯ

После 2 марта 1862 г. Чернышевский публично о Добролюбове не высказывался, несмотря на выход «Отцов и детей» Тургенева, добавивших огня в полемику. В нее включились новые силы: с развернутыми статьями выступили М. А. Антонович, Н. Н. Страхов, Г. З. Елисеев, П. А. Бибииков и др. Сегодня считается доказанным, что одиозная статья Антоновича «Асмодей нашего времени» была продуманным выступлением со стороны всей редакции «Современника» [Мысляков]. По-видимому, был прав В. Е. Евгеньев-Максимов, полагавший, что Чернышевский решил устраниваться из полемики, чтобы не давать повода к новым спекуляциям вокруг имени друга. Аргументированной представляется и другая гипотеза — участие Чернышевского в редактировании книги П. Бибиикова «О литературной деятельности Добролюбова» (1862) — первого очерка его творчества, который одновременно был полемически направлен против тех, кто не верил в исключительную роль покойного в истории русской словесности.

Гораздо более значимым для Чернышевского в то время был, конечно же, другой проект — издание собрания сочинений Добролюбова, вышед-

³⁰⁷ Подробнее о модели поведения «нового человека», которую Чернышевский сконструировал в своей прозе на основе биографии Добролюбова см.: [Вдовин 2009b].

шего в рекордно короткие сроки (4 тома — с марта по август 1862 г.) и выдержавшего до 1911 г. несколько переизданий. Этим шагом Чернышевский с Некрасовым попытались повысить статус текстов Добролюбова и упрочить его посмертную репутацию крупнейшего критика после Белинского.

Парадоксально, но противодействие фетишизации образа Добролюбова, предпринятое объединившимися на этой почве журнальными силами, не принесло результатов³⁰⁸. Видимо, это произошло потому, что альтернативной фигуры взамен насаждаемого культа Добролюбова так и не было предложено. Тексты Чернышевского и Некрасова о молодом гении (равно как и авторитет их личностей) оказались гораздо влиятельнее, особенно в среде молодежи. Они опирались на хорошо разработанный к тому времени романтический миф о ранней гибели юноши-гения³⁰⁹ (А. Тургенев, Д. Веневитинов, Н. Станкевич, М. Лермонтов) (см. об этом: [Топоров 1983: 423–24]; [Левинтон]; [Рейтблат]). Подобная канонизация, как правило, подразумевала целый ряд акций: венок некрологических стихотворений в память покойного, издание биографических материалов и воспоминаний, издание сочинений, журнальные статьи о его творчестве. При этом инициатива увековечивания памяти гения, как правило, исходила изнутри того кружка, в котором он играл видную роль.

На фоне предшествующих канонизаций случай Добролюбова выделяется рядом особенностей. Прежде всего, поражает масштаб той роли, которую Чернышевский с Некрасовым отвели покойному. Диспропорция между репутацией начинающего критика и утверждением его «главой литературы» не могла не поразить современников. Дело осложнялось тем, что, как уже говорилось, при жизни критик публиковался исключительно под

³⁰⁸ Следует отметить, что ввиду ранней смерти и анонимности творчества Добролюбова, его биография была мало известна читателю того времени. Поэтому некрологическая литература по-разному заполняла «пустую форму» его репутации, что осознавалось уже современниками. Ср. эту мысль в некрологе И. Пиотровского: «Николай Александрович, как он сам выразился в статье своей: „от дождя да в воду“, мало и даже превратно был известен в наших литературных кружках. Он, **как личность почти для всех таинственная, не выливается ни у кого в строго определенные формы, не имеет в массе не выдавших и не знавших его лично людей определенного образа**, как это было с Белинским. Он, напротив, почти для всех неизвестный X, только выраженный подписью Н. Л-ов. Немудрено поэтому, что Николай Александрович, **стоявший четыре-пять лет во главе русской литературы**, не приобрел к себе той же симпатии и того же расположения, <...> которым по праву пользовался Виссарион Григорьевич» [Пиотровский: 34].

³⁰⁹ Характерно, что Достоевский отразил непроизнесенное Чернышевским в некрологе слово «гений» в записных книжках: «Теперь поступки дороже статей. Вы <Чернышевский. — А. В.> говорили, что Добролюбов — гений, умаливали, упрасивали публику признать его за гения. След<овательно>, не выдержали <...> тона» [Достоевский: XX, 153–154].

псевдонимами, и его реальная биография была мало известна за пределами литературной среды. В такой ситуации у Некрасова с Чернышевским имелся образец, на который можно было ориентироваться.

В 1857 г. Анненков опубликовал очерк о жизни Н. Станкевича — фигуры, исключительно важной для кружковой жизни 1830-х гг. Автор выстроил особую систему риторических и идеологических аргументов, чтобы обосновать право почти ничего не написавшего и не свершившего человека на биографию и посмертную славу (подробнее см.: [Калугин]). В центр своих размышлений Анненков поставил цельную, исключительную личность, которая, обладая высокими нравственными качествами, оказала огромное воздействие на современников:

Гораздо важнее литературной деятельности Станкевича **его сердце и мысль**. <...> Что же остается после Станкевича? <...> Нам остается именно эта личность и этот характер, как он выразился в переписке. На **высокой степени нравственного развития личность и характер** человека равняются положительному труду, и последствиями своими ему нисколько не уступают [Анненков 1857: 4–5].

Если в случае с «не-литератором» Станкевичем сдвиг акцента с деятельности на свойства личности выглядел оправданным и даже единственно возможным шагом, то история с критиком Добролюбовым, полное собрание сочинений которого составляет восемь томов, кажется более чем странной. Подчеркнем, что Чернышевский с Некрасовым в некрологических текстах и в биографии также перенесли акцент с *литературно-критической деятельности на личность критика*. Она представала образцом для подражания, а биография выстраивалась как сюжет о становлении борца, аскета и мученика, истинного «двигателя нашего умственного развития», по выражению Некрасова. Не будет преувеличением сказать, что она содержала и ряд черт житийного канона³¹⁰ — бедная, тяжелая юность, беззаветная любовь к семье, ранняя смерть родителей, выковывание своего характера, посвящение себя служению людям, отказ от мирских наслаждений и пр.³¹¹

Помимо русских источников такой модели биографии, Чернышевский с Некрасовым вдохновлялись, по-видимому, и европейскими образцами. Среди них следует назвать книгу Т. Карлейля «Герои, почитание героев и героическое в истории» (1841), первая и третья главы которой были переведены Боткиным и опубликованы в «Современнике» в 1855–1856 гг. [С: 1855. № 10; 1856. № 1–2]. Исследователи уже отмечали, что карлейлевская концепция поэта-героя оказала ощутимое влияние на идеологическое оформление сборника стихотворений Некрасова 1856 г. [Макеев 2008]. Тексты Некрасова и Чернышевского о Добролюбове, как представляется, также могут вписываться в орбиту этого воздействия.

³¹⁰ Позже сам Чернышевский подвергся аналогичной канонизации. См.: [Brown].

³¹¹ Подробнее о биографии Добролюбова под пером Чернышевского см.: [Свердлина].

По Карлейлю, любая эпоха, в том числе современная, порождает великих людей, несмотря на позитивистское отрицание их значимости [Карлейль 1994: 6]. Герои всегда воздействуют на окружающих нравственно [Там же], а поскольку героем в современном обществе может выступать писатель, то и творчество его несет в себе в первую очередь *этический* заряд, считал Карлейль. Суть оригинальности Джонсона и Бернса для него заключается не в новизне их творчества и не в новаторстве их поэтики, но в их искренности и правдивости [Там же: 146–147]³¹². Мыслитель не высоко оценивал стихи Бернса или романы Руссо, гораздо важнее для него то, что Бернс «честный человек и честный писатель. <...>. Мы видим в этом великую добродетель, начало и корень всех литературных и нравственных добродетелей» [Карлейль 1878: 353].

Именно этот сдвиг приоритетов с эстетических критериев на этические явился стержнем карлейлевской концепции (см.: [Lehman]; [Wellek: III, 105–110]) и одновременно моделью для его русских читателей. Следует оговорить, что шеллингианские и религиозные основы учения Карлейля, конечно же, имели мало общего с атеистическим мировоззрением Некрасова и Чернышевского³¹³. Они почерпнули в эссе «английского пророка» лишь те элементы, которые оказались созвучны их собственному утопическому проекту — учению о «новых людях», воплотившемуся в романе «Что делать?» и серии гражданских стихотворений Некрасова 1860-х гг.

Наконец, еще одной и, пожалуй, самой примечательной чертой в построении посмертной репутации Добролюбова стало существенное *расхождение между фактами его биографии и их интерпретацией* в мемуарных и публицистических текстах. Утверждение критика в качестве знамени демократического направления, мученика и человека безупречной нравственной чистоты потребовало «чистки» его биографии.

О подробностях бурной личной жизни Добролюбова и о его «чрезвычайной влюбчивости» (выражение Чернышевского, заимствованное В. Набоковым для «Дара») знали немногие. Борясь со стереотипным восприятием Добролюбова как «человека без сердца» и «желчевика», Чернышевский и Некрасов в острополемической форме утверждали обратное, но при этом они не решались предавать огласке те фрагменты дневников Добролюбова, в которых описывались похождения автора по домам терпимости и романсы с проститутками³¹⁴.

³¹² Более обстоятельно эта мысль была изложена в раннем эссе Карлейля о Бернсе (1828): [Carlyle: 98–99]. В русском переводе очерка: [Карлейль 1878: 351–352].

³¹³ В предисловии к русскому переводу эссе 1856 г. Боткин констатировал, что «иным может показаться странным восторженный тон, господствующий вообще у этого писателя, и особенно должен он казаться странным в наше положительное время <...>. Мы живем в эпоху совершенно преобладания материальных интересов». Но при этом «восторженность лежит в основе мыслей всякого глубокого мыслителя, всякого истинного поэта» [Боткин 1984: 187–188].

³¹⁴ См. дневник Н. Добролюбова за 1857–1858 гг. [Добролюбов: VIII].

Так, например, в своих комментариях к стихотворениям покойного Некрасов (вразрез с фактами реальной биографии критика) создал образ Добролюбова-аскета, принесшего себя в жертву идее: «Он сознательно берег себя для дела; он <...> не связал судьбы своей ни единым пристрастьем <...> — всё для того, чтобы ничто не мешало ему <...> нести себя всецело на жертву долга» [Некрасов: XIII–2, 16–17]. Некрасов «канонизировал» идеализированный образ друга и в ставших хрестоматийными стихотворениях «20 ноября 1861 г.» и «Памяти Добролюбова» (1864), герой которых имел мало общего с реальным человеком:

Суров ты был, ты в молодые годы
Умел рассудку страсти подчинять.
Учил ты жить для славы, для свободы,
Но более учил ты умирать.

Сознательно мирские наслажденья
Ты отвергал, ты чистоту хранил,
Ты жажде сердца не дал утоленья;
Как женщину, ты родину любил...

[Там же: II, 173]³¹⁵

Дальнейшая история восприятия личности Добролюбова — отдельная тема. Наметим лишь ее контуры. О несовпадении подлинного облика критика и созданного о нем мифа впервые заговорили в 1910-е гг., когда к годовщине его смерти (1911) вышло нескольких собраний сочинений. Редактор одного из них Вл. П. Кранихфельд отмечал: «человеком “не от мира сего” <...> считается и до сей поры Добролюбов. И этот в корне своем ошибочный взгляд мешал разглядеть подлинную физиономию критика. Первоначальным виновником этой ошибки <...> надобно признать Чернышевского. Обладая всеми материалами для характеристики Добролюбова, зная о многом “человеческом” <...> в жизни Добролюбова <...>, Чернышевский сознательно скрыл от читателей некоторые документы» [Кранихфельд: X–XI]. Важнейшие из них (дневники и письма) были опубликованы в 1910-е – 1930-е гг., что, впрочем, не развеяло мифа. В советском литературоведении образ Добролюбова, созданный Чернышевским и Некрасовым в 1861–1862 гг., оказался необычайно востребованным и к концу 1930-х гг. получил советское идеологическое оформление. Во многом миф продолжает определять восприятие Добролюбова и сегодня.

Нам остается поставить главный вопрос: каково место и значение случая Добролюбова в «мартирологе» деятелей русской литературы, как окрестил его Герцен [Герцен: VII, 209]?

Добролюбов стал вторым после Белинского образом разночинца, с помощью которого нарождающаяся радикальная интеллигенция конструиро-

³¹⁵ Более того, как считал Б. Я. Бухштаб, знаменитое предсмертное стихотворение Добролюбова «Милый друг, я умираю...» было сочинено тоже Некрасовым [Бухштаб 2000].

вала собственную идентичность. Однако если культ Белинского в силу разных причин начал создаваться не сразу (только к началу 1860-х гг.), то «лепка» маски Добролюбова была произведена удивительно быстро и на редкость успешно. Приемы и средства, идеи и словесные формулы, удачно найденные и апробированные Некрасовым и Чернышевским в некрологических текстах, в 1870–1900-е гг. станут неотъемлемой частью мифологии радикальной интеллигенции (см. о ней: [Паперно]; [Revolutionary ascetic]).

ВТОРОЕ СЛЕДСТВИЕ «СКАНДАЛЬНОГО ДЕЛА»: ПРОБЛЕМА ЛИТЕРАТУРНОЙ ВЛАСТИ

Черета скандалов вокруг фигуры Добролюбова обнажает еще одну внутрилитературную проблему, с особым пристрастием обсуждавшуюся в русских журналах 1860–1862 гг. — проблему литературной власти. Не претендуя на ее исчерпывающее описание, укажем на ее главные черты.

Одним из решающих поводов к развертыванию темы власти послужила публицистика Чернышевского, балансирующая на грани провокации. Как в 1840-е гг. В. Майков возмущался узурпацией власти Белинским, так же многие журналы с негодованием писали о «генеральских приказах» по литературе, раздаваемым «Современником» во главе с Чернышевским. Фельетонист «Отечественных записок» А. Эвальд, например, восклицал:

Берите <...> пример с г. Чернышевского. Он не попустит сорвать ни одного волоска с головы своих волонтеров, как бы они ни были плохи; но зато, если кто из них не угодит ему <...> или же, Боже упаси, вовсе оставит «Современник» <...>, тут некогда нянчиться с совестью, когда нарушается дисциплина; нечего щадить личность, когда дело идет **об упрочении литературной власти** [ОЗ: 1862. Т. 140. Февраль. Отд. III. С. 40–41].

Публицистическая тактика Чернышевского и Добролюбова, направленная на развенчание любых авторитетов, к 1861 г. неизменно воспринималась многими как причина скандалов³¹⁶. В таком контексте серия описанных нами литературных инцидентов предстает лишь как следующий, самый напряженный, этап журнальной войны. К осени 1862 г., однако, после приостановки «Современника» за нарушения цензурного устава и ареста в июне того же года Чернышевского полемика начала затухать.

Весной 1862 г. в журнале «Время» (№ 3) появилась статья «Н. А. Добролюбов. По поводу первого тома его сочинений», которая претендовала на подведение итогов спора. Ее автор, начинающий критик Н. Н. Страхов,

³¹⁶ «Прежде всего вы обратили ваше внимание на значение “скандала” в современной литературе и выдвинули на первый план <...> вопрос о скандале. Он должен вас особенно интересовать, особенно, если вы задали себе задачу уничтожить авторитеты» (Русская литература. Скандалы и мнение о них [ОЗ: 1861. Т. 134. Февраль. С. 79]. Ср. цитируемое там же мнение «Русского вестника»: «Ни одна литература в мире не представляет такого изобилия литературных скандалов, как наша маленькая, скудная, едва начавшая жизнь».

заявлял, что отрицать значение Добролюбова — значит отрицать литературу. Рассуждая о «реальной критике» Добролюбова, Страхов находил в ней отражение специфической роли, какую литература играла в тот момент в жизни русского общества, заменяя иные формы общественной деятельности. В этом смысле публицистичность критики, по Страхову, есть лишь закономерный этап в развитии русской словесности, которая, однако, имеет и свои внутренние законы эволюции:

Статьи Добролюбова имели очень большое значение для читателей, **но весьма малое для писателей. Литература развивалась помимо этой критики** и не находила в ней отзыва и поддержки своим симпатиям, своим думам и стремлениям. <...> рядом с громким и всем заметным потоком критики Добролюбова **существовало другое русло** <...>. Там совершался глухой и неясный, но все-таки правильный прогресс идей [Страхов: 52].

Это наблюдение, сделанное не без влияния идей Григорьева (Страхов, как известно, был его последователем³¹⁷), может служить ключом к пониманию полемики вокруг смерти Добролюбова, если рассматривать ее как элемент литературной системы.

Страхов регистрирует здесь феномен «захвата литературной власти» демократическими изданиями и их попытку направить течение литературы в строго определенное русло. Но еще более важно то, что критик «Времени», отказывая утилитарной критике в способности влиять на писателей, выступил против фундаментальной функции критики — руководить авторами.

Если в 1830–1840-е гг. эта шлегелевская идея служила критикам импульсом к созданию новой «классической словесности» из литературного хаоса, то в начале 1860-х гг. критика пытается распространить свое влияние еще и на общество, и правительство. Утилитарная критика стремилась подменить собой художественную литературу и занять место учителя общества. Чернышевский, Добролюбов и Писарев прокламировали идею тотального господства критики и даже ее превосходства над беллетристикой³¹⁸. Ярче всего эту идею выразил, пожалуй, Писарев в статье «Цветы невинного юмора» (1864):

Беллетристика начала утрачивать свое исключительное господство в литературе; первый удар нанес этому господству Белинский; глядя на него Русь право-

³¹⁷ Позже в 1892 г. в статье «Три момента в развитии русской критики» В. В. Розанов уже под влиянием Страхова будет говорить об игнорировании всеми крупными писателями 1850–1880-х гг. «добролюбовской» ветви русской критики [Розанов: 180].

³¹⁸ Впервые эта мысль обоснована в: [Зыкова 2005: 53].

славная начала понимать, что можно быть знаменитым писателем, не сочинивши ни поэмы, ни драмы, ни романа [Писарев: I, 315]³¹⁹.

Исходя из подобной логики, ничто не мешало Чернышевскому объявить «главой литературы» не поэта, не прозаика, но литературного критика, что на фоне предшествующей русской традиции выглядело революционно. Случай Добролюбова сигнализировал о том, что статус критика в рамках литературной системы — ничуть не ниже, чем у поэта или прозаика. Такая ситуация будет особенно характерна для 1860–1880-х гг. В этом смысле Страхов одним из первых указал на проблему, которая будет интенсивно обсуждаться в публицистике этого времени.

Предшествующий качественный сдвиг в представлениях о «главе русской литературы» наблюдался в середине 1830-х гг., когда Белинский, заявив о творческой «смерти» поэта Пушкина, утвердил «главой» прозаика Гоголя и при этом отказал ему в звании гения. 1850-е гг. прошли в спорах о том, кончился ли гоголевский период русской словесности, или нет. Первым, кто решился выдвинуть нового гения, был Григорьев, предложивший в 1852 г. на эту роль начинающего драматурга Островского. Оформленная в шеллингианских и карлейлевских категориях, идея «нового слова» Григорьева, хотя и смутила современников своей экзальтированностью и пафосом, но постепенно получила одобрение, поскольку к концу 1850-х гг. талант Островского был признан не только в московских изданиях, но и в петербургском «Современнике».

Как мы пытались показать, Чернышевский в 1862 г. зашел еще дальше в своем стремлении совместить в личности Добролюбова новую жизнестроительную этику, романтический культ юноши-гения и демократический идеал общественного служения, восходящий к Просвещению. Поскольку глава литературы объявлялся *посмертно*, Чернышевский умело пользовался хорошо разработанными к тому времени некрологическими стратегиями и отсылками к известным прецедентам («мартиролог»), которые существенно облегчали его задачу.

По замыслу Чернышевского, умерший критик своим примером должен был подтвердить высочайший статус «реальной критики», заменяющей собой изящную словесность. Специфика случая Добролюбова заключалась еще и в том, что большинство его статей, строго говоря, имели косвенное отношение к литературной критике. «Разговор *по поводу* текста» есть не что иное, как публицистика. Таким образом, утилитарная публицистика, фактически подменившая собой критику, в 1862 г. довела до предела старую шлегелевскую идею о «кураторском» предназначении критики. Тем самым идея была дискредитирована, а доверие литературного сообщества

³¹⁹ Ср. также мнение публициста левого толка Н. В. Шелгунова: «Нынешняя журналистика <...> как будто бы хочет поглотить в себе всю литературу, всю нашу умственную деятельность» [С: 1862. Т. 92. № 3. Отд. I. С. 240–241].

к любым спекуляциям, связанным с выдвижением лидера, оказалось надолго подорвано.

Фигура Чернышевского, среди прочих утилитаристов 1850–1860-х гг. являет собой наиболее характерный пример того, как критик и публицист, одержимый утопическими идеями по переустройству словесности и жизни, вызывая и провокативно стремился «перекроить» литературную карту, прибегая не только к нигилистическому отрицанию, но и к создающему проектированию. Этим Чернышевский решительно отличался от своих более радикальных последователей — Антоновича, Писарева и Зайцева, которые вошли в историю критики главным образом как «нигилисты». Однако варианты литературного развития, которые предлагал Чернышевский в лице Успенского, Добролюбова и, разумеется, в своем собственном, находились на периферии «большой» литературы³²⁰. Ее подлинное «будущее» связывалось большинством критиков с творчеством Тургенева, Толстого и Достоевского. О проблеме соотношения критических программ и собственно литературного развития мы поговорим в заключительном разделе нашей работы.

³²⁰ Сказанное, конечно же, не отменяет огромного влияния Чернышевского на умы его многочисленных последователей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Усвоение шлегелевской идеи о проективной и программирующей роли критики в литературном и — шире — культурном строительстве нации имело для русской критической мысли далеко идущие последствия. Из комментатора, советчика и арбитра вкуса она под пером Белинского, Григорьева и Чернышевского (и, добавим, Шевырева) превратилась в инструмент руководства всей литературой, общественным мнением и в конечном счете сделалась «русским философствованием» (Г. Шпет), которому в равной степени подвержены были перечисленные нами критики.

Поскольку каждый из них претендовал на создание собственной «философии», системы понятий и аналитических приемов, изучение их генезиса, отличия от источника и прагматики, как мы стремились показать, становится особенно значимым в аспекте нашей темы. Так, выявление гердеровско-шлегелевского субстрата в идеях Белинского позволило объяснить принципы ранжирования авторов в его статьях и описать «механику» складывания его литературного канона. В другом случае при внимательном изучении эстетических предпочтений критика (шеллингианство) обнаружили более глубокие причины его конфликта с «главой литературы» Гоголем, «необыкновенным талантом» Достоевским и с коллегами по «Современнику». Не менее результативным оказалось исследование генезиса эстетической платформы «молодой редакции» «Москвитянина», опиравшейся на идеи раннего Белинского и немецких критиков. Мы продемонстрировали, что причины объявления Островского «новым словом» коренились в эстетическом неприятии Григорьевым почти всей современной ему литературы. Наконец, рассмотрение источников утилитарных идей Чернышевского (Руссо), умело манипулировавшего ими, позволило увязать в одно целое все его «проекты» — реформу в эстетике, признание Белинского «главой» гоголевского периода, реформу в прозе (на основе рассказов Успенского) и в итоге выдвижение критика Добролюбова на роль «главы литературы».

Таким образом, перед нами неизбежно встает вопрос о том, как литературно-эстетические программы критиков соотносились с развитием собственно литературы, т.е. с эволюцией тех авторов, которых они выдвигали на роль лидеров. Результаты нашей работы позволяют высказать по этому поводу лишь предварительные соображения.

На разрыв между писательской и критической практикой одним из первых обратил внимание еще Н. М. Карамзин:

<...> точно ли критика научает писать? Не гораздо ли сильнее действуют образцы и примеры? И не везде ли таланты предшествовали ученому, строгому суду? *La critique est aisée, et l'art est difficile!* Пиши, кто умеет писать хорошо: вот самая лучшая критика на дурные книги! («Письмо к издателю», 1802) [Карамзин: II, 176].

Хотя позже Белинский и Шевырев также признавали идею о том, что искусство предшествует теории, их утопическая вера в безграничную власть критики заслоняла казавшуюся устаревшей мысль о решающей роли образцов в творческом процессе. Однако если посмотреть на высказывание Карамзина с точки зрения проблематики нашей работы, то оказывается, что он был гораздо проницательнее последующего поколения собратьев по цеху. Как мы стремились показать, интенции известных критиков 1830-х — начала 1860-х гг. оказывались подчас весьма далекими от творческих устремлений крупнейших писателей (случай Белинского и Чернышевского).

Открывает этот ряд Пушкин, не понятый критикой 1830-х гг. Гоголь, хотя и был провозглашен «главой литературы», с самого начала был «истолкован» Белинским крайне односторонне, что и привело в итоге к открытому конфликту и отсылке зальцбруннского письма. Не менее драматично развивались отношения Белинского с «новым Гоголем» — Достоевским, который отказался двигаться по начертанной ему критиком творческой траектории и порвал с кружком. Пожалуй, счастливым исключением в карьере Белинского стал случай Лермонтова. Но и здесь недавние исследования поколебали уверенность в том, что автор «Героя нашего времени», проживи он дольше, безоговорочно одобрил бы интерпретацию его текстов (о полемике Лермонтова с Белинским в «Последнем новоселье» и о других серьезных расхождениях см.: [Серман: 184–191]).

Значение критики Белинского для названных авторов, как представляется, заключалось в другом. Подхватывая приемы И. Киреевского, он одним из первых попытался исходить не из теории, а из специфики таланта и текстов автора. В отличие от «любомудров», которые в результате разочаровались в Пушкине, не соответствовавшем немецким концепциям гения, Белинский манипулировал идеями и понятиями для того лишь, чтобы выдвинуть (или нивелировать значение) того ли иного автора. Изменения в концепцию гения вносятся им в 1835 г. исключительно для придания весомости и убедительности выдвижению Гоголя (которого позже, впрочем, лишил статуса главы литературы). Дробную классификацию талантов он придумал «под» Кольцова, который, конечно же, не воспринимался Белинским как гений, хотя и не относился к «обыкновенным» талантам. Наконец, знаменитое противопоставление «художественных» и «беллетристических» талантов позволило критику эстетически обосновать необходимость и важность «натуральной школы».

Таким образом, историко-литературная роль Белинского, с точки зрения данной проблемы, заключается не столько в исчерпывающем истолковании и «разгадывании» таланта, сколько в его «угадывании», «растолковании себя» через него (возвращаясь к цитированным во Введении словам Ф. Достоевского) и вписывании его в литературную иерархию. Каждый автор в статьях Белинского проходил «проверку» на народность (концепция Гердера и Ф. Шлегеля), на то, воплощает ли он «дух нации» или нет, и только после этого встраивался в «органическое единство», каким в кон-

цепции критика являлась вся русская литература от Кантемира до Гоголя. Назначение каждому своего места в литературной «табели о рангах» существенно отличалось у Белинского от современного нам понимания историзма. Вся история русской литературы, писавшаяся через призму «народности», оказывалась на поверку жесткой иерархией, где не было места случайным и не отражающим душу народа словесникам, вроде одописца Петрова или драматурга Кукольника.

Своего рода «компенсацией» такого своеобразного — в духе времени — историзма Белинскому служила шеллингианско-гегельянская концепция художественного творчества, неизменно приоритетная для него даже в предсмертных статьях и лишь подновляемая популярными европейскими идеями. Приверженность идеалистической — гегелевской — эстетике к концу 1840-х гг., в условиях стремительного распада гегелевской школы, выглядела чересчур консервативной и традиционалистской. Это и повлекло за собой достаточно сдержанное и даже критическое отношение к умирающему Белинскому его старых друзей (Боткин, Анненков) и молодых коллег по критическому цеху (Галахов, Майков), считавших его гегельянские идеи и аналитические приемы устаревшими.

Раскол в «натуралистах» тем показательнее, что свидетельствовал прежде всего о многообразии эстетических идей, зародившихся внутри той школы, основателем и вдохновителем которой принято считать Белинского, но к нему не сводимых. Антропологическая эстетика В. Майкова, восходящая к Фейербаху и Геттнеру и имеющая мало общего с гегельянством Белинского, прокладывала новые (так и не реализованные) пути не только для критики и теории изящного, но и для литературы. Выведенный Белинским «в гении», но так и не разгаданный им Достоевский был более проницательно растолкован Майковым, предугадавшим его направление и, как полагают современные исследователи, оказавшим на него влияние [Березкин]³²¹.

Однако «школы Майкова» так и не сложилось, в то время как критика Белинского, сфокусировав в себе предшествующую традицию (Бестужев, Надеждин, Киреевский, Шевырев), породила новую школу. Из полемики с ним или из отталкивания от его литературно-эстетических идей во многом выросла критика 1850–1860-х гг. — и «эстетствующее» ее крыло (Анненков, Дружинин, Боткин, Эдельсон), и радикально-утилитарное (Добролюбов, Чернышевский, Писарев, Антонович), и «пред- и почвенническое» (Григорьев, Страхов). Большинство из названных критиков, вопреки мнению Карамзина, вошли в историю литературы именно как чуткие советчики авторов, прислушивавшихся к их тонким замечаниям. Таковы, безусловно, Анненков для Тургенева, Боткин для Фета и Л. Толстого, Дружинин для Гончарова и Л. Толстого, Эдельсон и Григорьев для молодого Островского и Писемского. В поле нашего зрения из них попали лишь по-

³²¹ То же можно сказать о влиянии Майкова на молодого М. Салтыкова: [Макеев 2002].

следние, поскольку раньше других, в начале 1850-х гг., сформулировали законченную программу литературного развития.

«Молодая редакция» «Москвитянина» сосредоточилась преимущественно на литературно-эстетических вопросах. Не ограничиваясь критикой неприемлемых, с ее точки зрения, лермонтовского и большей части гоголевского направлений, Григорьев, Эдельсон и Алмазов объявили образцами для подражания «новые формы» искусства — пьесы Островского и прозу Писемского. Вокруг них сложился круг последователей, пусть и не вошедших позже в канон, но, несомненно, осознававшийся современниками как яркое направление, повлиявшее на «обличительную литературу», прозу Салтыкова-Щедрина, Лескова и др. (Тургенев, например, в середине 1850-х гг. рассматривал Писемского как серьезного конкурента).

Исследователям еще предстоит описать и оценить размах литературной реформы, предпринятой «молодой редакцией» не только теоретически, но и на практике — путем обновления литературных форм через отрицание прежней «литературности». В результате, по словам Ю. М. Лотмана, «борьба за художественность искусства принимала форму борьбы против “художественности”» (см. его статью «“Человек, каких много” и “исключительная личность”» (К типологии русского реализма первой половины XIX в.)) [Лотман: 744]). Тем самым отказ от «литературности» в теории москвитянцев, в прозе Писемского и пьесах Островского, якобы «математически верно» изображавших действительность, приводил к резкому усложнению соотношения литературы с реальностью и с предшествующей традицией, к большей, в отличие от романтизма, мере условности. Это отрицание старых форм «литературности» и складывание новых, ощутимых лишь на фоне предшествующих, можно называть, вслед за Лотманом, «двойным кодированием», составлявшим, по мнению ученого, специфику реализма [Лотман: 687–88]. Хотя «молодая редакция» не оперировала таким понятием, ее теория и практика типологически, бесспорно, может быть отнесена к нему.

Не подлежит сомнению и то, что и мировоззрение, и поэтика раннего Островского складываются под воздействием взглядов «молодой редакции», которые имеют мало общего со славянофильской утопией. Проследив это взаимовлияние лишь на начальном этапе (1850–1852), мы указали на возможные пути пересмотра явно упрощенного понимания т.н. «москвитянинского периода» в творчестве Островского. При этом следует осознавать, что литературно-эстетическая позиция драматурга несводима только к взглядам «молодой редакции», и ее сложное отталкивание от предшествующей традиции (Гоголь, Пушкин) еще ждет своего изучения.

Если «молодая редакция» «Москвитянина» ориентировалась в своих теоретических исканиях на раннего Белинского, то критики «Современника» (Боткин, Анненков, Чернышевский) чаще апеллировали к его статьям 1840-х гг. Между тем отношение этих критиков к наследию Белинского, как мы показали, было не менее сложным. Наиболее интересным представляется здесь случай прямой преемственности Белинскому, деклари-

руемой утилитарными критиками. На деле за подобными декларациями, например, Чернышевского, стояло упрощение, а иногда и полное игнорирование сложных диалектических построений Белинского, попытка приписать ему комплекс утилитарных идей. Так, Чернышевский инвертировал важнейший принцип Белинского, согласно которому подлинно художественное произведение всегда истинно и правдиво [Белинский: III, 22]. При этом склонный к мистификациям автор «Что делать?» возводил свои эстетические взгляды к антропологии Фейербаха, с которой, как мы стремились показать, они не имели ничего общего, а отсылали к Платону и Руссо.

О принципиальных расхождениях с Белинским решился открыто заявить лишь Писарев. В статье 1864 г. «Реалисты» он предположил, что «если бы Белинский и Добролюбов поговорили между собою с глазу на глаз, с полною откровенностью, то они разошлись бы между собою на очень многих пунктах» [Писарев: II, 73]. Сам Писарев с присущей ему прямолинейностью отказывался возводить свою генеалогию к «эстетике и гегельянцу» Белинскому [Там же] (подробнее см.: [Terras 1974: 254–257]).

Сценарии литературного развития, предлагаемые утилитаристами, связаны в большинстве своем совсем не с теми авторами, которые составляют сейчас сердцевину литературного канона. Чернышевский, наиболее склонный из всех публицистов к целенаправленному проектированию словесности, планировал повернуть все ее течение в русло правдивых рассказов о народе, «без всяких прикрас» (в духе Н. Успенского) и упразднить художественность, заменив ее дельностью и правдивостью. Одновременно для решения такой задачи Чернышевский поставил покойного критика Добролюбова во главу русской литературы, утверждая идею абсолютной власти критики над всей словесностью.

Хотя идеи Чернышевского и пользовались популярностью, воплощая торжество позитивизма и утилитаризма, их периферийность по отношению к «большой» литературе осознавалась многими современниками. В этом смысле «радикальный проект» Чернышевского по выдвижению нового автора и главы литературы оказался самым крайним случаем — профанирующим исходную идею о том, что критика способна привести литературу к новому «золотому веку». Разумеется, в русской критике конца 1850-х – 1860-х имелись более удачные открытия новых талантов, равно как и другие — более достойные — претенденты на роль главы литературы (Тургенев, Толстой, Гончаров). Рассмотреть их творчество в соотношении с критическими программами и синхронной им эстетикой — задача не менее важная, но совершенно особая.

Рамки же настоящей работы были очерчены 1830-ми – началом 1860-х гг., когда эстетический горизонт большинства (но не всех) критиков был определен идеалистической эстетикой, разработанной в немецкой спекулятивной философии Канта, Шеллинга и Гегеля. Несмотря на то, что идеи позитивизма и антропологии начали проникать в Россию в середине 1840-х гг. (Майков), 1830–1850-е гг. являют известное единство идей, по-

ятий и аналитических приемов. Сходным образом можно описать и позитивистскую критику 1860–1880-х гг. (см. попытку такого рода: [Макеев 1999]), также обладающую специфической идеологией, эстетикой и аналитическим аппаратом.

Концепция позитивистов заключалась в принципиально ином, в отличие от органической эстетики, видении соотношения общества и литературы. Позитивистская критика попыталась предложить новую модель целостного описания литературы и общества как взаимосвязанных систем, прибегнув к натуралистическим метафорам.

И. Тэн в своей «Истории английской литературы» (1864) — ключевой для позитивистской историографии — переформулировал старые понятия «народность — климат — исторические обстоятельства» в новую триаду причин «раса — среда — момент», управляющих исторической динамикой. Литература теперь мыслилась только как часть сложной системы из нескольких сфер человеческой деятельности. Изменения в ней, как в одной части человеческого организма, по мысли Тэна, вызывают пропорциональные изменения в других [Тэн: 21–25]. Тэн видел главную задачу изучения литературы в «установлении психологических законов, управляющих событиями» [Там же: 29]. Индивидуальность автора и биографизм элиминировались из моделирования как ничего не объясняющие³²². Внимание с категории «гения» было переключено на общее, типовое. Такое смещение фокуса отразилось и в установках литературной критики 1860–1880-х гг., которая ставила перед собой совсем иные задачи, по сравнению с предшествующей романтической эпохой. Ее интересовало то, как жизнь общества преломляется в литературных текстах, а массовая психология — в литературных типах, которые становятся одной из ключевых категорий анализа.

Смещение фокуса с литературы на общественные процессы привело к спаду интереса большинства критиков к внутрилитературному проектированию — во всяком случае, в столь явной форме, как это наблюдалось в первой половине XIX в. Однако уже в конце столетия критика предсимволизма на новом витке возвращается к допозитивистским эстетическим идеям. Русский модернизм, с точки зрения нашей проблемы, представляет собой яркую эпоху, когда задача проектирования и возрождения (ренессанса) литературы снова осознавалась критикой как насущная миссия. В этом смысле Серебряный век критики оказывается прямым продолжением эпохи так называемого «романтического программирования».

³²² Характерно, как воспринял это Сент-Бев в рецензии на «Историю» Тэна: «... нет ничего более неожиданного, чем талант, и он не был бы талантом, если бы не был неожиданным, единственным среди множества других <...>. Именно здесь сокрыт тот нерв, который невозможно нащупать при помощи методов г-на Тэна <...>. Как бы хорошо ни была сплетена аналитическая сеть, явление, называемое индивидуальным талантом, гением, до сих пор никак не может попасться в нее» [Сент-Бев 1987: 49–50].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Архивные источники

- Алмазов РГБ: *Алмазов Б. Н.* Письма М. П. Погодину // ОР РГБ. Ф. 231. (Пог/П). Карт. 1. Ед. хр. 90.
- Воскобойников РГАЛИ: *Воскобойников Н. Н.* Дневник // РГАЛИ. Ф. 38. Оп. 1. Ед. хр. 70.
- Неверов РНБ: *Неверов Я. М.* Письма С. П. Шевыреву // ОР РНБ. Ф. 850. № 394.
- Сорокин ИРЛИ: *Сорокин И. М.* Письма Н. А. Добролюбову // ИРЛИ. Ф. 97. Оп. 2. Ед. хр. 119.
- Эдельсон РГАЛИа: *Эдельсон Е. Н.* <Выписки из «Критики способности суждения» И. Канта> // РГАЛИ. Ф. 1205. Оп. 1. Ед. хр. 118. Л. 43–45, 50–53.
- Эдельсон РГАЛИб: *Эдельсон Е. Н.* «Нечто о характерах и типах в искусстве» <о естественности в литературе> // РГАЛИ. Ф. 1205. Оп. 1. Ед. хр. 116.
- Эдельсон РГАЛИс: *Эдельсон Е. Н.* Несколько слов об эстетической критике // РГАЛИ. Ф. 1205. Оп. 1. Ед. хр. 120.

Источники

- Алмазов 1892: *Алмазов Б. Н.* Сочинения: В 3 т. М., 1892. Т. 3.
- Алмазов 1982: *Алмазов Б. Н.* «Сон по случаю одной комедии» // Русская эстетика и критика 40–50-х гг. XIX в. М., 1982.
- Анненков 1857: *Анненков П. В.* Биография Н. В. Станкевича // Николай Владимирович Станкевич. Переписка его и биография, написанная П. В. Анненковым. М., 1857.
- Анненков 1959: Анненков о Белинском. Письма к А. Н. Пыпину 1874 г. // Литературное наследство. 1959. Т. 67.
- Анненков 1983: *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М., 1983.
- Анненков 2000: *Анненков П. В.* Критические очерки. СПб., 2000.
- Анненков 2005: *Анненков П. В.* Письма к И. С. Тургеневу. СПб., 2005. Кн. 1–2.
- Барсуков: *Барсуков Н. П.* Жизнь и труды Погодина. М., 1897–1898. Кн. 11–12.
- Бахман: *Бахман К. Ф.* Всеобщее начертание теории искусств. М., 1832. Т. 1–2.
- Бахтин: *Бахтин Н.* Взгляд на историю славянского языка и на постепенность успехов просвещения и словесности в России // Сын Отечества. 1828. № 10. С. 175–190.
- БдЧ: Библиотека для чтения.
- Белинский в воспоминаниях: Белинский в воспоминаниях современников. М., 1977.
- Белинский ПСС: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953–1959.
- Белинский: *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1976–1982.
- Библиотека Белинского: Библиотека Белинского. Предисл. и публ. Л. Ланского // Литературное наследство. Белинский И. 1948. Т. 55. С. 431–572.
- Боборыкин 1862: *Нескажусь [Боборыкин П. Д.].* Пестрые заметки (Бессмертный экспромт Чернышевского) // Библиотека для чтения. 1862. Т. 169. Ч. 2. Февраль. С. 147–148.
- Боборыкин: *Боборыкин П. Д.* Воспоминания. М., 1965. Т. 1–2.

- Боткин 1850: *Боткин В. П.* Русские второстепенные поэты. Огарев // Современник. 1850. № 2. Смесь. С. 158–175.
- Боткин 1891: *Боткин В. П.* Литература и театр в Англии до Шекспира // Боткин В. П. Соч.: В 3 т. СПб., 1891. Т. 2.
- Боткин 1893: Письма В. П. Боткина к А. А. Краевскому // Отчет императорской Публичной библиотеки за 1889 г. СПб., 1893.
- Боткин 1930: *Боткин В. П., Тургенев И. С.* Неизданная переписка. 1851–1869. По материалам Пушкинского дома и Толстовского музея. М.; Л., 1930.
- Боткин 1984: *Боткин В. П.* Литературная критика. Публицистика. Письма. М., 1984.
- Брант: *Брант Л.* Петербургские критики и русские писатели. СПб., 1840.
- ВЕ: Вестник Европы.
- Воскобойников: *Воскобойников Н.* Перестаньте биться и драться, господа литераторы // Санкт-Петербургские ведомости. 1860. № 261.
- Вяземский: *Вяземский П. А.* Соч.: В 2 т. / Сост., подг. текста и коммент. М. И. Гиллельсона. М., 1982.
- Галахов 1848: *Галахов А. Д.* Обзорение русской литературы 1847 года // Отечественные записки. 1848. № 1. Отд. V. С. 1–30.
- Галахов 1852: *Галахов А. Д.* «Бедная невеста», комедия Островского // Отечественные записки. 1852. № 4. С. 119–130.
- Галахов 1924: Белинский в неизданных письмах А. Д. Галахова к А. А. Краевскому / Публ. М. Клемана // Венок Белинскому. М., 1924.
- Гегель: *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика / Под ред. М. Лифшица. М., 1968–1973. Т. 1–4.
- Гервинус: *Гервинус Г. Г.* Шекспир / Пер. К. Тимофеева. СПб., 1877. Ч. 1–4.
- Герцен и Катков: Герцен и Катков // Сборник статей, не дозволенных цензурою в 1862 году. СПб., 1862. Т. 2.
- Герцен: *Герцен А. И.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1954–1965.
- Геттнер: [*Геттнер Г.*]. Курс эстетики, или Наука изящного. Соч. В. Гегеля // Отечественные записки. 1847. Т. 53. № 7–8.
- Гиероглифов: *Гиероглифов А.* Похороны Добролюбова // Русский мир. 1861. № 91. 22 ноября. С. 1525.
- Гоголь АН СССР: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952.
- Гоголь: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2001–2009. Т. 1, 3.
- Греч: *Греч Н. И.* Опыт краткой истории русской литературы. СПб., 1822.
- Григорьев 1876: *Григорьев А.* Соч. СПб., 1876.
- Григорьев 1967: *Григорьев А. А.* Литературная критика. М., 1967.
- Григорьев 1980а: *Григорьев А. А.* Искусство и нравственность. Эстетика и критика. М., 1980.
- Григорьев 1980б: *Григорьев А. А.* Воспоминания. Л., 1980. (Лит. памятники).
- Григорьев 1985: *Григорьев А. А.* Театральная критика. Л., 1985.
- Григорьев 1990: *Григорьев А. А.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2.
- Григорьев 2001: *Григорьев А. А.* Стихотворения. Поэмы. Драммы / Подг. текста, сост., вступ. ст. и прим. Б. Ф. Егорова. СПб., 2001. (Новая Библиотека поэта).
- Дело Чернышевского: Дело Чернышевского. Сб. документов. Саратов, 1968.
- Диковинки журналистики: *П. В. Диковинки* русской журналистики (письмо к редактору) // Современная летопись. Приложение к журналу «Русский вестник». 1862. № 10. С. 12.

- Добролюбов в воспоминаниях: Добролюбов в воспоминаниях современников. М., 1986.
- Добролюбов: *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1961–1964.
- Достоевский: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990.
- Дружинин 1865: *Дружинин А. В.* Письма иногороднего подписчика // Дружинин А. В. Собр. соч. СПб., 1865. Т. 6.
- Дружинин 1988: *Дружинин А. В.* Прекрасное и вечное. М., 1988.
- Дудышкин: *Дудышкин С. С.* Русская литература в 1848 году // Отечественные записки. 1849. № 1. Отд. V. С. 1–38.
- Жан-Поль: *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики. М., 1981.
- ЖМНП: Журнал Министерства народного просвещения.
- Карамзин: *Карамзин Н. М.* Избр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1964.
- Карлейль 1878: *Карлейль Т.* Исторические и критические очерки. М., 1878.
- Карлейль 1994: *Карлейль Т.* Теперь и прежде. М., 1994.
- Катенин: *Катенин П. А.* Размышления и разборы / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. Л. Г. Фризмана. М., 1981.
- Киреевский: *Киреевский И. В.* Критика и эстетика. М., 1979.
- Колюпанов: *Колюпанов Н. П.* Из прошлого (Посмертные записки) // Русское обозрение. 1895. № 4.
- Критика 1800–1820: Литературная критика 1800–1820-х годов. М., 1980.
- Критика декабристов: Литературно-критические работы декабристов. М., 1978.
- Кудрявцев: [*Кудрявцев П. Н.*] Русские второстепенные поэты. Фет // Современник. 1850. № 3. Отд. VI. С. 1–22.
- Кюхельбекер: *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи / Изд. подг. Н. В. Королева, В. Д. Рак. Л., 1979. (Лит. памятники).
- Литературное обозрение: *Ч-въ В.* Литературное обозрение. Материалы для биографии Добролюбова // Одесский вестник. 1862. № 31. 20 марта. С. 147. М: Москвитянин.
- Майков: *Майков В. Н.* Литературная критика. Л., 1985.
- МВ: Московский вестник.
- Межевич: *Межевич В.* О народности в жизни и в поэзии // Уч. зап. Имп. Моск. унта. 1836. Ч. 11. № 7. С. 94–146; № 8. С. 272–308.
- Мерзляков: *Мерзляков А. Ф.* Державин // Труды общества любителей российской словесности. 1820. Ч. 18. С. 5–42.
- МН: Московский наблюдатель.
- Мнем: Мнемозина.
- Молва.
- МТ: Московский телеграф.
- Надеждин 1972: *Надеждин Н. И.* Литературная критика. Эстетика. М., 1972.
- Надеждин 2000: *Надеждин Н. И.* Эстетика и философия. СПб., 2000. Т. 1–2.
- Некрасов: *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч.: В 15 т. СПб., 1981–2000.
- Никитенко: *Никитенко А. В.* О творящей силе в поэзии, или О поэтическом гении. СПб., 1836.
- Одоевский: <*Одоевский В. Ф.*> Листки, вырванные из парнасских ведомостей // Мнемозина. 1824. Ч. 1. С. 177–182.
- ОЗ: Отечественные записки.
- Островский в воспоминаниях: Островский в воспоминаниях современников. М., 1966.

- Островский: *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1973–1980.
- Панаев: *Панаев И. И.* Литературные воспоминания. М.; Л., 1950.
- Переписка Пушкина: Переписка А. С. Пушкина / Ред. коллегия В. Э. Вацура и др. М., 1982. Т. 1–2.
- Пиотровский: *П-ский.* Николай Александрович Добролюбов // Иллюстрация. 1862. Т. IX. № 203. 18 января. С. 34.
- Писарев: *Писарев Д. И.* Литературная критика: В 3 т. Л., 1981.
- Плаксин 1829: *Плаксин В.* Взгляд на состояние русской словесности в последнем периоде (Лекции из истории литературы) // Сын Отечества и Северный архив. 1829. Т. 5. С. 397–416; Т. 6. С. 17–33, 82–95.
- Плаксин 1833: *Плаксин В. Т.* Руководство к познанию истории литературы. СПб., 1833.
- Плетнев: *Плетнев П. А.* Письмо к графине С. И. С. о русских поэтах // Плетнев П. А. Сочинения и переписка. СПб., 1885. Т. 1. С. 160–200.
- Плетнев 1885: *Плетнев П. А.* О народности в литературе // Плетнев П. А. Сочинения и переписка. СПб., 1885. Т. 1. С. 217–239.
- Полевой: *Полевой Н. А.* Очерки русской литературы. СПб., 1839. Ч. 1–2.
- Полевые: *Полевой Н. А., Полевой К. А.* Литературная критика. Л., 1990.
- Поминки по друзьям: *Н.-ов.* Современные поминки по друзьям // Библиотека для чтения. 1862. Т. 170. Ч. 1. Март.
- Прудон: *Прудон П. Ж.* Философия искусства. СПб., 1865.
- Пушкин в критике: Пушкин в прижизненной критике. 1820–1837. СПб., 2001–2008. Т. 1–4.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937–1959.
- РБ: Русская беседа.
- Ренан: *Ренан Э.* Будущее науки // Ренан Э. Собр. соч.: В 12 т. Киев, 1902. Т. 1.
- Ретшер: *Ретшер Х. Т.* О философской критике художественного произведения (перевод М. Каткова) // Московский наблюдатель. 1838. Ч. 17. Май. Кн. 2; июнь. Кн. 1–2.
- РиП: Репертуар и Пантеон.
- Розанов: *Розанов В. В.* Три момента в развитии русской критики // Розанов В. В. Мысли о литературе. М., 1989.
- РС: Русское слово.
- Русские трактаты: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. Т. 1–2.
- Руссо об искусстве. Статьи, высказывания, отрывки из произведений. М.; Л., 1959. С: Современник.
- Сазонов: *Сазонов Н. И.* О составных началах и направлении отечественной словесности в XVIII и XIX столетиях // Уч. зап. Имп. Моск. ун-та. 1835. Ч. 9.
- Сент-Бев 1970: *Сент-Бев Ш.* Литературные портреты. Критические очерки. М., 1970.
- Сент-Бев 1987: *Сент-Бев Ш.* Из работ разных лет // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.
- Случевский: *Случевский К.* Явления современной жизни под судом эстетики. СПб., 1866. Вып. 2. («Эстетические отношения искусства к действительности» г. Ч*).
- СО: Сын Отечества.
- СП: Северная пчела.

- СПбВед: Санкт-Петербургские ведомости.
- Сталь: *Сталь А.-Ж.* Лессинг и Винкельман / Перевод П. П.<летнева> // Соревнователь просвещения и благотворения. 1820. Ч. 11. № 9. С. 314–324.
- Станкевич: *Станкевич Н. В.* Переписка. М., 1914.
- Страхов: *Страхов Н. Н.* Н. А. Добролюбов. По поводу первого тома его сочинений // Время. 1862. № 3. Отд. II. С. 30–54.
- Суворин: *Суворин А. С.* Письма к М. Ф. Де-Пуле / Публ. М. Л. Семановой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома. 1979. Л., 1981.
- Т: Телескоп.
- Тургенев и круг: Тургенев и круг «Современника». Неизданные материалы. 1847–1861. М.; Л., 1930.
- Тургенев. Письма: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т.: Письма: В 18 т. М., 1982–.
- Тургенев. Сочинения: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч.: В 30 т.: Соч.: В 12 т. М., 1978–1985.
- Тэн: *Тэн И.* Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы. СПб., 1871. Ч. 1.
- ФВ: Финский вестник.
- Фейербах 1967: *Фейербах Л.* // Памятники мировой эстетической мысли. М., 1967. Т. 3. С. 202–213.
- Фейербах 1995: *Фейербах Л.* Соч.: В 2 т. / Ин-т философии РАН. М., 1995.
- Феокистов: Письма Е. Феокистова Тургеневу 1851–1861 гг. Часть I / Публ. Э. Г. Гайнцевой // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1998–1999 год. СПб., 2003. С. 133–214.
- Чернышевский 1975: *Чернышевский Н. Г.* Что делать? Л., 1975. (Лит. памятники).
- Чернышевский 1981: *Чернышевский Н. Г.* Литературная критика: В 2 т. Л., 1981.
- Чернышевский 1984: *Чернышевский Н. Г.* Очерки гоголевского периода русской литературы / Вступ. ст., подг. текста и примеч. А. А. Жук. М., 1984.
- Чернышевский: *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1939–1953.
- Шевырев 1828: *Шевырев С. П.* Обзорение русской словесности за 1827 год // Московский вестник. 1828. Ч. 7. № 1. С. 59–84.
- Шевырев 1835: *Шевырев С. П.* История поэзии. М., 1835.
- Шевырев 1836: *Шевырев С. П.* Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. М., 1836.
- Шевырев 1838: *Шевырев С. П.* Общее обозрение развития русской словесности // Московские ведомости. 1838. № 16. С. 130–133.
- Шевырев 1939: *Шевырев С. П.* Стихотворения / Вступ. ст., ред. и примеч. М. Аронсона. Л., 1939.
- Шевырев 2004: *Шевырев С. П.* Об отечественной словесности. М., 2004.
- Шевырев 2006: *Шевырев С. П.* Итальянские впечатления. СПб., 2006.
- Шиллер: *Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6.
- Шлегель А.: *Шлегель А. В.* Первое чтение из «Курса драматической поэзии» // Учен. зап. Имп. Моск. ун-та. 1835. Ч. 10.
- Шлегель Ф. 1834: *Шлегель Ф.* История древней и новой литературы. 2-е изд., исправл. СПб., 1834. Ч. 1–2.
- Шлегель Ф. 1983: *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983.
- Эдельсон 1851а: [*Эдельсон Е.*] Русские журналы в текущем году. «Отечественные записки» — январь // Москвитянин. 1851. Т. 2. № 5. С. 65–73.

- Эдельсон 1851b: [Эдельсон Е.] «Отечественные записки». 1851 г. № 2 // Москвитянин. 1851. Т. 2. № 6. С. 292–296.
- Эдельсон 1982: Эдельсон Е. Н. Несколько слов о современном состоянии и значении у нас эстетической критики // Русская эстетика и критика 40–50-х гг. XIX в. М., 1982.
- Carlyle: *Carlyle T. Burns* // Carlyle T. Critical and Miscellaneous Essays. Philadelphia, 1852. (The Modern British Essayists. Vol. 5.)
- Feuerbach: *Feuerbach L. Elementare Aesthetik* // Ludwig Feuerbach in seinem Briefwechsel und Nachlass sowie in seiner philosophischen Charakterentwicklung. In 2 Bände. Leipzig und Heidelberg, 1874. Bd. 1. S. 414–415.
- Gervinus: *Gervinus G. G. Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*. Leipzig, 1835–1842. Bde. 1–5.
- Gray: *Gray W. An Historical Sketch of the Origin of English Prose Literature*. Oxford, 1835.
- Planche: *Planche G. Portraits littéraires*. Haye, 1836. Т. 1–3.
- Rötscher: *Rötscher H. T. Die Kunst der dramatischen Darstellung in ihrem organischen Zusammenhange*. Berlin, 1841–1846. Т. 1–3.
- Sainte-Beuve: *Sainte-Beuve Ch.-A. Critiques et portraits littéraires*. Paris, 1832.
- Schlegel A.: *Schlegel A. W. A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*. Transl. by J. Black. London, 1846.
- Schlegel F.: *Schlegel F. Vom combinatorischen Geist* // Lessings Geist aus seinen Schriften, oder dessen Gedanken und Meinungen zusammengestellt und erläutert von F. Schlegel. Zweite Ausgabe. Leipzig, 1810. Т. 2. С. 3–19.

Исследования

- Алдониная: *Алдониная Н. Б. «Современник» в борьбе за передовую литературу (Об анонимной рецензии на альманах «Комета») // Жанровое своеобразие русской поэзии и драматургии. Межвуз. сб. науч. трудов. Куйбышев, 1981. С. 90–111.*
- Аничков: *Аничков Е. В. Очерк развития эстетических учений // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков. 1915. Т. VI. Вып. 1.*
- Антонова: *Антонова Г. Н. Герцен и русская критика 50–60-х годов XIX века. Саратов, 1989.*
- Базанов: *Базанов В. Г. Вольное общество любителей российской словесности. Петрозаводск, 1949.*
- Бак: *Бак Д. П. «Теория искусства» и «самое искусство»: Русская журналистика 1830-х гг. и университетская наука // Москва и московский текст. М., 1998.*
- Балакин: *Балакин А. Ю. Библиография поэтических книг 1834–1850 // <http://nexoro.livejournal.com/532679.html> [дата доступа: 30.03.2011].*
- Березина 1973: *Березина В. Г. Белинский и вопросы истории русской журналистики. Л., 1973.*
- Березина 1991: *Березина В. Г. Жанровые особенности «Литературных мечтаний» В. Г. Белинского // Вестн. Ленингр. ун-та. Сер. 2. История, языковедение, литературоведение. Л., 1991. Вып. 2. С. 79–86.*
- Березкин: *Березкин А. М. Достоевский и В. Майков // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 2007. Вып. 18. С. 318–330.*
- Бетеа: *Бетеа Д. Воплощение метафоры: Пушкин, жизнь поэта. М., 2003.*

- Богданов: *Богданов В.* А если это не Достоевский? // Вопросы литературы. 2000. № 2. С. 311–316.
- Богданова: *Богданова О. А.* Философские и эстетические основы «натуральной школы» // «Натуральная школа» и ее роль в становлении русского реализма. М., 1997.
- Бодрова, Велижев: *Бодрова А. С., Велижев М. Б.* И. С. Тургенев — издатель Баратынского, или Русские второстепенные поэты в 1854 году // Тыняновский сборник. Выпуск 13: XII–XIII–XIV Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. М., 2009. С. 119–147.
- Бухштаб 1972: *Бухштаб Б. Я.* Русская поэзия 1840–1850-х годов // Поэты 1840–1850-х годов. Л., 1972. (Библиотека поэта. Большая серия.)
- Бухштаб 2000: *Бухштаб Б. Я.* Добролюбов или Некрасов // Бухштаб Б. Я. Фет и другие. Избр. работы. СПб., 2000. С. 123–129.
- Бушканец: *Бушканец Е. Г.* Н. Г. Чернышевский в борьбе за наследие Н. А. Добролюбова (ноябрь 1861 – июнь 1862) // Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования, материалы. Саратов, 1961. Вып. 2. С. 80–95.
- Вайскопф: *Вайскопф М.* «Зачем так звучно он поет?»: Белинский и Гоголь в борьбе с Пушкиным // Вайскопф М. Птица-Тройка и колесница души. М., 2003. С. 255–271.
- Вацуро, Городецкий: *Вацуро В. Э., Городецкий Б. П.* Пушкин в истории русской критики и литературоведения. 40-е годы // Пушкин: Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966. С. 33–49.
- Вдовин 2007: *Вдовин А.* Из биографического комментария к «гринвальдским» стихотворениям Н. А. Добролюбова // Озерная текстология / Труды IV летней школы на Карельском перешейке по текстологии и источниковедению русской литературы; под. ред. А. Кобринского, О. Лекманова, М. Люстрова, Г. Обатнина. Поселок Поляны (Уусикирко) Ленинградской области, 2007. С. 74–88.
- Вдовин 2009а: *Вдовин А.* Поэтика и этика любви: Н. Добролюбов — переводчик Г. Гейне // Русская литература в европейском контексте. II. Сборник научных работ молодых филологов. Warszawa, 2009. С. 87–98.
- Вдовин 2009б: *Вдовин А.* Как писалась биография «новых людей». Н. Добролюбов в беллетристике Н. Чернышевского // Труды по русской и славянской филологии. (Новая серия) VII. Тарту, 2009. С. 155–177.
- Вдовин 2011: *Вдовин А.* Понятие «русские классики» в критике 1830–50-х гг. // Пушкинские чтения в Тарту 5: Пушкинская эпоха и русский литературный канон. К 85-летию Л. И. Вольперт: В 2 ч. Тарту, 2011. Ч. 1. С. 40–56.
- Венгеров 1900: *Венгеров С. А.* Примечания к «Литературным мечтаниям» // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1900. Т. 1.
- Венгеров: *Венгеров С. А.* Молодая редакция «Москвитянина» // Вестник Европы. 1886. № 2.
- Взгляды славянофилов: Литературные взгляды и творчество славянофилов. 1830–50 годы. М., 1978.
- Виноградов 1994: *Виноградов В. В.* История слов. М., 1994.
- Виноградов 2003: *Виноградов В. В.* Тургенев и школа молодого Достоевского // Виноградов В. В. Язык и стиль русских писателей: От Гоголя до Ахматовой: Избр. труды. М., 2003.
- Виноградов И.: *Виноградов И.* Гоголь — художник и мыслитель: Христианские основы мирозерцания. М., 2000.

- Виттакер, Егоров 1999: *Виттакер Р., Егоров Б. Ф.* Жизнь Григорьева в письмах // Григорьев А. А. Письма. СПб., 1999 (Лит. памятники). С. 293–319.
- Виттакер: *Виттакер Р.* Последний русский романтик: Аполлон Григорьев (1822–1864). СПб., 2000.
- Возникновение науки: Возникновение русской науки о литературе. М., 1975.
- Глебов: *Глебов В. Д.* Аполлон Григорьев. Концепция историко-литературного процесса 1830–1860-х годов. М., 1996.
- Гронас 2001a: *Гронас М.* Безымянное узнаваемое, или Канон под микроскопом (Память сердца) // Новое литературное обозрение. 2001. № 51.
- Гронас 2001b: *Гронас М.* Диссensus. Война за канон в американской академии в 80-х – 90-х годов // Новое литературное обозрение. 2001. № 51.
- Демченко 2008: *Демченко А. А.* Николай Чернышевский в российской памяти и критике // Чернышевский Н. Г. Pro et contra. СПб., 2008. С. 7–48.
- Демченко: *Демченко А. А.* Н. Г. Чернышевский. Научная биография. Ч. 1–3. Саратов, 1978, 1984, 1992.
- Добренко: *Добренко Е.* Институт литературной критики и динамика критического метадискурса в советскую эпоху // Русская литература. 2010. № 3. С. 9–31.
- Дрыжакова: *Дрыжакова Е. Н.* Герцен на Западе: в лабиринте надежд, славы и отечений. СПб., 1999.
- Дрыжакова 2009: *Дрыжакова Е. Н.* Вяземский и Пушкин в споре о Крылове // Пушкин и его современники. СПб., 2009. Вып. 5 (44). С. 285–307.
- Дубин, Зоркая: *Дубин Б. В., Зоркая Н. А.* Идея «классики» и ее социальные функции // Дубин Б. В. Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. Сб. статей. М., 2010. С. 9–42.
- Евгеньев-Максимов 1934: *Евгеньев-Максимов В. Е.* «Современник» в 40–50-х годах. Л., 1934.
- Евгеньев-Максимов 1936: *Евгеньев-Максимов В. Е.* «Современник» при Чернышевском и Добролюбова. Л., 1936.
- Евдокимова: *Евдокимова Л. В.* Французский романтизм // В. Г. Белинский и литературы Запада. М., 1990. С. 120–138.
- Егоров 1960: *Егоров Б. Ф.* А. А. Григорьев — критик: Статья 1 // Труды по русской и славянской филологии. III. Тарту, 1960. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 98). С. 194–246.
- Егоров 1963: *Егоров Б. Ф.* Боткин — литератор и критик. Статья 1 // Труды по русской и славянской филологии. VI. Тарту, 1963. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 139). С. 20–81.
- Егоров 1968: *Егоров Б. Ф.* П. В. Анненков — литератор и критик 1840-х – 1850-х гг. // Труды по русской и славянской филологии. XI: Литературоведение. Тарту, 1968. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 209). С. 51–108.
- Егоров 1973: *Егоров Б. Ф.* Очерки по истории русской литературной критики середины XIX века. Л., 1973.
- Егоров 1974a: *Егоров Б. Ф.* Запрещенная цензурой введение к «Обзору русской литературы за 1849 год» Некрасова // Некрасов и русская литература. Кострома, 1974. Вып. 38.
- Егоров 1974b: *Егоров Б. Ф.* Островский и молодая редакция «Москвитянина» // Островский и русская литература. Кострома, 1974.
- Егоров 1980: *Егоров Б. Ф.* О мастерстве литературной критики: Жанры. Композиция. Стил. Л., 1980.

- Егоров 1982: *Егоров Б. Ф.* Борьба эстетических идей в России середины XIX в. Л., 1982.
- Егоров 1991: *Егоров Б. Ф.* Борьба эстетических идей в России 1860-х гг. Л., 1991.
- Егоров 2002: *Егоров Б. Ф.* Ап. Григорьев о Гоголе // Поэтика русской литературы: Сборник статей к 70-летию Ю. В. Манна. М., 2002. С. 325–332.
- Ермилова, Тихомиров: *Ермилова Г. Г., Тихомиров В. В.* П. В. Анненков — литературный критик // Русская литература. 1995. № 4.
- Живов: *Живов В. М.* Апология Герцена в феноменологическом исполнении («Философское мировоззрение Герцена» Г. Г. Шпета) // Новое литературное обозрение. 2005. № 71.
- Жмакин: *Жмакин А. Ф.* К вопросу о теоретических источниках взглядов В. Н. Майкова // Уч. зап. Омского гос. пед. ин-та. Вып. 40. Омск, 1969. С. 3–31.
- Жук: *Жук А. А.* «Очерки гоголевского периода русской литературы» в общественно-литературном движении середины XIX века // Чернышевский Н. Г. Очерки гоголевского периода русской литературы / Вступ. ст., подг. текста и примеч. А. А. Жук. М., 1984.
- Журавлева 1981: *Журавлева А. И.* Островский-комедиограф. М., 1981.
- Журавлева 1988: *Журавлева А. И.* Русская драма и литературный процесс XIX в. М., 1988.
- Журавлева 1997: *Журавлева А. И.* А. Н. Островский // «Натуральная школа» и ее роль в становлении русского реализма. М., 1997.
- Журавлева, Зыкова: *Журавлева А. И., Зыкова Г. В.* Влияние Московского университета на становление русской классической литературы // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 2005. № 1. С. 7–9.
- Заборов 1978: *Заборов П. Р.* Французская литературная критика в России (Сент-Бев) // От романтизма к реализму. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1978. С. 280–300.
- Заборов 1982: *Заборов П. Р.* Ипполит Тэн в России. (Материалы к истории восприятия) // Эпоха реализма. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1982. С. 227–271.
- Замотин: *Замотин И. И.* Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе. 2-е изд. М.; СПб., 1911–1913. Т. 1–2.
- Зверева: *Зверева И. А.* Формирование представлений о «новой русской комедии» в литературной критике 1840–50х гг. (И. Тургенев и А. Островский). Дисс. на соиск. учен. степ. к. ф. н. М., 2007.
- Зельдович 1961: *Зельдович М. Г.* Николай Чернышевский и Аполлон Григорьев // Филологические науки. 1961. № 3.
- Зельдович 1968: *Зельдович М. Г.* Чернышевский и проблемы критики. Харьков, 1968.
- Зельдович 1984: *Зельдович М. Г.* Страницы истории русской литературной критики. Харьков, 1984.
- Зеньковский: *Зеньковский В. В.* История русской философии. Л., 1991. Т. 1. Ч. 2.
- Солина: *Солина Н. А.* О статье Герцена «Лишние люди и желчевики» // Уч. зап. Ленинградского гос. ун-та. 1957. № 229.
- Зорин 1987: *Зорин А.* Глагол времен // 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. 5–154.

- Зорин 2001: *Зорин А.* Кормя двуглавого орла... Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М., 2001.
- Зубков 2010: *Зубков К.* История одного сюжета: к проблеме литературной репутации Н. В. Успенского // Лесная школа: Труды VI Международной летней школы на Карельском перешейке по русской литературе / Под ред. А. Балакина, А. Долинина, А. Кобринского, А. Костина, О. Лекманова, М. Люстрова. Поселок Поляны (Уусикирко) Ленинградской области, 2010. С. 186–195.
- Зубков 2011a: *Зубков К. Ю.* Повести и романы А. Ф. Писемского 1850-х годов: повествование, контекст, традиция. Дисс. на соиск. учен. степ. к. ф. н. СПб., 2011.
- Зубков 2011b: *Зубков К. Ю.* Эстетические установки «молодой редакции» журнала «Москвитянин» // Русская литература. 2011. № 3. (В печати).
- Зыкова 2005: *Зыкова Г. В.* Поэтика русского журнала 1830–1870-х гг. М., 2005.
- Зыкова 2006: *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.
- Зыкова 2008: *Зыкова Г. В.* Критика и академическая наука в XIX в. как противоположные способы интерпретации литературы // Семиотика скандала. Сборник статей. М., 2008. С. 179–184.
- Иванов: *Иванов Ив.* История русской критики. СПб., 1898, 1900. Ч. 1–4.
- Калугин: *Калугин Д.* Искусство биографии: изображение личности и ее оправдание в русских жизнеописаниях середины XIX века // Новое литературное обозрение. 2008. № 91.
- Кантор: *Кантор В. К.* «Средь бурь гражданских и тревоги...»: Борьба идей в русской литературе 40–70-х гг. XIX в. М., 1988.
- Кармазинская: *Кармазинская М. А.* Межевич Василий Степанович // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 562–563.
- Кашин: *Кашин Н. П.* Этюды об Островском. М., 1912–1913. Т. 1–2.
- Киселева 1982: *Киселева Л. Н.* Идея национальной самобытности в русской литературе между Тильзитом и Отечественной войной (1807–1812). Дисс. на соиск. учен. степ. к. ф. н. Тарту, 1982.
- Киселева 2001: *Киселева Л. Н.* Пушкин и Жуковский в 1830-е годы. (Точки идеологического сопряжения) // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования. М., 2001. С. 171–185.
- Киселева 2004: *Киселева Л. Н.* К формированию концепта национального героя в первой трети XIX в. // Лотмановский сборник: 3. М., 2004. С. 69–92.
- Клейн: *Клейн И.* Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века. М., 2005.
- Коган: *Коган Л. Р.* Летопись жизни и творчества А. Н. Островского. <М.>, 1953.
- Козлов: *Козлов С. Л.* Литературная эволюция и литературная революция: к истории идей // Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 112–119.
- Козмин 1903: *Козмин Н. К.* Очерки из истории русского романтизма: Н. Полевой как выразитель литературных направлений современной ему эпохи. СПб., 1903.
- Козмин 1912: *Козмин Н. К.* Н. И. Надеждин. Жизнь и научно-литературная деятельность. 1804–1836. СПб., 1912.

- Койре: *Койре А.* Философия и национальная проблема в России начала XIX века. М., 2003 (Серия «Исследования по истории русской мысли». Т. 9).
- Копосов: *Копосов Н. А.* Хватит убивать кошек! Критика социальных наук. М., 2005.
- Коротков: *Коротков Ю.* Господин, который был в субботу Фулеме (Чернышевский у Герцена летом 1859 года) // Прометей. 1971. Т. 8.
- Кошелев 1988: *Кошелев В. А.* Из истории полемики вокруг первых статей Некрасовского «Современника» // Некрасовский сборник. Вып. X. Л., 1988
- Кошелев 1995: *Кошелев В. А.* «Но, ах, почто так долго жить?» (О феномене старика Державина в литературе начала XIX века) // Державинский сборник. Новгород, 1995. С. 12–26.
- Кранихфельд: *Кранихфельд В. П.* Критико-биографический очерк // Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 8 т. / Под ред. В. П. Кранихфельда. СПб., 1911. Т. 1.
- Краснов: *Краснов Г. В.* Выступление Н. Г. Чернышевского с воспоминаниями о Н. А. Добролюбове 2 марта 1862 года как общественное событие // Революционная ситуация в России 1859–1861 гг. М., 1965. С. 143–163.
- Крупчанов: *Крупчанов Л. М.* Полевой и Надеждин как предшественники Белинского в литературной критике // Уч. зап. моск. пед. ин-та им. Ленина. 1966. Т. 248.
- Курилов: *Курилов А. С.* Творчество Державина и начало формирования понятия о народности русской литературы // Г. Р. Державин и русская литература. М., 2007. С. 216–230.
- Лакшин 1973: *Лакшин В. Я.* Островский (1843–1854) // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1973. Т. 1. С. 462–493.
- Лакшин 1982: *Лакшин В. Я.* Александр Николаевич Островский. М., 1982.
- Лану: *Лану А.* Формирование канона русского романтизма // Новое литературное обозрение. 2001. № 51. С. 35–67.
- Ларионова 2001: *Ларионова Е.* «Услышишь суд глупца...» (Журнальные отношения Пушкина в 1828–1830 гг.) // Пушкин в прижизненной критике. 1828–1830. СПб., 2001. С. 5–25.
- Ларионова 2003: *Ларионова Е.* Пушкин и его читатели в 1831–33 гг. // Пушкин в прижизненной критике. 1831–1833. СПб., 2003. С. 5–25.
- Ларионова 2008: *Ларионова Е.* Последние годы // Пушкин в прижизненной критике. 1834–1837. СПб., 2008. С. 7–26.
- Левин: *Левин Ю. Д.* Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988.
- Левинтон: *Левинтон Г. А.* Смерть поэта: Иосиф Бродский // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 190–215.
- Лейбов: *Лейбов Р.* Художественный текст как механизм репликации и «Золотой век» русской литературы // Пушкинские чтения в Тарту 5: Пушкинская эпоха и русский литературный канон. К 85-летию Л. И. Вольперт: В 2 ч. Тарту, 2011. Ч. 1. С. 15–31.
- Летопись Некрасова: Летопись жизни и деятельности Н. А. Некрасова. СПб., 2006. Т. 1.
- Лотман: *Лотман Ю. М.* О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). СПб., 1997.
- Лотман Л.: *Лотман Л. М.* Островский и драматургия его времени. Л., 1961.

- Мазур: *Мазур Н. Н.* Пушкин и «московские юноши»: Вокруг проблемы гения // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования. М., 2001. С. 54–105.
- Майофис: *Майофис М.* Воззвание к Европе: Литературное общество «Арзамас» и российский модернизационный проект 1815–1818 годов. М., 2008.
- Макеев 1999: *Макеев М. С.* Спор о человеке в русской литературе 60–70-х годов XIX в.: литературный персонаж как познавательная модель человека. М., 1999.
- Макеев 2002: *Макеев М. С.* Валериан Майков, молодой Щедрин и Достоевский в литературной борьбе 1840-х годов XIX века // Достоверность и доказательность в исследованиях по теории и истории культуры. М., 2002.
- Макеев 2008: *Макеев М. С.* Роберт Бернс и Томас Карлейль в поэтическом самоопределении Н. А. Некрасова в 1856 г. // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2008. № 2. С. 62–71.
- Макеев 2009: *Макеев М. С.* Николай Некрасов: Поэт и предприниматель. М., 2009.
- Манн 1962: *Манн Ю. В.* Надеждин — предшественник Белинского // Вопросы литературы. 1962. № 6.
- Манн 1996: *Манн Ю. В.* Художник и «ужасная действительность» (о двух редакциях повести «Портрет») // Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.
- Манн 1998: *Манн Ю. В.* Русская философская эстетика. Изд-е второе, перераб. М., 1998.
- Манн 2004: *Манн Ю. В.* Гоголь. Труды и дни: 1809–1852. М., 2004.
- Маркович: *Маркович В. М.* Уроки Шевырева // Шевырев С. П. Об отечественной словесности. М., 2004.
- Машинский: *Машинский С. С.* Т. Аксаков. Жизнь и творчество. М., 1973.
- Мельгунов 1985: *Мельгунов Б. В.* Об авторе редакционной статьи о «Стихотворениях Фета» в «Современнике» 1850 года // Русская литература. 1985. № 3.
- Мельгунов 1989: *Мельгунов Б. В.* Некрасов — журналист: (Малоизученные аспекты проблемы). Л., 1989.
- Мельгунов 1995: *Мельгунов Б. В.* Некрасов — редактор Белинского // Русская литература. 1995. № 2.
- Менцель: *Менцель Б.* Гражданская война слов. Российская литературная критика периода перестройки. СПб., 2006.
- Миллер: *Миллер А.* «Народность и «нация» в русском языке XIX века: Подготовительные наброски к истории понятия // Отечественная история. 2009. № 1. С. 151–165.
- Милюков: *Милюков П.* Надеждин и первые критические статьи Белинского // На славном посту. СПб., 1900.
- Мордовченко 1936: *Мордовченко Н. И.* Гоголь и журналистике 1835–36 гг. // Н. В. Гоголь: Материалы и исследования. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 106–130.
- Мордовченко 1950: *Мордовченко Н. И.* Белинский и русская литература его времени. М.; Л., 1950.
- Мордовченко 1959: *Мордовченко Н. И.* Русская критика первой четверти XIX в. М.; Л., 1959.
- Муратов: *Муратов А. Б.* Светская комедия Тургенева «Где тонко, там и рвется» // Анализ драматического произведения. Л., 1988.

- Мысляков: *Мысляков В. А.* Чернышевский и Тургенев («Отцы и дети» глазами Чернышевского) // Н. Г. Чернышевский. Эстетика. Литература. Критика. Л., 1979.
- Недзвецкий, Зыкова: *Недзвецкий В. А., Зыкова Г. В.* Русская литературная критика XVIII–XIX веков: Курс лекций. М., 2008.
- Немзер 1987: *Немзер А. С.* «Сии чудесные виденья...»: Время и баллады Жуковского // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. «Свой подвиг свершив». М., 1987.
- Немзер 2006: *Немзер А. С.* Как нам делать историю литературы «эпохи Жуковского» // Тыняновский сборник. Вып. 12: X–XI–XII Тыняновские чтения. М., 2006. С. 102–129.
- Нечаева 1949: *Нечаева В. С. В. Г. Белинский: Начало жизненного пути и литературной деятельности. 1811–1830.* М., 1949.
- Нечаева 1954: *Нечаева В. С. В. Г. Белинский: Учение в университете и работа в «Телескопе» и «Молве» 1829–1836.* М., 1954.
- Нечаева 1961: *Нечаева В. С. В. Г. Белинский: Жизнь и творчество. 1836–1841.* М., 1961.
- Нечаева 1967: *Нечаева В. С. В. Г. Белинский. Жизнь и творчество. 1842–1848.* М.; Л., 1967.
- Осповат 1978: *Осповат А. Л.* Первый отзыв об Островском? // Театр. 1978. № 11.
- Осповат 1980: *Осповат А. Л.* «Как слово наше отзовется»: О первом сборнике Ф. И. Тютчева. М., 1980.
- Осповат 1981: *Осповат А. Л.* Короткий день русского «эстетизма» (Боткин и Дружинин) // Литературная учеба. 1981. № 3.
- Осповат 1983: *Осповат А. Л. А. В. Дружинин о молодом Достоевском* // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 5. Л., 1983. С. 186–190.
- Осповат, Кантор: *Осповат А. Л., Кантор В. К.* Русская эстетика середины XIX века: теория в контексте художественной культуры // Русская эстетика и критика 40–50-х гг. XIX века / Сост., подг. текста и вступ. ст. и примеч. В. К. Кантора и А. Л. Осповата. М., 1982. С. 7–40.
- Очерки критики: *Очерки истории русской литературной критики.* Т. 1. СПб., 1999.
- Паперно: *Паперно И.* Семиотика поведения. Чернышевский — человек эпохи реализма. М., 1996.
- Пенская: *Пенская Е.* «Журнальное безобразие»: анатомия скандала в литературе и журналистике 1850–1860-х гг. // Семиотика скандала. Сборник статей. М., 2008. С. 517–538.
- Перминов: *Перминов Г. Ф.* Тургенев о Н. А. Добролюбова. Незнакомый фельетон-пародия Тургенева в «Искре» // Тургеневский сборник. Материалы к полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева. Л., 1967. Вып. III.
- Песков: *Песков А. М.* У истоков философствования в России: русская идея С. П. Шевырева // Новое литературное обозрение. 1994. № 7. С. 123–139.
- Песков 2000: *Песков А. М.* К истории происхождения мифа о всеотзывчивости Пушкина // Новое литературное обозрение. 2000. № 42.
- Пильщиков, Шапир: *Пильщиков И. А., Шапир М. И.* Эволюция стилей в русской поэзии от Ломоносова до Пушкина (Набросок концепции) // Стих, язык, поэзия: Памяти М. Л. Гаспарова. М., 2006. С. 510–546.
- Плотников: *Плотников Н.* От «индивидуальности» к «идентичности»: (История понятий персональности в русской культуре) // Новое литературное обозрение. 2008. № 91.

- Порох: *Порох И. В.* Речь Н. Г. Чернышевского на похоронах Н. А. Добролюбова и ее общественный резонанс // Н. Г. Чернышевский: История. Философия. Литература. Саратов, 1982. С. 35–42.
- Потапова: *Потапова Г. Е.* «Все приятели кричали, кричали...» Литературная репутация Пушкина и эволюция представлений о славе в 1820–1830-е годы // Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1999. С. 134–147.
- Пыпин: *Пыпин А. Н.* Герман Геттнер // Геттнер Г. История всеобщей литературы XVIII в. СПб., 1897. Т. 2. С. I–XLVIII.
- Рейтблат: *Рейтблат А. И.* Буренин и Надсон: как конструируется миф // Новое литературное обозрение. 2005. № 75.
- Рейфман: *Рейфман П. С.* Отражение общественно-литературной борьбы на страницах русской периодики 1860-х годов. Дис. на соиск. учен. степ. д-ра филол. наук. Тарту, 1971. Т. 1–3.
- Розин: *Розин Н. П.* Плаксин Василий Тимофеевич // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. М., 1999. Т. 4. С. 630–633.
- Руденко: *Руденко Ю. К.* Чернышевский-романист и литературные традиции. Л., 1989.
- Сакулин: *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. М., 1913. Т. I. Ч. 1–2.
- Самовер: *Самовер Н.* Литература и психология. Поиск В. А. Жуковским философско-педагогического языка личности // Персональность. Язык философии в немецко-русском диалоге / Под ред. Н. С. Плотникова и А. Хаардта. М., 2007. С. 259–277.
- Самочатова: *Самочатова О. Я.* Новое осмысление темы деревни в литературе и демократической критике 60-х годов: К осознанию «правды без всяких прикрас» Н. В. Успенского // Художественный метод и творческая индивидуальность автора. Томск, 1979. С. 40–51.
- Свердлина: *Свердлина С. В.* Н. А. Добролюбов как прообраз положительного героя-демократа: (По материалам публицистики Н. Г. Чернышевского 1883–1889 гг.) // Вестник МГУ. Филология. 1970. № 6. С. 3–17.
- Серман: *Серман И. З.* Михаил Лермонтов: Жизнь в литературе. 1836–1841. М., 2003.
- Сильчевский: *Сильчевский Д.* Библиографический указатель литературы о Н. А. Добролюбове за 1856–1911 годы // Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 8 т. / Под ред. В. П. Кранихфельда. СПб., 1911. Т. 8. С. 327–329.
- Скафтымов: *Скафтымов А. П.* Белинский и драматургия Островского // Скафтымов А. П. Статьи о литературе. Саратов, 1958.
- Соболев: *Соболев П. В.* Эстетика Белинского. М., 1978.
- Степанищева: *Степанищева Т.* К проблеме литературного наставничества: Карамзин – Жуковский – Пушкин // Пушкинские чтения в Тарту 2. Тарту, 2000. С. 79–90.
- Столлович: *Столлович Л. Н.* Красота. Добро. Истина: Очерк истории эстетической аксиологии. М., 1994.
- Струве: *Струве П. Б.* С. П. Шевырев и западные внушения и источники теории-афоризма о «гнилом» или «гниющем» Западе // Записки русского научного института в Белграде. Вып. 17. Белград, 1941. С. 201–264.
- Тамарченко: *Тамарченко Г. Е.* Чернышевский-романист. Л., 1976.
- Тихонова: *Тихонова Е. Ю.* Мирозрение молодого Белинского. М., 1998.

- Топоров 1983: *Топоров В. Н.* Младой певец и быстротечное время (К истории одного образа в русской поэзии первой трети XIX века) // *Russian Poetics. Columbus; Ohio, 1983. P. 423–424. (UCLA Slavic Studies. Vol. 4.)*
- Топоров 2009: *Топоров В. Н.* Мотив несостоявшегося счастья у Достоевского и Островского (об одной возможной переключке) // *Петербургский текст. Избр. труды. М., 2009. С. 286–306.*
- Тотубалин: *Тотубалин Н. И.* Творчество Островского в журнальной полемике 1847–1852 гг. // *Уч. зап. Ленинградского гос. ун-та. 1957. № 218. Серия фил. наук. Вып. 33.*
- Трофимова: *Трофимова Т. А.* «Положительное начало» в русской литературе XIX века («Русский вестник» М. Н. Каткова). Дисс. на соиск. учен. степ. к. ф. н. М., 2007.
- Троцкая: *Троцкая М. Л.* Жан-Поль Рихтер в России // *Западный сборник. Л., 1937. С. 257–290.*
- Трубицын: *Трубицын Н.* О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX в. СПб., 1912.
- Тынянов: *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и Пушкин // *Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969.*
- Усакина: *Усакина Т. И.* Чернышевский и В. Майков // *Чернышевский Н. Г. Статьи, исследования, материалы. Саратов, 1962. Вып. 3. С. 6–22.*
- Финк: *Финк Э. Л.* «Бедная невеста» А. Н. Островского и развитие русского реализма // *Ученые записки Куйбышевского педагогического института им. В. В. Куйбышева. 1967. Вып. 53. Работы аспирантов литературоведческих кафедр. С. 82–95.*
- Фрайман [Степанищева]: *Фрайман Т.* Державин и Жуковский: к вопросу о творческом наследовании // *Пушкинские чтения в Тарту 3: Материалы международной научной конференции, посвященной 220-летию В. А. Жуковского и 200-летию Ф. И. Тютчева. Тарту, 2004. С. 9–29.*
- Фридленддер: *Фридлендер Г. М.* Статья Г. Геттнера в «Отечественных записках» 1847 г. // *Русско-европейские литературные связи. М.; Л., 1966. С. 144–148.*
- Хромова: *Хромова И. А.* Комедия Островского «Бедная невеста» и русская литература 40-х гг. XIX века // *Литература некрасовских журналов. Иваново, 1987. С. 56–65.*
- Чижевский: *Чижевский Д.* Гегель в России. СПб., 2007.
- Чуковский: *Чуковский К. И.* Жизнь и творчество Н. Успенского // *Чуковский К. И. Собр. соч.: В 15 т. М., 2004. Т. 9. С. 110–164.*
- Шилова: *Шилова Н. Л.* Тема полемики и свиста в журналах М. М. и Ф. М. Достоевских «Время» и «Эпоха» (1861–1865) // *Филологические исследования: Сб. статей. Петрозаводск, 2003. Вып. 2. С. 110–119.*
- Шпет 1922: *Шпет Г.* Антропологизм Лаврова в свете истории философии // *П. Л. Лавров. Статьи. Воспоминания. Материалы. Пг., 1922.*
- Шпет 2008 [1929]: *Шпет Г.* Источники диссертации Чернышевского // *Чернышевский Н. Г. Pro et contra. СПб., 2008.*
- Шпет 2009а: *Шпет Г.* Заметки к параграфам о Чернышевском // *Шпет Г. Очерк развития русской философии. II. Материалы. Реконструкция Т. Г. Щедриной. М., 2009. С. 417–427.*

- Шпет 2009b: *Шпет Г.* К вопросу о гегельянстве Белинского // Шпет Г. Очерк развития русской философии. II. Материалы. Реконструкция Т. Г. Щедриной. М., 2009. С. 100–184.
- Шпет 2009с: *Шпет Г.* Философское мировоззрение Герцена // Шпет Г. Очерк развития русской философии. II. Материалы. Реконструкция Т. Г. Щедриной. М., 2009. С. 206–298.
- Штейнгольд: *Штейнгольд А. М.* Анатомия литературной критики (Природа, структура, поэтика). СПб., 2003.
- Abrams: *Abrams M. H.* The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition. New York: Norton, 1958.
- Barner: *Barner W.* Literaturkritik als Institution // Literaturkritik — Anspruch und Wirklichkeit. DFG-Symposium 1989 / Hrsg. von W. Barner. Stuttgart, 1990. S. 1–7.
- Beiser: *Beiser F.* Friedrich Schlegel: The Mysterious Romantic // Beiser F. The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism. Cambridge: Harvard University Press, 2003. P. 106–130.
- Benjamin: *Benjamin W.* The Concept of Criticism in German Romanticism // Benjamin W. Selected Writings. Ed. by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1996. Vol. 1.
- Bennett: *Bennett T.* Sociology, Aesthetics, Expertise // New Literary History. 2010. Spring. Vol. 41. N 2. P. 253–276.
- Bishop: *Bishop P.* “Elementary Aesthetics”, hedonist ethics: The philosophical foundations of Feuerbach’s late works // History of European Ideas. 2008. Vol. 34. P. 298–309.
- Bourdieu: *Bourdieu P.* The Rules of Art: Genesis and Structure of The Literary Field. Stanford University Press, California, 1996.
- Brown: *Brown J. H., Küpper S., Roth C., Soldat C.* The First Biography of N. G. Černyševskij: An Exercise in Canonization // Russian Literature. 2000. XLVIII. Issue 4. P. 333–350.
- De Paz: *De Paz A.* Innovation and Modernity // Cambridge History of Literary Criticism. Volume 5, Romanticism / Ed. by Marshall Brown. Cambridge, CUP, 2000. P. 29–48.
- Drozd: *Drozd A. M.* Chernyshevskii’s What Is to Be Done? A Reevaluation. Evanston: Northwestern University Press, 2001.
- Dwars: *Dwars Jens-F.* Ästhetik als prima philosophia: Ästhetische Impulse Feuerbachscher Anthropologie // Sinnlichkeit und Rationalität: Der Umbruch in der Philosophie des 19. Jahrhunderts: Ludwig Feuerbach. Hrsg. Ed. Walter Jaeschke. Berlin, 1992. S. 68–80.
- Eagleton: *Eagleton T.* Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Criticism. London; New York, 2006.
- Fontius: *Fontius M.* Kritisch / Kritik // Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden / hrsg. von Karlheinz Barck. Stuttgart, Weimar, 2000. Bd. 3. S. 450–488.
- Gronas: *Gronas M.* Cognitive Poetics and Cultural Memory: Russian Literary Mnemonics. New York, London: Routledge, 2011 (Routledge research in cultural and media studies; vol. 28).
- Guillory 1993: *Guillory J.* Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation. Chicago. The University of Chicago Press, 1993.

- Guillory 1995: *Guillory J.* Canon // Critical Terms for Literary Study / Ed. by F. Lentricchia and T. McLaughlin. Chicago; London, 1995. P. 233–249.
- Hohendahl 1982: *Hohendahl P.* The Institution of Criticism. Ithaca and London: Cornell University Press, 1982.
- Hohendahl 1989: *Hohendahl P. U.* Building a National Literature: The Case of Germany, 1830–1870. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1989.
- Kolbas: *Kolbas E. Dean.* Critical Theory and the Literary Canon. Boulder, CO: Westview Press, 2001.
- Koselleck: *Koselleck R.* Futures Past: On the Semantics of Historical Time. New York: Columbia University Press, 2004.
- Lehman: *Lehman B. H.* Carlyle's Theory of the Hero. Durham, N.C., 1928.
- Lehmann: *Lehmann J.* Der Einfluss des deutschen Idealismus in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Die "organische Kritik" Apollon Grigor'evs. Heidelberg, 1975.
- Levin: *Levin J. D.* Die westeuropäische Shakespeare-Forschung in Russland und ihre Popularisierung durch V. P. Botkin // Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik. 1964. Bd. 12. Hf. 3. S. 278–296.
- Perkins: *Perkins D.* Literary History and Historicism // Cambridge History of Literary Criticism. Volume 5, Romanticism / Ed. by Marshall Brown. Cambridge, CUP, 2000. P. 338–361.
- Revolutionary ascetic: *The Revolutionary Ascetic: Evolution of a Political Type.* New York: McGraw-Hill, 1976.
- Scanlan: *Scanlan J. P.* Chernyshevsky and Rousseau // Western Philosophical Systems in Russian Literature. A Collection of Critical Studies. Ed. by Anthony M. Mlikotin. Los-Angeles, 1978. P. 103–120.
- Schulte-Sasse: *Schulte-Sasse J.* The Concept of Literary Criticism in German Romanticism, 1795–1810 // A History of German Literary Criticism, 1730–1980 / Ed. by P. U. Hohendahl. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1988.
- Seeba: *Seeba H. C.* Zeitgeist und deutscher Geist. Zur Nationalisierung der Epochen-tendenz um 1800 // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 61 (1987). Sonderheft. S. 188–215.
- Städtke: *Städtke K.* Ästhetisches Denken in Russland. Kultursituation und Literaturkritik. Berlin, 1978.
- Terras 1974: *Terras V.* Belinskij and Russian Literary Criticism: The Heritage of Organic Aesthetics. Madison: University of Wisconsin Press, 1974.
- Terras 1979: *Terras V.* Apollon Grigorjev's Organic Criticism and Its Western Sources // Western Philosophical Systems In Russian Literature. A Collection of Critical Studies / Ed. by Anthony M. Mlikotin. Los-Angeles, 1979. P. 71–88.
- Vorwort: Vorwort // Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden / Hrsg. von Karlheinz Barck. Stuttgart, Weimar, 2000. Bd. 1.
- Voßkamp: *Voßkamp W.* Klassisch / Klassik / Klassizismus // Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden / hrsg. von Karlheinz Barck. Stuttgart, Weimar, 2000. Bd. 3. S. 289–305.
- Wegner: *Wegner M.* Černyševskij und Hermann Hettner // Zeitschrift für Slawistik. 1963. Bd. 8. Hf. 5. S. 709–723.
- Weimar: *Weimar K.* Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2003.
- Wellek 1963: *Wellek R.* The Concepts of Criticism. New Haven, Yale University Press, 1963.

- Wellek 1970: *Wellek R.* English Literary Historiography During the Nineteenth Century // Wellek R. *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. New Haven: Yale UP, 1970. P. 143–163.
- Wellek 1973: *Wellek R.* Evolution of Literature // *Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas* / Ed. Philip P. Wiener. New York: Charles Scribner's Sons, 1973–74. Vol. II. P. 169–174.
- Wellek: *Wellek R.* *A History of Literary Criticism. 1750–1950*. New Haven; London, 1966–1971. Vol. 2–4.
- Wiener: *Wiener P.* Periodization in Literary History // *Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas* / Ed. Philip P. Wiener. New York: Charles Scribner's Sons, 1973–74. Vol. III. P. 481–496.
- Woehrlin: *Woehrlin W. F.* *Chernyshevskii: The Man and the Journalist*. Cambridge, 1971.

KOKKUVÕTE

“Kirjanduse liidri” kontseptsioon 1830.–1860. aastate vene kirjanduskriitikas

Käesolev väitekiri käsitleb üht kaasaegse kirjandusteaduse kõige päevakajalist probleemi — kirjandusliku kaanoni formeerumist (vt P. Bourdieu, J. Guillory, P. Hohendahl, H. Bloom'i jt töid). Senini on teadlaste tähelepanu keskendunud kaanoni kujunemise anonüümsete sotsioloogiliste mehhanismide (kooli *curriculum*, raamatute trükkimine jne) uurimisele. Probleemi teist ülitähtsat faktorit — kirjanduskriitikat — on selles suhtes uuritud ebapiisavalt. Astmestades jooksvat kirjandust, ehitab kriitika üles sünkroonse hierarhia, mille “tipuks” osutub “kirjanduse liider” («глава литературы»). Kirjanduslike hierarhiate konkurentsi ja valiku protsessis sünnibki aja möödudes ajalooline fenomen, mida nimetatakse kaanoniks. Käesolevas töös tehakse katse kirjeldada kriitika rolli “kirjanduse liidri” kontseptsiooni kujunemisel ja, vastavalt, vene 1830.–1860. aastate kirjanduskaanoni formeerumisel.

Sel moel on antud töö keskmes V. Belinski, S. Ševõrjovi, A. Grigorjevi, N. Tšernõševski jt. poolt “*kirjanduse liidri*” või “*uue geeniuse*” esitlemise fenomen, so püüdlus kaasata vene kriitikuid kirjanduse juhtimisse ja selle tuleviku projekteerimisse.

Vene kriitika “Kuldajastut” (1830.–60. aastad) käsitletakse esmakordselt kui erilist etappi, mida võib nimetada “romantiliseks programmeerimiseks” (“romantische Programmatik”). See, saksa uurijate poolt rahvusliku kultuuri ülesehitamise ajastu kirjeldamiseks väljapakutud mõiste, tähistab seda erakordset rolli, mida romantiline kriitika omistas iseendale, originaalse — võõrastest mõjudest sõltumatu — kirjandusliku panteoni loomise protsessis.

Nägemus kriitika sellisest missioonist pärineb Jena romantismist, muuhulgas — F. Schlegeli töödest, kes mitte ainult ei loonud kunsti teadusliku kriitika mõistet, vaid omistas sellele ka suure võimu — juhendada kirjandust ja viia see uude “kuldajastusse”. Euroopa ideed kriitika erakordsest rollist rahvusliku kirjanduse ülesehitamisel võeti Venemaal vastu suure entusiasmiga. Alates A. Bestuževist, I. Kirejevskist ja V. Belinskist olid nad aluseks uutele kirjanduslik-esteetilistele programmidele.

Selles valguses osutub vene kriitikute tegevus mitte niivõrd kirjaniku esile tõstmiseks, kuivõrd kirjandusliku ülesehituse palju mastaapsemaks “projektiks”, milles autori looming on vaid kirjanduslik-esteetilise kontseptsiooni element. Igal kriitikul on see vormistatud *esteetiliste mõistete* süsteemina ja koosneb järgmistest elementidest: *kirjanduse ajaloo ülesehitus*, *sünkroonse hierarhia (astmestamine) loomine*, *kirjanduse tuleviku prognoosimine*. Selliste, tolle aja jaoks võtmetähendusega mõistete, nagu “geenius”, “talent”, “rahvalikkus”, “kunstilisus”, “siirus” jt semantika uurimine moodustab antud uurimuse lahutamatu osa ja võimaldab uut moodi näha paljusid kirjanduslikke fakte.

Väitekirja **sissejuhatuses** põhjendatakse deklareeritud lähenemisviisi, mis asetseb kriitika ajaloolis-funktsionaalse uurimise, *canon formation studies* ja esteetiliste tõekspidamiste ajaloo ristumiskohas.

Töö põhiosa on pühendatud kolmele suurimale vene kriitikule — V. Belinskile, A. Grigorjevile ja N. Tšernõševskile. Just nemad mängisid võtmerolli “kirjanduse liidri” kontseptsiooni kujunemises, esitades sellesse rolli uusi kirjanikke: Belinski — N. Gogoli ja F. Dostojevski, Grigorjev — A. Ostrovski, Tšernõševski — N. Uspenski ja N. Dobroljubovi. Need kirjandusloolised faktid moodustavad väitekirja *välimise süžee*. *Teine süžee* puudutab kirjanike personaaliat ja vaatlleb neid kirjanduskriitika “seest”, reputatsiooni seisukohast nende elu ajal ja pärast nende surma. Just sellega seoses ilmuvad esimeses peatükis Deržavini, Puškini, Gogoli ja Dostojevski; teises — Ostrovski, Turgenevi, Nekrassovi ja Feti; neljandas — N. Uspenski ja Dobroljubovi nimed.

Lõpuks, eeldab töö *kolmas süžee* pidevat pöördumist euroopa esteetika poole, millega korreleeruvad vene kriitikute programmid. Kolmes peatükis tuuakse vene autorite orientiiridena välja J. G. Herder’i, vendade Schlegelite, J. Schellingu, G. W. Hegeli, H. T. Rötšcheri, G. Gervinuse, L. Feuerbachi, H. Hettneri, F. Vischeri, T. Carlyle’i, Ch. Sainte-Beuve’i, G. Planche’i, P. Proudhoni, J. J. Rousseau jt nimed.

Teises peatükis «Kriitik kui kirjanduse “korraldaja” 1830.–40. aastatel: Belinski ja “kirjanduse liidri” kontseptsioon» räägitakse sellest, kuidas 1820.–30. aastate kriitikas tekib “kirjanduse liidri” idee ja mõiste ning missuguseid autoreid esitatakse sellesse rolli. Vana, “romantismieelse” “esipoeedi” kategooria juurest liikus kriitika saksa romantilise hõnguse mõjul “rahva geenius” idee juurde. 1820.–30. aastatel peeti ajaliselt esimeseks vene rahvuspoeediks Deržavinit, kuid tema annet loeti “harimatuks”, looduslikuks. See takistas tema tunnistamist rahvuslikku mastaapi poeediks, kuna 1830. aastate kriitikas tõlgendati mõistet “rahvalik”, erinevalt kõige kõrgemast — “rahvuslikust”, Hegeli järgi kui rahva vaimu kehastamise kõige madalamat astet. Rahvusliku poeedi rolli esitas kriitika Puškini.

Mõiste “kirjanduse liider” ilmus esmakordselt Belinski artiklites 1835. aastal ja oli ühelt poolt seotud Gogoli esitamisega sellesse rolli, ning teisalt — kriitikapoolse arusaamisega vene kirjanduse küpsusest ja, Belinski mõtte kohaselt, selle “orgaanilisest ühtsusest”. Spetsiaalselt Gogoli juhtpositsiooni põhjendamiseks mõtestas Belinski ümber “geeniuse” mõiste. Kirjanikku esitati mitte geeniusena, vaid kõigest “ebatavalise talendina”, kes siiski seisis kirjanduse eesot-sas. See ootamatu idee sattus vastuollu Moskva tarkusearmastajate (любомудры), st 1820. aastate peamiste esteetilise mõtte teoreetikute kontseptsiooniga, mille kohaselt ainult geenius võis olla isamaise sõnakunsti täisväärtuslikuks liidriks. Hiljem töötas Belinski Jean-Paul Richter’i ideede baasil välja talentide kolmeastmelise klassifikatsiooni (geeniuse — geniaalne talent — tavaline talent), mis sümboliseeris vene kirjanduse mitmekesisust ja pidi teenima kriitiku enda poolt “avastatud” autorite (näiteks, A. Koltsovi, M. Lermontovi, F. Dostojevski) tunnustamise ideed. Kuid talentide “äratundmine” ei tähendanud veel nende

“lahtimõtestamist”. Käesolevas töös jõudsimeni järelduseni, et Belinski mõistis ja tõlgendas Gogolit algusest peale ühekülgsest, rääkimata juba Dostojevskist, kelles kriitik üsna kiiresti pettus.

Lisaks uute geeniumide õnnestunud avastamisele (ja vanade kukutamisele), läks Belinski vene kirjanduse ajalukku kui selle esimene kontseptuaalne ajaloolane. Tema kontseptsioon põhineb 19. sajandi alguse kõige levinumal arusaamal kirjandusest kui “rahvuse vaimu” kehastusest (Herder, F. Schlegel, Hegel). Igal autoril oli oma koht kirjanduse ajaloos, lähtuvalt sellest, mil määral tema tekstid peegeldasid rahva hinge. Sellises käsitluses kadus distantse kriitiku seisukoha ja mõõdaniku kirjanduslike faktide vahel, ning kogu vene kirjanduse ajalugu Kantemirist Gogolini asetub Belinskil rängesse hierarhiasse, milles ei leidunud kohta “mitterahvuslikele” kirjanikele. Luues oma kontseptsiooni, kasutas Belinski ära ja populariseeris paljusid ideid, mis pärinesid tema peamiselt konkurendilt S. Ševõrjovilt — väljapaistvalt kirjandusloolaselt, kes oli Venemaal peamiseks vahendajaks F. Schlegeli idee kriitika projekteerivast rollist.

Nagu käesolevas töös demonstreeriti, ei tehtud 1840. aastatel Belinski vene kirjanduse ajaloo kontseptsioonis tõsisemaid muudatusi ja kümnendi lõpuks hindasid teised kriitikud seda uute positivistlike ja antropoloogiliste ideede mõjutusel vananenuks. Lähedaste sõprade ja kolleegide pettumise surevas Belinskil põhjustasid tõsised lahknevused esteetilisest ja kirjanduse ajalugu puudutavates vaadetes — kriitiku meetodis ja tähtsaimate mõistete (näiteks, “kunstilisus”) tähendusväljas.

Euroopast sissetungivad positivistlikud ideed viisid paljude, varem vääramatute, idealistliku esteetika põhimõtete transformeerumiseni. Sellele vaatamata ei kadunud idee kriitika juhtivast rollist kirjanduses kuhugi. Käesoleva töö **teises peatükis** «“Uue geeniumi” esiletõstmine 1840. aastate lõpu – 1850. aastate alguse kriitikas: “Sovremennik” vs. “Moskvitjanin”» demonstreeritakse kuidas ajastu kahe kõige mõjukama ajakirja kriitika püüdis distantseeruda hilise Belinski, nende arvates vananenud, esteetilisest ideedest ja uuendada vene kirjanduse panteoni, tõstes esile uusi liidreid. “Sovremennik” keskendus poeetilise kaanoni reformile, tuues sellesse uusi poeete (artiklite tsükkel «Русские второстепенные поэты» / “Teisejärgulised vene poeedid” Tjutševist, Ogarjovist, Fetist). “Sovremenniku” kontseptsiooni kohaselt nihkus aktsent poeetiliste geeniumiteta ajastul esmajärgulisuse mõistelt “teisejärgulistele” poetidele — keskmisele tasemele Belinski klassifikatsioonis, mis tema artiklites osutus praktiliselt kasutuks (erandiks oli Koltsov). Kui Belinski tähelepanu oli koondunud “geeniumitele” ja “tavalistele talentidele” (belletristid), siis tsüklis teisejärgulistest vene poetidest tuuakse esiplaanile just talentide “keskmine” kategooria.

“Sovremennik” orienteerus oma taktikas mõnele Belinski 1840. aastate ideele tõelise talendi subjektiivsusest ja siirusest. “Moskvitjanini” nn “noor toimeetus” (A. Grigorjev, E. Edelson, B. Almazov) rajas, vastupidiselt, oma teooria varase Belinski kontseptsioonile geeniumi objektiivsest olemusest. Panustades “tegelikkuse matemaatilisel korrektsele kujutamisele”, esitles “noor toimeetus” oma “uut sõna” — noort “objektiivset” dramaturgi A. Ostrovskit, kelle ande

laiahaardelisust võrreldi Shakespearega. Nagu käesolevas töös õnnestus tuvas-tada, kasutas Grigorjev selleks tuntud saksa kriitikute H. Röttscher'i ja G. Gervi-nuse ideid. Ostrovski ja "noore toimetuse" kaasus on tähelepanuväärne selle poolest et, erinevalt Belinskist, olid "noore toimetuse" kirjanduslik-esteetilised hoiakud kooskõlas dramaturgi loominguliste otsingutega, kes oma varastes näi-dendites arvestas A. Grigorjevi, E. Edelsoni ja B. Almazovi kirjandusliku prog-rammi põhimõtetega.

Erinevalt "Moskvitjanini" kriitikutest, asetses "Sovremenniku" kõige skan-daalsema kriitiku N. Tšernõševski kirjanduslik programm kaugel tema ajastu kõige suuremate autorite kirjanduslikest püüdlustest. **Kolmandas peatükis** «"Vene kirjanduse eesotsas...": N. Tšernõševski "radikaalne projekt" (1855–1862)» vaadeldakse autori esteetiliste ja ilukirjanduslike vaadete geneesi ning tema poolt esitatud autorite kandidatuure "kirjanduse liidri" rolli, kes põhjusta-sid seeria kirjanduslikke skandaale 1860. aastate alguses.

Tšernõševski kuulsa väitekirja «Эстетические отношения искусства к дей-ствительности» / "Kunsti esteetilised suhted tegelikkusega" allikate uurimine võimaldas lõplikult hajutada müüdi sellest, et nimetatud esteetiline doktriin on Feuerbachi antropoloogilise filosoofia kajastus esteetikas. Tegelikult said Tšer-nõševski utilitaarsed vaated kunstile alguse Plaatoni ja Rousseau filosoofiast. Seoses sellega on arusaadav, miks Tšernõševski kirjanduskriitiline programm deklareeris täielikku tagasipöördumist Belinski juurde, mis ei oleks saanud juh-tuda, kui romaani "Mida teha?" autor oleks tõesti omandanud Feuerbachi ideed. Tšernõševski kirjanduslik-esteetiliste vaadete revisjon võimaldab selgitada ja asetada palju laiemasse konteksti tema skandaalsed katsed kuulutada Nikolai Uspenski vene proosa "tulevikuks", ning surnud kriitik Nikolai Dobroljubov — "vene kirjanduse liidriks". Käesolevas töös on neid kirjanduslikke poleemikaid esmakordselt vaadeldud käsitledes kõigi osapoolte positsioone kui sümptomit võitlusest "võimu pärast kirjanduses". Just nii kirjeldas 1860. aastate alguse krii-tika radikaalsete publitsistide katseid allutada endale kogu kirjandus ja juhtida ühiskondlikku arvamust. Selles perspektiivis diskrediteerib kriitik Dobroljubovi kuulutamine kirjanduse liidriks kriitika "kuraatorluse" ideed ennast.

1850. aastate lõpus – 1860. aastate alguses toimus kriitikas positivismi mõjul tõsine nihe esteetilistes ja metodoloogilistes hoiakutes. Järsult kasvav kriitilise mõtte utilitaarsus ja publitsistlikkus, selle peamise eesmärgi liikumine puhtalt kirjanduslikult ehituselt lugejate ühiskondlikule ja isegi poliitilisele mõjutamise-le, viisid selleni, et alates 1860. aastate lõpust väljendati nn "mahukate" ajakir-jade lehekülgedel üha sagedamini arvamust kriitika ja kogu kirjanduse süga-vaimast kriisist. Selles mõttes kujunesid 1860. aastad rajajooneks, mis märkis juba teist — positivistlikku — perioodi kriitika ajaloos.

Töö **Kokkuvõttes** püütakse vastata küsimusele, kas kriitikute aktiivne sek-kumine kirjandusprotsessi mõjutas nende poolt esiletoodud autorite loomingut. Väitekirjas kirjeldatud juhtumite seas ilmutas vaid "Moskvitjanini" "noor toi-metus" oma ringkonna liidri Ostrovski suhtes tähelepanu ja osutas tegelikult tugevat mõju tema loomingule. Ülejäänud juhtudel tõlgendasid Belinski ja

Ševõrjov Puškini, Gogoli, Lermontovi ja Dostojevski loomingut siiski ühekülselt. Tšernõševski kirjanduslikud ideed ei leidnudki kajastamist (poleemika välja arvatud) suuremate vene kirjanike (Turgenevi, Dostojevski, Tolstoi) loomingus, vaatamata sellele, et tema romaan “Mida teha?” kujunes omamoodi “bestselleriks” ja “piiblik” paljudele radikaalselt meelestatud noorsoo põlvkondadele.

Fookuse nihkumine 1860. aastatel kirjanduselt ühiskondlikele protsessidele, viis kriitika huvi langemiseni kirjanduse kui sellise ja “kirjanduslikkuse” tuleviku projekteerimise vastu — see ei väljendunud enam nii selgelt kui 19. sajandi esimesel poolel. Kuid juba sajandi lõpus naaseb sümbolismieelne kriitika uuel tasemel positivismieelsete esteetiliste ideede juurde. Meie probleemipüstitusest lähtuvalt kujutab vene modernism (1890.–1920. aastatel) endast eredat ajastut, mil kirjanduse konstrueerimise ja projekteerimise ülesannet tunnetati kriitika poolt kui elulist missiooni. Kriitika Hõbeajastu on selles mõttes Kuldaajastu otseseks jätkuks.

CURRICULUM VITAE

Алексей Вдовин

Гражданство: Россия
Дата и место рождения: 20 февраля 1985, Киров, Россия
Адрес: Уус 61–13, 50606 Тарту
Телефон: +372 51 98 98 11
Адрес эл. почты: alexey.vdovin1985@gmail.com
Языки: русский, английский, немецкий, польский

Образование

1992–2002 Кировская средняя школа № 37
2002–2007 Вятский государственный гуманитарный университет (МА, русский язык и литература с дополнительной специальностью английский язык)
2007–2011 Тартуский университет, докторантура (русская литература)

Профессиональное совершенствование

2007 IV международная летняя школа по текстологии и источниковедению «Текстология на стыке наук» (Санкт-Петербург – Уусикирко)
2008 Университет г. Констанц (Германия), летняя школа «Поэтика и деньги»
2009 VI международная летняя школа «Русская литература: история и историография» (Санкт-Петербург – Уусикирко)
с 2009 участие в проекте ЭНФ № 7091 «“Идеологическая география” западных регионов Российской империи в литературе»
с 2010 участие в проекте ЭНФ № 8471 «Формирование русского литературного канона»

Научная деятельность

Область научных интересов: история русской литературы и критики первой половины — середины XIX века, история понятий и эстетических идей, проблема литературного канона, социология литературы.

Опубликовано 30 статей, из них 7 в международных изданиях.

ELULOOKIRJELDUS

Alexey Vdovin

Kodakondsus: Venemaa
Sünniaeg ja -koht: 20. veebruar 1985, Kirov, Venemaa
Aadress: Uus 61–13, 50606 Tartu
Telefon: +372 51 98 98 11
E-post: alexey.vdovin1985@gmail.com
Keelteoskus: vene keel, inglise keel, saksa keel, poola keel

Haridus

1992–2002 Kirovi 37. keskkool
2002–2007 Viatka Riikliku Humanitaarülikool (MA vene kirjanduse alal)
2007–2011 Tartu Ülikool, doktoriõpe (vene kirjandus)

Täiendus

2007 IV rahvusvaheline suvekool teemal “Tekstoloogia teaduste piiril” (Sankt-Peterburg – Uusikirko)
2008 Konstanzi Ülikool (Saksamaa), suvekool “Poeetika ja raha”
2009 VI rahvusvaheline suvekool “Vene kirjandus: ajalugu ja historiograafia” (Sankt-Peterburg – Uusikirko)
alates 2009 ETF projekt nr 7091 «Vene impeeriumi Läänepoolsete ääremaade “ideoloogiline geograafia” kirjanduses», põhitäitja
alates 2010 ETF projekt nr 8471 “Vene kirjanduskaanoni kujunemine”, põhitäitja

Teadustöö

Peamised uurimisvaldkonnad: XIX sajandi keskpaiga vene kirjanduse ja kriitika ajalugu, mõistete ja esteetiliste ideede ajalugu, kirjanduskaanoni probleem, kirjanduse sotsioloogia

Kokku on ilmunud 30 artiklit, neist 7 rahvusvahelistes väljaannetes.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. **А. Вдовин.** Почему «исписался» Белинский? Эстетическая позиция «Современника» в конце 1840-х гг. // Русская литература. 2011. № 1. С. 125–133.
2. **А. Вдовин.** Понятие «русские классики» в критике 1830–50-х гг. // Пушкинские чтения в Тарту 5: Пушкинская эпоха и русский литературный канон. К 85-летию Л. И. Вольперт: В 2 ч. / Humaniora: Litterae Russicae. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2011. Ч. 1. С. 40–56.
3. **А. Вдовин.** Годовщина смерти литератора как праздник: к истории традиции в России (1850–1900-е гг.) // Festkultur in der russischen Literatur (18. bis 21. Jahrhundert) — Культура праздника в русской литературе XVIII–XXI вв. / Hrsg. von Alexander Graf. München: UTZ, 2010. S. 81–93.
4. **А. Вдовин.** Как писалась биография «новых людей»: Н. Добролюбов в беллетристике Н. Чернышевского // Труды по русской и славянской филологии. (Новая серия) VII. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2009. С. 155–177.
5. **А. Вдовин.** Из биографического комментария к «гринвальдским» стихотворениям Н. А. Добролюбова // Озерная текстология / Труды IV летней школы на Карельском перешейке по текстологии и источниковедению русской литературы; под. ред. А. Кобринского, О. Лекманова, М. Люстрова, Г. Обатнина. Поселок Поляны (Уусикирко) Ленинградской обл., 2007. С. 74–88.
6. **А. Вдовин.** Формирование посмертной репутации Н. А. Добролюбова в 1861–62 гг. // Русская филология. 19. Сборник научных работ молодых филологов. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2008. С. 61–64.
7. **А. Вдовин.** Поэтика и этика любви: Н. Добролюбов — переводчик Г. Гейне // Русская литература в европейском контексте. II. Сборник научных работ молодых филологов. Warszawa, 2009. С. 87–98.
8. **А. Вдовин.** Статья Чернышевского «Не начало ли перемены?» как литературный манифест // Русская филология. 20. Сборник научных работ молодых филологов. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2009. С. 56–61.
9. **А. Вдовин.** Книга П. Бибикова «О литературной деятельности Н. А. Добролюбова» и полемика 1862 г. // Studia Slavica: Сборник научных трудов молодых филологов: [Вып.] IX. Tallin: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2010. С. 57–66.
10. **А. Вдовин.** Белинский и французская критика (Источники переводов в «Молве» и «Телескопе») // Русская филология. 21. Сборник научных работ молодых филологов. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2010. С. 24–29.

11. **А. Вдовин.** О «тупоумных глупцах и дрянных пошляках»: Полемика Чернышевского с Герценом в 1862 г. // Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы: сб. науч. статей / Отв. ред. А. А. Демченко. Вып. 17. Саратов, 2010. С. 45–52.
12. **А. Вдовин.** «Невежественный гений»: Державин в русской критике 1820–30-х гг. // *Studia Slavica*: Сборник научных трудов молодых филологов: [Вып.] X. Таллин: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2011. С. 23–41.
13. **А. Вдовин.** Об источниках диссертации Чернышевского // Русская филология. 22. Сборник работ молодых филологов. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2011. С. 42–47.
14. **А. Вдовин.** Что произошло на обеде памяти Белинского в 1858 г.? К истории одной легенды // Некрасовский сборник. XV. СПб.: Наука, 2011. (В печати).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН^{*}

- Авдеев М. В. 117, 129
 Аксаков К. С. 9, 56, 109, 150, 178
 Аксаков С. Т. 41, 108, 150
 Александр II 160, 176
 Алексей Михайлович, царь 66
 Алмазов Б. Н. (псевд. Эраст Благодравов)
 18, 92, 102, 107, 108, 112–114, 122, 128,
 132–133, 135, 144–145, 203
 Анненков П. В. 9, 12, 18, 35, 42–44, 78–85,
 87, 88, 122, 169, 172, 175, 177, 190, 193,
 202, 203
 Антонович М. А. 12, 167, 191, 199, 202
 Аристотель 165
 Арндт Э. М. 63
- Байрон Дж. Г. 16, 29, 45, 98, 102, 135
 Бакунин М. А. 37, 56, 59
 Бальзак О. 36
 Баратынский Е. А. 45, 67, 105
 Батюшков К. Н. 23, 25, 66, 93
 Баумгартен А. Г. 157
 Бахман К. 47
 Бахтин Н. И. 28–29, 31
 Белинский В. Г. 9, 10, 11, 12, 14, 16, 18, 19,
 20, 32–91, 90–91, 92, 94–103, 104–106,
 109, 110, 112, 113–115, 118, 129, 135,
 137, 149, 156, 161, 165, 169–173, 180,
 187–188, 192, 196–198, 200, 201, 203–204
 Бенедиктов В. Г. 56, 60, 95, 100
 Бенеке Ф. Э. 110
 Берг Н. В. 108
 Бернс Р. 194
 Бестужев А. А. (Бестужев-Марлинский) 10,
 11, 18, 23, 26, 35, 36, 50, 54, 61, 65, 67,
 68, 72, 202
 Бибииков П. А. 191
 Благосветлов Г. Е. 150
 Боборыкин П. Д. 187, 190
 Богданович И. Ф. 22
 Борисов И. П. 181
 Боткин В. П. 9, 18, 75, 78–82, 85, 87, 88, 95,
 96–98, 100–101, 104, 131, 134, 143, 169,
 172, 193, 202, 203
 Брант Л. В. 49–51
 Булгарин Ф. В. 23, 42, 51, 80, 88
- Бутков Я. П. 83
 Бюхнер Л. 166
- Вейнберг П. И. 187
 Веневитинов Д. В. 30, 95, 98, 101, 102, 104,
 105, 192
 Винкельман И. И. 10, 54
 Виньи А. де 37
 Вовчок Марко (наст. М. Маркович) 175
 Воейков А. Ф. 22, 40, 61, 66
 Войцехович И. П. 48
 Вольф О. 31
 Воскобойников Н. Н. 152, 182, 187
 Вяземский П. А. 12, 18, 23, 24, 25–26, 32,
 34, 66, 92
- Галахов А. Д. 79, 84, 92–93, 96, 104, 140,
 142, 143–144, 202
 Галич А. И. 48
 Гастев М. С. 38
 Гегель Г. В. Ф. 18, 24, 37, 48, 59, 62, 64, 68,
 69, 70–72, 74, 75, 81–83, 85–87, 88, 90,
 95, 97, 105, 109, 117, 152, 154, 156, 163,
 166, 168, 202, 204
 Генрих IV 113
 ГERVINUS Г. Г. (Gervinus G. G.) 18, 90, 91,
 96, 133–137, 173–174
 Гердер И. Г. 18, 19, 23, 24, 54, 62, 64, 75,
 200, 201
 Герцен А. И. 78, 79, 83, 84, 92, 92, 114, 151,
 156, 169, 180, 181, 183–188, 195
 Гете И. В. 24, 45, 50, 111, 134, 135, 136, 174
 Геттнер Г. (Hettner H.) 18, 86, 151, 160–165,
 202
 Гиероглифов А. С. 180
 Гизо Ф. П. 36
 Гиляров-Платонов Н. П. 150, 178
 Глинка Ф. Н. 92
 Гнедич Н. И. 23, 27, 66
 Гоголь Н. В. 9, 16, 18, 19, 34, 35, 39–46, 47,
 50, 51, 52, 57, 60, 61, 64, 67, 68, 71, 72,
 73, 74, 76, 77, 84, 85, 89, 91, 96, 106, 108,
 110, 112, 114, 120, 121–122, 126, 127–
 130, 132, 137, 138, 140, 144–146, 149,
 170–171, 173, 174, 175, 198, 200, 201,
 202, 203

^{*} Указатель не рассматривает резюме и не включает имена исследователей, упомянутых в списке использованной литературы. Если имя прямо не названо, номер страницы набран курсивом.

- Гомер 24
Гончаров И. А. 83, 84, 92, 129, 130, 148, 150, 174, 202, 204
Гофман Э. Т. А. 36
Грановский Т. Н. 79
Греч Н. И. 18, 24, 25, 33, 38, 51, 62, 65
Грибоедов А. С. 44, 57, 58, 94, 117, 141–142
Григорович Д. В. 130, 150, 175
Григорьев А. А. 9, 12, 17, 18, 84, 90, 92, 95, 97, 98, 103, 104, 105, 106–109, 111–112, 116–118, 120–123, 127–137, 142, 143–149, 172–173, 182, 197, 198, 200, 202–203
Грэй У. (Gray W.) 24
Гэзлитт У. (Хэзлитт) 36
Гюго В. 24, 37
- Д'Аламбер Ж. Л. 166
Давыдов Д. В. 23
Давыдов И. И. 152
Данилевский Г. П. 130
Данте 50
Данцель В. 169
Де-Пуле М. Ф. 180
Дельвиг А. А. 27, 105
Державин Г. Р. 18, 21, 22, 25–34, 36, 39, 44, 50, 72, 94
Джонсон Б. 194
Диккенс Ч. 92
Дмитриев И. И. 22, 66
Дмитриев М. А. 92
Добролюбов Н. А. 9, 18, 20, 99, 106, 150, 152, 166, 174, 175, 178–199, 202, 204
Достоевский М. М. 83
Достоевский Ф. М. 9, 18, 76–78, 82–84, 85, 86–87, 91, 109, 122–127, 129–120, 140, 176, 181, 182, 192, 199, 200, 201
Дружинин А. В. 9, 12, 81, 85, 87, 88, 91–94, 95, 101, 105, 109, 129, 130, 150, 169, 172, 173, 202
Дудышкин С. С. 18, 92, 150, 153, 161, 163
Дюма А. 36
- Екатерина II 30, 161
Елизавета I 134
Елисеев Г. З. 191
- Жан-Поль (Рихтер) 47–48
Жанен Ж. 55
Жуковский В. А. 21, 22–23, 24, 25, 26, 27–28, 31, 33, 35, 36, 50, 52, 65, 66, 71, 93, 95, 96, 100, 102, 106
- Зайцев В. А. 167, 199
Зарин Е. Ф. 189
- Кавелин К. Д. 79, 115
Кант И. 15, 109, 110, 165, 169, 171, 204
Кантемир А. Д. 19, 49, 67, 71, 73, 74, 76, 202
Капнист В. В. 22, 66
Карамзин Н. М. 21, 22, 24, 34, 39, 44, 45, 62, 65, 66, 200–201, 202
Карлейль Т. (Carlyle T) 18, 113, 129, 193–194, 198
Катенин П. А. 28
Катков М. Н. 33, 36, 70, 83, 150, 181, 186
Каченовский М. Т. 59
Кетчер Н. Х. 79
Киреевский И. В. 9, 10, 11, 12, 18, 24, 30, 35, 36, 38, 40, 41, 54, 58, 61, 65, 67, 156, 201, 202
Кокорев И. Т. 148
Колбасин Е. Я. 172
Кольцов А. В. 47, 51, 86, 89, 92, 95, 96, 97, 100, 101, 161, 201
Колюпанов Н. П. 108
Комовский В. Д. 62
Конт О. 80, 113
Кохановская Н. (псевд., наст. Соханская Н. С.) 150, 178
Краевский А. А. 49, 60, 78, 79, 81, 82, 93, 104, 143–144
Крестовский Вс. В. 176
Крылов И. А. 22, 24, 32, 44, 66, 73, 94, 100, 190
Кудрявцев П. Н. 97, 98, 100, 104, 140
Кукольник Н. В. 60, 65, 202
Куннингам А. 55
Купер Ф. 36
Куручкин Н. С. 167–168
Кюхельбекер В. К. 28, 49
- Лавров П. Л. 160
Ламартин А. де 37, 57
Левитов А. И. 174
Лейбниц Г. В. 113
Лермонтов М. Ю. 51, 69, 70, 82, 91, 92, 95, 100, 102, 112, 116, 122, 127, 129, 130, 135, 137, 138, 141, 156, 192, 201, 203
Леру П. 71
Лесков Н. С. 203
Лессинг Г. Э. 10, 52, 54, 55, 61, 111, 165, 173–174
Ломоносов М. В. 29, 45, 50, 64, 65, 66, 67, 71, 73–74

- Майков А. Н. 92
 Майков В. Н. 18, 75, 79, 81–82, 84, 85–88, 89, 90, 151, 160–165, 196, 202, 204
 Манцони А. 36
 Межевич В. С. 31–33, 49–50, 64
 Мельгунов Н. А. 52
 Меншиков П. Н. 116
 Мерзляков А. Ф. 10, 25, 48, 66
 Милютин В. А. 94
 Молешотт Я. 166
 Мусин-Пушкин М. Н. 152
 Мюллер Э. 166
 Мюссе А. де 120
- Набоков В. В. 194
 Надеждин Н. И. 9, 11, 18, 24, 25, 35, 36, 39, 40, 41, 44, 47, 50, 53, 54, 56, 58, 59, 61, 64, 67, 68, 110, 112, 162, 171, 202
 Неверов Я. М. 35, 38, 41, 45, 53, 56
 Некрасов Н. А. 18, 20, 76, 77–78, 79, 80, 81, 83, 86, 87, 88, 90, 91–94, 95–100, 102, 103, 104, 105, 123, 148, 150, 174, 177, 178, 179, 180, 187, 188–189, 192–196
 Низар Д. 37, 57
 Никитенко А. В. 48, 59, 77, 81, 152–153, 156, 180
 Николадзе Н. 190
 Новиков Н. И. 61–62
 Новский Л. 126
 Норв А. С. 153
- Огарев Н. П. 79, 92, 95, 97, 100, 102, 188
 Одоевский В. Ф. 37, 48–49, 61
 Озеров В. А. 22, 66
 Олин В. Н. 24
 Ордынский Б. И. 165
 Островский А. Н. 9, 16, 17, 18, 19, 90, 91, 105, 106–108, 110, 112, 114–148, 150, 173, 174, 176, 182, 198, 200, 202–203
- Павлов М. Г. 60
 Павлова К. К. 92
 Панаев И. И. 38, 79, 80, 81, 87, 92, 98, 102, 109, 130, 131, 187
 Панаева А. Я. 190
 Петр I 33, 60
 Петрарка Ф. 36
 Петров В. П. 29, 202
 Пиотровский И. А. 192
 Писарев Д. И. 9, 150, 166, 167, 197–198, 199, 202, 204
 Писемский А. Ф. 91, 107, 115–116, 118, 128, 130, 142, 147, 150, 174, 176, 181, 202–203
- Плаксин В. Т. 24, 31, 35, 39, 62, 64, 65
 Планш Г. 18, 36–37
 Платон 20, 165–166, 168, 204
 Плетнев П. А. 22–23, 32, 61, 73, 79, 152
 Плеханов Г. В. 151
 Плещеев А. Н. 86–87, 92
 Погодин М. П. 40, 52, 59, 61, 108, 112, 117, 119, 123, 127–128, 130, 132, 146, 147
 Полевой Н. А. 9, 11, 16, 18, 23, 24, 25, 26, 29, 30–31, 33, 35, 36, 37, 39, 48, 49, 50, 58, 60, 61, 64, 65, 67, 171
 Полежаев А. И. 95
 Полонский Я. П. 92, 95
 Помяловский Н. Г. 174, 177
 Потехин А. А. 147
 Пранди Ф. 65
 Прозоров П. И. 48
 Прудон П. Ж. 18, 167–169
 Прутков Козьма 92, 131
 Пушкин А. С. 9, 16, 18, 22, 23, 24, 25, 26, 27–28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 38–40, 44, 45, 46, 47, 50, 52, 57, 61, 65, 67, 70, 71, 73, 74, 85, 93, 94, 100, 101, 102, 105, 106, 110, 112, 132, 140, 142–147, 170, 198, 201, 203
 Пыпин А. Н. 80, 184
 Пыпина П. Н. 190
- Рамазанов Н. А. 108
 Ренан Э. 113
 Ретшер Х. Т. (Rötscher Н. Т.) 18, 36, 59, 83, 91, 97, 98, 105, 109, 117, 118, 129, 133
 Решетников Ф. М. 174
 Рихтер Жан-Поль — см. *Жан-Поль*
 Розанов В. В. 197
 Ростопчина Е. П. 92, 108
 Руссо Ж.-Ж. 18, 20, 165–168, 194, 203, 204
 Рылеев К. Ф. 27
- Сазонов Н. И. 31
 Салтыков-Щедрин М. Е. 150, 174, 202, 203
 Самарин Ю. Ф. 115
 Санд Жорж 37, 80
 Сатин Н. М. 79
 Сен-Симон А. 71, 95
 Сенковский О. И. 42, 54, 93
 Сент-Бев Ш. О. 18, 24, 36–37, 205
 Скарятин В. Д. 186
 Скотт В. 162
 Славутинский С. Т. 175
 Слепцов В. А. 174
 Случевский К. К. 153, 167, 174
 Смирдин А. Ф. 54, 93, 99

- Соколов Н. В. 167
 Соллогуб В. А. 73, 121
 Соловьев Н. Я. 137
 Сомов О. М. 26
 Сорокин И. М. 186
 Сталь Ж. де 10, 11, 23, 24, 54
 Станкевич Н. В. 35, 37, 41, 53, 56, 58, 172, 192, 193
 Страхов Н. Н. 9, 12, 151, 191, 196–198, 202
 Струговщиков А. Н. 92
 Суворин А. С. 180
- Тамерлан 113
 Толстой Л. Н. 148, 150, 167, 174, 176, 199, 202, 204
 Тур Е. (наст. Салиас-де-Турнемир Е. В.) 102, 114
 Тургенев А. И. 23, 192
 Тургенев И. С. 18, 81, 83, 84, 91, 102–103, 105, 106, 108, 116, 117, 121–123, 126–127, 129–130, 131, 138–144, 145, 148, 150, 172, 174, 175, 176, 181, 183–188, 190, 199, 202, 203, 204
 Тэн И. 113, 136, 169, 205
 Тютчев Ф. И. 90, 91, 93, 94–95, 100, 102, 104, 149
- Уваров С. С. 32, 62
 Успенский Н. В. 18, 20, 150, 174–178, 199, 200, 204
 Ушаков В. А. 40
- Фейербах Л. 18, 20, 80, 86, 151–160, 162–163, 166, 202, 204
 Феоктистов Е. М. 143, 147
 Фет А. А. 18, 92, 95, 97–98, 100–101, 102, 104, 108, 150, 202
 Филиппов Т. И. 108
 Фильмар А. (Vilmar A.) 135
 Фихте И. Г. 69
 Фишер Ф. (Vischer F.) 18, 152–153, 156, 169
 Фогт К. 166
 Фонвизин Д. И. 32, 58, 59, 161, 163
 Фурье Ш. 95
- Хвошинская Н. Д. 147–148
 Хемницер И. И. 22
 Хомяков А. С. 52, 160
- Цезарь Юлий 113
 Цертелев Н. 27
- Чернышевский Н. Г. 9, 18, 20, 88, 149, 150–199, 200, 201–204
 Чистяков М. Б. 48
 Чосер Дж. 24
- Шевырев С. П. 12, 18, 19, 24, 26, 29–30, 31, 40, 41, 47, 52–61, 76, 94, 108, 109, 110, 152, 162, 200, 201, 202
 Шекспир У. 16, 19, 24, 26, 29, 45, 50, 96, 112, 114, 132–135
 Шелгунов Н. В. 198
 Шеллинг Ф. В. Й. 18, 24, 37, 42, 43, 46, 62, 67, 68, 69, 74, 90, 103, 109, 129, 194, 198, 200, 202, 204
 Шиллер Ф. 45, 136, 174
 Шишков А. С. 23, 29
 Шлегели, братья 23, 24
 Шлегель А. В. 18, 26, 54, 63
 Шлегель Ф. 10, 11, 19, 24, 54, 62–64, 66, 68, 75, 111, 197, 198, 200, 201
- Щербина Н. Ф. 92, 101, 174
- Эвальд А. В. 186–187, 196
 Эдельсон Е. Н. 18, 107–111, 116–118, 122, 124, 126, 128, 149, 165, 167, 202–203
 Эмерсон Р. У. 113
 Энзе К. А. Фарнхаген, фон 33
- Языков Н. М. 52, 92, 93
 Якубович Л. А. 40

**DISSERTATIONES PHILOLOGIAE SLAVICAE
UNIVERSITATIS TARTUENSIS**

1. **Юрий Кудрявцев.** Очерки по русской фонологии и морфонологии. Тарту, 1996. 157 с.
2. **Светлана Туровская.** Проблемы изучения модальных смыслов: теоретический аспект (на материале современного русского языка). Тарту, 1997. 136 с.
3. **Елена Погосян.** Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762 гг. Тарту, 1997. 158 с.
4. **Ирина Белобровцева.** Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997. 167 с.
5. **Светлана Кульюс.** Эзотерические коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе). Тарту, 1998. 207 с.
6. **Леа Пильд.** Тургенев в восприятии русских символистов (1890–1900-е годы). Тарту, 1999. 136 с.
7. **Роман Лейбов.** «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. Тарту, 2000. 143 с.
8. **Валентина Щаднева.** Дискурсивно обусловленные невербализованные компоненты высказывания. Тарту, 2000. 212 с.
9. **Александр Данилевский.** Поэтика «Повести о пустяках» Б. Темиряева (Юрия Анненкова). Тарту, 2000. 151 с.
10. **Татьяна Фрайман.** Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 – первая половина 1820-х годов). Тарту, 2002. 165 с.
11. **Татьяна Троянова.** Антропоцентрическая метафора в русском и эстонском языках (на материале имен существительных). Тарту, 2003. 166 с.
12. **Елена Нымм.** Литературная позиция И. Ясинского (1890–90-е гг.). Тарту, 2003. 169 с.
13. **Эрика-Оксана Хааг.** Функциональная типология и средства выражения причинно-следственных отношений в современном русском языке. Тарту, 2004. 165 с.
14. **Вадим Семенов.** Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма. Тарту, 2004. 176 с.
15. **Роман Войтехович.** Психея в творчестве М. Цветаевой: Эволюция образа и сюжета. Тарту, 2005. 165 с.
16. **Анжелика Штейнгольд.** Отражение древнеславянских верований в русском лексиконе. Тарту, 2006. 202 с.
17. **Катрин Кару.** Уступительные конструкции в эстонском и русском языках. Тарту, 2006. 248 с.

18. **Оксана Паликова.** Двухязычный словарь и функционально значимые связи слова. Тарту, 2007. 139 с.
19. **Тимур Гузаиров.** Жуковский — историк и идеолог николаевского царствования. Тарту, 2007. 156 с.
20. **Татьяна Кузовкина.** Феномен Булгарина: проблема литературной тактики. Тарту, 2007. 163 с.
21. **Ольга Бурдакова.** Имперфективация глаголов *v* продуктивного класса в современном русском языке. Тарту, 2008. 194 с.
22. **Ирина Абисогмян.** Становление чешской лексикографии в эпоху национального Возрождения: традиции и новаторство. Тарту, 2009. 200 с.
23. **Ирина Табакова.** Основные типы аббревиатур в современном польском языке (к специфике моделей производящих синтаксических структур). Тарту, 2009. 205 с.
24. **Дмитрий Иванов.** Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра. Тарту, 2009. 224 с.
25. **Инна Булкина.** Киев в русской литературе первой трети XIX века: пространство историческое и литературное. Тарту, 2010. 213 с.