

Ю. Манн

РУССКАЯ
ФИЛОСОФСКАЯ
ЭСТЕТИКА

МОСКВА
МАЛП
1998

УДК 18(470)(091)
ББК87.8г(2Рос)
М23

Манн Ю.В.

М 23 Русская философская эстетика. М.: МАЛП, 1998. — 381 с.
ISBN 5-88091-041-5

Книга посвящена нескольким деятелям русской философской эстетики первой половины прошлого века, которые еще недостаточно изучены, а широкому читателю подчас и малоизвестны.

Отдельно рассмотрено формирование теории романа в России как специфическая проблема философской эстетики.

УДК 18(470)(091)
ББК87.8г(2Рос)

ISBN 5-88091-041-5

©Ю.В.Манн, 1998
©Оформление. МАЛП, 1998

Основу настоящего издания составляет книга, вышедшая под тем же названием в 1969 г. (Москва, издательство «Искусство»). При этом главы вторая и третья, посвященные соответственно Надеждину и Ивану Киреевскому, заменены более поздними работами, публиковавшимися в качестве вступительных статей к подготовленным мною собраниям сочинений обоих критиков (*Н.И. Надеждин*. Литературная критика. Эстетика. М, 1972; *И.В. Киреевский*. Критика и эстетика. М, 1979).

При сохранении общей концепции все тексты в той или другой мере доработаны с целью уточнения мысли, более широкого охвата материала, а также исправления фактических неточностей и технических погрешностей. Пополнена библиография, в том числе и работами, появившимися уже после соответствующих моих публикаций.

Некоторая полемическая направленность книги, например защита «реакционера» Шевырева, «космополита» Майкова или стремление «разомкнуть» обойму, составленную лишь из считанного количества имен так называемых «революционных демократов», проистекает, конечно, из той ситуации, в которой эта книга писалась и издавалась. Читатель, хоть сколько-нибудь знакомый с историей нашей науки, знает, что эта полемическая направленность более чем оправданна. Для настоящего издания я постарался ее, так сказать, приглушить, однако полностью это сделать весьма затруднительно, ибо цельность научного сочинения обуславливается не только единством мысли, но и определенным эмоциональным настроением, неизбежно диктуемым временем и обстоятельствами.

Д. В. ВЕНЕВИТИНОВ

И НАЧАЛО РУССКОЙ ФИЛОСОФСКОЙ ЭСТЕТИКИ

«КАК ЗНАЛ ОН ЖИЗНЬ, КАК МАЛО ЖИЛ!»

Вначале — некоторые факты к биографической канве Дмитрия Владимировича Веневитинова.

Родился он в Москве 14 (26) сентября 1805 г. Происходил из высокообразованной, родовитой семьи; мать Анна Николаевна, урожденная княжна Оболенская, находилась в родстве с А. С. Пушкиным. Отец Владимир Петрович — секунд-майор, умер, когда мальчику шел девятый год. Получив разностороннее домашнее образование (Веневитинов овладел не только французским и немецким, но и древнегреческим и латинским языками, был начитан в античной и новой западноевропейской литературе), он пробовал себя в самых различных областях творчества — как поэт, переводчик, художник и даже композитор (в частности, сочинил музыку — не сохранившуюся — на стихотворение Пушкина «Ночной зефир»). Образование продолжил в Московском университете (куда поступил вольнослушателем в 1822 г.), увлекаясь философией, особенно немецкой (под влиянием незадолго до того вернувшегося из-за границы профессора М. Г. Павлова), но также занимаясь анатомией (у известного ученого-анатома Х. И. Лодера, в прошлом, между прочим, сослуживца того же Шеллинга по Вюрцбургскому университету), математикой и другими дисциплинами. По окончании в 1823 г. университета поступил в Московский архив Министерства иностранных дел; к этому же времени оформился кружок (общество) Любомудров, в который вошел цвет молодой московской интеллигенции; многие из его участников служили в том же архиве (отсюда прозвище «архивные юноши»). Будучи «секретарем» общества («председателем» избрали В. Ф. Одоевского), Веневитинов оказывал сильнейшее воздействие на товарищей — «всего более говорил и своими речами часто приводил нас в восторг» (из воспоми-

наний близкого друга Веневитинова и участника кружка А. И. Кошелева¹. Главные интересы любомудров сосредоточивались на новейшей немецкой философии (Кант, Фихте, Шеллинг, Окен, Геррес), из старых мыслителей особенно почитался Спиноза; при этом умозрительное направление уживалось с политическим вольномыслием, которое в обстановке преддекабристского подъема окрашивалось в радикальные тона. По словам того же Кошелева, Веневитинов настаивал на необходимости «произвести в России перемену правления», а по другим свидетельствам, даже подумывал о том, чтобы «примкнуть к мятежникам».

Однако известие о разгроме восстания привело к роспуску общества; Веневитинов же стал готовиться к переезду в Петербург в надежде продвинуться по службе и тем самым «иметь больший круг действия» (дневниковая запись М. П. Погодина, возможно, со слов самого Веневитинова²). При въезде в Петербург в ноябре 1826 г. Веневитинов вместе с французом Воше, направлявшимся в столицу под видом его слуги (а перед этим нелегально сопровождавшим в Сибирь жену декабриста княгиню Е. И. Трубецкую), был арестован и подвергнут допросу. Хотя Веневитинова освободили через несколько дней, пережитое нанесло ему неисцелимую душевную травму. Пагубно повлияло на него и пребывание в сыром помещении арестантской. В начале же марта следующего года, возвращаясь легко одетым с бала, Веневитинов подхватил глубокую простуду, ставшую причиной его смерти.

Кончина Веневитинова (15 (27) марта 1827 г.) была горько оплакана друзьями, гроб с его телом провожали Мицкевич и Пушкин, который, по преданию, произнес фразу «Как вы допустили его умереть?»; на могильном же памятнике поэта в Симоновом монастыре в Москве были вырезаны слова «Как знал он жизнь, как мало жил!» (из его стихотворения «Поэт и друг», 1827).

Поэтическое наследие Веневитинова, весьма небольшое (всего несколько десятков стихотворений), обнаруживает тенденцию к обновлению элегической и медитативной традиций: позиция отшельника-мудреца, поклонника изящного, совмещается с позицией ожесточенного разочарования, вражды к

¹ Кошелев А.И. Записки. Ч. 1. М., 1991. С. 51.

² См.: Веневитинов Д.В. Поли собр. соч. М.; Л., 1934. С. 375.

«мстительному свету» и стойкой, безрадостной сдержанности («...отжени от сердца радость: // Она — неверная жена». — «Моя молитва», 1827). У Веневитинова была и глубокая личная подоснова для мотивов грусти и разочарования: «измена одного близкого человека» (свидетельство первого биографа поэта А.П. Пятковского), а более всего — безответная любовь к З.А. Волконской, поэтессе, хозяйке московского литературно-музыкального салона, бывшей на 16 лет старше Веневитинова. Облик возлюбленной неразрывно слился в его творчестве с обликом Италии, «отчизны вдохновенья» («Италия», 1827), куда впоследствии (в 1829 г.) навсегда переселилась Волконская. (Во время последней их встречи в ноябре 1826 г. Волконская подарила Веневитинову найденный при раскопках Геркуланума перстень, воспетый им в стихотворении «К моему перстню», 1829.)

В последних поэтических произведениях Веневитинова усиливается философская ориентация: любитель искусств и скромного уединения становится выпытчиком тайн природы, звучат фаустовские мотивы (особенно в стихотворении «Я чувствую, во мне горит...», 1829), во многом проистекающие из его интереса к Гёте. Веневитинову принадлежат несколько переводов из Гёте, выполненных с большим мастерством: драматических поэм «Земная участь художника» и «Апофеоз художника» (1829), трех фрагментов из «Фауста» (первый — 1827, два других — 1829), сцен из «Эгмонта» (1831). Гносеологической ориентации Веневитинова соответствует и трехчастность композиции его стихов, как бы служащая аналогом философской триады³.

ДВА «ПОРТРЕТА» ВЕНЕВИТИНОВА

Еще в дореволюционном литературном и общественном сознании наметились два противоположных образа Веневитинова. Один Веневитинов — питомец грусти и «незлойной» по-

³ Жизненный и творческий путь Веневитинова освещен в книгах: *Пятковский А.* Князь Одоевский и Веневитинов. СПб., 1901; *Тартаковская Л.* Дмитрий Веневитинов. Ташкент, 1974; *Wytrzens G.* Dmitriy Vladimirovic Venevitinov als Dichter der russischen Rotnantik. Oraz; Köln, 1962; *Bonamour G. D. V.* Venevitmov, l'homme et l'oeuvre. Paris, 1966.

эзии, «кроткий Агатон» (П.Г. Ободовский), чей «взор небесно-голубой сиял как ангел без печали» (Трилунный).

Широкоизвестные факты биографии Веневитинова подкрепили этот образ и вошли в него на правах поэтических реалий. Ранний расцвет таланта Веневитинова; безответная любовь к княгине Зинаиде Волконской; безвременная смерть — на двадцать втором году жизни... Это ли не признаки высшей поэтической натуры, созданной не для этой жизни, не для, людей и открывшейся им лишь «на миг один, как луч прелестный мая» (В. И. Туманский)?

Понимание Веневитинова как романтика, бегущего мирской суеты и треволнений, было наиболее полно выражено Н. Котляревским в его книге «Старинные портреты» (СПб., 1907).

Но еще современники поэта распознали противоположные черты в его облике. Некоторым из них было известно, что в кружке Любомудров с его в основном философско-умозрительной настроенностью Веневитинов (вместе с И. Киреевским, А. Кошелевым, Н. Рожалиным) представлял левый фланг и одно время — как раз накануне восстания декабристов — даже склонялся к радикальным решениям, о чем мы уже говорили выше. Еще большему кругу современников были известны вольнолюбивые стихотворения Веневитинова, такие, как «Песнь грека» или отрывки из пролога «Смерть Байрона», в которых, по декабристской традиции, прославлялся подвиг во имя «свободы» и предрекалась месть узурпаторам «вольности». Эти факты легли в основу иного образа поэта.

Будущий петрашевец А.П. Баласогло называл Веневитинова «вольнодумцем». Еще определеннее выразился Герцен: поэт был полон «мечтаний и идей 1825 года». Те же самые биографические факты, которые служили для подкрепления взгляда на Веневитинова как на ангелоподобного романтика, будили вольнолюбивые образы и ассоциации. Поэту М.Д. Деларю ранняя смерть Веневитинова напоминает страдания Прометея: боги строго наказывают похищение огня — «небес достоянья».

Естественно, что после Октября нашим литературоведением была в основном подхвачена и развита вторая точка зрения на Веневитинова. В 1934 году Д.Д. Благой выдвинул требование «заменить обаятельный романтический призрак бесплотного мечтателя-идеалиста, в

явший над нашей литературой и критикой, ничуть не менее волнующим, но живым историческим лицом, вписавшим одну из ярких и примечательных страниц в историю русской поэзии и русского общественного сознания»⁴. Эта статья оказала влияние на последующее изучение Веневитинова и содействовала выработке более полного о нем представления.

Но все ли «реалии» жизни и деятельности Д. Веневитинова активно входят в это представление? Как быть с любомудрием Веневитинова? С его философской настроенностью и приверженностью к классической немецкой эстетике? Другими словами: как быть с философскими и эстетическими штудиями Веневитинова, составляющими добрую половину его творческого наследия?

Нет необходимости возвращаться к взгляду на поэта как на «кроткого Агатона». Но нужно, чтобы понимание Веневитинова обнимало собою противоречия его творчества и облика.

Как раз эстетическая деятельность Веневитинова (исследованием которой в основном ограничена эта работа) подводит нас к важной черте литературной эволюции 20-х годов. Известно, что любомудрие было одним из первых (проявившихся еще до декабристской трагедии) симптомов перемены настроений и взглядов в русском обществе, одной из ранних форм широкого философского движения 20—40-х годов. Известно, что это движение во многом было реакцией на рационалистические нормы и представления русского просвещения и — уже — на политический радикализм и эстетическую романтику декабризма. Но существовали разные русла, в которых совершался этот «отход». Надеждин, например, решительно, подчас с ожесточением рвал с политическим свободомыслием, с гражданскими и вольнолюбивыми тенденциями русского романтизма. Путь Веневитинова был иным. Забегая вперед, подчеркнем, что он наиболее ярко выразил плавный переход от старых воззрений к новым. В его творчестве — особенно философском и эстетическом — наглядно видно стремление философски укрепить и обосновать нравственно-художественный комплекс просветительства и декабристского романтизма.

⁴ Веневитинов Д. В. Полное собрание сочинений. М., Л., 1934. С. 9.

«НЕМЕЦКИЙ» И «ФРАНЦУЗСКИЙ» МЕТОДЫ

Один из первых шагов Вeneвитинова на поприще критики — выступление против А. Мерзлякова в декабре 1825 года. В это время авторитет Мерзлякова как ученого, критика, переводчика был высок; питала уважение к нему и молодежь, в том числе Вeneвитинов, слушавший его лекции в Московском университете. «Прискорбно для любителя отечественной словесности восставать на мнений верного ее жреца...» — начинает Вeneвитинов свою статью. Но, как гласит ее эпиграф, «amicus Plato, magis arnica veritas».

Вeneвитинов разбирает трактат Мерзлякова «О начале и духе древней трагедии и о характерах трех греческих трагиков», напечатанный в только что вышедшей, первой части его «Подражаний и переводов...». Критик видит в разбираемом трактате «следы французских суждений», которые уже более не отвечают духу времени.

У Вeneвитинова, таким образом, уже намечается противопоставление двух методов — «французского» и «немецкого», которое в дальнейшем было подхвачено Белинским и сыграло такую большую роль в формировании русской философской эстетики. Под «французским» способом Вeneвитинов подразумевал разрозненные замечания, подчас тонкие и «облеченные прелестию живописного слога, но не связанные между собою, не озаренные общим взглядом...»⁵. Под «немецким» — «мысль определенную», развивавшуюся в систему выводов.

Критикуя мнение Мерзлякова, будто бы трагедия обязана своим началом «случаю и обстоятельствам», Вeneвитинов спрашивает: «Для чего не показать нам ее развития из соединения лирической поэзии и эпopeи? Для чего не намекнуть на общую колыбель сих родов поэзии?» (стр. 192). Вeneвитинов кладет в основу всех своих возражений следующую мысль: происхождение и развитие поэзии — не дело случая, но необходимое следствие развития духа.

Этот взгляд требовал и пересмотра вопросов о сущности подражания и о связи искусства со злобой дня, с политикой. Бросается в глаза, что в обоих случаях Вeneвитинов избегает

⁵ Вeneвитинов Д.В. Избранное М, 1956. С. 191 (в дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте). Последнее издание: Вeneвитинов Д.В. Стихотворения.

простого отказа от прежних решений, но пытается найти в них более богатое содержание. Так, он не отрицает роли подражания. «Поэт, без сомнения, заимствует из природы форму искусства; ибо нет форм вне природы; но и *подражательность* не могла породить искусств, проистекающих от избытка чувств и мыслей в человеке и от нравственной его деятельности» (стр. 192). Если прибавить, что, в свою очередь, «нравственная деятельность» выражает господствующие мнения, а последние — дух времени, идею (в ее широком, идеалистическом понимании — как необходимый фазис развития), то хорошо видны усилия Веневитинова обосновать искусство философско-исторически.

Особенно показательно, что аналогичные усилия прилагает Веневитинов в решении вопроса: поэзия и политика, поэзия и злоба дня. Поначалу может показаться, что критик провозглашает полную независимость искусства. Но в действительности его ответ глубже.

Мерзляков, после того как он объяснил происхождение древнегреческой трагедии из случая и из стремления к подражанию, обращается к причине, способствовавшей ее расцвету. Эта причина — покровительство «мудрых Правителей сих первобытных обществ», связавших с драматическим искусством цели гражданские и воспитательные. Мерзляков даже бросает такую фразу: трагедия — «как рождение случая и после — орудие Политики»⁶, и именно на нее отвечает Веневитинов. «Как? поэзия, получившая свое существование от случая, должна, сверх того, влачить оковы рабства от самой колыбели? Бесполезно опровергать эту мысль: тот, кто питает в сердце страсть к искусствам, страсть к просвещению, сам ее отбросит» (стр. 194).

Помимо явно злободневной окраски, которую приобретал этот возмущенный возглас в конкретно русских условиях, необходимо учесть теоретический смысл веневитиновского «опровержения». Ведь относилось-то оно непосредственно к античной, республиканской Греции, где над поэзией простиралась воля «мудрых правителей», но все равно Веневитинов — против утверждения Мерзлякова. «В первобытном состоянии Греции, без сомнения, политика умела извлекать пользу из

⁶ Мерзляков А. Подражания и переводы из греческих и латинских стихотворцев Ч. I. М., 1825. С. VIII.

произведений великих поэтов... Но сие не доказывает ли, что политика, имевшая одну только цель — любовь к отечеству, свободе и славе, не уклонялась от духа века, который был, так сказать, вечернею зарею героической эпохи, воспетой Гомером? Можно ли из сего заключить, что поэзия была *орудием* правителей? Нет! Она была приноровлена к современным нравам и узаконениям — без сомнения, но потому только, что и сама философия, во время рождения трагедии в Греции, была более нравоучительною, нежели умозрительною» (стр. 194).

Итак, политические функции поэзии Веневитиновым не отрицаются. Не оспаривается и то, что поэтические произведения могут насыщаться злободневным, политическим содержанием. Но отвергается *генетическая* связь поэзии и политики. Искусство, как и философия, как и сама политика, подчинены чему-то более существенному — «духу века». Духу века как выражению определенного момента развития.

Прямую увязку поэзии с внепоэтическими условиями среды, времени, политики и т. д. Веневитинов считает приметой «французского» способа суждения. Философский метод должен считаться, во-первых, с суверенностью поэзии как особой формы «нравственной деятельности» человека; во-вторых, с ее сложным вхождением в общую систему мироздания, с ее зависимостью от духа времени. Веневитинов закладывает первые камни в фундамент русской философской критики...

Очень интересно проследить, кого из эстетиков Веневитинов считает своими союзниками. Из русских авторов он называет харьковского профессора И. Кронеберга, автора только что вышедшей книги «Амалтея». Оговариваясь, что «в сей книге не должно искать теоретической полноты и порядка» (в «Амалтее» мысли об искусстве были изложены в форме разрозненных «афоризмов», а также примечаний к переводам), Веневитинов ценит в ней «ясные понятия о поэзии», то, что автор следует за успехами «изящных наук» (стр. 197). Критику, несомненно, нравилось упорное стремление Кронеберга противопоставить «французам» в области теоретической мысли новейших немецких эстетиков, а в области искусства — Шекспира.

Но больше всего опирается Веневитинов на А. Шлегеля. Именно к Шлегелю восходит суровая оценка Веневитиновым Еврипида.

Шлегель писал в «Лекциях о драматическом искусстве и литературе», что у Еврипида наблюдаются «следы вырождения и распада» древнегреческой трагедии, что он снизил идею рока, выведя ее «из области бесконечного», что «неустранимая необходимость вырождается у него нередко в своеволие случая» и его «герои страдают большей частью не потому, что они хотят, а потому, что они должны»⁷ и т.д. Вслед за Шлегелем Веневитинов ставит Еврипида значительно ниже Эсхила и (Софокла, порою почти буквально повторяя упрёки немецкого эстетика. Шлегель видел в Еврипиде «софиста с философскими притязаниями». Веневитинов также опровергает мнение Мерзлякова, что Еврипид «имел много почитателей как философ: мне кажется, что тут смешана схоластика с философией» (стр. 196).

С. Шевырев писал позднее, что «у нас Шлегель отчасти сделал то же, что Лессинг в Германии, то есть освободил нас от владычества Галлов»⁸. Наблюдение, как видим, справедливое: именно против Мерзлякова и «французских суждений» идет в ход Шлегель у Веневитинова.

В то же время уже видна особая плоскость, в которой Веневитинов воспринимает упадок древнегреческой трагедии. Катенин, например, с его идеалом высокого искусства, видел в той же эволюции постепенную утрату «нечто священного, важного и глубокого»: «Утвердительно можем сказать, вопреки Аристотелю, что после Эсхила трагедия не поднялась. Софокл имеет в сравнении с предшественниками и преимущества и недостатки; Еврипид отстал от обоих...»⁹. Выводы Шлегеля приобретают у Катенина архаически-гражданскую окраску. Веневитинов воспринимает их более «незаинтересованно», главным образом как эстетический и философский феномен.

Один раз — в характеристике Эсхила — Веневитинов открыто ссылается на Шлегеля, и эта ссылка особенно выразительна: «Авг. Шлегель с большою основательностью предполагает, что аллегорическое его [Эсхила] произведение «Проме-

⁷ *Schlegel A.W. Über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil. Heidelberg, 1817 S. 204.205.*

⁸ *Шевырев С. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов М. 1836. С. 300.*

⁹ *Катенин П.А. Размышления и разборы. ... // Литературная газета. 1830. № 9. С. 72. См. также в новом издании: Катенин П.А. Размышления и разборы М., 1981. С. 57.*

тей» принадлежит к трилогу, коего две части для нас потеряны. Эта форма, заключающая в себе развитие полной философической мысли, кажется принадлежностью трагедий Эсхила, который в «Агамемноне», «Коефорах» и «Умоляющих» оставил нам пример полного трилога» (стр. 195). Конкретно имеется в виду следующее место у Шлегеля: «...можно вполне удовлетворительно объяснить ограничение числом «три». А именно: перед нами тезис, антитезис и синтез. Преимущество этой связи в том, что из наблюдения сопоставленных историй возникало более совершенное удовлетворение, чем из наблюдения отдельных действий»¹⁰.

Общеизвестно, какое место заняла триада в системах немецкой классической философии. Не кто другой, как Гегель (это показали, в частности, исследования Иозефа Кернера), был многим обязан развитию идей триады в лекциях Фридриха Шлегеля, брата А. Шлегеля.

Веневитинов вставал на тот же путь. Несомненно, что его интерес к «трилогу» Эсхила уже приоткрывает нам как формирующуюся «методику» его мысли, так и общее стремление к постройке философской системы.

Вообще после известных работ Рихарды Хух «Расцвет романтизма» («Blütezeit der Romantik», 1899), «Развитие и упадок романтизма» («Ausbreitung und Verfall der Romantik», 1902) и Пауля Клюкхона «Идейное содержание немецкого романтизма» («Das Ideengut der deutschen Romantik», первое издание вышло в 1941 г.) наглядно предстала связь немецкого романтизма — Новалис, братья Шлегели и другие — с собственно философским движением. Тут прежде всего важно то «основное мироощущение» романтиков, которое Клюкхон определяет как «стремление к синтезу» — к примирению противоположных начал: разума и чувства, сознательного и бессознательного, природы и духа, а в аспекте истории цивилизаций — мира античности с миром христианства. Однако это было именно «основное мироощущение», не доведенное до логически развитой системы. Поскольку романтики переносили акцент на непосредственное знание и интуицию, постольку они вступали в прямой конфликт с философским систематизмом. Собственные достижения романтизма, отмечает Клюкхон, лежат не в философии, а в других областях...

¹⁰ Schlegel A. W. Über dramatische Kunst. S. 139

Напротив, Веневитинов и его последователи начинали с ориентации на философское знание¹¹.

НА ПУТИ К СИСТЕМЕ

России необходимо развитие философии! — вот требование, с которым вошел Веневитинов в критику. «Не забываем ли мы, что в пиитике должно быть основание положительное, что всякая наука положительная заимствует силу из философии, что и поэзия неразлучна с философией?» (стр. 186), — писал Веневитинов в «Разборе статьи о «Евгении Онегине»». Россия «еще нуждается в твердом основании изящных наук и найдет сие основание, сей залог своей самобытности и, следовательно, своей нравственной свободы в литературе, в одной философии...» (стр. 213), — говорилось в статье «О состоянии просвещения в России».

В целях развития и популяризации философских знаний Веневитинов предпринял очень интересное начинание — цикл статей о философии — «писем к графине NN» (княжне А. И. Трубецкой). Веневитинов успел написать лишь два письма.

Замечательно, с какой твердостью Веневитинов сразу же решил опереться на «философию тождества» Шеллинга, к которой и позднее вступавшие в критику подчас находили доступ не сразу, проходя ряд промежуточных стадий развития. Имя Шеллинга Веневитинов в своих письмах не назвал ни разу, но именно к его «Системе трансцендентального идеализма» восходят все важнейшие их положения.

Шеллинг первоначально принимает, что философия имеет «своим объектом не бытие, а знание», и следовательно, принципом ее может быть не принцип бытия, но лишь принцип знания», и лишь затем намечает переход «от знания к бытию» (стр. 37). Веневитинов также провозглашает в качестве исходной установки, что «философия будет наукою формы всех наук или наукою познания вообще». Ее содержание — «познание, не устремленное на какой-нибудь особенный предмет; но познание как простое действие ума, свойственное всем наукам, как простая познавательная способность» (стр. 230; курсив мой. — Ю. М.).

¹¹ См. также: Каменский З.А. Московский кружок Любомудров. М., 1980. С. 64-139.

Шеллинг постулирует тождество субъективного знания объективно данному: «Всякое знание зиждется на соответствии между объективным и субъективным... *Природой* мы можем назвать совокупность всего того, что лишь объективно в нашем знании; совокупность же всего субъективного, наоборот, назовем я, или интеллигенцией. ...В каждом знании неизбежно обоюдное сочетание как одного, так и другого...» (стр. 11). У Веневитинова — такое же «тождество», с сохранением даже шеллингианских терминов: «Всякое знание есть согласие какого-нибудь предмета с представлением нашим о сем предмете. Назовем совокупность всех предметов *природою*, а все представления сих предметов или, что все одно, познающую их способность *умом* и скажем: знание в обширном смысле есть согласие природы с умом» (стр. 233).

Наконец, Веневитинов подхватывает шеллингианское различие двух направлений исследования: от природы к «я» или от «я» к природе, в зависимости от чего возникают две области знаний. Естествознанию, принимающему объективное за первичное, «свойственна тенденция переходить от природы к интеллигенции». Трансцендентальной философии «остается идти лишь в противоположном направлении, исходя от субъективного как от первичного и абсолютного и показывая, как отсюда возникает объективное» (стр. 12, 14). По Шеллингу, оба направления смыкаются. То же самое устанавливает Веневитинов: «Сии науки... должны быть — наука объективного, или природы, и наука субъективного, или ума, другими словами; естественная философия и трансцендентальный идеализм. Но так как объективное и субъективное всегда стремятся одно к другому, то и науки, на них основанные, должны следовать тому же направлению и одна устремляться к другой, так что естественная философия в совершенном развитии своем должна обратиться в идеализм и наоборот» (стр. 234).

На этом положении обрывается ход мысли Веневитинова. Оригинальных идей его философские письма не содержат, но они как раз ценны своим четким и логичным изложением системы Шеллинга. Наряду с заметками В. Одоевского они давали одно из первых у нас толкований принципа тождества, совпадения субъективного и объективного рядов закономерностей, сыгравшего (как мы увидим) большую роль в развитии всей нашей философской эстетики...

Важно было и другое: форма и стиль «Писем к графине

NN». «Начиная письма мои, — обращался Веневитинов к своей собеседнице, а через нее — к публике, — прошу вас не забывать одного условия, и вот оно: если я на одну минуту перестану быть ясным, то изорвите мои письма, запретите мне писать об этом предмете» (стр. 227). Веневитинов мог сказать это в полной уверенности, что подобного «запрета» не последует. Логика его «писем» математически выверенная; мысль столь осязаема, что хочется потрогать ее руками; изложение сложнейших вопросов философии ведется с кристальной ясностью. И это в то время, когда, как констатировал Пушкин, «метафизического языка» у нас еще не было, «ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись» (VII, 31).

По логике развития «писем» и по некоторым рассеянными вначале намекам Веневитинов должен был вплотную подойти к искусству, подобно тому как это сделал Шеллинг в заключительном, шестом разделе своей системы. В первом письме Веневитинов устанавливает различие между чисто эстетическим рассмотрением искусства («отчего эта мадонна прекрасна?») и философским («отчего чувствую я красоты сей мадонны? Какая связь между ею и мной?»). Последний вопрос, пишет Веневитинов, «принадлежит, как мы увидим впоследствии, к философии; ибо тут дело идет не о законах прекрасного, но о начале всех законов, об уме познающем, принимающем впечатления» (стр. 231, курсив мой. — Ю. М.) Намеревался ли Веневитинов, вслед за Шеллингом, сделать дальнейший шаг и признать в искусстве, заново творящем объективный мир, примиряющем сознательное с бессознательным, «орган философии» и завершение всей системы, — нам неизвестно. Другими словами, осталось неясным, за незавершенностью «писем» Веневитинова, общее положение искусства в его философской системе. Однако, еще не сформулировав своего ответа, Веневитинов набросал схему движения искусства. Историческая или, точнее говоря, историко-философская концепция искусства — наиболее разработанная и продуманная часть его эстетического наследия. И наиболее живая, обращенная лицом к проблемам и заботам литературы его времени.

ДВИЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ

Историзм — сложное и в нашем научном обиходе

самые различные признаки, отвлеченные от непохожих явлений и имеющие между собою мало общего. Говорится об историзме теоретиков классицизма и просветителей, романтиков типа Бестужева-Марлинского и Полевого — и все «на одном дыхании», без каких-либо уточнений. Необходима (как нам еще не раз придется об этом говорить) дифференциация широкого понятия «историзм», точное установление содержания каждой из его форм. Впрочем, настало время проверить и дифференцировать и более универсальные понятия: романтизм, реализм и т. д.

Та форма историзма, о которой сейчас идет речь, вырастала на философской почве. Точнее, на философском понятии о движении идеи, мирового духа и выводимой отсюда смене периодов истории. «История искусства — не что иное, как символическая история человечества»¹², — утверждал П. Чаадаев. «Искусство вообще и в особенности поэзия есть самый верный термометр жизни человечества!.. — писал Надеждин. Дайте мне историю поэзии... Я построю по ней историю человечества...» (стр. 456).

Конкретизировалась «символическая история» в ряде сменяющих друг друга форм, или стадий: символическое искусство Древнего Востока, классическое искусство античности, романтизм христианской эпохи, синтетическое искусство будущего.

Уже в статьях и заметках В. Одоевского начала 20-х годов встречаются наброски этих форм. Находим мы противопоставление пластического искусства древности и идеального искусства христианской эпохи у А. Галича в «Опыте науки изящного» (1825). В. Титов развивал эту антитезу применительно к зодчеству: античная форма передает «совершенное согласие духа с природою»; готическая — разрушает «согласие наше с миром вещественным» п. Примеров таких можно привести много.

Историзм Веневитинова может быть понят только на этом фоне. Мысли о различии классического искусства и романтического мы встречаем в самых ранних его работах — в первой статье по поводу «Евгения Онегина», о которой речь впереди, и в «Разборе рассуждения г. Мерзлякова...».

¹² Чаадаев П. Я. Сочинения и письма Т. I I М., 1914. С. 176. См. также в новом издании: Чаадаев П. Я. Избранные сочинения и письма. М., 1991. С. 221.

¹³ Титов В. Несколько мыслей о Зодчестве // Московский вестник № III. 1827. С.

Историческая концепция второй статьи вызвала не дошедшие до нас возражения А. И. Кошелева, друга Веневитинова. Это заставило Веневитинова вновь с предельной четкостью изложить свой взгляд. Вот замечательное место из письма Веневитинова его оппоненту, датированное 1825 годом: «Я вообще разделяю все успехи человеческого познания на три эпохи: на эпоху эпическую, лирическую и драматическую. Эти эпохи составляют эмблему не только всего рода человеческого, но жизни всякого, самого времени. Первая живет воспоминаниями; тут первенствует не мысль человека, а видимый мир, получаемые впечатления. В этой первой эпохе жили древние, в ней писал Гомер. Она вообще может назваться эпохою *прошедшего*. Сам Пиндар есть лирик совершенно эпический. Он никогда не выходил от мысли общей, но всегда от частного; таким образом объясняю я себе греческих (и французских) трагиков, оттого соразмерности частей у них совершеннее. Напротив того, мы живем в эпохе совершенно лирической. Поэмы Клопштока, Байрона суть поэмы эпико-лирические. Это эпоха *настоящего*. Здесь мысль независимо от времени выливается из души поэта и расплывается во всех явлениях. Такая поэзия неопределенна — так, как сама мысль, как самое *настоящее*. Все трагедии наши суть лирические. Третья эпоха составит из этих двух — так, как поэзия драматическая из эпической и лирической, как будущее (в мысли человека) из настоящего и прошедшего. В этой эпохе мысль будет в совершенном примирении с миром. В ней, как в трагедии, равно будет действовать характер человека и сцепление обстоятельств. Это будет эпоха драматическая»¹⁴.

Как видим, в основу дифференциации форм берется отношение к объективному, ставшее в философской эстетике генеральным признаком такого рода классификаций. Искусство Древнего мира объективно («первенствует не мысль человека, а *видимый мир*»); отсюда преобладание в нем конкретного, или «частного»; отсюда же композиционная и стилистическая цельность его творений («соразмерности частей у них совершеннее»). Искусство, пришедшее на смену античному, — субъективно (мысль выливается «независимо от времени»); отсюда неопределенность действия; несвязанность частей, подчиненных развитию характеров (так Байрон, замечает Веневитинов в

другом месте, «описывает предметы не для предметов самих... но с намерением выразить впечатления их на лицо, выставленное им на сцену...»; стр. 185). Наконец, новая поэзия составитя совпадением мысли художника с внешним миром («мысль будет в совершенном примирении с миром»); отсюда и совпадение, гармония «характеров» и «сцеплений обстоятельств».

Рядом с этим признаком деления намечен и другой — отношение к временному моменту, но он проведен непоследовательно. Так, если древнее искусство изображает прошедшее, а современное искусство — настоящее, то неясно, является ли обязательной приметой новейшего искусства изображение будущего. Да и примеры, приводимые Веневитиновым, затемняют всю картину: о построенной на библейских мотивах «Мессиаде» Клопштока, отнесенной к «эпохе настоящего», приличнее было бы сказать, что она «живет воспоминаниями»... Видимо, мысль Веневитинова была занята прояснением более важного для него качества: соотношение объективного и субъективного.

Что же касается оригинальности Веневитинова в общей принципиальной схеме (но не в ее применении, деталях, на чем мы остановимся ниже), то говорить о ней довольно трудно. Но трудно говорить об оригинальности подобных классификаций и у того или другого немецкого теоретика. После шиллеровского разделения «наивной» и «сентиментальной» поэзии (1796) мысль о стадиях мирового художественного процесса стала общим достоянием немецкой эстетики и бесчисленное количество раз развивалась в различных системах. У Шеллинга, например, движение поэтических форм предполагает смену объективного искусства античности, в котором «универсум созерцается как природа», субъективным искусством христианства, в котором происходит безусловное подчинение «неизмеримому», возникает «противоположность конечного и бесконечного» и которое, в свою очередь, готовит предпосылки нового искусства»¹⁵.

Таким образом, важно было привить русской эстетике метод философского историзма. Здесь у Веневитинова — несомненные заслуги. Обычно идеи философского историзма ограничивались у нас или простой констатацией различия двух форм (объективной и новой, романтической) или же даже ут-

верждением их рядоположенности, равноправия в современном искусстве, как это делал С. Шевырев в 1827 г. Веневитинов — первый, кто представил четкую и связную картину движения форм, при которой вторая форма снимает предыдущую, а затем обе они синтезируются в третьей¹⁶. Мысль о философском «трилоге», брошенная в ответе Веневитинова Мерзлякову, теперь воплотилась в историко-философскую систему.

Непосредственно по следам Веневитинова пойдут затем И. Киреевский в статьях 1828—1832 годов; Надеждин в диссертации (1830), наконец, Белинский...

Оказалась перспективной и сама, так сказать, направленность системы Веневитинова, увенчиваемой новым, синтетическим искусством.

Чаадаев, например, мыслил себе новейшую стадию как возвращение к символизму и религиозной настроенности древневосточной формы, а в пластицизме и объективности античности обнаруживал «растление» искусства. Поэзия видится ему «сначала устремленной к небу в своем природном целомудрии, потом, в период своего растления, пресмыкавшейся в прахе и, наконец, снова кинутый к небу всеильной десницей Спасителя мира!»¹⁷ Веневитинов же связывал прогресс искусства с возвращением к античной объективности. Поэтому в статье «О состоянии просвещения в России» он настоятельно рекомендовал обратиться к «древней пластике» и вообще к «духу древнего искусства», который «представляет нам обильную жатву мыслей, без коих новейшее искусство теряет большую часть

¹⁶ Приоритет этой теории Веневитинов делит у нас лишь с А. Галичем. В том же 1825 году А. Галич писал о смене античной формы романтической. «Прекрасное древнего мира» наделено «характером *ощутительного, пластического, простодушного*, а прекрасное новых времен — характером *романтического*» (Галич А. Опыт науки изящного, стр. 52). Красота романтическая — внутренняя, духовная (стр. 53). Галич предсказывает синтез обеих форм, относя его, как это делал и Веневитинов, к далекому будущему. Интересно, что аргументом в пользу такого синтеза Галичу служит идея соответствия мысли и объективного: это один из первых примеров, показывающих, как русские эстетики пытались найти художественное применение идеи тождества: «...подобно как истина (основана) на согласии между умственным представлением и его предметом, то совершеннейшее откровение *безусловной* красоты возможно только в *романтической пластике*...» (стр. 56). Веневитинов знал книгу Галича, скорее всего, именно к ней относится похвальный отзыв Веневитинова из его письма Кошелеву 1825 г.

¹⁷ Чаадаев П. Сочинения и письма. Т. II. С. 173; Чаадаев П. А. Избранные сочинения и письма С. 219.

своей цены и не имеет полного значения в отношении к идее о человеке» (стр. 213).

В этом отношении Веневитинов был ближе — в западной эстетике — к Шеллингу, чем, скажем, к Августу Шлегелю, поскольку именно Шеллинг подчеркивал преходящий характер христианской субъективности и считал, что «мифология христианства в мыслях мирового духа все еще есть лишь часть большего целого, им, без сомнения, подготавливаемого», «что христианство, лишь войдя в большее целое как одна из его частей, сможет стать общезначимым поэтическим материалом»¹⁸.

Как и Шеллинг, Веневитинов считал — по крайней мере теоретически — выработку новейшей синтетической формы делом далекого будущего. Свое же время он называл эпохой господства романтической или, по терминологии его письма к Кошелеву, «лирической» поэзии. Что же такое — более подробно — эта романтическая поэзия?

РОМАНТИЧЕСКАЯ ФОРМА

В заметке «Скульптура, живопись и музыка», написанной в характерном для 20—30-х годов жанре гимна «музам», определены главные признаки романтического искусства. Чтобы сделать дальнейшее понятным, напомним, что по традиции скульптура считалась типичной формой классического, а живопись и музыка романтического искусства. Богиня живописи, явившаяся человеку после богини скульптуры, говорит: «Когда любовь пролила в сердце его свою очаровательную влагу, напрасно силился он резцом сестры моей изобразить предмет своих желаний... напрасно хотел он окружить образ возлюбленной очарованием бесконечного, к которому стремилась душа его и в котором являлся ему идеал прекрасной... Я дала ему кисть, и чувства его вполне вылились на мертвый холст, и мысль о бесконечном сделалась для него понятною». Вслед за богиней живописи богиня музыки говорит человеку: «Случалось ли тебе в безмолвии ночи слышать волшебные звуки, которые тайною силою увлекают душу, тешат ее надеждою и заставляют забывать все окружающее. Это торжество мое. Ты переносишься тогда в новый мир, ты думаешь быть далеко от земли, и ты в самом себе» (стр. 141).

Все это - типичный комплекс чувств, связываемый с романтической формой. Его основной тон — подчинение конечного бесконечному, возмещаемому христианством. «Для греков, — писал Шеллинг в «Лекциях о методе академического изучения», — природа непосредственно и сама по себе божественна, так как их боги находились не вне и не над природой. Для нового мира природа закрыта, поскольку он мыслил ее не саму по себе, но лишь как иносказание (*das Gleichnis*) невидимого и духовного мира»¹⁹. Любовь, в ее духовном, нечувственном выражении; самоуглубление в тайны души означают властную потребность «видеть небо на земле» (Веневитинов), стремиться к Абсолюту.

Веневитинов берет, таким образом, общий ходовой трафарет романтической поэзии. Но он оживляет его своими, неожиданно резкими красками.

Романтическую поэзию «можно сравнить с сильным голосом, который, *свысока взывая к небу*, пробуждает со всех сторон отголоски и усиливается в своем порыве» (стр. 193; курсив мой. — Ю. М.) — пишет критик в статье о Мерзлякове, возвращая нас к тому же «основному тону»: стремлению к бесконечному. «Основной тон» — и в сопоставлении романтической поэзии с древней. Последняя «превосходит новейшую в совершенстве соразмерностей, но уступает ей в силе стремления и в обширности объема... Первая, как поток, рвется к бесконечному; вторая, как ясное озеро, отражает небо, эмблему бесконечного» (стр. 193).

Первое, что бросается в глаза, — активизация этого стремления к бесконечному. Вместо безмятежного и тихого влечения «туда!» — рвущийся вперед «поток»...

Почему это произошло — выясняется из характеристики поэзии Байрона, которого наряду с Гёте и (в цитированном письме Кошелеву) Клопштоком критик называет главным представителем романтической поэзии. «Все произведения Байрона, — писал Веневитинов в первом ответе Полевому, — носят отпечаток одной глубокой мысли — мысли о человеке, в отношении к окружающей его природе, в борьбе с самим собою, с предрассудками, врезавшимися в его сердце, в противоречии с своими чувствами» (стр. 185).

¹⁹ Schellings Werke, Dritter Hauptband Munchen, 1927. S. 311.

Выясняется любопытная вещь: байронизм Веневитинов воспринял как романтическую, то есть обоснованную развитием мирового духа фазу поэтической истории! Стремление к бесконечному критик расшифровал как резкую оппозицию современной жизни, предрассудкам, обычаям. В историко-философскую систему Веневитинов не побоялся ввести, используя его определение Байрона из стихотворного послания Пушкину, — «пророка свободы смелого».

Это было действительно необычное применение философского взгляда. Шеллинг подчеркивал преобладание в античном искусстве «героических», в романтизме — «кротких и мягких добродетелей, там суровой храбрости, здесь любви или во всяком случае храбрости, умеренной и смягченной любовью...»²⁰. Надеждин же исключал Байрона из схемы трехфазисного развития поэтических форм, считая «байронизм» проявлением лжеромантизма.

После всего сказанного ясно, почему с таким пылом выступил Веневитинов в споре с Мерзляковым «за честь нашего» романтического века. Классик Мерзляков, упоминая об «обыкновенной судьбе искусств изящных, склоняющихся уже к унижению», намекал на современность²¹. Веневитинов отвечал: «Науки и искусства еще не близки к своему падению, когда умы находятся в сильном брожении, стремятся к цели определенной и действуют по врожденному побуждению к действию. Где видны усилия, там жизнь и надежда. Но тогда им угрожает неминуемая опасность, когда все порывы прекращаются, настоящее тянется раболопно по следам минувшего...» (стр. 193). Такая характеристика современности могла вырасти лишь из заинтересованно-страстного восприятия свободолюбивых идей, из опыта романтических произведений Байрона, раннего Пушкина.

Сквозь историко-философскую систему Веневитинова явно проступали (если перефразировать известные слова Вяземского) краски политические.

То, что схема движения литературных форм, в свою очередь, опирается на схему общечеловеческой истории, видно из другого произведения Веневитинова. В диалоге «Анаксагор», в

²⁰ Шеллинг Ф. В. И. *Философия искусства*. С. 130.

²¹ Мерзляков А. Подражания и переводы из греческих и латинских стихотворцев. Ч. I. С. XXVIII.

котором Платон беседует с одним из своих учеников²², определены три стадии человеческой истории. Золотой век первобытного человечества; «наши времена» и будущий золотой век²³. Золотой век младенствующего человечества основан на бессознательном единстве человека и природы; будущий золотой век — на силе человека, сознательно владеющего истиной. Между этими двумя фазами — длительная полоса, в течение которой человек, уже разнакомившийся «с природою», мучительно ищет истину. Это период юности человечества, когда «душа его осуждена к борению с противоречиями мира», когда «идея счастья» — «причина всех его покушений, всех его действий» (стр. 181).

Итак: романтизм — это *искусство переходного времени*, а одушевляющее его стремление к бесконечному родственно мечте о золотом веке. Даже фразеология, с помощью которой Платон в «Анаксагоре» рисует период юношества, разительно напоминает характеристику поэзии Байрона.

Кстати, и причисление к романтическим произведениям поэмы Клопштока объясняется, вероятнее всего, тем, что в «Мессиаде» Веневитинова привлекла идея бесконечного совершенствования человечества. Ад, земля и небо образуют три огромные и связанные друг с другом ступени мироздания. Возможен переход от зла к добру, от добра к божественности. «Бог является Клопштоку не как непостижимое существо, это не протестантский *deus absconditus* [потаенный бог] — он воплощает в высшей степени концентрированную благородную человечность. «Мессиада» Клопштока — это высокая песнь благородной человечности, подлиннейшее выражение вновь окрепшего доверия к человеку, которого не хватало начальному этапу Просвещения»²⁴.

Саму идею трех возрастов человечества и возрождения на

²² Разумеется, собеседник Платона — один из его учеников, а не известный, греческий философ Анаксагор, как сказано в примечаниях к Полному собранию сочинений Веневитинова (стр. 445). Платон родился через год после смерти известного философа Анаксагора.

²³ Схематично эти периоды намечены также в двух письмах Веневитинова Кошелеву (1825).

²⁴ Wolff H. M. Die Weltanschauung der deutschen Aufklärung in geschichtlicher Entwicklung. Bern und München, 1963. S. 191. Характерно, что Шеллинг, подходивший к Клопштоку с других позиций — с позиций возможности построения эпоса на основе христианской мифологии, — неоднократно отзывался о «Мессиаде» отрицательно.

высшей стадии блаженства первобытного состояния, конечно, нельзя признать оригинальной. Она встречается у многих мыслителей; развивает ее и Шеллинг²⁵.

Но в том-то и состоял смысл построений Вeneвитинова, что выработанный философским мышлением механизм был применен им для обоснования и, если угодно, сохранения высоких идеалов начала 20-х годов²⁶.

Вера в близкое торжество справедливости рассеялась. Свойственное просветителям отношение к современности как к преддверию «золотого века» не выдерживало проверки опытом. Перспектива «золотого века» отодвигалась в безграничную даль, а вместе с тем удлинялась и полоса «борений», искания истины, питавших романтическое искусство. Но он все же непременно должен наступить, этот «золотой век»! За это ручается сам мировой дух, сама «триада», отвлеченная от разнообразных процессов развития природы и мысли. «Верь мне... — говорит в заключение Платон, — верь, она снова будет, эта эпоха счастья, о которой мечтают смертные... Что до времени? Нас давно не станет, — но меня утешает эта мысль. Ум мой гордится тем, что ее предузнавал и, может быть, ускорил будущее» (стр. 182).

В СПОРАХ ОБ «ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ»

Все сказанное проясняет оценку Вeneвитиновым первой главы «Евгения Онегина». Эту оценку критик развивал в полемике с Н. Полевым.

Интересно, что оба критика на первых порах не расходились в определении художественной природы «Евгения Онегина», считая ее романтической. Но тем важнее проследить, как от общеромантического умонстроения отделяется философ-

²⁵ Например, в «Системе трансцендентального идеализма» (стр. 357—358).

²⁶ Дополнительный свет на эту сторону дела проливают пометки Вeneвитинова «Анаксагору», опубликованные Л. Тартаковской в статье «Новое о Вeneвитинове» (сб.: По страницам русской литературы. Ташкент, 1965. С. 92). Одна пометка: «К нашему времени, развить» — относится к сопоставлению Анаксагором «золотого века» в прошлом и современности. Другая пометка: «Представить картину золотого века как необходимое следствие борения и проч.». Но мнение исследовательницы, что последняя пометка придает «особый, революционный смысл всей статье», — кажется мне преувеличенным и не учитывающим особенности последекабристской идейной эволюции. См. также замечание М. А. Чернышева к кн.: *Вeneвитинов Д. В. Стихотворения Проза*. С. 500.

ский взгляд. Перед нами — один из фактов, показывающих, что оба понятия (которые обычно смешивают или не различают) не равнозначны...

Пожалуй, спор Веневитинова с Полевым впервые обнажил грань между двумя явлениями, показал, что русская философская эстетика стремится к самоопределению.

Веневитинов говорил, что в своей первой статье о «Евгении Онегине» он изложил «некоторую систему литературь» и что Полевой не обратил на это внимание. Имеется в виду, конечно, уже известная нам «система» движения художественных форм.

В рецензии на первую главу «Евгения Онегина», касаясь сущности романтической поэзии. Полевой писал: «...*все ограниченное*, в наслаждениях эстетических, отвращает человека — и в неопределенном, неизъяснимом состоянии сердца человеческого заключена и тайна и причина так называемой романтической поэзии»²⁷.

Этот тезис вызвал «негодование» в кружке Веневитинова. С опровержением выступил, в частности, Рожалин. В своем письме в «Вестник Европы», которое Веневитинов читал еще в рукописи и назвал «славным», Рожалин спрашивал: «...можно ли определять неопределенным, объяснять неизъяснимым?»²⁸

Но отчего такое возмущение? Разве не было в характеристике романтизма у Полевого намек на «стремление к бесконечному» («все ограниченное... отвращает человека»), которое, в свою очередь, питало «неопределенное состояние»? Все это так, но спор касался не одного понятия, а целостного воззрения. Свойства романтической поэзии фигурировали у Полевого, по мнению Веневитинова и его единомышленников, вне историко-философской системы.

В восприятии Полевого романтизм выступал некоей безбрежной, свободной стихией. В противоположность диалектической схеме Веневитинова, в которой каждая фаза исторически закономерна и снимается последующей, Полевой чаще всего мыслил себе художественное развитие как диалог «романтиков» с «классиками», истинного искусства с лжеискусством.

«Если мы... — возражает Веневитинов Полевому, — беспристрастным взглядом окинем ход просвещения у всех наро-

дов (оценивая словесность каждого в целом: степенью философии времени; а в частях: по отношению мыслей каждого писателя к современным понятиям о философии), то все, мне кажется, пояснится. Аристотель не потеряет прав своих на глубокомыслие, и мы не будем удивляться, что французы, подчинившиеся его правилам, не имеют литературы самостоятельной. Тогда мы будем судить по правилам верным о словесности и новейших времен; тогда причина романтической поэзии не будет заключаться в *неопределенном состоянии сердца*» (стр. 186—187).

Аристотель не потеряет своих прав, потому что на стадии классической поэзии его поэтика была оправданна. Французы, «подчинившиеся» Аристотелю, не произвели ничего «самостоятельного», потому что наступило время иной поэзии — романтической. Наконец, источник романтической поэзии нельзя видеть в неопределенном состоянии сердца, потому что она обусловлена всем развитием мирового духа и фиксирующей это развитие «философией». Такова линия спора Веневитинова с Полевым.

Веневитинов здесь в большой степени предвосхищает длительную борьбу с Полевым Надеждина, а затем Белинского. Особенно близок к характеру рассуждений Веневитинова стиль полемики Белинского с Полевым, состоявшейся четырнадцать лет спустя, в связи с выходом «Очерков русской литературы» Полевого. Белинский тоже подходил к суждениям Полевого с позиций триады (классицизм — романтизм — новейшее искусство), причем роль «ядра» русской романтической формы отводилась им в это время Жуковскому. Считая верными многие наблюдения Полевого о Жуковском (конкретно: ту же мечтательность, стремление к неопределенному, которые констатировал Полевой в разборе «Евгения Онегина»), Белинский отказывался принимать их вне диалектически-подвижной системы развития художественных форм. «Так как объяснения найденного и расхваленного им в поэзии Жуковского он (Полевой. — Ю. М.) искал не в философской мысли, а в своих личных мнениях, — то это найденное и расхваленное и явилось чем-то случайным и, следственно, бессмысленным» (III, 509).

Но вернемся к характеристике Веневитиновым «Евгения Онегина». После того, что мы говорили об его оценке Байрона, нас не удивит, что Пушкина он рассматривает под знаком байронизма. Он даже осаживает Полевого, писавшего несколько

суммарно о «новых приобретениях Байронов в *Пушкиных*»: «Я не вижу в его творениях приобретений, подобных Байроновым, *делающих честь веку*» (стр. 185—186), — возражает Веневитинов. «Конечно, в век Людовика XIV никто бы не написал и поэм Пушкина; но это доказывает не то, *что он подвинул век*, а только то²⁹, что он от него не отстал... Байрон оставляет в его сердце глубокие впечатления, которые отражаются во всех его» творениях».

Полевой сделал отсюда вывод, будто бы Веневитинов видит в Пушкине подражателя. Но под вопрос ставилась не оригинальность Пушкина, а его право быть зачинателем нового «века» всемирной литературы. Веневитинов рассматривает Пушкина в рамках новейшей романтической формы, то есть той формы, которую *ярче всего* воплотил Байрон. Во втором ответе Полевому Веневитинов не оставил на этот счет никаких сомнений: Пушкин «выражает сильные чувства, сильные впечатления, поселенные в нем *самим веком*... и Байроном — *представителем своего века*» (стр. 205, курсив мой. — Ю. М.).

Однако как конкретно согласить с «байронизмом» особенности художественной манеры «Евгения Онегина»? Веневитинов чувствует, что между тем и другим намечается грань, и проявляет крайнюю сдержанность в суждениях о самом произведении. «Я... хотел только доказать издателю «Телеграфа», что он этого вопроса решить не может, не прочитав всего романа», — говорит Веневитинов неоднократно Полевому и... себе.

В большом затруднении находится Веневитинов и в вопросе о народности романа. Полевой здесь, словно забежал вперед, безоговорочно признав народность произведения: «Мы видим свое, слышим свои родные поговорки, смотрим на свои причу-

²⁹ В первой публикации статьи в «Сыне отечества» допущен явный недосмотр, то есть пропущены выделенные нами слова. Ошибка повторена и в современных изданиях Веневитинова (Веневитинов Д.В. Избранное. С. 186. Веневитинов Д.В. Полное собрание сочинений. С. 223). Между тем эта купюра обесмысливает текст: получается, что Пушкин не отстал от века Людовика XIV! Характерно, что редакторы первого издания Веневитинова восстановили это место (см.: Сочинения Д. В. Веневитинова. Ч. II. С. 50); их исправление и учитываем. Оно, кстати, соответствует (при не меняющей содержание инверсии «не») автографу статьи, хранящемуся в рукописном отделе Российской Государственной библиотеки, ф. 48, карт. 55, ед. хр. 40. В новейшем издании Веневитинов Д.В. Стихотворения и проза. С. 146 — дано

ды...»³⁰ Но разве этого достаточно для требуемого романтизмом (и самим Полевым) стремления к абсолюту? «Я не знаю, что тут народного... — пишет Вeneвитинов, — и во Франции и в Англии пробки хлопают в потолок... Приписывать Пушкину лишнее — значит отнимать у него то, что истинно ему принадлежит. В «Руслане и Людмиле» он доказал нам, что может быть поэтом национальным» (стр. 188). Взгляд Вeneвитинова здесь целен и ясен: подчеркнуто прозаического отображения светского быта в его общеевропейских, наднациональных формах — мало для народности. Иное дело мир национальной старины или мифологии или, наконец, стилизации под старину и мифологию, ставших для романтиков эталоном народности³¹.

Рассуждения Вeneвитинова дали Полевому повод упрекнуть его в простонародности, и во второй статье Вeneвитинов должен был уточнить свою точку зрения. «Я полагаю народность не в черевиках, не в бородах и проч. (как остроумно думает г. Полевой), но и не в том, где ее ищет издатель «Телеграфа» (то есть не в прозаически-будничном изображении быта. — Ю. М.). Народность отражается не в картинах, принадлежащих какой-либо особенной стороне, но в самих чувствах поэта, налитанного духом одного народа и живущего, так сказать, в развитии, успехах и отдельности его характера» (стр. 207—208). Это замечательное определение, почти текстуально предвосхищающее известную характеристику Гоголя, тем не менее не должно изыматься из исторического контекста и превращаться в некий абсолютный критерий народности. Мысль Вeneвитинова о том, что поэт, выражающий народность, живет в «развитии, успехах и отдельности» своего народа, явно связана с положением о «степени философии времени» — с историко-философской системой. В то же время красноречивая ссылка на «Вильгельма Телля» (Шиллер «увлекает потому, что пламенным восторгом сам принадлежит Швейцарии», иначе

³⁰ Московский телеграф. 1825. № 5. С. 49. См. также: Полевой Н.А., Полевой Кс. А. Указ. соч. С. 21.

³¹ На спор Вeneвитинова с Полевым относительно Пушкина позднее откликнулся А. В. Дружинин: «Вeneвитинов, сам читатель Пушкина, но читатель разумный и нелицеприятный, был глубоко возмущен раблепными коленопреклонениями критика, поспешившего поставить первую песнь "Онегина" наряду с творениями Данта и Байрона» (*Дружинин А.В.* Прекрасное и вечное М., 1988. С. 115). Интересно, что сам Дружинин не обратил никакого внимания на логику, на «механизм» мысли Вeneвитинова, считая, что все дело в преувеличениях, в «раблепстве» другой стороны, т. е. Полевого.

говоря ее освободительным, вольнолюбивым устремлениям) хорошо показывает, что эту систему (конкретно: современную, романтическую фазу искусства) Веневитинов вплотную придвигал к традициям гражданского, высокого романтизма.

Отвечает ли подобным критериям народности первая глава пушкинского романа? По мнению Веневитинова, не отвечает. Весь роман в целом? Веневитинов еще не знает.

Веневитинов видит, что и характер Онегина намечен не в духе Байрона. В нем незаметно сильной, изнуряющей борьбы «с самим собою, с предрассудками» и т. д. Это, как говорил Полевой, «шалун с умом, ветреник с сердцем». Полевой, по мнению его оппонента, эклектически примирил эту черту романа с романтическим принципом. Веневитинов же жаждет ясности.

Сердцем он склоняется к могучему, субъективно окрашенному отрицанию байроновского толка. Один раз, впрочем, он не сумел это скрыть, противопоставив разбираемой главе романа предваряющий ее «Разговор книгопродавца с поэтом»: «В словах поэта видна душа свободная, пылкая, способная к сильным порывам, — признаюсь, я нахожу в этом разговоре более истинного пиитизма, нежели в самом «Онегине»» (стр. 189). Характерно, что Веневитинов апеллировал не столько к развиваемому в пушкинском стихотворении диалогическому конфликту в целом, сколько к одной «стороне» его, к вдохновенным инвективам Поэта, о которых Книгопродавец говорит: «Лорд Байрон был того же мненья».

Как известно, русское литературное сознание 20—начала 30-х годов почти единодушно отклонило главный образ пушкинского романа. Но следует различать два критерия, на основе которых Онегину выносился отрицательный приговор. Декабристам (А. Бестужеву, К. Рылееву) Онегин был неприемлем своей светскостью, негражданственностью, отсутствием резкой оппозиции среде («...поставил ли ты его в контраст со светом, чтобы в резком злословии показать его резкие черты?») — спрашивал Пушкина Бестужев, явно примеряя к роману ситуацию «Горя от ума»). Словом, смутило их то, что в Онегине они не нашли романтического героя.

Позднее наметилась другая, «философская» точка зрения, которую яснее всего выразил И. Киреевский. Если художник открывает позицию действительности, то все ли в действительности поэтично? Очевидно, нет. «Онегин есть существо со-

вершенно обыкновенное и ничтожное»; «всего меньше поэзии в таком характере» (стр. 52). Характер героя оспаривался не столько по соображениям гражданско-романтических добродетелей, сколько по его (кажущейся, конечно) смысловой недостаточности, неспособности быть «эмблемой» какой-либо философски значительной грани бытия.

Мнение Веневитинова, при всей его недосказанности, как бы располагается между этими двумя точками зрения, вновь демонстрируя перерастание романтического взгляда в «философский». С одной стороны, Веневитинов не видит в Онегине сильных порывов, «свободного» воодушевления. С другой стороны — он озабочен «силой мысли» всего произведения и напоминает, что эта мысль отражается в «характере лиц» и первым делом в характере главного лица.

Но все это лишь наброски впечатлений от первой главы. А как весь роман в целом? Веневитинов не знает. Он опасается «попасть в кривотолки» и предпочитает ждать.

Бывают времена, когда сдержанность эстетических суждений — сама по себе фактор красноречивый и требует немалой силы мысли. Веневитинов шел от романтического комплекса чувств, от байронизма, был кровно с ним связан. Он хотел просветлить этот комплекс философским взглядом. Но пушкинский роман сталкивал его уже с чем-то совершенно необычным, новым, требующим ломки прежних эстетических мерок. В таком случае по самой недосказанности и сдержанности критика мы можем заключить о проходящей в нем внутренней работе...

Замечателен стиль веневитиновских статей о Пушкине! К уже отмеченной выше прозрачной ясности можно прибавить теперь такие качества, как полное отсутствие эффектов, изящная простота, изящество простоты. Свой стиль Веневитинов сознательно противопоставлял по-своему красноречивой, но размашистой, броской, витиеватой манере Полевого. Из русских критиков начала прошлого века Веневитинов ближе всего по точности языка к Ивану Киреевскому, превосходя его определенностью фразы (Киреевский сознательно избегал завершенности определений и предпочитал способ иносказательного описания). Но Веневитинов уступал ему в мелодичности и задушевности тона.

Удивительно, что эта точность и выверенность стиля явились под пером двадцатилетнего критика! В незаконченном

романе Веневитинова мы читаем об его главном герое Владимире Паренском: «...величественная простота Гёте уже пленяла Владимира в такие лета, в которые обыкновенно предпочитают ей пламенный, всегда необузданный восторг Шиллера» (стр. 144). В этих словах запечатлелось, между прочим, и осознание собственного стиля Веневитинова, понявшего прелесть простоты и точности «в такие лета», когда обыкновенно склоняются к открытой экспрессии и эффектам.

Предание сохранило похвальный отзыв Пушкина о первом ответе Веневитинова Полевому. Высказав С. А. Соболевскому «свое желание познакомиться с автором», Пушкин заметил: «Это единственная статья... которую я прочел с любовью и вниманием. Все остальное — или брань, или переслащенная дичь»³². Вряд ли Пушкин, чье развитие в это время происходило в отталкивании от метода Байрона, принял главную мысль статьи — о пушкинском «байронизме». Но его, вероятно, привлекли вдумчивый подход критика к роману, суровая отповедь «переслащенным» похвалам Полевого, да и сама сдержанность, точность и изящество стиля, которые Пушкин-прозаик так высоко ставил. Во всяком случае, достоверность этой похвалы скреплена дружеским расположением, которое с этого времени Пушкин неизменно оказывал Веневитинову.

СУДЬБА ОНЕГИНА

Тем временем вышла вторая глава «Евгения Онегина», и вопросы, оставшиеся открытыми, потребовали от Веневитинова ясного ответа. Критик дал его в маленькой заметке. Хронологически эта заметка отделена от ответов Полевому несколькими месяцами. Но между ними — огромные пространства, которые затем предстояло осваивать и обрабатывать русской эстетике...

Веневитинов писал: «С Онегиным давно познакомились все русские читатели, и нам некоторым образом уже поздно говорить о нем; но, как издатели журнала, мы обязаны прибавить свой голос к голосу общему и сказать о нем хоть несколько слов. Вот наше мнение:

Вторая песнь, по изобретению и изображению характеров,

несравненно превосходнее первой. В ней уже совсем исчезли следы впечатлений, оставляемых Байроном, и в «Северной пчеле» напрасно сравнивают Евгения Онегина с Чайльд-Гарольдом. Характер Онегина принадлежит нашему поэту и развит оригинально. Мы видим, что Онегин уже испытан жизнью; но опыт поселил в нем не страсть мучительную, не [сильную] едкую и деятельную досаду, а скуку, наружное бесстрашие, свойственное русской холодности (мы не [смеем сказать] говорим русской лени).

Для такого характера все решают обстоятельства. Если они пробудят в Онегине сильные чувства, мы не удивимся: он способен быть минутным энтузиастом и повиноваться порывам души. Если жизнь его будет без приключений, он проживет спокойно, рассуждая умно, а действуя лениво.

[Характеры Ленского и Татьяны также очень живы и много обещают для продолжения романа]. О стихах ни слова. Если мы опоздали говорить о самом Онегине, то хвалить стихи Пушкина и подавно поздно» (стр. 216—217).

Несмотря на краткость, мнение Вeneвитинова высказано с полной определенностью и отличается замечательной новизной. Ферментом, который будоражит и обновляет весь взгляд критика, служит Онегин. Вначале Вeneвитинов, заметив отклонение главного пушкинского образа от «байронизма», предположил: может быть, я ошибаюсь. Может быть, дальнейшее прибавит к онегинскому прозаизму отблеск «страстей роковых». Роман не дал байронического продолжения, но зато другими глазами заставил взглянуть на безыдеальность Онегина.

Во второй главе «уже совсем исчезли следы впечатлений» Байрона — фаза не только нового смысла, но и новой эмоциональной оценки. Прежде Вeneвитинов говорил: в романе *еще* недостаточны «следы впечатлений» Байрона.

Важнейшую нить к смыслу отзыва Вeneвитинова дает нам его полемическая отсылка к «Северной пчеле». Булгарин в «Северной пчеле», отвечая на вопрос, «кто таков *будет* Онегин», предсказывал ему судьбу Чайльд-Гарольда и приводил следующее признание Байрона: «...выводя на сцену *Чайльд-Гарольда*, я имел целию показать, что ранний разврат сердца и ума поселяет в нас пресыщение и препятствует наслаждаться новыми удовольствиями. Все, что только может возбудить раздражительность ума, (после цестодобия

свою над душою испорченною или заблудшеюся. Если бы я продолжал поэму, то *Чайльд-Гарольд* был бы образцом человеконенавидения, ибо начертанный мною план, который я намеревался кончить некогда, представлял с некоторою разницею современного Тимона или, может быть, Зелуко». От себя рецензент «Северной пчелы» добавлял: «Онегин также... возненавидел людей без всякой причины...».

Выясняется важное обстоятельство: Веневитинов строит оценку Онегина, отталкиваясь от байроновского понимания *Чайльд-Гарольда*. Разочарование — общая черта обоих персонажей. Но *Чайльд-Гарольд* оно привело к сильным страстям и человеконенавидению. В Онегине же «опыт поселил... *не* страсть мучительную, *не* сильную едкую досаду, а скуку...» и т. д. Противопоставление прямо вызвано байроновской характеристикой.

Ею же задан второй аспект размышлений Веневитинова: кем *будет* Онегин.

В целом же критик отодвигает байроновскую стадию мрачного человеконенавидения, сильных страстей в прошлое. Перед нами — новая стадия «охлаждения» в ее неброской, прозаической и национально-вседневной форме (ср. красноречивое пояснение критика о «русской скуке»).

Веневитинов изымает пушкинского героя из сети ассоциаций с мрачными «чело́веконенави́стниками» типа Зелуко у Джона Мура или шекспировского Тимона Афинского. Особенно много говорил современникам второй образ. Белинский писал, что люди «надругались над святыми чувствованиями» Тимона «и этот человек возненавидел людей и проклял их» (I, 290). Как известно, «Тимоном, которому нет еще девятнадцати лет», называл себя Байрон.

Веневитинов тонко почувствовал, что идеи гордого отпадения от человечества и «проклятия» уже не вяжутся с пушкинским героем и что это не упущение, а огромный шаг вперед.

Особенно интересно, что Веневитинов подметил, так сказать, непредопределенность онегинской судьбы и указал на двоякую — в зависимости от обстоятельств — возможность ее развития. Первой частью альтернативы (обстоятельства «про-

будят в Онегине сильные чувства») Веневитинов точно предугадал финал романа. Второй частью — наметил вполне вероятную судьбу героя за хронологической чертой произведения: то же неаффектированное, скрытое и внешне бесстрастное разочарование.

Оценка Веневитиновым второй главы «Евгения Онегина» не была делом случая и отражала собственное развитие его художественного сознания.

Речь идет о незаконченном романе Веневитинова, над которым он работал в последние месяцы жизни, и прежде всего — о финале этого романа.

Хотя из довольно точного пересказа ряда сцен романа первыми издателями Веневитинова не ясны все подробности и перипетии его действия, но мы можем четко представить себе некоторые важнейшие отправные моменты.

Молодой Владимир Паренский, одаренный необыкновенными способностями, задумывается над сокровеннейшими тайнами бытия. Он старался «узнать тайную связь души и тела Мысли его *стремились далее и далее*. — В нем родились сомнения». Обратим внимание на далеко идущее указание причин, вызвавших разочарование Владимира; не последнюю роль среди них играли, видимо, причины атеистического порядка.

Намечается характерное свойство романтического героя — его духовное превосходство над окружающими и вызванное этим одиночество. «С тайною радостью, может быть, с тайною надеждою взирала Бента (подруга юности Владимира. Ю. М.) на быстрые успехи Паренского, на первенство, которое он возымел над товарищами, на удивление и любовь его наставников, на это видимое предназначение в нем человека необыкновенного, выпренного. Она не понимала, как дорого он искупил сии преимущества!»

Потом — неисполненные надежды, цепь преступлений, совершаемых Владимиром, угрызения совести...

«Что ж стало с ним впоследствии? Со временем все страсти в нем перегорели, душевные силы истощились; все действия его были без намерения; он соделался человеком обыкновенным; люди простые почитали его даже добродетельным, потому что он не творил зла. — Но он, живой, уже был убит и ничем не мог наполнить пустоту души»³⁴.

Нельзя не видеть в нарочитой прозаизации разочарования Паренского граничившего со смертью души, переключки с тем как определял Веневитинов будущее Онегина. В эстетических раздумьях критика и в его творческой практике возникли встречные тенденции.

Еще один красноречивый симптом — стихотворение Веневитинова «Жизнь»:

Сначала жизнь пленяет нас.
В ней все тепло, все сердце греет
И, как заманчивый рассказ,
Наш ум причудливый лелеет.
Кой-что страшит издалека.
Но в этом страхе наслажденье:
Он веселит воображенье.
Как о волшебном приключенье
Ночная повесть старика.
Но кончится обман игрой!
Мы привыкаем к чудесам —
Потом на все глядим лениво.
Потом и жизнь постыла нам:
Ее загадка и завязка
Уже длинна, стара, скучна.
Как пересказанная сказка
Усталому пред часом сна.

Высказывалось мнение, что выраженный в последних строках взгляд на жизнь, несомненно, заимствован у «романтиков, которые воспевали «поблекший жизни цвет без малого в осьмнадцать лет»³⁵. Но в слова Ленского явно примешивается насмешливая, снижающая интонация Пушкина. *Как* передавали свое разочарование сами романтики, мы хорошо знаем хотя бы из слов героя «Кавказского пленника»:

Я вяну жертвою страстей.
Ты видишь след любви несчастной,
Душевной бури след ужасный...

.....
Но поздно: умер я для счастья,
Надежды призрак улетел...

И т. д.

Контрастирующий с этим холодный, прозаически-тягостный взгляд на жизнь из названного стихотворения — это уже

новый момент художественного мышления Веневитинова³⁶. Он соотносится с финалом его неоконченного романа, с оценкой будущей судьбы Онегина.

Вернемся теперь к середине стихотворения. Ни один из комментаторов Веневитинова не обратил внимания на выделенные нами строки — о «ночной повести старика». Между тем они не могут быть общезначимым поэтическим образом вроде пушкинской няни и ее сказок. Они непременно требуют разъяснения: что это за старик? что за ночная повесть?

Думается, что «ключ» спрятан в повести Гофмана «Что пена в стакане, то сны в голове», напечатанной в «Московском вестнике» (1827, № 19). Первые страницы этой повести были переведены Веневитиновым.

У Гофмана в замке старого барона поздним вечером заходит разговор о происхождении сновидений. Отмар считает, что во сне мы общаемся с небесными силами, «пробуждаемся к жизни высшей, внутренней». Старый барон не согласен: если это так, то сны должны быть приятны. «Но, напротив, все сны, которые я называю замечательными потому только, что случай доставил им некоторое влияние на жизнь мою... все эти сны, говорю я, были неприятны, мучительны». По его мнению, сны выражают игру страшных, непонятных сил в нашей жизни. В подтверждение этой мысли «старый барон», «старик» рассказывает страшную историю из своей жизни.

Литературные реминисценции нередки в стихах Веневитинова. Финал «Послания к Рожалину» навеян чтением Шекспира. Стихотворение «К. И. Герке» — чтением трагедии Вернера «Мартин Лютер и освящение силы». В стихотворении «Жизнь» — отзвук повести Гофмана.

Веневитинов писал Шевыреву 28 января 1827 года об этой повести: «Повесть славная, лучше всех у нас русских напечатанных»³⁷. Около того же времени, как сообщал 3 декабря

³⁶ О возможной шекспировской реминисценции в последних строчках стихотворения см. в комментариях М. А. Чернышева в кн. *Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза*. С. 479, 475.

³⁷ *Веневитинов Д. В. Полное собрание сочинений*. С. 338. Здесь это письмо приведено как письмо к «Неизвестному». Адресат письма — Шевырев — правильно указан в публикации настоящего письма в «Литературном наследстве» (Т. 16—18. М., 1934). В качестве аргументов фигурирует то, что хотя письмо найдено в архиве Погодина, но последний упоминается «при разе в третьем лице», что письмо отличается «дружеским тоном» и наполнено «делами «Московского вестника»» (стр. 688). Но существуют более определенные, действи-

1826 года живший вместе с Веневитиновым Ф. Хомяков, поэт написал стихотворение «Жизнь». Ф. Хомяков обронил тут же ценное замечание, что стихи Веневитинова «составляют как бы журнал его, выражая всегда истинные его минутные чувства»³⁸. В строках о «ночной повести старика» Веневитинов и зафиксировал свои впечатления от Гофмана.

Таким образом, в стихотворении вскрывается полемическая основа. Движением его мысли преодолевается комплекс мыслей и чувств, навеянных «ночной повестью». Это лишь один из этапов — второй этап — длинной дороги жизни. На третьем этапе действительность теряет даже ореол страшной таинственности. Взору открывается ее холодная, леденящая проза.

Как своеобразно применена триада в этом стихотворении Веневитинова! Начало в какой-то мере аналогично традиционному первому тезису — об античном искусстве, с его доверчивым приятием всего сущего, объективного. Второй тезис — близок романтическому распадению и споре с действительностью. Но зато третий — третий уже не имеет аналогии в историко-философской системе Веневитинова и вводит в самую сердцевину чувств «современного человечества», с его «раздробленными» характерами, скукой и холодом.

НОВЫЙ ЭТАП ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ

Какова же судьба историко-философской системы Веневитинова? С полной определенностью на этот вопрос ответить нельзя, так как критик, видимо, не успел привести в соответствие с ней свой новый взгляд на Пушкина. Тем не менее совершенно ясно: в «системе» Веневитинова намечился важный сдвиг.

тельно прямые аргументы: 1) Веневитинов, разбирая первые два номера «Московского наблюдателя», пишет: «Поцелуй сам себя за разговор» (стр. 338). Это - «Разговор о возможности найти единый закон для изящного» Шевырева. Другого произведения с названием «Разговор» и этих номерах не было. 2) Веневитинов пишет: «Присылай «Валленштейнов лагерь». Здесь пропустят...» Это - трагедия Шиллера «Валленштейнов лагерь», перевод которой сделан Шевыревым.

³⁸ „Русский архив. 1884. №5. С. 224. (курсив мой – Ю.М.).

³⁹ Помимо буквального своего значения (барон рассказывает страшную историю ночью) это выражение могло быть подсказано и характерным жанром Гофмана — «Nachtstucke».

Мы помним, что Веневитинов считал современной формой поэзии романтическую, а ее истинным представителем — Байрона. С осознанием оригинальности Пушкина ставилась под вопрос и монополия романтической формы. Этот вывод подтверждает и последняя статья Веневитинова о Пушкине, — написанная им в 1827 году на французском языке для «*Journal de St. Petersbourg*» — «Разбор отрывка из трагедии г. Пушкина, напечатанного в «Московском вестнике» (разумеется, Веневитинов учитывает в своем разборе и всего «Бориса Годунова» в целом; он слышал его в Москве в 1826 г. в чтении Пушкина).

Веневитинов пишет о Пушкине: «...истинные друзья русской литературы с сожалением замечали, что он во всех своих произведениях до сих пор следовал постороннему влиянию, жертвуя своею оригинальностью — удивлению к английскому барду, в котором видел поэтический гений нашего времени» (стр. 218). Как будто не Веневитинов полтора года назад писал, что Байрон в «душе своей сосредоточил стремление целого века...» Ныне же с удовлетворением отмечается полная «независимость» таланта Пушкина — «верная порука его зрелости».

Перейдя к «Борису Годунову» и подчеркнув (в отступление от общепринятого тогда мнения) творческую независимость Пушкина от Карамзина, Веневитинов поставил трагедию «наряду со всем, что только есть прекраснейшего в этом роде на языках древних и новых» (стр. 221). Никакие параллели с Байроном, естественно, теперь не подходят. Для сравнения избираются лишь имена Шекспира и Гёте, взятые главным образом как эталоны объективного повествования и действия, когда персонаж независим от авторской воли. «Личность поэта не выступает ни на одну минуту: все делается так, как требует дух века и характер действующих лиц» (стр. 219).

Веневитинов отмечает несоблюдение Пушкиным «трех единств»: «При исполнении такой обширной программы г. Пушкин был, разумеется, вынужден обходить законы трех единств» (стр. 219). Говорится это, как видим, мимоходом: над расшатыванием «трех единств» уже немало поработали романтики.

Больше внимания уделяет Веневитинов контрастному построению «Бориса Годунова»: контрасту сцены избрания Годунова и сцены в келье, «противоположности между двумя

Но обращает на себя внимание та настойчивость, с которой Веневитинов выдвигает в отношении нового искусства требование «античной простоты».

А. Шлегель, защищая критерии современной, то есть романтической, драмы писал: «Античное искусство и поэзия основываются на строгом разделении неоднородного; романтическое — удовлетворяется неразделимым смешением; все противоположное: природу и искусство, поэзию и прозу, серьезное и шутку, воспоминание и предчувствие, духовное и чувственное, земное и божественное, жизнь и смерть — сплавляет оно теснейшим образом в одно целое». Романтическая драма — «словно обломок, вырезанный из оптической арены мира»; она «схватывает всю пеструю картину жизни, со всем ее фоном».⁴⁰

Веневитинов же писал, что у Пушкина «красота частных теряет, так сказать, в красоте целого», «античная простота является рядом с гармонией и верностью выражения». И далее, прямо полемизируя с господствующими представлениями о романтическом стиле: «...изящество в современном вкусе, служащее к украшению поэм не столь возвышенного рода, только обезобразило бы драму, где поэт ускользает от нашего внимания, чтобы тем полнее направить его на изображаемые лица» (стр.221).

Как видим, к нарочитой «прозаизации» и изображению будничного (в последнем отзыве об «Евгении Онегине») Веневитинов добавил другие черты: античную «простоту», гармоническое изящество стиля и объективность действия, выводящие персонаж из-под диктата авторской мысли. Мы помним, что обе последние черты Веневитинов относил к классической форме, от которой они должны быть отвлечены синтетическим искусством будущего.

Приблизил ли Веневитинов к современности стадию синтетического искусства, чье наступление вначале вместе с Шеллингом он считал делом далекого будущего? Или же он допустил существование какой-то иной, промежуточной, переходной (от романтизма к синтетическому искусству) формы? Во всяком случае, под давлением живого опыта русской литературы, и в первую очередь произведений Пушкина, монополия романтической формы была подорвана, и в его историко-философской системе появились новые, чрезвычайно перспективные элементы.

ВЕНЕВИТИНОВ И ЕГО ПОСЛЕДОВАТЕЛИ

Мы сказали, что в своих последних оценках Пушкина Веневитинов проделал путь, который, затем *длительное* время предстояло осваивать русской эстетике. Да, Веневитинов намного опередил свое время. Этот двадцатидвухлетний юноша, несомненно, владел силой гениальной мысли.

В 1828 г., через год после смерти Веневитинова, Баратынский писал Пушкину: «Вышли у нас еще две песни «Онегина». Каждый о них толкует по-своему: одни хвалят, другие бранят, и все читают. Я очень люблю обширный план твоего «Онегина»; но большее число его не понимает. Ищут романической завязки, ищут обыкновенного и, разумеется, не находят. Высокая поэтическая простота твоего создания кажется им бедностью вымысла, они не замечают, что старая и новая Россия, жизнь во всех ее изменениях, проходит перед их глазами...»⁴¹.

О всей нашей философской эстетике в какой-то мере можно сказать словами Баратынского: ищут «романически» обыкновенного, то есть *необыкновенного*. Необыкновенного уже не в классицистическом смысле этого слова, а в философском — как философски значительного, вскрывающего какую-то «субстанциональную», существенную сторону бытия. Но все равно установка на значительность заключала художественную мысль в определенные границы.

Вот почему «нерефлектированное» и отвергнувшее всякое притязание на значительность творчество зрелого Пушкина являлось таким трудным орешком для философской критики. Ближе всего ей был «Борис Годунов» — как раз благодаря его историческому заданию, ориентации на отображение целой исторической полосы, наконец, благодаря возможности подключения к традиции (пусть подчас понимаемой слишком широко и превратно) — традиция от исторических хроник Шекспира до романов Вальтера Скотта. Дальше всего ей была Пушкинская лирика последних лет, его поэмы «Граф Нулин» и «Домик в Коломне», и — главным образом благодаря центральному герою — роман «Евгений Онегин».

Все это наглядно продемонстрировало отношение к Пушкину Надеждина, о чем речь впереди.

Веневитинов — чуть ли не единственный, кто, прорвав круг философской эстетики, понял цену «поэтической простоты».

Далее всех из других критиков 20—30-х годов продвинулся в этом отношении И. Киреевский. В своих статьях 1828—1832 годов, идя вслед за Веневитиновым, он смело поднял на щит и пушкинскую гармоническую простоту и «объективность» (новое у нас понятие, на котором критик специально настаивал) его манеры. Но Киреевский никогда не доходил до признания онегинского прозаизма. Центральный образ пушкинского романа оставался для него сколком — причем неудачным — с «характера Чильд Гарольда».

Гоголь с горечью писал, что последние произведения Пушкина, в которых «он погрузился в сердце России, в ее обыкновенные равнины», оказались недоступны современникам. Знаменитое гоголевское положение, что «чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное», прозвучало так же одиноко, как перед тем веневитиновская похвала «второй песни» «Евгения Онегина».

Лишь в конце 30—начале 40-х годов пришло время всесторонне понять пушкинский прозаизм. Тогда-то с огромной силой убеждения Белинский развернул защиту пушкинского «обыкновенного», с его неповторимо русским, национальным, неброским колоритом. Тогда-то было полнее понято значение характера Онегина. Белинский развил подходы, намеченные в середине 20-х годов Веневитиновым, хотя, вероятно, субъективно для него уже была утрачена эта преемственность.

Эстетическое наследие Веневитинова, выражаясь современным языком, подобно двуступенчатой ракете, и если головка ее, прорезав 30-е годы, ушла в будущее, то основание послужило опорой деятельности ближайших последователей критика. Философское обоснование искусства, применение к поэзии шеллингианской системы тождества, наконец, собственно историко-философская (стадиальная) сторона системы — вот что ближайшим образом стало предметом внимания и разработки русских критиков.

И. Киреевский писал: «Веневитинов создан был действовать сильно на просвещение своего отечества, быть украшением его поэзии и, может быть, создателем его философии» (стр. 67).

Молодой М. Бакунин в 1833 году с огромным увлечением читает веневитиновское письмо к графине NN, что было, как показывает его биограф, первым шагом к немецкой философии⁴¹.

П. Анненков в своей биографии Станкевича поставил его вслед за Веневитиновым, поскольку последний был «провозвестником русского образования... для поколения, принадлежавшего 1825 году»⁴². Анненков не был знаком со Станкевичем, но приведенный отзыв, несомненно, отражает оценку Веневитинова последним. Дело в том, что труду Анненкова предшествовала оставшаяся неизданной биография Станкевича, написанная Н. Г. Фроловым. Близкий друг Станкевича, он в своей биографии строго держался писем и устных высказываний Станкевича. Приступая к жизнеописанию Станкевича, Фролов писал: «С 20-х годов началось близкое знакомство с немецкой литературой, принесшее новые, общие понятия жизни, природы, человечества...». «Предвестник этой новой поры Веневитинов»⁴³. Работая над биографией, Анненков, в свою очередь, руководствовался рукописью Фролова; его суждение о Веневитинове даже и композиционно (оно находится в конце вступления) восходит к соответствующему месту у Фролова.

Белинский (отчасти переключаясь со Станкевичем) выражал уверенность, что Веневитинов «скоро оставил бы поэзию для философских созерцаний. На этом поприще многого можно было ожидать от него» (V, 562).

Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы» назвал Веневитинова предшественником Надеждина и Белинского: «Он был ранним провозвестником этого поколения...» (III, 157).

Наконец, Плеханов, говоря, что «и раньше Надеждина были у нас писатели, сознававшие, что именно в немецкой философии следует искать указаний для выработки правильного взгляда на состояние и задачи русской литературы»⁴⁴, называл Веневитинова.

Мы видим, что от Веневитинова ведут нити буквально ко всем главным представителям русской философской эстетики

⁴¹ См.: Корнилов А. Молодые годы Михаила Бакунина. М., 1915. С. 54.

⁴² Анненков П.В. Николай Владимирович Станкевич. М., 1857. С. 11.

⁴³ Отдел письменных источников Государственного Исторического музея, ф. 351, ед. хр. 64.

⁴⁴ Плеханов Г.В. Сочинения. Т. XXIII. М.; Л., 1926. С. 146.

и шире — философского движения 20—40-х годов. Друг с другом они зачастую спорили и враждовали, но в отношении к Веневитинову оставались единодушны. Все они признавали в нем своего предшественника — «провозвестника», титул, подтвержденный впоследствии и теми исследователями (Чернышевский, Плеханов и другие), которые в противоположность, скажем, Венгерову придавали этому течению первостепенное значение.

ФАКУЛЬТЕТЫ НАДЕЖДИНА

НАДЕЖДИН: ПРОТИВ И ЗА

Через год после смерти Веневитинова на поприще литературной критики вступил Надеждин. По остроте постановки эстетических проблем, по характеру ответов, к которым пришел критик, и, наконец, по самой целенаправленности и упорству в отстаивании новых идей Надеждин стал центральной фигурой русской философской эстетики конца 20—начала 30-х годов, непосредственно подготовив деятельность Белинского. Впрочем, эта заслуга, как известно, долго не признавалась за Надеждиным.

Надеждину всегда везло на споры. Весь его непродолжительный творческий путь сопровождался шумными толками, нападками, бранью. Сенсацией явилась уже первая критическая статья Надеждина — знаменитые «Литературные опасения за будущий год». Подумать только: никому не ведомый «экс-студент Никодим Надоумко», ютящийся где-то в каморке у Патриарших прудов, осмеливается дерзко заявлять о том, что у нас нет истинной поэзии, нападает на «романтизм», критикует корифеев мировой литературы: Шекспира, Лопе-де-Вега, Кальдерона, Байрона и больше всего Пушкина.

Но это было только начало. Вслед за «Литературными опасениями...» последовала серия подобных же, как говорили современники, «недоумочных» статей, с теми же грустно-философическими ламентациями о современном состоянии русской литературы, с такими же резкими и подчас грубыми нападками на признанные авторитеты.

Но и это было не все: журнальная трибуна словно показалась Надеждину недостаточной для провозглашения его дерзких истин, и он потянулся к другой трибуне — университетской кафедре. После защиты диссертации, обобщившей основные положения его журнальных статей, Надеждин не-

сколько лет преподавал в Московском университете, и эта его деятельность вызвала почти такой же широкий резонанс, как и его литературно-критические выступления. Одновременно с занятием кафедры в университете Надеждин начал издавать журнал «Телескоп», ставший после «Московского телеграфа» Полевого самым популярным и боевым журналом того времени.

Все необычное по мере повторения теряет свою остроту — эту старую истину как будто суждено было подтвердить Надеждину, вступившему в новый, зрелый период своей деятельности. Не то чтобы со взглядами Надеждина — издателя «Телескопа», ординарного профессора изящных искусств и археологии — окончательно примирились, но по крайней мере перестали видеть в его выступлениях дерзкий вызов, нарочитое эпатирование. Но так продолжалось недолго. Надеждину суждено было еще раз всколыхнуть умы современников и снова напомнить о бурном дебюте Никодима Надоумко: он опубликовал «Философическое письмо» Чаадаева — событие, которое не только привело к закрытию журнала, но, в сущности, трагически сломало жизнь Надеждина, навсегда удалив его с авансцены литературной борьбы.

Бывают литераторы, чья прижизненная шумная репутация разительно отличается от посмертной. Страстность и накаленность споров о них уступают место академическому спокойствию и чинности; нападки, брань, разногласия мнений сменяются трезвостью и осторожностью суждений; постепенно складывается более или менее общий, устраивающий всех взгляд. Не то с Надеждиным: прижизненные споры о нем явились только прологом к будущим спорам.

Этот спор начал П. С. Савельев, первый биограф Надеждина, а продолжил его Чернышевский. В 1856 г., через несколько месяцев после смерти Надеждина, он опубликовал четвертую статью «Очерков гоголевского периода русской литературы». Здесь впервые (если не считать краткой характеристики Надеждина в статье о Пушкине, в 1855 г.) Чернышевский заговорил о нем как об одном из самых выдающихся деятелей русской культуры.

Это был «ум необыкновенно сильный», располагавший «страшным запасом знаний». Во многих областях науки — в

русской истории, этнографии, философии, археологии, богословии — он сделал так много ценного, что «почти каждый из наших ученых» мог бы с огромной пользой обратиться к его наследию. Сам Чернышевский обращается только к наследию Надеждина — эстетика и критика, и вот к каким выводам он приходит: «...явился человек, все еще несколькими годами опередив поколение, которое должно было понять его... Он один тогда понимал вещи в их истинном виде. Его не понял никто». И далее: «Главнейшая заслуга Надеждина-критика в нашей литературе состоит в том, что он был образователем автора статей о Пушкине. Выражаясь любимым его языком классической поэзии, он незабвенен для нас, как Хрон, воспитатель Ахиллеса» (III, 157, 164). Кажется, никого, кроме Белинского и Гоголя, не награждал автор «Очерков гоголевского периода...» такими высокими похвалами!

Но шли годы, и точка зрения Чернышевского стала постепенно пробуждать «оппозицию». Правильно ли оценил он Надеждина? — спрашивали исследователи. Конечно, Надеждин делал доброе дело, борясь с романтизмом, — но ведь с каким романтизмом? Не только с трескучими, эпигонскими поэмами типа «Борского», но и с произведениями значительными и с художниками великими. Не он ли писал, что Байрон — это зловещее светило на горизонте европейской поэзии, а Пушкин — подражатель, вступивший «в планетную систему» Байрона? А как отнесся Надеждин к явлениям нового, «неромантического» стиля, во имя которого он будто бы действовал? Он их просто не понял: достаточно только вспомнить его нападки на «Евгения Онегина» (для гения мало создать Евгения, острил Надеждин), на «Графа Нулина» (это просто «нуль», больше ничего), на «Домик в Коломне» (он «несравненно ниже Нулина: это отрицательное число с минусом!») на пушкинскую лирику. А выступления Надеждина против французской революции 1830 года и польского восстания 1830—1831 годов! Нет, непохоже, чтобы такой критик был «образователем» Белинского...

Первым против тех, кто решил «поставить Надеждина на незаслуженный им пьедестал» (то есть прежде всего против Чернышевского), выступил М. М. Филиппов в одной из глав своего труда «Судьбы русской философии»². К этой точке зре-

² Филиппов М. М. Судьбы русской философии. Дни Надеждина его современники и

ния присоединился С. А. Венгеров, обстоятельно развив ее в своих комментариях к первому тому Полного собрания сочинений В. Г. Белинского (1900). Венгеров решительно развенчивает Надеждина, сводит почти на нет его роль в истории русской мысли. Вся деятельность Надеждина — «бесцельная игра ума». Опубликование «Философического письма» П. Чаадаева — «полная случайность». Чернышевский, который вывел Надеждина из забвения, «осветил его деятельность совершенно несоответственно действительности. Его увлек образ человека, пострадавшего за свои убеждения»³. На Белинского Надеждин никакого влияния не оказал и оказать не мог⁴.

Все сказанное Венгеровым нельзя сбрасывать со счетов. И не только потому, что Венгеров был одним из крупнейших знатоков Белинского и его окружения. Самое важное то, что его характеристика Надеждина во многих своих чертах восходит к суждениям самого Белинского.

В начале 30-х гг., в период сотрудничества в «Телескопе» и «Молве», Белинский относился к Надеждину доброжелательно. Потом, около 1837 г., отношение Белинского к Надеждину изменилось — и изменилось к худшему. В письмах к К. Аксакову он резко говорит о недобросовестности Надеждина, сравнивает его с Сенковским и даже приходит к выводу, что «только глупое состояние нашей журналистики до 31 года помогло этому человеку составить себе какой-то авторитет» (XI, 131). Белинский мечтает подробнее написать о Надеждине, дать его, как мы сейчас говорим, «литературный портрет». Исполнением этой мысли в какой-то мере явились те полторы страницы, которые посвятил Белинский Надеждину в рецензии на «Сто русских литераторов» (1841). Здесь Белинский снисходительнее к Надеждину, он признает за ним определенную роль в истории русской литературы, но опять-таки с большими оговорками, упреками, критикой.

Главный предмет критики Белинского — «неискренность» и непоследовательность Надеждина, «явное противоречие» между его «воззрениями» и их «приложением». «Это противоре-

³ Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. Т. I. СПб., 1900. С. 404.

⁴ Позднее все эти идеи перешли в зарубежные работы о Надеждине. Так, Сечкарев соглашается с М. Филипповым, что «Надеждин сыграл очень скромную роль в истории русской литературы» (*Setchkareff W. Schellings Einfluss in der russischen*

чие едва ли не было умышленно», — утверждает Белинский: будущий доктор по мере возможности не хотел противоречить своим будущим оппонентам.

Нетрудно заметить, насколько скромнее то место, которое отводит Надеждину Белинский по сравнению с Чернышевским.

Но почему же, действительно, Чернышевский так «приподнял» Надеждина? Мнение С. Венгерова о том, что критика «увлек образ человека, пострадавшего за свои убеждения», — едва ли нуждается в опровержении. Основательнее другой довод, который обычно выдвигают, когда трактовка какого-либо вопроса слишком отличается от общепринятой — дескать, Чернышевский писал так из соображений тактических, преследуя интересы современности, борясь с романтизмом, подходя к вопросу «не как историк, а как критик»... Однако такое объяснение было бы еще правомерно по отношению к тем главам «Очерков гоголевского периода...», которые посвящены Белинскому, чьи воззрения Чернышевский стремился привести в систему и обобщить. Но Надеждин был для него уже глубокой историей, его мнения были развиты или опровергнуты многими другими критиками и, следовательно, давно уже утратили жгучую злободневность и остроту. Спор с романтизмом также был уже решен в русской литературе, и Чернышевский не нуждался в том, чтобы брать Надеждина в союзники. Чернышевский не случайно определял свою главную задачу в рассмотрении деятельности Надеждина как *историко-литературную*: «Теперь не нужно защищать Надеждина; но похвалы общими фразами недостаточны: *надобно определить его значение в русской литературе, показать меру заслуг его в науке и изящной словесности*» (III, 141, курсив мой. — Ю. М.).

Кстати, «Очерки» свидетельствуют о довольно широкой осведомленности критика в творческом наследии Надеждина; он принял во внимание не только крупные его статьи, но и небольшие рецензии, библиографические и полемические заметки; не только подписанные произведения, но и анонимные. Однако еще важнее не количество, а качество: читая Чернышевского, легко установить, что он исходит из особенно «трудных», противоречивых работ Надеждина — первых его статей, диссертации и т. д., — то есть как раз тех, которые служили почвой для самых резких и тяжелых упреков критику, составили, так сказать, темную сторону его литературной

зная об этой его стороне, Чернышевский произнес свое высокое слово о Надеждине! Почему же?

В нашей науке нет четкого ответа на этот вопрос, как нет и единого мнения о Надеждине. Тот же полемический пыл, который, издавна одушевлял каждое слово о Надеждине, чувствуется и во многих работах нового времени. Амплитуда колебаний в оценке Надеждина была подчас так велика, что могло показаться: речь идет не об одном, а о двух литераторах. Один Надеждин — прогрессист и даже представитель «буржуазной демократии», как сказано в первом издании «Литературной энциклопедии» (т. 7). Другой — ненавистник всего нового и махровый реакционер.

В последующих работах одна из двух крайних точек зрения на Надеждина представлена М. Поляковым, много занимавшимся изучением его наследия. По мнению исследователя, Надеждин «во многом продолжал традиции декабристской критики (Кюхельбекера), выдвигавшей необходимость создания поэзии высокой мысли и глубокого гражданского содержания. Вслед за Кюхельбекером и Пушкиным Надеждин разоблачал последовательно и убедительно эпигонов романтизма»⁵.

Этой точке зрения противостоит другая, прямо противоположная: Надеждин — «эклектик-романтик» в эстетике и монархист-реакционер в политике; его влияние на Белинского обычно преувеличивается. Сошлюсь, к примеру, на работу А. Лаврецкого «Историко-литературная концепция Белинского, ее предшественники, последователи и критики» (1949), оставившую в изучении Надеждина и других русских критиков заметный след.

Однако Надеждин принадлежит к тем общественным явлениям, которым особенно противопоказано выборочное, избирательное описание, когда одна «половина» деятельности литератора заслоняется другою: скажем, нападки на «реализм» — борьбой с «эпигонами романтизма». Нужно исходить из признания того и другого, коль скоро и то и другое имело место. Но, в свою очередь, признание сложности Надеждина менее всего означает механическое «примирение противоположностей». Всегда полезно сделать шаг вперед от простой констатации противоречий и спросить себя, не скрывается ли за ними что-то другое, более важное, объясняющее эти противоречия «изнутри».

ФИЛОСОФИЯ, КОТОРАЯ «СНИСКИВАЕТСЯ В
КРОВАВОМ ПОТЕЛИЦА»

Николай Иванович Надеждин родился 5 (17) октября 1804 года в селе Белоомут Рязанской губернии. Отец его был дьяконом, впоследствии священником, и по установленной традиции будущему критику тоже предстояло вступить на духовное поприще. Надеждин-старший высоко мечтою не заносился: он хотел, чтобы сын пристроился причетником в той самой церкви, где он сам исполнял должность священника. Но будущее мальчика, поступившего в Рязанскую духовную семинарию, сложилось иначе.

Замечательные способности Надеждина восхищали его товарищей и преподавателей. Сохранилось предание, будто бы и фамилией своей он был обязан своим успехам. В Рязанской семинарии существовал обычай менять ученикам имена, и вот архиепископ Феофилакт решил дать даровитому мальчику, отца и деда которого звали просто Белоомутскими (по имени их родного села), фамилию выдающегося государственного деятеля Сперанского, так сказать переведя ее с латинского языка на русский. Этот жест символизировал те надежды, которые возлагались на питомца семинарии.

В 1820 году Надеждина направили в Москву для поступления в духовную академию. В стенах академии он провел четыре года. Если еще прибавить к этому два года, проведенные Надеждиным в качестве преподавателя словесности в Рязанской семинарии, то бросается в глаза важнейшая особенность его биографии. Будущий критик, литератор, профессор Московского университета до двадцати двух лет был связан с церковной средой, находился в духовном звании. А ведь это годы, в которые складывается характер и мировоззрение человека.

Надеждин впоследствии дважды — в показаниях по делу о «Философическом письме» Чаадаева и в автобиографии — подчеркивал, что такое воспитание было для него благотворным, так как сформировало в нем «прочное основание» консервативных взглядов. Действительно, когда несколько позднее — к концу 20-х годов — Надеждин стал усиленно штудировать сочинения буржуазных историков Гизо, Сисмонди и других, то либеральные веяния, «новые приобретения века», по его словам, «настигались» на прочный фундамент старых идей.

Надеждин имел в виду идеи монархизма, которые укрепило в нем религиозно-церковное и классическое воспитание.

В эти годы Надеждин овладевает исключительной филологическим культурой, приобретает широкие познания в древнееврейской, античной и западноевропейской литературах. Среди его современников трудно найти человека равного ему по эрудиции.

Особенно большой интерес проявил Надеждин к философии. Уже на предварительных испытаниях в академии Надеждин, обнаружив солидную философскую подготовку, защищает идею систематизма. «Я уже читал тогда Канта и других новых философов немецких, — вспоминал Надеждин, — и со всем юношеским жаром восстал на Вольфа и вообще на эмпиризм, главную характеристическую черту основанной им школы». Так едва ли не впервые в своей жизни Надеждин отчетливо высказал мысль, что необходим «общеисторический взгляд на развитие рода человеческого», — мысль, которая впоследствии станет основой его критической и научной деятельности.

Уволившись из духовного звания, Надеждин в 1826 году переезжает из Рязани в Москву и поступает «домашним учителем» к Самариным. Все свободные часы отдает он литературным и научным занятиям, прочитав, как свидетельствовал впоследствии Ю.Самарин, «огромную... библиотеку на русском, французском и немецком языках, не упуская текущей литературы и новейших иностранных сочинений». К этому времени относится письмо Надеждина к Ф. Голубинскому, которое вводит нас в самый центр интересов будущего критика.

Надеждин сообщает, что он переводит «статью о мистике» и одновременно подумывает переложить Орфеевы гимны из франкфуртского журнала «Der Lichtbothe». Рассказывая о своих занятиях философией, Надеждин пишет: «Я имел даже терпение прочесть все нелепые кошунства: Вольтера, Мирабо, Болингброка, Гиндала и прочих, похитивших себе в глазах света высокое титуло философии: но, признаюсь откровенно, их необузданная дерзость и наглость, не уважающая ничего священного, возбудила во мне одно только отвращение. Более на меня подействовал Гиббон своею «Histoire de la decadence et de chute

d'Empire Remain» («Историей упадка и разрушения Римской империи») и Юм...»⁷

В этих нескольких строчках запечатлелись главные направления умственной жизни Надеждина как раз накануне его вступления в критику — и глубокий интерес его к классической древности (кстати, упомянутый перевод Орфеевых гимнов с подлинника он вскоре подготовил и опубликовал), и его пробуждающийся интерес к исторической науке, и, наконец, отчуждение от революционной идеологии. С годами это отчуждение перешло в глухую, почти фанатичную вражду. Русский декабризм, французская революция 1830 г., польское восстание 1830—1831 гг. — все, в чем Надеждин узнавал «брожение старой революционной закваски XVIII века», подвергалось с его стороны резким и подчас грубым нападкам.

Критический дебют Надеждина, как мы уже сказали, оказался на редкость шумным. Первые же его статьи, которые стали появляться с конца 1828 года в «Вестнике Европы» — «Литературные опасения за будущий год», «Борский, сочинение А. Подолинского», «Полтава, поэма Александра Пушкина» и т. д. — вызвали споры, гневные протесты, насмешки.

Объясняя впоследствии причины этого возбуждения, Надеждин писал: «Состояние нашей литературы казалось мне очень жалким и унижительным — в сравнении с тем понятием, которое я принес об ней как о блистательнейшем цвете образования. Преимущественно поэзия, в коей научился я видеть отсвет торжественнейшего одушевления человеческой природы, представляла для меня зрелище нестерпимо болезненное»⁸.

К этим словам, однако, необходимо одно уточнение. Читателей Надеждина поразила не сама по себе строгость его критических оценок, не отрицательный тон его статей. Требования, которые предъявляла в эти годы русская критика к литературе, были вообще довольно высокие. Начиная, по крайней мере, со знаменитой статьи Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824), критика постоянно укоряла отечественных писателей в подражательности, неоригинальности, бедности содержания,

а

подчас готова была поставить под сомнение и само существование русской литературы («...у нас нет литературы», — обобщал эти настроения Белинский в «Литературных мечтаниях»). Но читателей Надеждина поразило то, что он придал своим отрицательным суждениям, так сказать, явную методологическую направленность. Он строго связал, по его мнению, бедственное положение русской литературы с господством романтизма и в критике последнего не остановился перед самыми большими авторитетами: Пушкиным, Баратынским, Байроном, Гюго (не говоря уже о Полевом как теоретике русского романтизма; кроме того, в подтексте статей Надеждина постоянно звучала критика поэтов-декабристов). Но это было бы полбеда: с той же яростью, с какой Надеждин осуждал поэмы «Бахчисарайский фонтан» или «Цыганы», обрушился он на «Домик в Коломне», «Графа Нулина», «Евгения Онегина» — словом, произведения уже явно иной, неромантической фактуры. Создавалось впечатление, что молодой критик готов крушить все направо и налево ради одного эффекта борьбы и разрушения. То, что уже первые статьи Надеждина опирались на свою логику, «на эстетические начала» (Чернышевский), стало яснее лишь впоследствии, когда критик развил эти начала в цельную эстетическую систему. На ней мы остановимся в своем месте, пока же отметим характерную особенность первых критических работ Надеждина.

С одной стороны, они были пронизаны уже знакомой нам враждебностью Надеждина не только к радикальной но и к либеральной мысли. Сама внешняя манера критика, с постоянными ссылками на признанные авторитеты, с множеством сентенций из древнегреческих и латинских авторов (к этому надо прибавить еще введенную Каченовским в его журнале странную особенность правописания — использование букв греческого алфавита), — сама эта манера призвана была подчеркнуть верность стародавним, консервативным установлениям. Но в то же время эти тенденции тесно переплелись с другими, противоположными. Мы говорим о явно демократических симпатиях Надеждина, словно унаследованных им от его предков, от мелкого неимущего духовенства, делившего с простым людом и угнетение и бедность. Характерна уже маска Надеждина, под которой он вступил в критику.

В одном из очерков, опубликованных позднее в

тают нищета и труд. «Такими домами изобилуют особенно Тишина, Пресня, кварталы Никитских, Патриаршие пруды — все эти места, где не так часто раздается стук карет и откуда далеки биржи щегольских извозчиков»⁹. Но именно на Патриарших прудах, в маленькой каморке «поселился» экс-студент Никодим Надоумко, отсюда «высылал» он в журнал свои дерзкие писания. Да и весь облик Надоумки выразителен: он беден, хвор, не знается с богатыми и сильными мира сего, надеется только на себя и свои ученые занятия. Позднее, когда место «экс-студента» занял сам Надеждин, он унаследовал от своего детища и неприязнь к власти имущим, поднимавшуюся порою до гневных и выстраданных инвектив, и симпатию к простому люду, доходящую до прямого призыва послужить своим пером пользе тех, кто составляет «основание великой пирамиды русского царства»¹⁰.

Случаи такого рода сочетания демократических симпатий с монархической верноподданностью не единичны; их можно особенно часто наблюдать в 20—30-е гг. прошлого века, когда демократические средние слои были несамостоятельны и поневоле искали себе опору в идее сильной власти и помощи сверху. Однако не в этом главная черта Надеждина. В ряду первых русских «предразночинцев», таких людей, как Н. Павлов, М. Погодин, А. Никитенко и другие, Надеждина отличает особенно тесное, подчас нерасторжимое переплетение его общественных идей с идеями философскими. Но и это еще не все. Примерно с середины 20-х годов интерес к философии довольно широко распространился в русском обществе. Однако, как правило, он носил достаточно расплывчатый характер. Примером может служить Николай Полевой, который, живо интересуясь философией, эклектически примирял французское просветительство с немецкой идеалистической философией, а внутри последней — различные, подчас враждующие друг с другом течения. Не случайно чуть ли не философским знаменем Полевого стал эклектик Кузен (в то время как Надеждин не упускал случая показать эклектизм французского мыслителя).

На этом фоне философская ориентация Надеждина приобрела определенное и более четкое направление. Чтобы выделить это направление, нужно обратиться к более поздним рабо-

там Надеждина, в которых он уже стремится дать отчет о ходе всего новейшего философского движения. К таким работам принадлежит статья, написанная в связи с переводом в 1832 году на русский язык первой части «Всеобщего начертания теории изящных искусств» К.-Ф. Бахмана.

Обозревая многовековую историю эстетических учений, Надеждин признает безуспешными попытки обосновать законы изящного на уровне психологии — исходя лишь из видов и оттенков человеческих чувств, особенностей психологической реакции на внешние раздражители. Еще более непримирим Надеждин к «механическому понятию об изящном», к попыткам определить его природу лишь с помощью некоторого соотношения формообразующих, подчас технических моментов. Первый метод Надеждин связывает преимущественно с английским направлением в эстетике, второй — преимущественно с французским. Самого Надеждина привлекает такой путь, на котором, как говорил Гегель, учение об искусстве развивается «в лице самой идеи», приводится в связь с коренными основами бытия.

Поскольку именно новая немецкая эстетика четко поставила перед собою задачу ввести учение об изящном в философскую систему, последовательно обосновать его как часть философского наукоучения, то понятна та исключительная роль, которую отводит Надеждин «немцам». «Бесспорно, теория изящного обязана немцам своим бытием, своею жизнью», — отмечает он в другой статье¹. Но и по отношению к немецким авторам Надеждин проявляет определенную избирательность, демонстрируя тем самым свои представления об искомом, наиболее правильном пути в эстетике. За Баумгартеном, который ввел в науку сам термин «эстетика», признается та заслуга, что он первый попытался разработать полную теорию изящного «по философической методе и началам». Однако его понятие «чувственного совершенства» как основного признака прекрасного Надеждин считает недостаточным и даже виновным в той путанице мыслей об искусстве, которая была рассечена лишь беспощадным кантовским «критицизмом». Очень показательно сложное отношение русского критика к Канту. Надеждин ценит его борьбу с рационализмом школы Вольфа и Баумгартена, стремление найти собственную сферу искусства,

¹ Телескоп. 1833. № 6. С. 264.

не смешиваемую со сферой логического познания и науки. Но еще в одной из первых своих статей — «Всем сестрам по серьгам» — Надеждин полушутя-полусерьезно писал, что при всем его уважении к «патриарху критической философии», «лукавый демон» нашептывает сомнение в том, что время — это «только форма внутренних наших ощущений». Иными словами, Надеждин не приемлет кантовское начало априоризма, которое теперь (в статье по поводу книги Бахмана) он отмечает и в его трактовке эстетических категорий. Отсюда упрек немецкому философу, что изящное «должно было превратиться в трансцендентальный призрак, как и все прочие звенья кантовской философии».

Вполне логично Надеждин видит в Канте своего рода кризисный пункт эстетической эволюции. От него возможно было двигаться либо к полному отъединению идеального от реальных предметов и свойств, либо к попытке преодолеть априорные моменты на путях объективного идеализма. Первый путь Надеждин связывает с Фихте, который довел «Кантов трансцендентализм до *non plus ultra*»¹² идеалистического иступления»; второй — с Шеллингом. За Шеллингом Надеждин признает исключительную заслугу, считая, что его идея «безусловного тождества» диалектически примиряет законы бытия и мышления.

В этой связи укажем на одну знаменательную параллель. Надеждин не знал, что за несколько лет до его работы о Бахмане во многом сходную картину развития эстетической мысли нарисовал Гегель. В своих к тому времени еще не изданных лекциях по эстетике, в историографической их части, Гегель отмечал начало априоризма у Канта, у которого явления прекрасного рассматриваются лишь со стороны субъективно оценивающего их размышления»; критиковал субъективный идеализм Фихте, признающего «я» абсолютным принципом всякого знания», и, наконец, указывал на заслугу Шеллинга, в философии которого «было найдено *понятие* и научное место искусства» (XII, стр. 61, 68, 67). Сходство это (хотя его и не надо преувеличивать) подтверждает вскользь брошенную Чернышевским мысль, что Надеждин «приблизился, силою самостоятельного мышления, к Гегелю» (III, стр. 159). При этом, как доказал З. А. Каменский, сама логика понимается Надеждиным в духе Гегеля (хотя главным образом под влиянием посредству-

ющих источников, например того же Бахмана), то есть понимается в качестве науки, выходящей за рамки формальности и выражающей законы движения всего сущего¹³.

Движение к Гегелю выражало известное единство типов мироощущения и подхода к искусству, складывавшееся в немецкой и (под ее сильным влиянием) в русской эстетике. Определялось это единство тенденцией к максимально полному включению фактов искусства в системы объективного идеализма, к обоснованию его особого места, наконец, к преодолению моментов априорности и субъективизма. Характерен и сам способ рассуждений об изящном, вырастающий на доверии к логически-опосредствованным формам знания.

Пожалуй, последнее обстоятельство имело особенно важное значение — и вот почему. В русской романтической (и не только романтической) эстетике было распространено убеждение, что искусству адекватны не категории разума, но интуиция. «Вот где система!» — сказал, по преданию, профессор Московского университета Мерзляков, приложив руку к сердцу (Надеждин знал об этой злополучной фразе профессора и несколько раз иронически упомянул о ней в своих статьях).

Философские интерпретации искусства во многом были еще связаны с романтическими (в собственно художественном творчестве, например в стихах и в прозе, Надеждина эта связь еще сильнее), но поскольку первые стремились к логически-опосредствованному знанию и поскольку они на этой основе строили целые системы, преодолевающие моменты априорности и субъективизма, — постольку они уже отделялись от романтизма и формировали новый взгляд на искусство.

При этом конкретный облик системы Надеждина осложнялся тем, что в полемике с романтизмом критик готов был обратиться к более архаичным, классицистическим традициям; в этом духе он, например, переакцентировал кантовское положение «о целесообразности без цели»: если у Канта гений, творящий как зиждительная сила, сам устанавливает себе правила, то у Надеждина функция своеобразного якоря придается категории художественного образа.

¹³ См.: *Каменский З.А.* Н. И. Надеждин. Очерк философских и эстетических взглядов (1828—1836). М., 1984. С. 90 и далее.

¹⁴ См. об этом: *Fastin Sigurd. N. I. Nadezdin und das Problem des künstlerischen Schaffens // Scando-Slavica 1973. Tomus XIX. S. 39*

Надеждин как-то заметил: «...философии-то нельзя ни отдать, ни снять на откуп! Она снискивается в кровавом поте лица, неутомимыми трудами!» Эти слова выстраданы Надеждиным. Среди его русских современников трудно назвать другого писателя, который бы так серьезно, не подилетантски, профессионально отдавался философским занятиям, так самозабвенно и упорно стремился бы ввести «философский взгляд» в самосознание русского общества, в плоть и кровь русской литературы. Речь шла не о том, чтобы сблизить сферы философии и поэзии, перелить в поэзию философское содержание; (хотя и эта задача, воспринятая от романтиков, сохраняла для Надеждина свое значение), но о том, чтобы закрепить за философией особое место, построив на ее фундаменте здание всей литературной науки.

В начале 30-х годов, после защиты диссертации «О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической»¹⁵, Надеждин получил самые широкие возможности для развития своих любимых идей — университетскую кафедру и журнальную трибуну. В декабре 1831 г. Надеждин был назначен профессором Московского университета по теории изящных искусств и археологии, причем в числе его слушателей были такие люди, как Станкевич, Белинский, К. Аксаков, Буслаев и другие. А в начале того же года Надеждин выпустил первый номер своего собственного журнала «Телескоп» (с приложением газеты «Молва»).

Это уже был не тонкий журнал типа «Вестника Европы», а настоящий толстый журнал, сбросивший нелепый наряд из греческих букв, ориентированный на самый последний опыт европейской журналистики. «Журнал современного просвещения» - такой подзаголовок дал Надеждин своему детищу, стремясь ответить требованиям современности самыми различными отделами: тут были и «науки», и «изящная словесность», и «критика», и информационные отделы — «смесь» и «новости наук и искусств», — и, наконец, «современные летописи» — отдел, близкий, в нашем понимании, публицистике. Особенное при-

¹⁵ Защита состоялась 22 апреля 1830 г. Диссертация, написанная на латинском языке, была издана отдельной книгой *Nicolaus Nadezhdin. De origine, natura et fatibus poeseos, quae romantica audit*. М., 1830. Русский перевод диссертации опубликован полностью в кн. *Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. О ходе зашипы,*

страстие обнаружил «Телескоп» к наукам, причем именно к теоретическим, или, как говорили тогда, спекулятивным, наукам, и, конечно же, к философии в первую очередь¹⁶.

В одной из ранних статей Надеждина («Всем сестрам по серьгам») мы встречаем место, которое едва ли не является ключом к самому названию журнала. Отвечая на реплику, что для писателя нужен хороший глаз, Пахом Силич (излюбленный персонаж Надеждина) замечает: «Нет — не простой глаз, а вооруженный телескопом. Глаза мы имеем все: да далеко ли они видят! В этом-то и состоит достоинство философии, что она расширяет и просветляет взор наш. Простой человек смотрит на все просто; философ имеет *взгляд высший*.»

«ЧЕЛОВЕК С ВЫСШИМ ВЗГЛЯДОМ»

Спустя лет десять—пятнадцать такое понятие, как «высший взгляд», приобрело пародийную окраску, а «человек с высшим взглядом» стал восприниматься как претенциозный и пустой мечтатель типа Адуева-младшего. Иное дело — на рубеже 20—30-х годов. Владеть настоящим, неэклетичным «высшим взглядом», то есть построенным на идеалистической диалектике, цельным мировоззрением — значит быть на уровне эпохи.

Важно понять Надеждина как определенный *тип времени*, соответствующий тем необратимым переменам, которые произошли в русском обществе после 14 декабря (в свою очередь, этот процесс сливался с общеевропейской духовной эволюцией). В результате поражения декабристов не только идеи революционности, но и либерализма в значительной мере были подорваны. Но они не иссякли полностью — они, скорее, ушли вглубь. «Высший взгляд» переводил эти идеи на другой обобщенно-философский уровень мысли. С одной стороны, этот уровень соответствовал тем настроениям — от усталости и индифферентности до воинствующей аполитичности, — которыми обычно характеризуется переходная эпоха. Но, с другой стороны, он создавал благоприятную почву для развития идей Диалектики, для осмысления многообразных фактов материального и духовного мира под знаком наиболее общих закономерностей.

¹⁶ О журналистской деятельности Н. И. Надеждина см.: Березина В. Г. Русская

Положение Гегеля из «Предисловия к философии права» — «*Das Wahre ist das Ganze*» («истинное — это целое») — очень точно передает преобладающий склад мысли Надеждина, причем перед нами вновь не только результат влияния, но и типологическое сходство. Мир разумен, если исходить из целого. То, что кажется дисгармоничным как частное, получает свой смысл в составе целого. «Неоспоримо, — писал Надеждин в рецензии на "Наложницу", — что гармония, составляющая изящество великой вселенной, для нашего человеческого уха, постигающего ее только в отдельных частях и дробных отрывках, звучит нередко яркими диссонансами: но сии диссонансы спасаются во всеобщей симфонии бесчисленных аккордов бытия, открывающейся иногда и нам, в минуты превыше земного одушевления»¹⁷. С этой точки зрения Надеждин порицал излишнее пристрастие художников к «диссонансам» не только в мире физическом (пристрастие к «африканским пустыням и лапландским тундрам»), но и в мире нравственном и гражданском. Вся его защита дворян («кои призваны быть, благороднейшими представителями» русского народа) строилась на этом философском фундаменте. Из него же вырастало глубокое отвращение Надеждина к началам алогизма, фрагментарности, хаоса, законные пределы которого — в искусстве — ограничивались им доклассическим периодом (подробнее об этом ниже, при разборе системы критика).

Надеждин мог бы сказать словами Станкевича: «В мире господствует дух, разум: это успокаивает меня насчет всего». Положиться на «разум» — значит положиться на самодвижение жизни. Поиски «разумной основы» общественных перемен должны были застраховать от торопливости, волюнтаризма, от личной «опеки над родом человеческим» (Белинский). В это же время апелляция к мировому разуму очень повышала самосознание философа, в данном случае — философски настроенного критика. Пожалуй, никогда еще до Надеждина русский критик не ощущал столь близкого отношения своего дела к судьбам страны и человечества, так как это дело прямым образом

¹⁷ Телескоп. 1831. №10. С. 233. Ср. понимание истинного образования (*die Bildung*) у Гегеля: образование есть восхождение ко всеобщему; ограничиваться частностями, не видеть разумности целого и поэтому, скажем, отдаваться «слепому

связывалось с познанием абсолюта, то есть самых коренных законов бытия. Это был не только определенный тип мышления, но и определенный психологический, нравственный тип.

Однако же как сложен этот тип! Он вдвойне сложен, когда мы говорим о Надеждине.

Надеждин, мы видели, был человеком порядка, причем среди субъективных мотивов его философской ориентации не последнюю роль играло уважение к закону в самом прямом и тривиальном значении этого слова. О натурфилософии Окена Надеждин пишет так, как будто это кодекс законов нравственности и благочиния; при этом происходит знаменательное вторжение в его философские периоды обиходной политической лексики: «Чего бояться от ней? [От натурфилософии. — Ю. М.]. Политического православия она развратить не может ни прямо, ни косвенно: ибо система, ищущая водворить в беспредельном царстве природы один вседержавный порядок, не может быть неприятельницею общественного благоустройства. Скажем более: *натуральная философия есть в высшей степени монархическая философия...*»¹⁸. Подобные заявления не были тактическим ходом: Надеждин верил, что его философия неопасна. Однако в действительности дело обстояло сложнее — начала диалектики исподволь подтачивали консерватизм вседержавной системы.

Пожалуй, первыми опасные перспективы русского философского движения почувствовали не его представители, а противники. Они не внимали заверениям Надеждина: «Чего бояться от ней?» — и были по-своему правы. С. Уваров, министр просвещения, автор известной формулы «официальной народности», в 1833 году прямо связывал революционное движение с немецкой «страстью к отвлеченностям». «Когда все восколебалось от бурей переворотов, — писал Уваров, — когда этим чадом отуманились и умозрительные головы германцев», тогда и вошли в силу «непроницаемые, темные произведения кенигсбергского мыслителя»¹⁹. Речь идет о Канте, в беспощадном критицизме которого Надеждин — мы помним — видел необходимый этап всего новейшего философского движения.

Русская философская эстетика 20—30-х годов чревата была далеко ведущим противоречием. Противоречием между

¹⁸Телескоп. 1832. №8. С. 534.

¹⁹

сравнительно безобидным, подчас консервативным характером ее непосредственных выводов и теми дальними перспективами, которые она открывала. Известно, что Гегель завершал философию истории идеализированным изображением прусской конституционной монархии (правда, конкретно стимулируемым теми прогрессивными тенденциями этого государства, которые определились к 1818 г.²⁰). Но известно также, что Герцен называл гегелизм «алгеброй революции». Это противоречие — с поправкой на масштаб дарования, место и время — можно было наблюдать почти в каждом представителе русской философской эстетики, в Надеждине — особенно.

Но сложность Надеждина еще и в том, что в его сознании подчас возникало противодействие самым главным принципам «высшего взгляда», и однажды — в середине 30-х годов — оно довольно отчетливо пробилось наружу. В этом противодействии политические взгляды Надеждина характерным образом переплелись с его взглядами философскими, «плебейство» вдохновляло его выступление против систематизма. Все началось с одного сугубо личного момента биографии критика.

В начале 30-х годов Надеждин был приглашен в качестве домашнего учителя к Елизавете Васильевне Сухово-Кобылиной. Профессор и его шестнадцатилетняя ученица глубоко полюбили друг друга. Создалась ситуация, чреватая драматическими осложнениями: «попович», семинарист и бедняк претендовал на руку дочери видного московского барина — генерала, кичившегося своей родословной.

Философа гегелевского типа обычно упрекают за непримиримое противоречие между абсолютным способом суждения и индивидуальной жизнью: «Когда он теряется в мире абстракций, он слагает свое собственное "я", как снимают пальто» (Серен Кьеркегор). С Надеждиным случилось иначе: частное «я» восстало против абсолютного способа суждений...

Читая письма и записки Надеждина, относящиеся к этому времени, мы прежде всего замечаем бурный рецидив романтических элементов. Влюбленные, оказывается, уговорились «поверять чувства свои луне» («глупой луне», как со значением говорил Онегин романтику Ленскому). С особенным чувством

²⁰ См об этом *Ritter Joachim Hegel und die französische Revolution Frankfurt am Main, 1965. S. 8, 79.* (со ссылкой на другого исследователя — Вайля — E. Well).

Надеждин пишет о музыке, переселяющей «в мир фантазии», настраивающей «воображение к сладостной мечтательности» — о музыке, которой романтики в иерархии жанров отводили высшее место именно благодаря ее нематериальности, «чистой духовности». В Воскресенском — в подмосковном имении Сухово-Кобылиных — под кедром, на котором было вырезано имя его возлюбленной, Надеждин намеревался зарыть свои письма к ней... Сколько раз говорил (и еще будет говорить!) Надеждин-критик, что мир средневековых рыцарских чувств ушел в прошлое, невозстановим для современного человека, но вот, оказывается, не было теперь для него более волнующего, более соответствующего его настроению образа, чем рыцарь Тогенбург, заточившийся в монастырь в сладкой тоске по возлюбленной.

Нетрудно увидеть подоплеку этого бурного рецидива романтических чувств: они как раз призваны выразить и укрепить личностные, интимные начала переживаний и воззрений Надеждина.

Но это еще не все: очень скоро в его письмах зазвучали новые ноты — тревоги, неуверенности, роковых предчувствий. Все то, что Надеждин-критик считал (и еще будет считать!) фрагментарным и алогичным и, следовательно, не принадлежащим к жизни и искусству, понимаемым в их разумной цельности, — все это переживается им теперь самым с обостренной силой. Надеждин подчас отказывается от веры в разумность мировой идеи, универсума, почти отказывается — прибавим мы для точности. И вновь за его комплексом философских переживаний угадывается реальная причина — Надеждин видел, что его роман бесперспективен, что мать Елизаветы Васильевны употребит все силы, чтобы разлучить влюбленных.

Когда это произошло и Надеждину было запрещено видаться и переписываться со своей ученицей, а по Москве поползли слухи о корыстолюбии выскочки-профессора, вознамерившегося коварным путем втереться в богатое и знатное семейство, — тогда голос «простолюдина» и плебея зазвучал во всю силу. Судьба как нарочно столкнула Надеждина с сословием, в котором он призывал видеть «благороднейших представителей» нации, — и что же он обнаружил? «Благородное русское дворянство, — записывает он теперь, — особенно отличается самою наглою бессовестностью». Он жалуется, что «все стоит на воровстве, на деньгах», что в этой жизни «нельзя ина-

че двигаться вперед, как ползком, нельзя иначе поддерживаться, как подлостью и грабительством»; он выражает свое презрение к свету, «дерущему кожу с крестьян, грабящему казну, берущему взятки». Бунтарские, штюрмерские ноты, которые Надеждин упорно подавлял в себе, считая их философски неразумными, теперь открыто зазвучали в его голосе. А в одном из писем, тайно отправленных Елизавете Васильевне, он вспоминает «Коварство и любовь» Шиллера: «Мы точно в том положении, как Фердинанд и Луиза... Но, милая моя, роли должны быть переставлены... Ведь, Луиза-то я!.. Я только могу и должен сказать тебе то, что она сказала Фердинанду... Друг мой! Я отнимаю тебя у твоих *родителей*, у твоего *состояния*, у всего... Душа моя замирает... Но это так, именно так».

Надо сказать, что опасения Надеждина за судьбу Елизаветы Васильевны оказались преувеличенными: он не отнял ее у ее «состояния». Искренне любившая Надеждина, она тем не менее вскоре вышла замуж в Испании за графа Салиаса де Турнемира²¹. Что же касается Надеждина, то несчастливая любовь привела его к неожиданному, удивившему многих поступку. В 1835 году, не оставив еще надежды на брак с Елизаветой Васильевной, Надеждин решает поменять карьеру профессорскую на карьеру чиновничью, но, в сущности, лишается и той и другой. Подав в отставку в университете, Надеждин остается ни с чем: «Итак, все мои связи с прошедшим кончились; все, что было приобретено мной для будущности, в поте лица, ценою кровавых трудов, — все это уничтожилось в одно мгновение... Теперь я снова возвратился в прежнее *ничто*, с которого начал бедное, злополучное свое существование».

Между тем решение Надеждина прервать столь удачно начатую научную карьеру профессора теории изящных искусств и археологии само по себе знаменательно. Многое должно было накопиться в душе, многое перевернуться, чтобы возникла эта своего рода «пограничная ситуация», и Надеждин оставил поприще, окруженное в его глазах (да и в глазах других философских критиков) высоким ореолом.

Переживая конфликт общего и частного, истории и личности, который не могла разрешить старая философия, Белинский позднее скажет: «Социальность, социальность — или

смерть! Вот девиз мой. Что мне в том, что живет общее, когда страдает личность?» (XII, 69). Это тоже разрешение ситуации, которое Надеждину всегда оставалось чуждым. Однако его заключительный шаг, который Надеждин называл то сознательным «пожертвованием», то внезапным «поворотом», — это, в известном смысле, самый крайний результат его философской и психологической эволюции и один из самых резких диссонансов по отношению к «высшему взгляду».

СИСТЕМА НАДЕЖДИНА

Конкретное воплощение надеждинского «высшего взгляда» — это система искусства, и главным образом ее историко-философская часть. Именно Надеждин с невиданной у нас до того полнотой развил теорию происхождения и изменения художественных форм. На этой теории необходимо задержаться, так как она в той или другой мере проступает почти в каждой его работе, определяет многие его конкретные оценки и характеристики. Больше того, система движения художественных форм (с некоторыми небольшими вариантами) — важнейшая часть всей русской философской эстетики, включая Белинского 30-х годов, позволяющая понять и оценить это явление как целое.

Главная идея историко-философской системы Надеждина проста: развитие художественного сознания человечества прошло через несколько этапов, или форм. Важнейшие из них — классическая форма, соответствующая античной эпохе; романтическая форма, обнимающая период средневековья; и, наконец, синтетическое искусство нового времени.

Как на предыстории искусства, Надеждин останавливается на той форме, которая у Гегеля получила название «символической». Это доклассическое искусство — «первобытная» поэзия Древнего Востока, Скандинавии и т.д. Именно в этот период вполне уместны и закономерны «чрезмерное обилие» образов, нарушение «пропорций», беспорядок, хаос, так как первобытный человек еще не осознал двойственной (идеальной и материальной) природы всего сущего, и в его представлении «сливалось небо с землей», все пребывало в «нераздробленном свете первоначального тождества». Такова «Рамаяна» — «непрерывная цепь воплощений очеловечотворяющегося божества», лавным, однако, Надеждин считает различие классиче-

ской и романтической форм, описание которых он строит контрастно. Первая форма — объективная, вторая — субъективная. Признаки, конечно, достаточно общие, и нам следует установить их реальный смысл.

Вдумываясь в значение античной объективности (материальности), можно констатировать, что она выступает у Надеждина в основном в трех аспектах. 1) Определенный фазис истории: человечество в его отпадении от природы, борющееся с ее силами и побеждаемое ими. Так, в «Илиаде» герои вступают в «тяжбу» с олицетворяющими природу богами, но терпят от них поражение, не могут выйти из-под их власти. Господство материального дано здесь как господство «вещественной необходимости» над духовною свободою людей — этих «фигурантов на позорище природы»²². 2) Человечество в аспекте внешней, физической жизни, противоположной жизни духовной и внутренней. Отсюда внимание к битвам, состязаниям в силе, боям и т. д. в тех же поэмах Гомера. Конфликт словно перемещен в конкретную личность, точнее говоря, в идеальную личность всего человечества, в которой духовная сфера поглощается материальной, «природной». 3) Определенное качество образности — изображение спокойное, всестороннее, обстоятельное, пластическое, свободное от примеси субъективизма, немногосложное и округленное, вплоть до законченности каждой сцены и описания. Конфликт словно перенесен внутрь художественного произведения, точнее, в некое единое, обобщенное произведение, в котором констатируется аналогичная победа материального над духовным.

Переходя к пониманию Надеждиным субъективного (идеального) как признака романтической поэзии, можно также установить три основных значения. 1) Новый фазис истории: борьба и освобождение человечества от власти природы, хотя в конце концов эта свобода оказывается призрачной, мнимой. Отсюда (в средневековом рыцарском эпосе) фантастические образы особого свойства: они олицетворяют не силы природы, но сверхъестественное господство над нею человека — с помощью фей, колдунов, волшебников и т.д. 2) Человечество в аспекте внутренней, духовной жизни, противоположной жизни физической. Основной конфликт снова перемещен в идеальную личность человечества. Отсюда внимание (в

средневековой любовной лирике, в песнях трубадуров, миннезингеров и г. д.) к сокровенной жизни духа, к той «таинственной почве души и сердца», о которой потом так вдохновенно будет писать Белинский во второй статье пушкинского цикла. Главный же признак духовности романтического искусства — любовь, новое понимание любви. Любовь классического мира — телесная, чувственная; любовь романтическая — идеальна. Самое большое, на что была способна классическая поэзия, — возвеличивание женщины. Романтическая поэзия ставит женщину выше — она ее обоготворяет. 3) Определенное качество образности — изображение непластическое, действующее больше с помощью таинственных намеков, неясных полутонов, чем с помощью резких штрихов и ярких красок. Изображение усложненное, запутанное, порой напоминающее (как писал Надеждин о поэме Ариосто «Неистовый Роланд») «обширный излучистый лабиринт». Изображение, «деформированное» субъективной мыслью автора.

Как видим, по всем главным пунктам романтическая поэзия противоположна поэзии классической. А что же такое, по Надеждину, новая поэзия? Она должна примирить сильные стороны той и другой. Вместо капитуляции человека перед природой или мнимого торжества над нею — понимание ее законов, свободное пользование своей силой и возможностями. Крайности чувственно-материальной жизни и болезненного самоуглубления примиряются в гармонии полного и уравновешенного человеческого бытия. Скульптурная неподвижность и неистовое безумие сменяются торжеством пластически ясного и в то же время живого, динамического изображения. Примирение противоположностей происходит во всех трех аспектах классической и романтической форм.

Прежде чем обратиться к более детальному анализу самого важного раздела системы Надеждина — трактовке новейшей формы искусства, — рассмотрим эту систему в методологическом отношении.

Лежащая в ее основе антитеза классической и романтической форм но является открытием Надеждина. В конце XVIII — начале XIX века эта антитеза стала общим местом европейской и русской эстетики. Был исчерпывающе разработан и описан и «состав» каждой формы, например, отмечено различие романтической любви и классической, выделен скульптурный принцип античной образности и

средних веков, подчеркнута зависимость человека от внешних сил в древние времена (отсюда популярность концепции «античного рока» в эстетике конца XVIII — начала XIX в.) и его освобождение от них — в сфере фантазии — в эпоху средневековья. Наконец, определилось стремление связать каждую форму искусства с типом общественной и культурной жизни и объяснить смену одной формы другою переворотом в религиозных воззрениях и социальной эволюции — главным образом переходом от язычества к христианству и от старых общественных и семейных отношений — к новым, феодальным.

Однако важно не только то, что Надеждин противопоставлял одну форму искусства другой, но и то, как он это делал. Важен метод мысли Надеждина, на который проливает свет его полемика (в диссертации) с другими, в то время очень авторитетными западными теоретиками искусства.

Прежде всего Надеждин опровергает мнение Фридриха Бутервека, будто бы классическое искусство послушно правилам, романтическое отступает от них. Это может показаться неожиданным, так как и Надеждин (мы помним) писал о неправильном, запутанном художественном строе романтического искусства... Противоречие объясняется тем, что в обоих случаях неправильность понимается различно: в значении более сложной структуры произведения или же в значении его независимости от эстетических законов. Первое, по Надеждину, возможно как свойство какой-либо определенной формы искусства; второе немыслимо, так как противоречит его природе вообще. Романтическое искусство, считает Надеждин, отличается от классического не как искусство свободное от правил, а как искусство, следующее более сложным и запутанным правилам. Тем самым Надеждин отводит любую попытку объявить какую-либо форму или период искусства (в данном случае романтизм) автономным по отношению к общеэстетическим законам.

Особенно интересно сравнение надеждинской системы с концепцией Шиллера. Дело в том, что именно шиллеровское разделение двух форм искусства в трактате «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795) послужило стимулом для подобного рода разграничений и оказало сильнейшее влияние на всю европейскую эстетику.

У Шиллера уже можно найти все три значения понятия «объективный» (или «субъективный»), по которым Надеждин проводит деление классической и романтической форм. Осо-

бенно важная роль отводится немецким теоретиком определенному качеству образности, — изображению с рефлексией или без рефлексии, объективному или деформированному субъективной мыслью. Наивного поэта «объект захватывает... целиком, сердце его не лежит, подобно неблагородному металлу, под самой поверхностью, но, подобно золоту, требует, чтоб его искали в глубинах недр. Как божество за мирозданием, так он стоит за своим созданием: *он* есть создание, создание есть *он*»²³. Этот признак влился потом в надеждинское определение классической формы, несмотря на некоторую ее несоотнесенность с наивной формой у Шиллера²⁴, а затем он вошел в теоретический арсенал первых идеологов реализма.

Однако методически система Надеждина отступает от шиллеровской. У Шиллера «наивный» и «сентиментальный» то характеризуют типы художников, возможные во все времена, то обозначают формы художественного мышления определенных эпох (античной и послеантичной). На противопоставление общечеловеческих характеров «накладывается», как говорит В. Асмус, историческая периодизация²⁵. Преобладает, пожалуй, историческая периодизация, но сквозь нее то и дело пробивается способ суждения типологический. Гомер, Шекспир и Мольер, например, наивные поэты, хотя они принадлежат разным эпохам.

Надеждин же — весь в рамках исторической периодизации. *Классический, романтический, а также новый* обозначают художественные формы только определенных эпох. Гомер, например, классик, Шекспир — романтик, Мольер как художник послеромантического времени (эпоха романтизма простирается у Надеждина по Возрождение включительно) требует уже иных художественных критериев.

²³ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М., Л. 1935. С. 334.

²⁴ Дело в том, что шиллеровское разделение: «наивное — сентиментальное» — не полностью совпадает с антитезой: классическое — романтическое. Наивная и сентиментальная форма «относятся между собою как первая и третья категория... противоположностью наивного ощущения является размышляющий рассудок, а сентиментальное расположение духа есть результат стремления — и при условиях рефлексии — восстановить по содержанию наивное ощущение» (Шиллер Ф. Статьи по эстетике. С. 371). Таким образом, сентиментальное приближается уже не к романтической, а к следующей форме, так как оно характеризуется стремлением

Мы подходим, таким образом, к системообразующему принципу Надеждина. Это — двойственность всего сущего, в том числе художественной деятельности. «Художественное одушевление, — говорится в речи "О современном направлении...", — может иметь только два главных направления: внешнее, средобежное, материальное, и внутреннее, средостремительное, идеальное». Откуда же возник этот принцип? Без сомнения, его ближайший исток — в учении Шеллинга о противоречиях в «я»: «"я" свойственно стремление к бесконечному порождению», в «я» сила, направленная «вовне (центробежно)», действует совместно с силой, «направленной внутрь...» (стр. 83). Однако эту мысль Надеждин преломил в плоскость историческую, построив на ней свое учение о смене художественных форм.

Система Надеждина в ряду сходных теорий западных эстетиков наглядно обнаруживает действие диалектического механизма, как бы подчас он ни казался нам сегодня груб и несовершенен. Историко-философские построения Надеждина действительно вдохновляла «мысль одна — одна идея». Суть системы — в стремлении запечатлеть внутренний закон художественной эволюции и диалектику смены одной формы другою. Отсюда, кстати, решение Надеждиным вопроса о восточном влиянии: он не склонен вместе с Сисмонди приписывать арабам ведущей роли в выработке европейской романтической поэзии, но не хочет вместе с А. Шлегелем и отрицать эту роль. Арабское влияние сыграло, по Надеждину, роль «динамического» толчка; то есть оживило дремлющие начала европейской поэзии и ускорило эволюцию, которая все равно бы имела место. Надеждин явно склоняется к своего рода феноменологии искусства и в этом отношении приближается к Гегелю, какой бы скромной ни казалась его система на фоне грандиозной постройки немецкого философа и как бы конкретно ни различались их отдельные звенья. Одно из таких отличий — понимание последней стадии искусства и его будущего: Гегель заканчивал историко-философскую систему романтической формой и предсказывал постепенное вытеснение художественной мысли философскою; Надеждин был убежден в огромных возможностях современной, еще не раскрывшейся формы искусства²⁶.

²⁶ Ср. Морозов В.Д. Очерки по истории русской критики второй половины 20—30-х годов XIX века. Том 1. 1979. Б. 101. Надеждин В. И. О современном направлении в искусстве. В: Надеждин В. И. Сочинения. Т. 1. М., 1979. С. 101.

НОВОЕ ИСКУССТВО

Обратимся теперь к содержанию этой формы у Надеждина. Она в большей мере, чем все другие звенья системы, связана со жгучими проблемами литературной борьбы, с позициями, которые занимал в ней Надеждин.

В освещении этой формы значительно все, начиная от ее хронологических рамок. К какому времени следует приурочить ее начало — к будущему, настоящему или недавнему прошлому?

Надеждин говорил, что написать диссертацию его побудила односторонность наших эстетических споров 20-х годов. Вопрос ставился так: классицизм или романтизм? Обе спорящие стороны не обратили внимание на «наступление другого самобытного периода жизни для современного гения», периода нового искусства. «Скажу, не хвастаясь, что я первый (дурно ли, хорошо ли, только первый!) изложил сию мысль в моей диссертации о романтической поэзии, при защите которой я выставлял для публичного состязания тезис: «Мир, в котором живем мы, от времен средних совершенно различествует»²⁷. Сказать о себе в литературном мире, что ты сделал что-то первый, всегда рискованно: при текучести, подвижности, сложности эстетических мнений каждая идея — плод усилий многих, и у каждого новатора, на поверку, обнаруживаются близкие или отдаленные предшественники. Тем не менее Надеждин имел веские основания заявить о своем приоритете. Вопрос принципиальный, и мы не можем обойтись здесь без соответствующих аргументов.

Русские журналы тех лет охотно и часто печатали рассуждения о двух возможных формах поэзии, из которых вторая — романтическая — приходится на современность. О современности как о веке романтическом писали Бестужев-Марлинский, Н. Полевой и многие другие критики. Романтические тенденции в русской критике выражались, в частности, в том, что историко-литературный процесс мыслился не как диалектическое развитие и смена одной формы другою, но как диалог истинного искусства (романтического) с ложным.

Примерно с середины 20-х годов начинают раздаваться голоса в пользу объединения двух форм в третьей, синтетической. Однако возможность такого объединения или признается делом далекого будущего, или же ограничивается каким-либо конкретным, единичным произведением. Пример первого — рассуждения из «Опыта науки изящного» Галича, из письма Д. Веневитинова к Кошелеву (оба документа относятся к 1825 году). Пример второго — разбор в 1829 г. на страницах «Атеней», ч. IV) шиллеровской трагедии «Вильгельм Телль» (его автор — историк и эстетик И. Средний-Камашев).

Впрочем, уже примеры второго рода показывают стремление приблизить к себе синтетическую форму, найти в лучших современных произведениях ее верные предвестия. Тот же Веневитинов обнаруживает в 1827 г. в пушкинском «Борисе Годунове» достоинства, признававшиеся им лишь достоянием искусства будущего. Дальше всех в этом направлении продвинулся И. Киреевский, который в 1828 г., применив идею трехфазисного развития к творчеству Пушкина, увидел в последних его произведениях высший (синтетический) этап художественной эволюции (подробнее об этом — далее, в главе III).

Система Надеждина увенчала многолетние усилия русских критиков. Право синтетической формы распространено было в ней на все современное — русское и западноевропейское — искусство. Нельзя сказать, чтобы после диссертации Надеждина спор двух партий прекратился у нас совсем, но сама альтернатива: классическое искусство или романтическое — стала восприниматься уже в значительной мере как анахронизм.

Если же рассматривать систему Надеждина на фоне западной эстетики, то и в этом случае видна ее известная новизна, правда более скромная, чем на фоне эстетики русской.

В западной эстетике сильнее проявлялось стремление приблизить синтетическую форму к современности. Так, автор «Философии истории человечества» И.-И. Штутцман (близость Надеждина к которому была замечена еще Н. Полевым и подтверждена в исследовании Н. Козмина) относил эту форму к началу XIX века. И все же в отношении хронологии (мы говорим пока только о ней) Надеждин поступил едва ли не решительнее других. Законный предел романтической формы он обозначил XVI веком, а в эпохе, начавшейся после Возрождения, видел выработку — с муками, ошибками, а подчас движением вспять — новой поэзии. Решительность Надеждина гра-

ничила с прямолинейностью: мы уже видели, что он отнес Шекспира к романтическим гениям. Для современной поэзии он считал необходимым «просветить мрачную глубину Шекспира лучезарным изяществом Гомера». «Просветление» диктовалось, конечно, надеждиной идеей синтеза.

Какое же содержание вкладывалось Надеждиным в понятие современной формы? Наш анализ удобнее начать с тех явлений, которые критик считал ей враждебными.

Главное направление, в котором развернул Надеждин критику нового романтизма, видно из его характеристики Байрона. Английский поэт, говорилось в диссертации, «представляет нам ужасный пример души, погруженной в беспредельную бездну самой себя». А по поводу «Песочного человека» Надеждин писал, что повесть Гофмана «представляет занимательную и поучительную картину ужасных последствий чрезмерного напряжения германской мечтательности»²⁸. В произведениях подобного рода Надеждин видел утрированную субъективность романтической формы. Стремление человеческого духа быть независимым от законов природы, погружение в глубины души (средостремительное движение, как любил говорить Надеждин), наконец, деформированность и усложненность изображения — все это достигло в них высшей точки.

Именно с этих теоретических позиций вел Надеждин всю свою многолетнюю и упорную борьбу с романтизмом — с романтическими эффектами, с романтическим «резаньем, стреляньем, утопленничеством», с романтической закрученностью и запутанностью изложения и т. д. Именно с этих позиций выносил он суровые приговоры произведениям типа «Борского» Подолинского или «Странника» Вельтмана.

Надеждин, конечно, обеднял действительное содержание новейшего романтизма. Прежде всего критик отклонял те явления, которые позднее получили название «черной романтики» или «ночной романтики» («schwarze Romantik», «Nachtseiten der Romantik»)²⁹, в то время как романтизм элегического и меланхолического склада (например, в творчестве Жуковского) был ему весьма близок. К тому же выступления Надеждина

²⁸ Телескоп. 1831. № 24. С. 482.

²⁹ См. Б. В. Томашевский, *Творчество Пушкина*, М., 1925, с. 100.

не свободны были от ассоциаций и намеков политического свойства, довольно опасных для русских романтиков. В 1828 году О. Сомов писал, что «Атеней» борется с романтической поэзией, искажая ее — «заклучая ее в тесные пределы злодейств и страстей низких»³⁰. Это целиком относится и к Надеждину. Однако современным противникам какого-либо художественного течения трудно возвыситься до его всесторонней оценки. Обычно они выбирают в нем одно уязвимое место. Определенная суженность, одномерность изображения и вытекающая отсюда риторичность были действительно присущи романтическому искусству, особенно той его разновидности, которую одно время принято было называть романтизмом гражданским. А то, что Надеждин, критикуя романтиков за небрежение к законам бытия, имел в виду и законы политические, снова показывает, как тесно слиты в его мировоззрении «эстетика» и «политика».

Между тем эстетический смысл этой критики может быть прояснен с помощью следующей параллели.

На рубеже 20—30-х годов началась решительная переоценка главного персонажа грибоедовской комедии «Горе от ума», предвосхищенная еще известным отзывом Пушкина в 1825 году («Чацкий совсем не умный человек — но Грибоедов очень умен»). В. Ушаков называл Чацкого «нравственным Дон-Кихотом» (интересно, что спустя два года это определение повторил рецензент «Молвы», по всей видимости тот же Надеждин: «Идеал Чацкого должен составить собой новую эпоху в нашей комедии: это Дон-Кихот современного общества»³¹). Сходным образом характеризовал Чацкого и Вяземский в книге о Фонвизине (опубликованной в 1848 г., но написанной еще в 1830 г.), критиковал Чацкого и И. Киреевский в 1832 году. Все эти отзывы, связанные с переоценкой декабристской идеологии, «упоительных и вредных мечтаний... предшествующего поколения» (Пушкин), в то же время имеют определенный эстетический смысл: в них отразилось требование перемены художественного стиля и перестройки взаимоотношений автора и персонажей. Последнее обстоятельство отчетливо выражено в статье Надеждина о «Горе от ума»; этим объясняются несомненные переключки в его оценках Грибоедова и Шиллера

(вопреки, конечно, реальному историко-литературному положению обоих писателей, с их довольно непростым отношением к романтическим течениям).

В статье о Шиллере Надеждин писал: «Шиллер был рожден более философом, чем поэтом: в нем господствовала преимущественно средостремительная сила самоуглубления... Отсюда происходило, что в драматических его созданиях выходили на позорище сии самые идеи и чувствования, воплощенные в поэтических обликах, а не живые образы и действительные лица»³². В дальнейшем, в новом периоде своего творчества, «Шиллер угадал уже, что на драматическое позорище должны являться живые лица с живыми физиономиями: оставалось только дать им живую речь»³³. Критика Чацкого связана у Надеждина с его пониманием шиллеровской художественной манеры в первый период творчества немецкого драматурга: «Это не столько живой портрет, сколько идеальное создание Грибоедова, выпущенное им... чтобы быть органом его собственного образа мыслей и истолкователем смысла комедии».

Но, с другой стороны, известно, какой смысл приобрела в это время в художественном сознании ряда европейских писателей (например, у Г. Бюхнера) критика Шиллера; хорошо известно, с какой категоричностью противопоставлял К. Маркс (выражавший, конечно, распространенное мнение) «шекспиризацию» характеров шиллеровскому методу, который превращает «индивидуумы в простые рупоры духа времени»³⁴. Это сходство — подчас даже и фразеологическое (ср. у Надеждина: Шиллер выводит на сцену «сии самые идеи и чувствования, воплощенные в поэтических обликах») — обнаруживает определенную близость русского критика к общеевропейским реалистическим исканиям, ставившим своей целью «высвобождение» характеров и действия из-под диктата романтической мысли.

Нейтрализовать крайности «средостремительного» метода Надеждин хотел с помощью классической формы, хотя в целом он считал ее столь же несовременной и невосстановимой, как и романтическую. Но от классического искусства Надеждин переносит в современную форму дисциплину, обдуманность и соразмерность частей, строгий вкус. А главное — тип

³² Телескоп. 1831. №14. С. 241.

³³ Там же С. 242.

³⁴ К. Маркс, Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, М., 1957, С. 26.

объективного, недеформированного изображения. В этом Надеждин превосходил Белинского, считавшего, что «новейшее искусство скорее должно стремиться подойти к древнему, нежели к романтическому, оставаясь в сущности равно ни тем, ни другим» (IX, стр. 686).

Нельзя, конечно, абсолютизировать надеждинское понимание объективности современного искусства. У этой объективности был свой «потолок», свои сильные и слабые стороны, что становится ясным, если рассмотреть проблему с точки зрения жанров. Мы имеем в виду историческую драму и роман, как наиболее важные, согласно Надеждину, жанры современной литературы.

Как Надеждин конкретизирует понятие объективности, видно из его суждений об исторической драме. Критик отмечает в современной литературе совершенно новый вид драмы — «исторические сцены». Он возник, как говорит Надеждин в программной статье «Телескопа» «Современное направление просвещения», из сближения истории и поэзии. Духовный отец этого жанра — Вальтер Скотт, зачинатель — француз Вите, автор трех пьес из истории Лиги. «Новейшие покушения французов — развязать совершенно драму от театральных условий в так называемых *исторических сценах* — очевидно суть следствия той же потребности»³⁵, потребности историзма.

Под «театральными условиями» Надеждин имеет в виду не «треножник единства»; он давно уже расшатан, отброшен многими драматургами. Речь идет об известном освобождении от «условий сценики» вообще, о разомкнутости действия, о вытеснении интереса интриги или развивающегося характера интересом определенной исторической полосы, времени. Лучший образец такого жанра у нас — «Борис Годунов». «Это — ряд *исторических сцен*... эпизод истории в лицах». В пьесе «диалогистическая форма составляет только раму».

Но в таком случае что же связывает эпизоды и сцены? И. Киреевский видел в «Борисе Годунове» единство ситуации, завязка которой — до начала действия (убийство царевича) Надеждин к собственно ситуационному единству пьесы остался безразличен. Его мысль направлена в другую сторону. В ответ на вопрос своего «оппонента», Тленского, почему пьеса не заканчивается со смертью Годунова, критик говорит: «Не Бо-

рис Годунов, в своей биографической неделимости, составляет предмет ее, а царствование Бориса Годунова, эпоха, им наполняемая»; эпоха же эта не закончилась со смертью царя. В ответ же на другое замечание, что в таком случае пьесу следовало начать гораздо ранее, ведь «Борис царствовал задолго до вступления своего на престол», критик говорит: «Не царствовал, а царевал... Он был рабом старых форм московского быта и не дерзал преступать их». Это значит, что «эпоха» Бориса интересна постольку, поскольку обнаруживает некую целостность и самостоятельность своего исторического смысла, своей идеи. Требования существенно-важного вырастают из философского взгляда на историю, из всей системы критика.

Надеждин, правда, признавал, что такой критерий приводит к «совершенному уравниванию идеи с действительностью», и последнее не совсем благоприятно для драматического рода, — для условий «драматической организации». Поэтому он считал, что не «исторические сцены», а иной жанр — роман — наиболее отвечает духу современного искусства.

Роман современен, так как наилучшим образом помогает примирить объективность классической формы с субъективностью средневекового романтизма. Это вполне синтетический род. Надеждин не довольствовался решением этого вопроса в общем виде, что было характерно для раннеромантической эстетики, и подробно рассмотрел родовую природу романа.

От каждого из трех родов поэзии — эпоса, лирики и драмы — роман берет самое характерное. От эпоса — «историческую изобразительность», объективность действия. От лирики — «романтическое одушевление», способность персонажей к самораскрытию, лирическим излияниям. От драмы — «живую деятельность», являемость персонажей в поступках, которые рождаются «сами из себя, своими внутренними силами». Тем самым роман становится новым высшим родом поэзии. В западной романтической и собственно философско-систематической эстетике (включая Гегеля) центр тяжести постепенно передвигался с романа на драму как высший, синтетический род. Надеждин, поддерживаемый опытом новейшей литературы, прежде всего Вальтером Скоттом, признает таким родом поэзии именно роман. Почти вся русская критика, включая Белинского, пойдет здесь за Надеждиным.

Однако приоритет романа в формальном (родовом)

моментами. Романы Вальтера Скотта тоже открыли современному человечеству нечто существенно-важное. В статье «С чего должно начинать историю?» Надеждин писал, что Вальтер Скотт «в своих романах, которые только глупая, невежественная дерзость могла назвать незаконнорожденными детьми истории и поэзии, первый открыл в настоящем те же самые стихии, те же страсти, те же предрассудки и заблуждения, которые только под другими именами, в других формах, волновали прошедшее»³⁶. Тезис о равенстве человеческих «страстей» в разные эпохи может быть историчен и неисторичен, смотря по обстоятельствам. В философской историографии конца XVIII—начала XIX века он служил глубоко научным целям. Ведь если в прошлом человечество волновали те же самые стихии, что и в настоящем, только под «другим именем», то надо раскрыть это «имя». Прошлое (средние века — в первую очередь) перестает быть только мрачной эпохой заблуждений и ошибок, а настоящее — только эпохой просветления. Открытия Вальтера Скотта (недаром Надеждин ссылается тут на Гизо и на его оценку шотландского романиста) подводят к Идее (к закономерности) всей человеческой истории.

Что же касается русского исторического романа, то оценка Надеждиным перспектив его развития весьма скептическая. Скептическая — ввиду повышенной философской нагрузки этого рода литературы. Возможность «исторических сцен» из эпохи Бориса Годунова критик признал безоговорочно³⁷. Будь перед ним роман, а не пьеса, Надеждин бы еще подумал.

Дело в том, что для романа необходима особая определенность исторической жизни народа. Нужно, чтобы народ раскрыл разумное в себе содержание. Чтобы это содержание было на уровне общемировой истории, представляло момент ее развития.

Между тем народы и страны, которые до сих пор воплощали моменты развития идеи, известны: Древний Восток, антич-

³⁶ Литературные прибавления к «Русскому инвалиду» на 1837 год. № 14, 3 апреля. Говоря о «невежественной дерзости», Надеждин имеет в виду Сенковского.

³⁷ Впрочем, уже через год Надеждин делает поправки к своей концепции: говоря о том, что удельный период русской истории не включает в себе глубокого содержания, критик восклицает: «Да и не здесь ли должно искать изъяснения драматической неполноты «Бориса Годунова»!» (Телескоп. 1832. № 14. С. 246.). Это уже предвосхищает взгляд Белинского на «Бориса Годунова», выраженный в его десятой статье пушкинского цикла.

ность, Западная Европа. Россия только со времени Петра! приобщилась к этому процессу. Надеждин верит, что очередной фазис общемировой истории продемонстрирует миру именно Россия. Но до тех пор пока это не произошло, питательная почва для русского романа остается скудной.

Оппоненты Надеждина — Н.Полевой, Бестужев-Марлинский подчеркивали обилие романских сюжетов, коллизий, характеров в русской истории начиная с самых древних времен. Надеждин относился к подобным заверениям насмешливо и недоверчиво. Только за некоторыми редкими эпохами русской истории — национального подъема, борьбы с иноземными захватчиками — признавал он романное содержание (отсюда, кстати, высокая оценка им романов Загоскина «Рославлев» и «Юрий Милославский»). Обычно в своей критической практике Надеждин или же показывал несостоятельность данного романа как художественного произведения, или же «разжалывал» его из романа в повесть... Но тем самым он развенчивал целые периоды русской истории, что ввиду известной формулы Уварова было делом довольно опасным. Мы видим, что в пристрастии Надеждина к отвлеченным категориям скрывались мотивы вполне злободневные.

В надеждинской концепции русского романа необходимо отметить еще один момент — соотношение общего, «государственного» и личного, индивидуального начал. Критик полагал, что в России преобладает первое начало, то есть «один общий государственный интерес, поглощающий все биографические подробности в своем историческом развитии». На этом основании, как показал недавно А. Г. Тартаковский, Надеждин оспаривал право на существование русской мемуарной литературы в европейском смысле этого слова, то есть такой мемуаристики, в которой бы действовало частное, порою невидное лицо³⁸. В то же время отсутствие индивидуального элемента виделось критику в двойственном свете: ведь это то содержание, которое составляет внутреннюю жизнь души, выбор сердца, динамику людских отношений, без чего немыслим современный роман. Достаточно вспомнить французскую литературу, романы Бальзака: что такое так называемая «женщина Бальзака»? «Это дивная поэма, для создания которой потребно было двенадцать

веков непрерывно возрастающей цивилизации» (стр. 392). В России всего этого нет, а значит и нет почвы для романа!³⁹

В перспективе дальнейшей истории романа Надеждин оказался не совсем прав, и не составило бы сегодня особого труда вспомнить примеры, опровергающие его скептицизм. Однако концепция Надеждина имела свое значение — и общественное и литературное. Она содействовала социальной критике российской отсталости, пробуждала жажду европеизации. Она настаивала на оживлении в русской жизни таких начал (общественная, умственная и эмоциональная активность), которые сыграли действительно выдающуюся роль в успехах европейского романа XIX века. Наконец, она снова приковывала внимание к проблеме существенно-важного как необходимому условию объективности искусства.

Все это показывает, что из понятия объективности современного искусства Надеждин вывел близость — причем подчас весьма опасную близость — художественных критериев к собственно философским. Но из того же источника критик вывел другое требование — говоря его словами, требование «правдоподобия и сбыточности происшествий». Ведь если искусство представляет «жизнь в ее совершенном равенстве с собою», то это «равенство» следует распространить на мельчайшие детали и подробности. «Отсюда нисхождение изящных искусств, — говорится в речи «О современном направлении...», — в сокровеннейшие изгибы бытия, в мельчайшие подробности жизни, соединенное с строгим соблюдением всех вещественных условий действительности, с географической и хронологической истиною физиономии, костюмов, аксессуаров...» (стр. 371).

Надеждин был верен этому критерию и в своей критической практике строго, подчас педантически-прямолинейно регистрировал отступления от естественности и правдоподобия. Только один-два примера: разбирая сцену в корчме из «Бориса Годунова», Надеждин недоумевал, каким образом Григорий выпрыгнул в окно корчмы, «которая и поныне красна бывает пирогами, а не углами и окнами» (стр. 266). А в статье о «Полтаве» он спрашивал: естественно ли... что семидесятилетний старик ведаёт страстную любовь, что он, любя Марию, «пожер-

³⁹ См. подробнее об этом в нашей работе: Русская философская эстетика и западные исследователи // Русская литература и ее зарубежные критики. М., 1974. С. 65 и далее.

твовал» ее отцом и т. д.⁴⁰ — вопросы, которые потом зло высмеял Пушкин в своих «Возражениях критикам "Полтавы"».

Да, литературная теория Надеждина заключала в себе долю «натурализма». Нужно только отличать его от более позднего, зрелого натурализма. У Надеждина требование «сбыточности» простиралось на географическую и бытовую среду, психологические подробности, но не исключало значительности смысла, подчеркнутости идеи. Больше того: натурализм признает единичность факта; Надеждин исходит из его массовости, характерности. Пушкин, говоря, что «любовь есть самая своенравная страсть», напоминал критику, что любовь Марии к Мазепе «исторически доказанная». Между тем Надеждина смущало не это. «Как правило», семидесятилетние не влюбляются, «как правило», окна корчмы узкие, — такова скрытая логика его возражений. «Сбыточность» неожиданным образом смыкается с требованием существенно-необходимого. Оба критерия связаны друг с другом, ограничивая — с противоположных сторон — надеждинское понимание объективности. Оба они обнаруживают и свою уязвимость: требование философски-значительного оборачивается пренебрежением к безыскусственным, «нерефлексированным» произведениям; требование сбыточности приводит к мелочным упрекам и придиркам. И тот и другой недостаток ярче всего сказались в подходе Надеждина к Пушкину.

ПУШКИН И ГОГОЛЬ В НАДЕЖДИНСКОЙ СИСТЕМЕ

Вообще говоря, суждения Надеждина о Пушкине, особенно если вспомнить его высказывания о Гоголе (к этим двум писателям было приковано главное внимание критика в современной литературе), являет собою род литературного парадокса. Слишком уж отличается его отношение к тому и другому.

В первой же своей критической статье, в «Литературных опасениях», Надеждин открыл огонь по Пушкину. Мишенью Никодима Надоумки сделались все наиболее известные произведения поэта, старые и новые, — южные поэмы, включая поэму «Цыганы», «Полтава», «Граф Нулин», первые главы «Евгения Онегина»... Критик не брезговал политическими обвинениями, не останавливался перед остротами весьма вульгарного толка. «Для гения не довольно смастерить Евгения!» — калам-

бурил Надеждин в 1829 году в статье о «Полтаве»⁴¹.

Борьба Надеждина с Пушкиным не принадлежит, конечно, к светлым страницам его биографии и не раз вызывала вполне справедливые нарекания современников (в частности, в письме Белинского к К. С. Аксакову от 21 июня 1837 г.). Но сегодня она не нуждается ни в оправдании, ни в замалчивании. Вряд ли нужно говорить, что, как и любого литератора, мы должны видеть Надеждина таким, каким он был в действительности.

Вскоре после первых выступлений Никодима Надоумки против Пушкина появилось в печати «Письмо к издателю «Московского вестника»», явно метившее в Надеждина. Письмо упоминало «критика, по-видимому имеющего обширные познания не только в своей, но в древней и новейшей иностранных литературах, мысли которого по большей части свежи и глубоки».

«Я уверен, что он отдает полную справедливость Пушкину и что только нелепые похвалы и вредное для словесности направление его последователей, вместе с строгим образом мыслей самого критика о некоторых предметах, увлекли его в излишество...»⁴²

Документ этот, написанный С. Т. Аксаковым, интересен не только как дипломатическая попытка склонить Надеждина к большей осмотрительности и осторожности, но и как попытка понять логику его суждений о Пушкине.

Словно отвечая автору письма, Надеждин опубликовал статью о VII главе «Евгения Онегина», дававшую общую характеристику таланта Пушкина. Поэту подвластна одна область — гротеск, «арабески». «Ему не дано видеть и изображать природу поэтически — с лицевой ее стороны, под прямым углом зрения: он может только мастерски выворачивать ее наизнанку». «Руслан и Людмила» — это «прекрасная галерея физических *арабесков*», «Евгений Онегин» есть *арабеск* мира *нравственного*. Как автор «арабесков» Пушкин примыкает к определенной традиции, может быть не самой высокой, по мнению критика, но и не безынтересной. «Не говорю уже об Аристофане и Апулее, Аристо и Вольтере, Свифте и Виланде, истощавших гений свой на построение чудных *гротесков*, коим долго-долго жить и пережить многие великолепные здания! Неужели ж для певца «Онегина» оскорбительно, если я предскажу ему ту же

⁴¹ Вестник Европы 1829. №8. С. 301.

судьбу и ту же славу?...»⁴³

Конечно же, подобный подход к Пушкину продиктован общей эстетической теорией критика. Разрозненное, фрагментарное, гротескное — понижаются в своей ценности перед лицом мирового разума, в существование которого Надеждин свято верит. Высокое искусство — это изображение жизни в ее субстанциональной значимости и цельности, но не в случайных изломах и арабесках. В этом отношении Надеждин прямо противоположен большинству романтиков, придававшим особое значение как раз случаю, исключению из правила, — «арабескам».

Надеждин всегда признавал огромный талант Пушкина. Но он подходил к нему со своим критерием философски-значительного.

Подобная ориентация Надеждина делала его глухим и невосприимчивым к сокроенному смыслу пушкинской поэзии. Много ли можно увидеть в «Евгении Онегине», если воспринимать строки «Любви все возрасты покорны...» или «Любите самого себя...» как философские апофегмы? Между тем, приведя III строфу седьмой главы («Или, не радуясь возврату погибших осенью листов...»), Надеждин заставляет Тленского произнести: «Это не мысли? не глубокие поэтические мысли?» Увы, восклицание Тленского пародийное; для самого критика приведенные строки лишь подтверждают, что «философский камень» не дался Пушкину.

(Для сравнения стоит привести одно место из письма Белинского. Рассказывая, как он учил Н. Бакунина понимать Пушкина, критик писал: «В мир пушкинской поэзии нельзя входить с готовыми идеями... Чтобы мою проповедь сделать действительною, я схватил «Онегина» и прочел дуэль Ленского... Я обратил его [Н.Бакунина.— Ю, М.] внимание на эту бесконечную грусть, как основной элемент поэзии Пушкина, на этот гармонический вопль мирового страдания, поднятого на себя русским Атлантом; потом я обратил его внимание на эти переливы и быстрые переходы ощущений, на эти беспрестанные и торжественные выходы из грусти в широкие разметы души могучей, здоровой и нормальной, а от них снова переходы в неумолкающее гармоническое рыдание мирового страдания» (XI, стр. 482—483). Оказывается, можно увидеть и особую, имеющую всемирное значение философичность Пушки-

⁴³ Вестник Европы. 1830. № 7. С. 203.

на, если не подходить к нему с «готовыми идейками». Но философская критика как раз и не обращала внимания на такие «мелочи», как «переливы и быстрые переходы ощущений»; в ее инструментарии не было даже соответствующих категорий и мерок. Запись Белинского внутренне полемична по отношению к философской эстетике. Впрочем, она относится к 1840 году, а до этого Белинский делил со многими эстетиками предубеждение против зрелых произведений поэта.)

Вот почему в «Борисе Годунове», когда он был опубликован полностью, Надеждин увидел свидетельство перехода поэта на более высокий уровень. Уровень философско-исторического творчества, в котором критик признал подтверждение своих концепций.

В это время происходит и сближение Пушкина с журналом Надеждина, оказавшееся весьма плодотворным в истории русской критики. Именно в «Телескопе» в 1831 году печатает Пушкин свои знаменитые памфлеты против Булгарина и Греча, подписанные псевдонимом Феофилакт Косичкин, — «Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов» и «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем».

Но за «Борисом Годуновым» последовали завершающие главы «Евгения Онегина», «Домик в Коломне», сказки, третья часть «Стихотворений», — и Надеждин пришел к выводу, что надежды относительно «рассвета нового периода художественной жизни» Пушкина не оправдались. Надеждин в данном случае не хитрил, не менял позиций (как это подчас казалось его современникам и исследователям) — он был вполне верен своему эстетическому кредо.

Мы уже касались понятий Надеждина о романе и той повышенной философской нагрузке, которая связывалась им с этим жанром. Легко ли было применить такие критерии к «Евгению Онегину»? «С самых первых глав можно было видеть, что он не имеет притязаний ни на единство содержания, ни на цельность состава, ни на стройность изложения; что он освобождает себя от всех искусственных условий, коих критика вправе требовать от настоящего романа...» «Самое явление его, неопределенно-периодическими выходками, с беспрестанными пропусками и скачками, показывает, что поэт не имел при нем ни цели, ни плана, а действовал по свободному внушению играющей фантазии»⁴⁴. Но свободная игра фантазии,

вне синтезирующего философского задания, не принадлежала, по мнению Надеждина, к признакам высшего творчества. Сама раскованность и нецельность пушкинского «плана», в котором критик не в состоянии был уже увидеть черты новой цельности, служили ему доказательством, что жизнь берется поэтом в случайности ее внешнего облика.

Суровое отношение Надеждина к Пушкину подчас объясняли социальными мотивами — неприязнью плебея к «светскому» писателю. Но это слишком прямолинейное объяснение: если эти мотивы и влияли, то не непосредственно, а сквозь цельное, уже знакомое нам эстетическое мирозерцание, которое Надеждин делил с людьми другого социального круга (с ранним Станкевичем, например, который также считал, что талант Пушкина иссякает).

Влияние историко-философской системы достаточно заметно в критических приговорах Надеждина. Так, по распространенному в то время в западной и русской эстетике мнению, эпопея, народное предание, сказка могут существовать лишь на начальных ступенях художественной эволюции и на последующих невосстановимы. Если же современный поэт все же обратится, скажем, к жанру народной сказки, то он должен просветить ее младенческую простоту суровым опытом «мужества», «на последней степени созрения жизни» вспомнить ее первую «степень» (вновь отголосок трехфазисной системы развития художественных форм). Отсюда — неприятие Надеждиным безыскусственной простоты сказок Пушкина: «Гомерические повторения одних и тех же речей — кои, в оригинальных преданиях старины, пленяют своею естественною, младенческою наивною — производят скуку, когда виден в них умысел поддельвающегося искусства»⁴⁵. Нетрудно заметить, что именно от этих положений берет начало та традиция осуждения пушкинских сказок, которой отдали дань и Станкевич и Белинский.

Наконец, в суждении Надеждина 30-х годов о Пушкине сказалось и восприятие его произведений как романтических. В «Бесах», по мнению критика, «слышен еще вольный скок его резвого одушевления»⁴⁶. Сама фразеология здесь призвана изобличить рецидив романтического мышления как мышления субъективного, помывающего законами действительности.

⁴⁵Телескоп. 1832. №9. С. 114.

⁴⁶Там же. №2. С. 302.

Иным было отношение Надеждина к Гоголю. Начиная с очень сочувственного отзыва о первой части «Вечеров на хуторе близ Диканьки», и даже раньше — с «Главы из исторического романа», в которой он увидел «вольную широкую кисть», — критик встречал почти каждое новое произведение Гоголя кратким, но неизменно дружественным словом. Благодаря же блестящей атрибуции С. Осовцова, стало известно, что и статья А. Б. В. о «Ревизоре» — одна из ярчайших в литературе о Гоголе — принадлежит перу Надеждина⁴⁷. И. Замотин в свое время имел основания сказать, что «на Гоголе Надеждин сосредоточил все свои лучшие упования»⁴⁸.

Этот неожиданный, на первый взгляд, факт вполне объясняется общей литературно-эстетической позицией Надеждина.

Как раз для философской эстетики Пушкин был во многих отношениях более труден, чем Гоголь. Сам гоголевский комизм выявлял то противоречие сущего и должного, ту соотносимость с идеалом, словом, ту высокую настроенность, которой критикам подчас не хватало в «нерефлектированных» и с виду столь неприязательных и бездумных произведениях зрелого Пушкина. Вдобавок к этому само универсальное задание таких произведений Гоголя, как «Ревизор», которое, кстати, сложилось не без влияния философского систематизма, воспринималось по контрасту с «пропусками» и «скачками» своевольной фантазии Пушкина. Надеждин не случайно писал о «Ревизоре» как о «русской, всероссийской пьесе» (стр. 474), что в его глазах, без сомнения, являлось более высокой похвалой, чем даже определение «Горя от ума» как комедии «всемосковской». Наконец, импонировало философской критике и стремление Гоголя найти новую, более острую общественно-значимую пружину действия — в противовес мелочным и избитым сюжетным ходам. В статье о «Ревизоре» критик писал, что светская публика не сможет вполне оценить конфликт и персонажей комедии, так как «различие необъятное: смотреть на предмет сверху или снизу» (стр. 475). Это была не случайная фраза: вся статья Надеждина так и дышит страстью и негодованием «простолюдина». Мы вновь видим, как плебейские симпатии Надеждина, несомненно влиявшие на его отношение к Гоголю, входили в общий строй мироощущения критика.

⁴⁷ С. Осовцов. С. А. Б. В. // Д.

1962 № 2

В связи же с интересом Надеждина к новой поэтике комедии, преодолевающей старые сюжетные ходы, укажем на одну чрезвычайно интересную параллель.

В 1833 г. «Молва» выступила с рецензией на комедию Эраста Перцова «Андрей Бичев, или Смешны мне люди!» Вероятнее всего, автором рецензии был сам Надеждин, но интересна она уже тем, что появилась в его издании. В рецензии отмечалась новизна сюжета комедии, то, что драматург изгнал «любовь как пружину, слишком истертую общим употреблением». «На этот счет автор справедлив совершенно. Но он напрасно приписывает себе славу первого изобретателя сей комической *целомудренности*... Так писал еще Аристофан, отец, или лучше, пращур комедии!» «Хорошо освободить сию важную отрасль драматической поэзии от условного стеснения ее в узких рамках *волокичества* и сделать комедию, как весьма справедливо выражается сочинитель, представлением *прозы житейского назначения человека со всеми ее подробностями и со всею пошлостью*; но надобно, чтобы эта проза на сцене двигалась как настоящая жизнь, а не *ограничивалась* одним звоном слов, одной декламацией. Впрочем, как первая попытка, сочинение сие заслуживает не так строгого осуждения»⁴⁹.

Оставляя в стороне оценку комедии Перцова, нельзя не почувствовать в теоретических суждениях рецензента что-то очень знакомое — гоголевское. Именно Гоголь писал позднее (в «Театральном разъезде...»), что пора изгнать из комедии «любовную интригу», «пора перестать опираться до сих пор на эту вечную завязку». Именно Гоголь возводил этот тип комедии к Аристофану: «по крайней мере, такую показал ее сам отец ее, Аристофан. После уже она вошла в узкое ущелье частной завязки...» (то есть прибегла к любовной интриге). Совпадения эти настолько разительны, что возникает соблазн видеть здесь заимствование. Однако правильнее все же объяснить их тем, что проблема, что называется, была в воздухе, отражаясь в сходных настроениях и мыслях автора «Андрея Бичева», рецензента «Молвы», наконец, автора «Ревизора». К тому же многолетние театроведческие интересы Надеждина (как театрального рецензента и как преподавателя театрального училища), а также вполне вероятная осведомленность в драматур-

⁴⁹ Молва. 1833. №113.

гических планах Гоголя⁵⁰ толкали его мысль в том же направлении, в каком развивалась мысль великого писателя.

Во всяком случае, ясно, что Надеждин был подготовлен к принятию «Ревизора». У Гоголя он увидел блестящее завершение тех усилий, той «первой попытки», которая была продемонстрирована еще тремя годами раньше одним полузабытым сейчас русским драматургом.

НАРОДНОСТЬ

К середине 30-х годов, иначе говоря, к концу «телескопского ратования» Надеждина, споры о художественном методе (о романтизме, классицизме и новом искусстве) заметно уступили место спорам о народности. Вспомним заявление Белинского в «Литературных мечтаниях»: «*Народность* — вот альфа и омега нового периода. Как тогда всякий бумагомаратель из кожи лез, чтобы прослыть *романтиком*, так теперь всякий литературный шут претендует на титул *народного* писателя» (I, стр. 91).

В соответствии с требованиями времени стала перестраиваться общая система Надеждина. Да и количественно проблема народности заняла в его критике преобладающее место: ей он посвятил многие свои статьи, включая одну из последних работ в «Телескопе», носящую характерное название «Европеизм и народность, в отношении к русской словесности».

Взгляды Надеждина на народность в значительной мере складывались в отталкивании от декабристской идеологии. Если декабристы рассматривали свободолюбивые и тираноборческие устремления как специфически национальные черты русского народа, то Надеждин противопоставлял им идеал смирения, покорности, послушания царской власти и т. д., приближаясь тем самым — и довольно близко — к формуле официальной народности.

Но всем этим не исчерпывается надеждинское понимание народности. Было бы ошибкой не видеть его философской логики, которая складывалась в отталкивании от логики романтической народности. Этот процесс был связан с тем происходившим в русском обществе глубинным изменением самого типа мышления, которое мы уже наблюдали при решении проблемы классицизма, романтизма и современного искусства.

⁵⁰ См. об этом в моей книге «Сквозь видный миру смех» — Жизнь Н В Гоголя М, 1994 С. 312—313

Романтическая концепция народности, в том числе и декабристов, делала упор на раскрытии национальных потенций каждого народа, развивала известный гердеровский принцип характерного. История народа, как и биография отдельной человеческой личности, состоит в развитии его индивидуально-неповторимого содержания. «Каждый народ имеет в себе масштаб своего совершенства, несравнимый с другими» (Гердер). Общечеловеческий прогресс осуществляется эволюцией суверенных культурных миров, подобно тому как картина мировой поэзии слагается из множества суверенных народных голосов.

В русских условиях подобная концепция привлекала четкостью поставленной задачи, ясностью рекомендаций. Главная опасность, учила она, — подражание иноземному; главный залог успеха — развитие самобытных элементов. «Там, где гений не схватывал цветной пыли заморских бабочек или не собирал благовонной росы с цветов не нашего климата, — там мы видим всю смелость, всю полноту, все богатства языка звучного и обильного»⁵¹, — писал еще Орест Сомов. «В наше время всеобщего стремления к самобытности и самостоятельности все почти народы, особенно европейцы, хотят жить жизнью, в полном смысле им принадлежащею, вытекающею из собственных их недр»⁵², — провозглашал в своей диссертации молодой ученый-славист Осип Бодянский. Таков был общий механизм, тип мысли, который мог наполняться различным конкретным пониманием «самобытности» — от туманно-неопределенного до политически окрашенного, как у идеологов декабристской романтики.

Между тем уже в конце 20-х годов у нас стал складываться иной, философски-динамический тип понимания народности. Его главная черта — подчинение проблем народности движению идеи, то есть смене ее стадий, — мысль, которая предельное развитие получила у Гегеля. «Самосознание отдельного народа, — читаем мы в «Энциклопедии философских наук», — является носителем данной ступени развития всеобщего духа в его наличном бытии и той объективной действительностью, в которую он влагает свою волю. По отношению к этой абсолютной воле воля других отдельных народных духов бесправна, упомянутый же выше народ господствует над всем миром. Но абсолютная воля выходит и за пределы также своего, в этот

⁵¹ Северная пчела. 1825. №40.

момент имеющегося у нее достояния, преодолевает его как некоторую особую ступень и затем предоставляет этот народ его случайной судьбе, творя над ним суд» (III, стр. 333).

Поскольку «данную ступень развития всеобщего духа» представляют не все, а лишь один народ или родственная группа не родов, то и высшую форму народности следует брать в такс с философском смысле. Поэтому недостаточна установка лишь на развитие самобытных сил народа — нужно, чтобы они *соответствовали* развитию идеи, *представляли* ее высшую, современную фазу. Неправомерно также осуждение всякой подражательности — подражательность не нужна народу, стоящему во главе исторического прогресса, но она полезна, необходима ему, если эту функцию осуществляет другой народ, чье влияние, в том числе художественное, распространяется на соседние страны. С последним обстоятельством, кстати, связана перемена взгляда на подражательность Жуковского — от декабристов, осуждавших эту подражательность, до И. Киреевского и Белинского, видевших в ней необходимый этап русской литературной истории, компенсирующей таким путем не пройденные ею этапы западноевропейской эволюции.

Вообще до Белинского Иван Киреевский был у нас, пожалуй, наиболее последовательным выразителем философской концепции народности, что можно было бы подтвердить, между прочим, его красноречивыми перекличками с философией истории Гегеля (см. об этом в гл. III, стр. 120—121).

А как же Надеждин? С одной стороны, с первых статей он выступает за самобытное развитие русского народа. Но с другой — он вовсе не собирается ставить на этом точку, как это делало большинство романтиков. В статье «Всем сестрам по серьгам» он пишет, что «философскую идею о явлении, составляющем звено во всеобщей цепи бытия», представляет только развившееся явление; «но — наше отечество! Оно едва может считать два века политической своей жизни».

Уже здесь проблема народности подчинена философской системе движения форм. Народ, обладающий всемирно-историческим значением, составляет звено «всеобщей цепи бытия». В прошлом звеньями исторической цепи были другие народы, в будущем — Надеждин хочет в это верить — таким звеном станет Россия.

Надеждин в связи с этим выступает за максимальное развитие самобытного, национального начала русской культуры и

общественной жизни. Но в то же время он мыслит его как продолжение мирового исторического процесса, как закономерный этап последнего. На языке критика это означало примирение «чужаждства» с «народностью», что, в свою очередь, восходило к его общепhilософскому тезису об одновременном действии сил центростремительных и центробежных.

Противоположные полюсы — «чужаждство» и «народность» — создают сильнейшее напряжение во всей надеждинской концепции. С одной стороны, критик готов всю вину за отсталость русской литературы возложить на подражательность, на иноземные влияния, подавляющие самобытные национальные элементы. Но, с другой стороны, Надеждин вновь и вновь задает вопрос: есть ли у нас эти элементы, достаточно ли они развиты и содержательны?

С этим связана и упорная борьба Надеждина с различными формами отсталости, застоя, косности. Пожалуй, не было у Белинского здесь более деятельного предшественника в философской критике, а потом и союзника; чем Надеждин. Как и Белинский, Надеждин отделял понятие народности от простонародности и в статье «Европеизм и народность...» язвительно писал о тех, кто «погрузились в *шти*, в *квас*, в *брагу*, забились на *полати*, обливаются *ерофеичем*, закусывают *луком*, передразнивают *мужиков*, *сидельцев*, *подьячих*, *ямищиков*, *харчевников*...» (стр. 440).

Усиление элементов общественной критики во взглядах Надеждина приводит в 30-х годах к перекличке его с декабристами, хотя вольнолюбивые и революционные тенденции декабризма остаются ему по-прежнему чужды. Укажем лишь на один интересный пример такой переклички.

В «Письме в Киев», критикуя мертвенность и однотонность русской общественной жизни, Надеждин говорил: «Что наша жизнь, что наша общественность? Либо глубокий, неподвижный сон, либо жалкая игра китайских бездушных теней» (стр. 392). Два года раньше Надеждин писал в «Молве»: «Пусть сожаление об обществе, чуждом мыслей и страстей, оправдывает первые слова мои: *наша жизнь бестенная китайская живопись: наш свет... гроб повапленный...*»⁵³ А еще Раньше критик-декабрист А. Бестужев отмечал в «Полярной звезде»: «Да и что в прозаическом нашем быту, на безлюдье

сильных характеров может разбудить душу?.. *Ноша жизнь — бестенная китайская живопись, наш свет — гроб повапленный!*»⁵⁴. Совпадение настолько разительное, что трудно отделаться от мысли о реминисценции из статьи А. Бестужева⁵⁵.

В 30-е годы и позднее символ «китайщины» и особенно китайской живописи — благодаря ее особой манере — стал в русской критике ходовым и выразительным. И. Киреевский писал в «Европейце», что «до сих пор национальность наша была национальность необразованная, грубая, *китайски-неподвижная*». Широко разветвилась символика китайского в критике Белинского («...бессмысленное мелькание китайских теней»). Конечно же, этот образ имел у русских авторов не столько национальный, сколько общественный смысл — как обозначение феодальной неподвижности, квиетизма, отсталости, вражды к европейской культуре и к европеизации.

Осуждение национальной замкнутости, подход к истории России с точки зрения общемирового или, по крайней мере, общеевропейского исторического процесса — все это до определенной степени сблизило взгляды Надеждина и Чаадаева в середине 30-х годов и объясняет удивлявший некоторых исследователей факт появления на страницах «Телескопа» (1836, № 15) «Философического письма».

В самом деле: Чаадаев писал, что Россия существует «как бы вне времени, и всемирное образование человеческого рода не коснулось нас», что «мы явились в мир, как незаконнорожденные дети, без наследства, без связи с людьми, которые нам предшествовали» и т. д. Острота, горечь, бескомпромиссность этой критики состоит в том, что за русской жизнью не признается разумное, философски-оправданное содержание. Идея диалектической закономерности присутствует здесь как бы в форме негативной историософии: «Взглянув на наше положение, можно подумать, что общий закон человечества не для

⁵⁴ Полярная звезда, карманная книжка на 1825 г. СПб, 1825. С. 8. (Курсив мой. — Ю.М.).

⁵⁵ Вместе с тем, чтобы предостеречь от отождествления взглядов Надеждина и декабристов, напомним рассуждения критика в статье о «Марфе Посаднице» о том, что взятие Новгорода Иваном III — «усмирение буйства неблагоприятного слепого» (стр. 294). Смысл этих слов станет понятным, если вспомнить, что означала новгородская тема у Радищева, Княжнина, затем у декабристов и т. д. Для многих из них падение Новгорода, где царской властью были «задушены последние всплшки русской свободы» (Рылеев), — событие трагическое, для Надеждина, с его враждой к бунтарству, — разумно необходимое

нас». Но именно с этой точки зрения — недостаточной развитости, зрелости, энергии — критиковал русскую жизнь Надеждин, хотя он никогда не доходил до чаадаевской категоричности отрицания.

В отличие от Чаадаева не рассматривалась им эта антитеза и в аспекте противопоставления конфессий, то есть превосходства католичества над православием (высокие достоинства последнего перед другими ветвями христианства принимались Надеждиным как данность, хотя и не подчеркивались и не аффектировались, скажем, в духе позднего И. Киреевского).

На следствии по делу публикации письма Надеждин пытался доказать, что не увидел в этом письме ничего опасного, так как противодействие ложной национальной гордости русского народа, который-де на самом деле «имеет смысл и значение только в своей главе», то есть в царе, — всегда являлось целью «Телескопа». Хитрость этого объяснения состояла в том, что в нем правда искусным образом была смешана с нарочитой неправдой. Надеждин действительно верил в незыблемость и разумность монархического правления, но он никогда не критиковал русскую народность вне понятия русской общественной жизни, и он никогда не «убивал» народную гордость, чтобы показать ее бессилие и ничтожество перед царской властью. Наоборот: это бессилие, историческая неразвитость на самом деле фигурировали в его статьях не как достоинства, а как недостаток. Отсюда еще одна параллель между взглядами Надеждина и автора «Философического письма».

Чаадаев писал, что в России человеком «не руководствует чувство непрерывного существования», что даже в «нашем взгляде» есть «что-то чрезвычайно неопределенное», что всех поражает «немота наших лиц» и т. д. Что это, как не близкая Надеждину критика фрагментарного, неразвитого, хаотического — всего того, что он считал несоответствующим исторической разумности мировой идеи? За два года до публикации письма Чаадаева Надеждин писал в «Телескопе» в «Обзрении русской словесности за 1833 год», что «ни по какой отрасли наук мы не можем представить собственно нами добытой, собственно нам принадлежащей лепты», что «все мы действуем врозь, поодиночке, кто во что горазд» (стр. 379) и т. д.

В рассуждениях Надеждина о народности, о современной общественной жизни — много сарказма, скрытой горечи, иронии. К иронии, кстати, Надеждин проявлял большой интерес и как

теоретик, необыкновенно живописно и остроумно описывая свойственный русскому народу иронический способ выражения.

Вообще, когда думаешь о стиле Надеждина, приходит на память замечание Сенковского относительно языковой чересполосицы: «Нетрудно было бы показать филологам два такие сочинения 1833 года, из которых одно, судя по языку, могло б быть сочтено древнее другого двумя или тремя столетиями»⁵⁶. Пожалуй, это применимо и к сочинениям Надеждина. Когда сравниваешь «Европеизм и народность...», «Письма в Киев» и другие его собственно критические статьи с работами теоретическими или же с критическими выступлениями периода «Вестника Европы», то кажется, что последние старше первых на многие десятилетия. Тяжелая конструкция фразы, витиеватость, вычурность, которую современники называли семинарщиной, уступает место в статьях типа «Европеизм и народность...» фразе легкой и динамичной, замечательной выразительности описаний и образов. Добавим к этому искусство острой полемики, наглядность в доказательстве сложных идей, а местами — нескрываемое чувство, — от воодушевления до горького разочарования, — и мы признаем в Надеждине несчастый талант подлинного критика, который, в сущности, только-только стал раскрывать свою полную силу.

В одной из последних книжек «Телескопа», передавая свои впечатления от поездки во Францию, Надеждин, между прочим, обмолвился фразой: «Бельфор городок прекрасный... не какой-нибудь наш Устьысыольск или Стерлитамак»⁵⁷. Пример был выбран настолько точно (через несколько месяцев именно в Усть-Сысольск пришлось ехать в ссылку Надеждину), что трудно не увидеть в нем столь любезной сердцу критика иронии. Но на этот раз не иронии как стилистического приема, а объективной иронии — неожиданной усмешки самой жизни.

«Телескоп» был закрыт специальным распоряжением царя 22 октября 1836 г. за напечатание «Философического письма». Таким образом, не прошло и двух лет, как журнал Надеждина разделит участь своего главного противника — «Московского телеграфа». «"Телескоп"... понесся шибко, да наехал на пень, — писал А. Кольцов Краевскому. — Жаль "Телескопа" — славный был малый!»⁵⁸.

⁵⁶ Г. С. Сенковский. Переписка. 1825. Т. VIII. Оп. VI. С. 52.

Стоит еще задержаться на последних месяцах 1836 года, — от закрытия «Телескопа» до ссылки Надеждина, — едва ли не самом трудном времени в его жизни. Эти испытания могли бы достойно увенчать деятельность одного из лучших русских журналистов, если бы он выдержал до конца. Хотя, конечно, не просто судить Надеждина, доставленного в Петербург по распоряжению царя, заключенного в печально известное здание III Отделения у Цепного моста и подвергнутого допросу специальной комиссией во главе с Бенкендорфом и Уваровым.

В ответах на следствии, о которых уже упоминалось, Надеждин понятным образом оттенял свою благонадежность (демонстрировал «умышленно преувеличенный монархический образ мыслей», — как определила комиссия), но не пытался свалить вину на других — не в пример самому автору «Философического письма», обвинившему во всем издателя «Телескопа». Наоборот, Надеждин показал, что и Чаадаев не руководствовался дурными намерениями и «явно отделяет от народа *державную власть царей*, видя в ней, напротив, единственное начало совершенства...». Следствие не очень верило Надеждину, и против только что приведенных слов Уваров начертал: «коварно». И в дополнительных показаниях Надеждин заговорил другим тоном, признавая себя виновным «в напечатании статьи дикой, нелепой, чудовищной, наполненной грубыми клеветами и оскорбительными дерзостями»⁵⁹. Эта столь эмоционально окрашенная оценка «Философического письма» (в котором незадолго перед тем в примечании от издателя отмечались «возвышенность предмета, глубина и обширность взгляда, строгая последовательность выводов и энергическая искренность выражения») определенным образом увеличивала вину автора, не уменьшая, правда, и вины его редактора.

Симптоматичные колебания обнаружил Надеждин в отношении к Белинскому. За десять дней до закрытия «Телескопа» Надеждин нашел возможность информировать жившего в Прямухине Белинского о готовящейся расправе: «...Я нахожусь в большом страхе. Письмо Ч[аадаева] возбудило ужасный гвалт в Москве... Ужас, что говорят. Андросов бился об заклад, что к 20 октября "Телескоп" будет запрещен, я посажен в крепость, а цензор отставлен: и все "светские" повторяют: "Да! Это

⁵⁹ Даниил М. Чудаков, *Минутки восстания: 1826—1855—1908*. С. 441.

должно быть так непременно!"»⁶⁰ Надеждин не знал, что через несколько дней Уваров в своей записке Бенкендорфу назовет Белинского «самым доверенным лицом» издателя «Телескопа». Но когда 15 ноября Белинского задержали на московской заставе и подвергли обыску, то благодаря письмам Надеждина и Станкевича это не застало его врасплох.

Но вот тот же Надеждин назвал генералу И. Н. Скобелеву Белинского в качестве автора одной направленной против него заметки, то есть, как говорил Белинский К. Аксакову, выдал «головой сильному человеку своего сотрудника, который мог безвозвратно погибнуть от одного слова этого сильного человека» (письмо от 14 августа 1837 г.). Какой-то аналогичный поступок был совершен Надеждиным перед самым отъездом Белинского на Кавказ, возможно, уже в связи с закрытием «Телескопа» (см. письмо Белинского к Аксакову от 21 июня 1837 г.), что привело их почти к ссоре. Вряд ли это недоразумение: К. Аксаков, человек замечательной чистоты и искренности, был одновременно поверенным и Белинского и Надеждина, и, будь тут какое недоразумение, он бы нашел средство его устранить. Когда Надеждин в феврале 1837 года уезжал из Москвы в ссылку, Белинский простился с ним очень холодно.

Надеждин пробыл в ссылке менее двух лет — вначале в Усть-Сысольске, потом в Вологде. Еще перед отъездом Бенкендорф добился разрешения Надеждину писать и печатать сочинения под своим именем.

ПОСЛЕ КАТАСТРОФЫ

Удары, обрушившиеся на Надеждина за публикацию письма Чаадаева, резко изменили характер его деятельности. Об этом писал Надеждин М. Погодину 24 марта 1838 г.: «Совершившаяся со мной катастрофа дала мне совсем другое направление. Теперь я решительно живу в прошедшем... Я поучаюсь исключительно в летах древних мысли и веры — веры в особенности! Для меня высшая история человечества сосредоточивается в истории религии, в истории церкви. Все наши бедствия, и личные и общественные, — происходят от охлаждения религиозного энтузиазма, от пресмыкательства по земле, от преступного забвения о том, что наша жизнь есть пригото-

ние к небу»⁶¹. И далее: «Вертоград наук есть тоже часть вертограда Божия. Будем же обще работать, разделенные судьбою, но соединенные духом!» В другом письме, к М. Максимовичу, от 23 мая 1837 г., Надеждин говорил: «Прошедшее имеет несказанную отраду для того, у кого не осталось ничего, кроме прошедшего»⁶².

Ученый, критик, полемист, журнальный боец, человек общественного темперамента, Надеждин решил остаться только ученым. Не он первый делал этот выбор под гнетом обстоятельств.

Но как ученый Надеждин продемонстрировал в эти годы исключительную широту интересов. Далеко не только история религии и церкви, о чем он писал Погодину, привлекала его внимание. Этнография, лингвистика, археология, география, фольклористика — таков неполный перечень областей, в которых работал Надеждин.

И в каждой из них он оставил заметный след, пришел к важным результатам. Так, например, Надеждин указал на ту роль, которую играют в исторических исследованиях географические факторы — климат, почва, растительность и т. д. — став, таким образом, в России одним из основателей новой дисциплины: исторической географии. Одним из первых очертил Надеждин круг задач этнографии как самостоятельной науки и указал на ее роль в исторических изучениях⁶³. Одним из первых обратился Надеждин к изучению фольклора народов России, и в статье «Народная поэзия у зырян», характеризуя поэтические достоинства этой поэзии, он находил новое применение своему прежнему тезису: «Смейтесь, пожалуй, смейтесь! Но я не перестану никогда повторять тезиса, за публичное защищение которого получил некогда докторскую мантию: "Где жизнь, том и поэзия!"»⁶⁴

Постепенно складываются новые, необычные для тех лет черты облика Надеждина — руководителя научных обществ и изданий. После освобождения из ссылки в 1838 году Надеждин возглавляет Одесское общество истории и древностей. Потом

⁶¹ Рукописный отдел РГБ, ф. 231, карт. 21, ед. хр. 94.

⁶² Полярная звезда. 1881, № 4. С. 8.

⁶³ См. об этом в специальных работах: *Азидовский М.К.* История русской Фольклористики. Т. II. М., 1963. С. 7—16; *Токарев С.Л.* История русской этнографии (Дооктябрьский период). М., 1966. С. 267 и след.

⁶⁴ Утренняя заря. СПб., 1839. С. 282.

редактирует «Журнал министерства внутренних дел» (1843—1856) и «Географические известия» (1848). Последние восемь лет жизни Надеждин был председателем Отделения этнографии Русского географического общества.

Укрепляет Надеждин в эти годы и свои связи с западными учеными-славистами и литераторами — Копитаром, Вуком Караджичем, Яном Колларом и др. В одном из писем Максимовичу 1846 года Надеждин рекомендует «Симу Милутиновича, которого зовут сербским Пушкиным»⁶⁵.

Вообще в занятиях Надеждина славяноведение все более явно обозначается как самостоятельная дисциплина, что вызвано было некоторым перемещением акцента в его историко-философской концепции.

Мы говорили о довольно сдержанном отношении философской эстетики к русской и общеславянской старине, к народным основам языка и культуры. Надеждин, правда, не был здесь столь типичен, как, скажем, Станкевич или ранний Иван Киреевский. В нем замечалось двойственное отношение к проблемам русской народности, на решение которых оказывали влияние и философский систематизм, и, с другой стороны, романтический принцип особенного. Но все же влияние первого фактора было сильнее.

После 1836 г. Надеждин решительно повернул к конкретным проблемам русской и общеславянской народности, что, конечно, было связано с общей переменой взгляда на роль славянства в мировой истории. Народное (в данном случае славянство) словно стало высвобождаться из-под власти философской схемы развития мирового духа. До сих пор Надеждин хотя и признавал за славянскими народами важную историческую миссию в будущем, но отказывался от более точных указаний и оптимистических прогнозов. Но вот в 1837 г. в рецензии на книгу Жерюзе Надеждин решительно подчеркнул недостаточность новейшей западной философии, включая Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля, и указал, что она должна быть превзойдена философией русской, самобытной. Разумеется, это противопоставление не свободно было от общественной, даже политической окраски, что и послужило одной из первых причин отхода от Надеждина его молодых друзей: Белинского, Станкевича и других. Надеждин тем не менее вновь и вновь возвращается к

намеченному противопоставлению. По-видимому, оно развивалось и в его статье о «русской философии», которую Надеждин в 1842 году передал в «Москвитянин» и печатание которой по каким-то неизвестным нам причинам остановил⁶⁶.

Трудно сказать, какие изменения претерпели в этот период литературные взгляды Надеждина, поскольку от систематической критической деятельности он навсегда отошел. В тех же немногих суждениях Надеждина, которые нам известны, бесспорно, самым интересным является перемена отношения к Пушкину. На нее уже обратил внимание С. Осовцов, доказавший принадлежность Надеждину статьи «Литературная летопись Одессы»⁶⁷.

Вот в каких выражениях пишет теперь Надеждин о Пушкине в этой статье, говоря о связях поэта с Одессой: «Если Новая Россия может с справедливою гордостью сказать, что дивный гений, вековая гордость всей России, ей обязан довершением своего воспитания, что ее благодатное небо, ее благословенная природа, ее монументальное прошедшее и волшебное, фантастическое настоящее, все эти роскошные, могучие впечатления были высшею школою для юноши-избранника, где он возмужал и укрепился, где почерпнул свои лучшие мечты и вдохновения, откуда явился во всеоружии на поприще подвигов и славы, то в этой великой заслуге Новороссийского края, незабвенной в книге бытия отечественной словесности, и Одессе принадлежит законная, неоспоримая доля»⁶⁸.

Изменяется подход Надеждина ко многим произведениям Пушкина. «Да! Тавриде обязаны мы этими чудными ликами Заремы и Марии. Алеко и Земфира рождены в Бессарабии». «Пушкин обессмертил одесскую жизнь и природу...» Таким образом, те самые произведения, от южных поэм до последних глав «Евгения Онегина», которые Надеждин считал ложноподражательными или неглубокими, теперь вызывают у него слова восторга.

Прибавлю к этому еще один факт: в статье «Русская Ал-

⁶⁶ В письме к Погодину Надеждин сообщал из Одессы, что выявились какие-то «обстоятельства, по которым помещение ее делается неуместным именно в твоём журнале» (Рукописный отдел РГБ, ф. 231, карт. 21, ед. хр. 94. См. также: *Бардков Н. Жизнь и труды М. Погодина*. Кн. VI. СПб., 1892. С. 331).

⁶⁷ Русская литература. 1966. № 1.

⁶⁸ Одесский альманах на 1840 год. Одесса, 1839. С. 14.

⁶⁹ Там же. С. 18—19.

гамбра», написанной почти одновременно с «Литературной летописью Одессы», Надеждин, между прочим, упоминал бахчисарайский фонтан: «Этот фонтан принадлежал к гробнице, построенной Карим-Гиреем над прахом любимейшей из его жен — той самой, которой память, *взлелеянная гением нашего незабвенного Пушкина, произрастила один из прелестнейших цветков нашей поэзии!*»⁷⁰ Вспомним, как всего восемь лет назад в статье о «Борисе Годунове» Надеждин язвительно острил, что, «видно, фонтаны заклеты для Пушкина...».

Наконец, еще один не обративший на себя внимания исследователей факт. В своей «Автобиографии», буквально накануне смерти, Надеждин писал, вспоминая о борьбе романтизма с «правилами»: «Издателю «Телеграфа» пришлось это по душе и он, *правый в своих суждениях о Пушкине*, завлекся своею обыкновенною запальчивостью слишком далеко в своем учении о несовместимости романтизма с какими бы то ни было правилами...»⁷¹ Подчеркнутые нами слова явно преследуют цель задним числом признать высокую оценку Полевым романтических поэм Пушкина, отделив ее от некоторых общем теоретических заблуждений романтиков.

Да, Надеждин имел право сказать в письме А. Краевскому в 1840 году, что прежние суждения о Пушкине оставлены им далеко позади: «Я сам отрекаюсь теперь от моих тогдашних выходов во многих отношениях, особенно от их тона»⁷².

По крупницам восстанавливается и взгляд Надеждина этих лет на Гоголя: Максимович вспоминает, как в 1842 году Надеждин увлеченно читал «Мертвые души»⁷³; в письме к Погодину от 24 марта того же года Надеждин выспрашивает новости о Гоголе⁷⁴ и т. д. Впрочем, в отношении к Гоголю Надеждину не пришлось меняться.

Задумывает Надеждин и обобщающую работу по русской литературе, журналистике и науке, о чем свидетельствуют его неопубликованные планы. Чтобы показать широту замысла Надеждина, приведу из них некоторые пункты. V—VII пункты касаются журналистики: «История журналистики до 1834 года».

⁷⁰ Одесский альманах на 1839 год. Одесса, 1839. С. 383. (Курсив мой — Ю. М.).

⁷¹ Русский вестник. 1856. Т. II. С. 58.

⁷² Изв. отд. рус. языка и словесности Имп. Акад. наук. 1905. Кн. 4. С. 309.

⁷³ См.: Москвитянин. 1856. Т. I. С. 233.

⁷⁴ Рукописный отдел РГБ, ф. 231, карт. 21, ед. хр. 94.

«Библиотека для чтения. Литературное падение Москвы. Журналистика Петербургская, с 1834 года». «Нынешние действователи: Полевой, Греч и Булгарин, Сенковский, Редакция Отечественных записок». VIII пункт гласит: «Поэзия. Пушкин. Его школа. Грибоедов». Среди «молодых стихотворцев с дарованием», которых Надеждин перечисляет в следующем пункте, — Кольцов и Лермонтов. XI пункт целиком посвящен развитию русской прозы: «Повесть: Марлинский, (кн. Одоевский, Полевой)⁷⁵, Пушкин, Гоголь, кн. Одоевский, Погодин, Сеньковский, Н. Павлов, Основьяненко». «Новые писатели: Панаев, Гребенка, Владиславлев, Каменский, Девица-Кавалерист, Зенеида Р-ва, Ясноаидящая⁷⁶, Жукова». Затем Надеждин намерен был перейти к «философии», к «истории и исторической критике», к «языкознанию», педагогике, а в заключение — разобрать некоторые издания, в том числе «Энциклопедический лексикон» и «Сто русских литераторов»⁷⁷.

Видно, нелегко давалось Надеждину отречение от забот современности. Критика, дела литературные и злободневные властно влекли его к себе.

Картина последних лет жизни Надеждина будет неполной, если не сказать еще о его службе в министерстве внутренних дел. Тяжкий опыт преследований не прошел даром: Надеждин стал ревностным чиновником, по заданию правительства он разрабатывал меры борьбы с раскольниками, с религиозными сектантами, найдя новое, неожиданное применение своей огромной эрудиции. Чтобы укрепить свое положение, Надеждин искал заступничества и доверия у власть имущих. Сохранилось письмо к Надеждину Л. В. Дубельта, в ту пору начальника штаба корпуса жандармов, в котором он благодарит за присылку оттиска статьи о князе Потемкине: «Как я люблю читать ваши

⁷⁵ Взятое в скобки в рукописи зачеркнуто.

⁷⁶ Ясновидящая — псевдоним гр. Е. П. Ростопчиной.

⁷⁷ Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 199, оп. № 2, ед. хр. № 38. План относится к одесскому периоду жизни Надеждина (1838—1842). Рядом с планом на второй половине страницы набросан проект издания Одесского общества истории и древностей. Упоминание «Ста русских литераторов» показывает, что план написан после 1839 года. О другой работе Надеждина, «Наречия русского языка», опубликованной в 1841 г. в венском журнале «Jahrbucher der Literatur», см. *Мануйло*. Статья Надеждина на немецком языке // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1969. Вып. 4. С. 330—338. Перевод фрагмента из этой статьи опубликован П. Савельевым (см.: Журнал министерства народного просвещения. 1857, февраль. С. 302—314).

письма, мой любезный Николай Иванович, в них так видно ваше доброе сердце и простая честная, русская душа». В голосе Дубельта звучат чуть ли не отеческие интонации: «...благодарю за ваше доброе ко мне расположение, родной мой»⁷⁸.

В то же время с Белинским и его кругом отношения Надеждина становились все хуже и хуже.

В 1837—1838 гг. между двумя критиками как будто наметилось сближение. Через С. Т. Аксакова Надеждин помог Белинскому деньгами⁷⁹. По приезде в Петербург, в 1838 г., он не преминул послать Белинскому привет через И. Панаева, и в ответ из Москвы пришел сдержанный поклон от Белинского. В последующие годы Белинский сочувственно встречает редактируемые Надеждиным выпуски «Одесского альманаха», особенно высоко отзываясь о статьях самого редактора («...статья г. Надеждина принадлежит к самым редким явлениям современной литературы», III, стр. 107, — говорится в одной его библиографической заметке). Со своей стороны, Надеждин пытается привлечь Белинского к сотрудничеству в «Одесском альманахе».

Но вот в 1840—1841 годах в статьях «Менцель, критик Гете» и «Сто русских литераторов» Белинский обрушивается на Надеждина с резкими обвинениями. Непосредственного повода к этим упрекам мы не знаем, но суть их та же, что и в письмах К. Аксакову 1837 года: непоследовательность, неискренность, которых не могут перевесить никакие литературные заслуги в прошлом.

Одно из писем Надеждина к С. Т. Аксакову ярко рисует его положение в петербургских литературных кругах 40-х годов: «у меня бывают немногие. От литераторов и от литературы я решительно отшатнулся. Вижу только временами Даля, который теперь мой сослуживец, и Панаева. Последний иногда забегают ко мне. Да и я раз был у него на званом вечере, где между прочими нынешними «celebrities» и «puissances»⁸⁰ встретил Белинского! ...Я принужден был подать ему руку — и во весь вечер не сказал ему ни слова»⁸¹.

⁷⁸ Рукописный отдел ИРЛИ, шифр 25481/CLXXXIИ61.

⁷⁹ См. письмо Надеждина С. Аксакову от 26 апреля 1837 года (Русская литература. 1962 № 1). В другом письме Надеждин писал тому же Аксакову: «О Виссарионе жалею: что он не идет служить?» (Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 3, оп. №12, од. №147).

Это была, вероятно, одна из последних встреч двух литераторов, которые когда-то, в середине 30-х годов, шли вместе.

Умер Надеждин 11 (23) января 1856 года в Петербурге в возрасте пятидесяти двух лет. Один из бывших студентов Надеждина, М. Чистяков, на всю жизнь сохранивший к нему глубокую любовь, оставил нам картину похорон: «Была зима и страшная выюга, за гробом шло три-четыре человека, ни одного из членов Географического общества, в котором он был сотрудником и, кажется, одно время редактором или секретарем, ни одного журналиста, ни одного из обыкновенных его гостей не было...» В церкви над гробом Надеждина священник прочитал проповедь «на весьма знаменательный текст "Не угасите духа"»⁸².

Спустя много лет Чернышевский писал о Надеждине: «К сожалению, он пережил 1836 год — и последние 15 лет его жизни запятнаны раскольниковыми делами, — он помогал известному Липранди; потому-то и бранил его Белинский, — бранил, не совсем ясно говоря, за что бранит, — ясно сказать было нельзя. Умный был человек Надеждин, но, подобно Сперанскому, не устоял против нашей жизни и замарал себя, не умея отказаться от обольщений честолюбия. Горько думать о таких примерах» (XIV, стр. 319). Знал ли Чернышевский тайну фамилии критика или не знал, но под его пером вновь возникла знаменательная параллель: Надеждин — Сперанский. На этот раз она напоминала не столько о надеждах молодой, полной кипучих сил жизни, сколько об ее печальном исходе.

Пятна, которыми «замарал» себя Надеждин, не могут умалить его яркой литературной деятельности, его огромного, действительно титанического труда. П. Савельев, первый биограф Надеждина, в свое время писал: «Одних напечатанных уже сочинений его достаточно было бы для известности нескольких ученых: по разносторонности они представляются как бы трудами целого факультета»⁸³.

⁸² Там же, ф. 265, сл. № 2. ед. хр. № 1731.

⁸³ Русский вестник. 1856. Т. II. С. 77.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ И. КИРЕЕВСКОГО

«НЕОБЫКНОВЕННЫЙ КРИТИК»

В 1830 году в связи с опубликованием одной из первых статей И. Киреевского Пушкин заметил: «Там, где двадцатитрехлетний критик мог написать столь занимательное, столь красноречивое *Обозрение словесности*, там есть словесность — и время зрелости оной уже недалеко»¹. В 1832 году, после напечатания статей Киреевского в «Европейце», Баратынский сказал ему: «Ты необыкновенный критик»². Это характерные отзывы: дебют Киреевского пробудил надежду не только на индивидуальный успех даровитого критика, но на нечто большее — какое-то коренное изменение в русской художественной и эстетической мысли.

В 1843 году книжка «Европейца» со статьями Киреевского — теми самыми, которые вызвали восторг Баратынского, — попала на глаза Герцену. «Пробежав» их, Герцен записал: «Статьи Ив. Киреевского удивительны; они предупредили современное направление в самой Европе, — какая здоровая, сильная голова, какой талант, слог... и что вышло из него»³. Снова — «необыкновенность» надежд; но, увы, последние фигурируют уже как надежды несбывшиеся. Это также типичное суждение, отразившее разочарование в Киреевском радикальных, «западнических» кругов. Еще резче этот процесс выразил Белинский, в 30-х годах приветствовавший статью Киреевского в «Деннице», а в 40-х высмеявший его под личиной Ивана Васильевича, этакой современной русской модификации Дон-Кихота (статья о повести В. Соллогуба «Тарантас», 1845).

¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 10-ти т. Т. 7. М., 1949. С. 124—125.

² Баратынский Е.Л. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951. С. 519.

³ Герцен А.И. Собр. соч. в 30-ти т. Т. 2. М., 1954. С. 321.

Приведенное только что суждение Герцена обнаруживает еще один подспудный сдвиг в репутации Киреевского. По-видимому, в статьях «Европейца» Герцена прежде всего заинтересовал анализ новейших социальных и идеологических тенденций «девятнадцатого века», заинтересовала, так сказать, общественно-идеологическая сторона статей. И такой интерес был обоснован: Киреевский представлял собой тип мыслителя с ярко выраженным синтетическим направлением; разнообразные факты и явления целенаправленно «генерализировались»⁴ им до коренных процессов времени. Но в рамках общего умонастроения Киреевского заметной частью была его собственно критическая, эстетическая мысль. Пусть в 40—50-е годы (как мы еще будем говорить) часть эта значительно уменьшилась; но десятилетием раньше она занимала столь видное место, что заставляла и Пушкина, и Баратынского, и других видеть в Киреевском критика по преимуществу. Между тем в дискуссиях 40-х и последующих годов Киреевский как критик и эстетик был почти полностью заслонен Киреевским — теоретиком социальной и философской стороны славянофильства. словно не существовало его замечательных разборов сочинений Пушкина, Баратынского, Языкова, Грибоедова, его суждений о новейших направлениях европейского искусства. Обо всем этом вспоминалось редко, и если были исключения, то они невольно, способом от противного, подтверждали правило.

Так, в 1862 году в связи с выходом первого Собрания сочинений Киреевского Д. Писарев опубликовал статью «Русский Дон-Кихот». Иронический аспект сопоставления продолжает традицию статьи Белинского о «Тарантасе», но, вопреки господствовавшему мнению, Писарев выдвинул на первый план Киреевского-критика. «У Киреевского рассеяно в его статьях много замечательных мыслей; чисто литературная критика его отличается верностью эстетического чутья»⁵. Это, конечно, похвала, но похвала ограничительная, построенная на обычном в применении к Киреевскому разделении области строгой мысли и области изящного. Если в первой он оставался Дон-Кихотом, то во второй «эстетическое чутье» — или, больше того, художнический талант — выводило его на верную дорогу. «В сочинениях Киреевского хороши только те ме-

⁴ Выражение Баратынского о Киреевском.

⁵ Писарев Д. И. Соч. в 4-х т. Т. 1. М., 1955. С. 330—331.

ста, в которых он является чистым поэтом, те места, в которых он бессознательно выражает всю полноту своего чувства»⁶. Достоинство критики берется вне аналитической ее функции; сфера непосредственной восприимчивости искусства отделяется от сферы эстетической мысли. Разделение, повторяем, не новое, хотя позитивный акцент Писаревым перемещается с Киреевского-мыслителя («Киреевский был плохой мыслитель...») на Киреевского-критика.

Причины такого разделения достаточно очевидны. В 40—50-е годы как один из вождей славянофильства Иван Киреевский был слишком видной и действенной фигурой, чтобы о нем можно было судить беспристрастно. Для людей западнической и радикальной ориентации непосредственные выводы, вытекающие из социальной доктрины Киреевского, заслоняли весь объем его реальной теоретической деятельности. Но и от друзей-славянофилов Киреевский не мог ожидать объективно-беспристрастной оценки. Время для последней еще не настало.

Симптомом более глубокого подхода к Киреевскому следует считать слова Аполлона Григорьева в статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (1859): «И. В. Киреевский — автор первого философского обозрения нашей словесности»⁷. Замечание беглое, но выразительное: такое определение, как философичность, не только признает за критиком высокую степень аналитизма, но ставит его в определенный ряд. Киреевский своим обозрением (подразумевается, конечно, вызвавшее похвалу Пушкина «Обозрение русской словесности 1829 года») открыл приемственный ряд явлений, которому суждено было развиваться и набирать силу.

Наконец, в заключение краткого исторического экскурса приведем еще один малоизвестный отзыв. Он принадлежит М. М. Филиппову, писателю и ученому-энциклопедисту, доктору философии Гейдельбергского университета, в 1900-е годы близкому к марксизму. В труде «Судьбы русской философии» Филиппов писал: «Киреевский один из первых дал серьезную критическую оценку деятельности Пушкина»⁸. Он «выступил со своим замечательным обозрением русской литературы, в котором значительно раньше Надеждина применил к критике

⁶ Писарев Д.И. Соч. в 4-х т. Т. 1. М., 1955. С. 333.

⁷ Григорьев А. Литературная критика. М., 1967. С. 160.

⁸ Филиппов М. М. Судьбы русской философии. М., 1900. С. 103.

знания, вынесенные из изучения немецкой философии; раньше Надеждина поставил Киреевский вопрос о народности, раньше Белинского он оценил значение Пушкина и даже начал с Пушкина новейший период русской литературы»⁹. Кое-что в этих словах требует коррективов, особенно по части хронологии. Обозрению Киреевского не удалось упредить Надеждина, который целенаправленно прилагал к критике философские идеи немецкого идеализма еще с 1828 года, с первого выступления в «Вестнике Европы» (к этому же времени относится первая известная статья Киреевского — «Нечто о характере поэзии Пушкина»). Но в отношении приоритета Киреевского как первого глубокого истолкователя творчества Пушкина сказано верно. Верно определено и историко-литературное положение Киреевского. Киреевский правомерно сближен с родственными явлениями (такими, как Надеждин и Белинский), введен в типологически определенное направление русской критики, и за ним в этом направлении признана значительная и оригинальная роль. На выяснении последней мы и сосредоточимся. Но вначале — несколько важнейших данных к биографической канве критика¹⁰.

«...СОДЕЙСТВОВАТЬ К ПРОСВЕЩЕНИЮ НАРОДА»

Иван Васильевич Киреевский родился 22 марта 1806 года в Москве. Он происходил из старинного дворянского рода. Семья Киреевских являлась средоточием серьезных научных и особенно литературных интересов; это было в полном смысле слова «литературное семейство», как выразился хорошо знавший Киреевских Ксенофонт Полевой. Все члены семейства в той или иной форме оказались причастными к литературе. Отец будущего критика, Василий Иванович, владевший пятью языками, ставивший физические и химические опыты в своей домашней лаборатории, уделял много времени и литературным занятиям; он переводил романы и «другие мелкие литератур-

⁹ Русское богатство. 1894. № 9. С. 156.

¹⁰ Биография И. Киреевского изложена в кн.: Лясковский В. Братья Киреевские. Жизнь и труды их. СПб., 1899. Последнее издание сочинений Киреевского: Киреевский И.В. Избранные статьи. М., 1984. Составление, вступительная статья и комментарий В. А. Котельникова. Следует упомянуть также вышедшую в серии «Литературные памятники» книгу «Европеец. Журнал И. В Киреевского. 1832». М., 1989 (издание подготовил П. Г. Фризман) с публикацией помещенных в этом

ные произведения». Занималась переводческой деятельностью и мать будущего критика, Авдотья Петровна; известно, например, что в 1835 году она перевела «Гофманова «Щелкуна»». У Авдотьи Петровны был замечательно выразительный, точный стиль. Когда Киреевский стал уже известным критиком, Жуковский сказал ему: «Знаешь ли, у кого ты выучился писать? У твоей матери. Я не знаю никого, кто бы писал лучше ее. Ее письма совсем она».

После смерти отца Киреевского (он умер от тифозной горячки во время Отечественной войны 1812 года) Авдотья Петровна в 1817 году вышла замуж за своего внучатого брата, Алексея Андреевича Елагина. В лице последнего Иван Киреевский приобрел не только любящего отчима (Киреевский был с ним так же откровенен, как и с матерью, и называл его в письмах «папенькой»), но и просвещенного любителя наук, поклонника Канта и Шеллинга. В 1819 году Елагин привез с собой из-за границы «Критику чистого разума» Канта; позднее, поселившись в деревне, он переводил Шеллинговы «Философские письма о догматизме и критицизме».

Говоря о «литературном семействе» Киреевских, нельзя обойти Жуковского, чей отзыв о матери Ивана Васильевича мы уже приводили. Знаменитый поэт был близким родственником Авдотьи Петровны, делил с нею литературные и художественные интересы и старался, как мог, принимать участие в воспитании детей.

Дети — Иван и Петр Киреевские (будущий известный славянофил и фольклорист, собиратель народных песен), их сестра Мария — унаследовали, хотя и в неодинаковой мере, общую семейственную художественную одаренность. Но, конечно, всех превосходил Иван. В 1830 году Жуковский писал Киреевским: «...в вашей семье заключается целая династия хороших писателей — пустите их всех по этой дороге! Дойдут к добру. Ваня — самое чистое, доброе, умное и даже философическое творение».

Жизненный путь Ивана Киреевского довольно однообразен и не отличается интересными и эффектными событиями. Известная мысль Оскара Уайльда: «Жизнь крупных писателей на редкость неинтересна: они совершенно выдыхаются в своих книгах, для жизни ничего не остается. Маленькие писатели в этом отношении куда интереснее» — в большой мере применима и к Киреевскому. Литературные занятия, чтения, много-

часовые споры с друзьями — так проходили месяцы и годы. Первые десятилетия жизни Киреевского еще относительно разнообразны и пестры, примерно же с середины 30-х годов она приобрела почти монотонный, ровный ход...

Восемнадцати лет Киреевский, получивший к тому времени блестящее домашнее воспитание, поступил в Московский главный архив Иностранной коллегии. Он оказался в кругу так называемых «архивных юношей» (Дмитрий и Алексей Веневитиновы, Владимир Титов, Степан Шевырев), пытливых, преданных науке, чутко откликавшихся на свежие литературные веяния. В 1824 году из среды «архивных юношей» и близких к ним молодых людей составилась кружок «любомудров» — Киреевский примкнул к нему. После поражения декабристов кружок прекратил свое существование; участники его разбрелись, некоторые (Д. Веневитинов, В. Одоевский) переехали в Петербург, иные поступили или готовились поступить на службу. Киреевский, оставшийся в Москве, выбрал к этому времени для себя иное поприще, и выбрал, как ему казалось, окончательно.

Своему другу А. Кошелеву Киреевский писал: «...какое поприще могу я избрать в жизни?.. Служить — но с какою целью?.. Ты говоришь, что сообщение с людьми необходимо для нашего образования, и я с этим совершенно согласен; но ты зовешь в П[етербург]». И, решительно отклоняя это предложение, Киреевский раскрывает свой план: «Я могу быть литератором, а содействовать к просвещению народа не есть ли величайшее благодеяние, какое можно ему сделать?.. Я не бесполезно провел мою молодость и уже теперь могу с пользою делиться своими сведениями. Но целую жизнь имея главную целью образовываться, могу ли я не иметь веса в литературе?» (стр. 335).

В первой четверти прошлого века в России остро стоял вопрос о литературной профессионализации; но приведенные строки интересны не столько его положительным решением (естественно, что профессионализация критика или журналиста была более настоятельным делом, чем, скажем, поэта), сколько самым пониманием литературной деятельности как профессии. Киреевский ставит на службу ей весь свой философский багаж; иначе говоря, труд «литератора» он намерен сделать проводником идей и «мнений» (любимое понятие Киреевского этой поры), добытых всеми, в том числе «спекулятивными», способ-

ностями души. В литературу сублимируется весь состав современной культуры — такова столь характерная именно для России широкая постановка Киреевским проблемы просвещения.

Письмо к Кошелеву относится к 1827 году, а уже в следующем году Киреевский печатает статью «Нечто о характере поэзии Пушкина». Спустя некоторое время — «Обозрение русской словесности 1829 года». План Киреевского, казалось, начинает воплощаться в жизнь.

В 1830 году Киреевский предпринял путешествие за границу. В Берлине он слушал лекции Риттера, Ганса, Раумера, Шлейермахера, Гегеля... С Гегелем Киреевский познакомился лично, побывал у него дома.

Из Берлина Киреевский переехал в Мюнхен, чтобы послушать Окена, Шорна и, конечно, Шеллинга. С Шеллингом и Океном ему также удалось познакомиться. О своем пребывании за границей, длившемся менее года, Киреевский мог бы сказать словами упоминавшегося письма к Кошелеву, что он не бесполезно провел время.

Возвратившись на родину, Киреевский приступает к осуществлению своей центральной идеи — изданию собственного журнала. Для «Европейца» — так было названо новое издание — Киреевский пишет две большие статьи, «Девятнадцатый век» и «Обозрение русской литературы за 1831 год», и несколько рецензий; привлекает к участию в журнале Жуковского, Баратынского, Языкова, А. Хомякова, А. Тургенева; заручается поддержкой Пушкина. Продуманно и любовно были составлены Киреевским две первые книжки журнала, вышедшие в свет в 1832 году; но в момент печатания третьей книжки на журнал вдруг обрушилась жестокая кара. Правительство усмотрело в статьях Киреевского проповедь конституции, непозволительные нападки на высокопоставленных лиц и запретило журнал. Только заступничество Жуковского спасло издателя от ареста и ссылки.

Силу нанесенного Киреевскому удара трудно переоценить. Над молодым, едва начавшим свой путь литератором не только нависла тень подозрения в неблагонадежности, он не только был насильственно удален с литературной сцены (когда в 1834 году друзья попытались привлечь Киреевского к вновь основанному журналу «Московский наблюдатель», цензура вычеркнула его имя из программы), но, что еще важнее,

благотворно действовать на умы современников. Когда в статье о Языкове (1834) Киреевский заметил, что «многие из нас еще сохранили несчастную старообрядческую привычку судить о нравственности более по наружному благочинию» и «что для хорошей репутации у нас лучше совсем не действовать, чем иногда ошибаться» (стр. 135), то в этом, конечно, отозвался собственный горестный опыт издателя «Европейца».

В течение тринадцати лет, прошедших после запрещения журнала, Киреевский напечатал всего две статьи — «О стихотворениях г. Языкова» и «О русских писательницах», причем под своим именем только последнюю. В это время Киреевский написал еще одну, не предназначенную для опубликования статью — «В ответ А. С. Хомякову» (1839). Работа эта интересна тем, что при всей преемственности развития Киреевского достаточно определенно проявила новую его ориентацию — славянофильскую. Но об этом мы еще будем говорить.

В 1845 году Киреевский предпринял вторую попытку войти в журналистику, стать литературным обозревателем *ex officio*. Не надеясь получить разрешение на собственный журнал, он взялся за редактирование «Москвитянина». Для последнего им была написана большая статья «Обозрение современного состояния литературы», несколько рецензий, но вскоре дело расстроилось. Разногласия с М. Погодиным, фактическим издателем журнала, подорванное здоровье заставили Киреевского сложить с себя редакторские обязанности. Он успел выпустить только три книжки «Москвитянина», на одну больше, чем в свое время «Европейца». Вторая попытка Киреевского войти в журналистику также окончилась неудачей.

Но через семь лет Киреевский предпринял новую попытку. Для «Московского сборника», издаваемого в 1852 году Иваном Аксаковым, критик написал статью «О характере просвещения Европы и его отношении к просвещению России». Статья появилась в первом томе ". Второй том был запрещен. Планы Киреевского заняться систематической литературной деятельностью вновь были расстроены.

«Что делать! Будем мыслить в молчании и оставим литературное поприще Полевым и Булгариным», — сказал Баратын-

ский Киреевскому еще в 1832 году, после запрещения «Европейца». Но как последовать этому совету человеку, для которого литература была смыслом жизни и ежедневной работой, кто еще двадцатилетним юношей поставил перед собой цель «образовываться» самому и неуклонно через литературу образовывать других?

В 1856 году Киреевский вновь попытался выйти на «литературное поприще». Для основанного под редакцией А. Кошелева журнала «Русская беседа» он написал статью «О необходимости и возможности новых начал для философии». Но увидеть эту статью в печати Киреевскому уже не довелось...

Внешне жизнь Киреевского последних десятилетий протекала ровно и монотонно. В 1834 году по глубокой сердечной склонности он женился на Наталье Петровне Арбеновой. Зимой Киреевские жили обычно в Москве, летом — в имении Долбино, недалеко от города Белева, где Иван Васильевич был почетным смотрителем уездного училища.

В сорока верстах от Долбино располагалась Козельская Оптина пустынь. Киреевский проводил здесь целые недели в философских религиозных беседах со старцем Макарием.

В 1856 г. «в конце великого поста Киреевский поехал в Петербург, чтобы видеть экзамен своего сына, кончившего курс в Лицее. Он пробыл в Москве несколько дней; остановился в доме у матери и повидался здесь в последний раз с братьями и друзьями. 10-го июня [в Петербурге] он занемог холерой, быстро и со страшною силою развивавшейся, и скончался 11-го июня на руках сына и двух друзей его молодости графа Комаровского и Алексея Влад[имировича] Веневитинова»¹².

Похоронили Киреевского в Оптикой пустыни.

Вскоре после его смерти А. Хомяков писал: «С Киреевским для нас всех как будто порвалась струна с какими-то особенно мягкими звуками, и эта струна была в то же время мыслию»¹³.

На пятьдесят лет жизни Киреевского падает немного событий: одно большое путешествие, основание собственного журнала, тотчас запрещенного, и несколько попыток — попыток неуспешных — заново начать литературную работу. Жизнь Ки-

¹² Материалы для биографии И. В. Киреевского // Киреевский И.В. Поли. собр. соч. Т. I. М., 1861. С. 110.

¹³ Русский архив. 1878. Кн. 2. С. 62—63.

реевского «на редкость неинтересна», но часть известного нам высказывания Оскара Уайльда к нему все же неприменима. Киреевский не «выдохся в своих книгах», ему вообще не довелось написать книг (хотя замысел одной книги нам известен — «Истории древнего христианства до V или VI веков»); он «мыслил в молчании», изо дня в день вынашивая свои душевные идеи, и весь его творческий итог составили всего несколько статей, рецензий и заметок. Но в истории русской литературы и эстетики этот итог — неотъемлемое и заметное звено.

«ОБЩИЙ ХОД ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ»

Киреевский рассказывал, что в связи с его первыми статьями Жуковский советовал: «...не старайся подвести под систему твои наблюдения; бойся вытянуть карлу и обрубить ноги великану». Мягкий укор в систематизме содержит и отзыв Пушкина на статью из «Денницы»: «...несмотря на слишком систематическое умонаправление автора...» С другой стороны, Баратынский считал достоинством Киреевского «потребность генерализировать понятия», отыскивать «соответственность каждого предмета и каждого факта с целюю системою мира». Различное отношение к «систематизму» симптоматично, так как с противоположных сторон выявляет становление в русской общественной мысли 1820—1840-х годов довольно мощного самостоятельного течения. Киреевский с первых своих шагов примкнул к нему.

Систематизм философской критики, как мы уже отмечали, простирался дальше стремления генерализировать факты до общей теории искусства (в конце концов, к этому стремились и идеологи классицизма, Просвещения и т. д.). Вопросы стиля, языка, жанров (например, судьба романа или, в частности, одного из его видов — романа исторического) и т. д. интересовали эту критику со стороны общего развития универсума; судьба искусства выступала как аспект самообнаружения идеи. Соответственно устанавливалось не только гносеологическое понимание искусства как особого вида познания (самопознания) идеи, но и как динамической системы развития его форм или стадий (смена символической, классической, романтической и, наконец, новой — синтетической — форм).

Система художественных форм, как ее интерпретировала Русская философская эстетика, всегда выступала в более или

менее скрытой или явной связи с собственно историческим рядом, с движением исторических эпох: символическая соответствовала Древнему Востоку, классическая — античности, романтическая — христианизированной Западной Европе (особенно в период средневековья), синтетическая — новому времени (его начальная хронологическая грань выглядела довольно подвижной: у Белинского новое искусство начиналось с Возрождения, у Надеждина — с периода после Возрождения и т. д.). Все это направляло интерес критики и к собственно «общественному» аспекту самообнаружения идеи, к конкретной динамике исторических эпох и формаций. В частности — к историческому развитию России.

Киреевский обнаружил этот интерес, пожалуй, больше других представителей названного течения. Но он придал ему характер, соответствующий общему направлению школы. Это значит, что история России интегрировалась им в общемировом историческом процессе. Пояснить нашу мысль поможет следующий отклик М. Погодина на программную статью раннего Киреевского «Девятнадцатый век»: «Киреевский меряет Россию на какой-то европейский аршин, я говорю в смысле историческом, а это — ошибка... Россия есть особый мир, у ней другая земля, кровь, религия, основания, словом — другая история... Черт возьми! Россия особый мир»¹⁴. «Особый» потому, что в России, по мнению Погодина и многих других, не было завоевания одного народа другим, как в Западной Европе; варяги явились в качестве добровольных избранников, отсюда — отсутствие вражды «победителей и побежденных», антагонизма между различными группами; отсюда — предпосылки общенациональной гармонии и согласия. Киреевский всего этого не отметил, в том-то его ошибка «в смысле историческом».

Но ведь, с другой стороны, и у Киреевского Россия выступала по-своему как «особый мир». Европейское просвещение, считал критик, до недавнего времени не имело «на Россию того влияния», какое оно имело на другие государства. «Какая-то китайская стена стоит между Россиею и Европою и только сквозь некоторые отверстия пропускает к нам воздух просвещенного Запада». Лишь Петр I пробил в этой стене «широкие

двери», и лишь в новое время, «с половины восемнадцатого века», создались благоприятные условия для усвоения западного влияния. У Киреевского «особливое» развитие России — прежде всего «недостаток».

За этим различием стоит другое — методологическое. У Погодина Россия находит перспективу развития внутри собственной истории, собственного быта, собственного культурного и психического уклада. Постановка проблемы — типичная для романтической стадии сознания (не только, разумеется, русского, но общеевропейского), выдвинувшего лозунг: пусть каждый народ развивает свои богатства, добивается прогресса путем углубления в собственную национальность. Углубление или в социально-сословном (низшие, особенно крестьянские слои как хранилище национальной специфики), или в регионально-временном смысле (прошлое, особенно средневековье, как лучшее время ее проявления).

Но у Киреевского постановка проблемы в корне иная. «Изнутри ли собственной жизни должны мы заимствовать просвещение свое или получить его из Европы?» Критик склоняется ко второму ответу.

Но откуда такое предпочтение «чужого» «своему»? Погодин считал, что Киреевский примеряет к России «европейский аршин». Вернее было бы сказать, что он выносит эталон измерения за пределы конкретной страны или группы стран в некую межнациональную сферу проявления идеи исторического прогресса. «Каждая эпоха человеческого бытия, — сказано в том же «Девятнадцатом веке», — имеет своих представителей в тех народах, где образованность процветает полнее других. Но эти народы до тех пор служат представителями своей эпохи, покуда ее господствующий характер совпадает с господствующим характером их просвещения. Когда же просвещение человечества, довершив известный период своего развития, идет далее и, следовательно, изменяет характер свой, тогда и народы, выражавшие сей характер своею образованностью, перестают быть представителями всемирной истории. Их место заступают другие, коих особенность всего более согласуется с наступающею эпохою» (стр. 97).

Так, воплощаясь то в один, то в другой народ — своих главных агентов, — прокладывает себе дорогу идея всемирной истории. По сравнению с романтической критикой философская критика сместила акцент с индивидуального народа или

страны на универсальную динамику — «общий ход человеческого развития» (стр. 98).

Европейское влияние и, соответственно, по терминологии Погодина, «европейский аршин» оказались уместны и применимы к России не в силу какого-либо национального превосходства европейских народов, а в силу того, что с ними «совпалась» определенная стадия мирового просвещения. Прежде чем явить собой собственную стадию (на что Киреевский горячо надеется, хотя, в чем эта стадия будет состоять, предрекать не берется), Россия должна примкнуть к общеевропейскому развитию, перенять, как эстафету, его позитивные моменты. Киреевский выражает в данном случае общий взгляд философской критики на соотношение европейского и русского просвещения, но он стремится развить его более конкретно, сопоставив и то и другое просвещение, так сказать, в структурном смысле.

Отмечая вслед за Гизо¹⁵ (на которого, в свою очередь, как известно, повлияла методология немецкой классической философии) три элемента европейского просвещения — влияние христианской религии, участие варваров, разрушивших Римскую империю, и, наконец, наследие античного мира, — Киреевский обнаруживает в составе русского «просвещения» все те же элементы, кроме последнего. Иначе говоря, России недоставало «древнего классического мира». Упущение весьма важное, поскольку античный элемент, в частности идея римского права, явился скрепляющим началом западноевропейских формаций. Киреевский имеет в виду как организационную целостность (устройство епископатов «по образцам римским»), так еще *большие* — духовную общность. Это некий центр духовной жизни, нравственный цемент, недостававший России. Поэтому так долго тяготело над Россией татарское иго.

Только с момента сближения с Европою «начало у нас распространяться и *просвещение в истинном смысле сего слова*» Характерная для философской эстетики (а позднее — для западничества) высокая оценка Петра основана на том, что последний, по ее мнению, подключил Россию к общеевропейскому (и,

¹⁵ Указано еще Д. Писаревым в статье «Русский Дон-Кихот». Подробное сопоставление взглядов Гизо и Киреевского проведено Э. Мюллером в его книге «*Rus'sischer Intellekt in europaischer Krise*. Ivan V. Kireevsky (1806— 1856). Koln; Graz, 1966. S. 100. См. также: *Мюллер Э. Иван Киреевский и немецкая философия* // Вестник философии. 1993. №5. С. 114—120.

следовательно, общемировому) эволюционному ряду. В отношении к коренному национальному началу это было не столько продолжение, сколько перерыв постепенности, перелом, «ибо, не имея достаточных элементов для внутреннего развития образованности, откуда возьмем мы ее, если не из Европы?»

Почему же лишь *после* Петра, в новейшее время, образованность европейская стала распространяться у нас более успешно и интенсивно? Потому что сама Европа вступила в новую фазу развития. Хронология достаточно определенная: Киреевский имеет в виду эпоху Великой французской буржуазной революции. Хотя крайности движения, его разрушительные насильственные меры он никогда не одобрял, но само освобождение от феодальных и средневековых пут считал прогрессивным и многообещающим. Это отчетливо видно из последних абзацев статьи «Девятнадцатый век»: «прежний порядок вещей» в состоянии промышленности, прежние основы юриспруденции вступили в противоречие с ходом времени и подлежат преобразованию.

Словом, новая стадия просвещения Европы вступила в конфликт со старой. Поэтому и Россия получила возможность подхватить последнее, новое слово европейского развития. Создалась редкая ситуация, когда «народ, начинающий образовываться», для достижения мирового уровня не обязан наверстывать все упущенное, но может «совпасть» с самыми новыми устремлениями народов развитых. Ведь последние сами хотят освободиться от своего прошлого; их прошлое подлежит отрицанию; иначе говоря, «совпадают» антифеодальные устремления Западной Европы и просветительские и либеральные тенденции русского общества. Отсюда особая, так сказать, просветительская окраска литературного творчества Киреевского, который либерализацию цензуры ставит выше самых громких побед русского оружия, поднимает на щит просветителя XVIII века Н. Новикова, содействовавшего рождению в России «общего мнения» (этот шаг Киреевского произвел сильное впечатление на современников), наконец, мечтая об экзотерическом характере просвещения, вспоминает об опыте Н. Полевого¹⁶. Ниже мы увидим, что различие Киреевским новейшего этапа

16

В письме к отчиму от 19 сент. 1831 г. Киреевский сообщает, что для

европейского развития отозвалось и в собственно эстетических его построениях.

Как уже неоднократно отмечалось, взгляды Киреевского рубежа 20—30-х гг. находятся в определенном соотношении с концепцией «Философических писем» Чаадаева (возможно, мы имеем дело и с непосредственной реакцией на эти письма, поскольку они были известны еще до публикации: в первой половине 1831 г. их читал, например, Пушкин). Общее у Киреевского и Чаадаева — идея универсализма и исключения из него России, правда, последнее (исключение России) выражено Чаадаевым много сильнее и категоричнее: русские — «как незаконнорожденные дети»; «про нас можно сказать, что мы составляем как бы исключение среди народов»¹⁷ и т.д. («Философические письма», письмо 1-е).

Однако — различие не только в степени категоричности, но и в существе взгляда. У Чаадаева оттеснение России на периферию истории обусловлено особенностью ее религиозности, у Киреевского — отсутствием античного элемента. Этический идеал Чаадаева окрашен мечтою о возрождении потенциала христианского Средневековья; для Киреевского же именно новая западноевропейская история и особенно ее последние десятилетия, после Великой французской революции — начало многообещающего прогресса. Поскольку же Россия прежде была отчуждена от европейской общности и ей предоставлена возможность начать все с чистого листа, то, по Киреевскому, происходит как бы превращение слабости в силу, минуса в плюс. Подобное превращение, кстати, знакомо и Чаадаеву, правда, на более поздней стадии его эволюции (в «Апологии сумасшедшего»): идея «изолированности», служившая прежде «главной уликой против России», теперь интерпретируется им «совершенно иначе: она оказывается вернейшим залогом совершенствования нашей Родины»¹⁸.

СУДЬБА ТРИАДЫ

В своих рассуждениях о литературе и искусстве Киреевский часто прибегает к триаде. Через «три периода» проходит

¹⁷ Чаадаев П.Я. Избранные сочинения и письма. М., 1991. С. 28.

¹⁸ Гершензон М.О. Грибоедовская Москва. П. Я. Чаадаев. Очерки прошлого. М.

творчество Пушкина («Нечто о характере поэзии Пушкина»). На «три эпохи» делится русская литература XIX столетия («Обозрение русской словесности 1829 года»). Три «направления» обнаруживает европейское развитие нового времени («Девятнадцатый век»).

Пристрастие к триаде Киреевский делит с другими представителями русской философской эстетики. При этом связь стадий строилась обычно на законе отрицания отрицания: вторая противопоставлялась первой, третья объединяла сильные стороны первой и второй. В свою очередь эта стадийность проявляла в малом масштабе последовательность мировой художественной эволюции, с ее эпохами, или формами, где в форме нового искусства осуществлялось диалектическое снятие двух предыдущих (классической и романтической).

Тем не менее строгого терминологического наполнения каждой стадии ни у Киреевского, ни у его единомышленников не было. Скорее можно говорить о преобладающей тенденции, чем общепринятом смысле. Триада служила в основном инструментом анализа, механизмом мысли (а иногда мыслительным клише, штампом).

Первый период развития Пушкина Киреевский называет «периодом школы итальянско-французской», объединявшей «сладость Парни» с «роскошью, с изобилием жизни и свободою Ариоста». Типичное произведение этого периода — «Руслан и Людмила». Пушкин является «чисто творцом-поэтом», созидающим новый мир и не ищущим передать в нем «индивидуальность своего характера и образа мыслей». Следовательно, если прибегать к шиллеровским категориям «наивного» и «сентиментального» (из трактата «О наивной и сентиментальной поэзии», 1795), то первый пушкинский период можно назвать «наивным», но только до некоторой степени. Он «наивен» в смысле психологической непосредственности, отсутствия рефлексии. Но в шиллеровской категории скрывались и другие значения, в том числе объективность и установка на подражание действительному миру¹⁹. В этом смысле первый пушкинский период не «наивен», скорее — наоборот. Для сравнения обратимся к эстетике Надеждина, у которого в общей периодизации первая фаза (классического, античного искусства) в ка-

¹⁹ См.: Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М, 1968. С. 186. См. также в настоящей книге стр. 74—75.

честве главного признака предполагает именно объективность и жизнеподобие: «Тогда природа внешняя была единственным поприщем, на котором работала мысль...»²⁰. Характерно, что параллели к первому периоду Пушкина Киреевский подыскивает не в античной, а в новой (Парни) и ренессансной (Ариосто) поэзии.

Но вот в творчестве Пушкина наступил «второй период», байронический Перед нами «поэт-философ», который выражает «сомнения своего разума» Отсюда — особое внимание со стороны критика к мысли и настроению, которые он обычно описывает с виртуозной тонкостью: «Чтобы понять такого рода гармонию, надобно прислушиваться к внутренней музыке чувствований, рождающейся из впечатлений от описываемых предметов, между тем как самые предметы служат здесь только орудием, клавишами, ударяющими в струны сердца» (стр. 48— 49). Словом, перед нами период поэзии «сентиментальной» в том смысле, что это поэзия с рефлексией. Но не в смысле эскапизма поэтической мечты, суверенности художественного мира. Наоборот, в сравнении с первым периодом Пушкин ближе стал к действительности («...жизнь действительная и человек нашего времени... делаются предметом его песен»), но он приблизился к ней для того, чтобы подвергнуть ее холодному отрицанию («подобно Байрону, он в целом мире видит одно противоречие»)²¹. В первом периоде вымышленный мир сочетается с нерerefлектированностью изображения, то есть дан как бы объективно. Во втором периоде жизнь действительная дана в свете рефлексии, то есть как бы в субъективной проекции.

Наконец, наступил «третий период» — «период поэзии русско-пушкинской» «Отличительные черты его суть живописность, какая-то беспечность, какая-то особенная задумчивость и, наконец, что-то невыразимое, понятное лишь русскому сердцу...» (стр. 53) В этом мягком, словно сделанном пастелью рисунке фигурируют признаки и объективного («живописность») и субъективного ряда, но все передвинуто в план национального, самобытного выражения. Впервые для характеристики целого периода Киреевский не прибегает к иноязычным образцам (Ариосто, Байрон и т. д.), но называет его соб-

ственным именем русского поэта. В то же время по мере развития этой характеристики все больший удельный вес приобретает качество объективности, как стремление «дать особенную жизнь отдельным частям», добиться округленности и саморазвития образов (Киреевский демонстрировал эту способность Пушкина еще в рамках «второго периода» — в «Кавказском пленнике» и особенно «Цыганах»).

Так через движение триады, несмотря на пестроту и совмещение признаков, прокладывает себе путь тенденция к «многосторонности» и «объективности» изображения (определения Киреевского, причем последнее он едва ли не первым вводит у нас в эстетический обиход: «Мы принуждены употреблять это выражение, покуда не имеем однозначительного на нашем языке» — стр. 54).

Первой литературной эпохой в триаде, намеченной в «Обзрении русской словесности 1829 года», является эпоха Карамзина. Это эпоха «филантропического» образа мыслей, в котором слились «мистицизм» (подразумевается масонство Новикова и других) и французские мнения середины XVIII столетия, то есть предреволюционное просветительство. Успех Карамзина доказывает, «что уже при первом рождении нашей литературы мы в самой поэзии искали преимущественно философии и за образом мнения забывали образ выражения» (стр. 58. Курсив мой. — Ю. М.). Русская словесность в свою начальную эпоху в отступление от общепринятой схемы мировой культуры является словесностью думающей и философствующей, скорее «сентиментальной», чем «наивной». Однако Киреевский вновь контаминирует признаки: рефлексия карамзинской эпохи была направлена на действительность, на настоящее. Сентиментальность имела существенное и прагматическое содержание.

Так создается логика перехода ко второй эпохе. «Человек не весь утопает в жизни действительной... Лучшая сторона нашего бытия, сторона идеальная, мечтательная» не была уловлена «французско-карамзинским направлением». Ее выразило направление «немецкое», выразил Жуковский. Тут следует замечательная характеристика Жуковского, из которой мы позволим себе привести только одну фразу: «...стремление к неземному; равнодушие ко всему обыкновенному, ко всему, что не душа, что не любовь, — одним словом, вся поэзия жизни, все сердце души, если можно так сказать, явилось нам в одном существе и облеклось в пленительный образ музыки Жуковско-

го» (стр. 58). Знаменитое описание Белинским (в пятой статье пушкинского цикла) «романтизма средних веков» вообще и романтизма Жуковского в частности предвосхищено этими несколькими словами. В то же время «вторая эпоха» — это, согласно Киреевскому, в значительной части антитеза первой. Вместо настоящего — «прошедшее»; вместо существенного и действительного — идеальное и мечтательное.

Синтез противоположных начал осуществляет третья эпоха — эпоха Пушкина. Вернее, Пушкина последней фазы, той, которая была описана Киреевским в предыдущей статье под названием «периода поэзии русско-пушкинской». Вообще заметно, что критик хочет совместить частную (пушкинскую) и общую классификации. Умонаклонность первой эпохи (французской) Пушкин «выразил... год светлою краскою доверчивой надежды»; умонаклонность второй (немецкой) — «под мрачным покровом байроновского негодования к существующему». Теперь крайности примирены им в поэзии действительности, в убеждении, «что семена *желанного будущего* заключены в *действительности настоящего*», что «из *совокупности существующего* должно образоваться лучшее прочное» (стр. 59). С помощью механизма триады вновь прокладывает себе путь тенденция к многостороннему и объективному изображению.

В то же время заключительная фаза пушкинской и, соответственно, общерусской художественной эволюции совпала с последней фазой европейской культуры. В «Обзрении русской словесности 1829 года» Киреевский заявляет об этом впервые, называя заключительную европейскую фазу «историческим направлением всех отраслей человеческого бытия и духа» (не только литературной «отрасли», но и истории, философии, даже математики).

В «Девятнадцатом веке» триада Киреевского уже всецело обращена к общеевропейскому развитию. Первый этап — направление «разрушительное», когда все «почти не являлось иначе как *отрицательно*», — имел целью ниспровержение старого. Это время Великой французской революции.

Второе направление — «*насильственно соединяющее*»), время «контрреволюции». Верный своему генерализирующему методу, Киреевский прослеживает проявление единого признака — насильственного соединения — во всех идеологических сферах. В философии «как противоположность прежнему материализму начали развиваться системы чисто духовные, вы-

водящие весь видимый мир из одного невещественного начала». Подразумевается, конечно, субъективный идеализм Фихте. В искусстве «подражание внешней природе заменилось сентиментальностью и мечтательностью», которые скрадывали «самобытность внешнего мира», набрасывая на него «однообразный цвет исключительного чувства или систематической мысли» (стр. 82). Тут вступает в свои права антитеза искусства объективного, направленного на действительность, и искусства деформирующего, навязывающего ей субъективную — интеллектуальную или эмоциональную — проекцию. Правда, как и раньше, устанавливаемые Киреевским формы не являются «чистыми»: первая фаза искусства, вдохновляясь определенной (разрушительной) установкой, в отношении участия сознательной художнической мысли так же вправе называться сентиментальной, как в России этап поэзии «французско-карамзинской» (вообще известная аналогичность собственно русского и европейского вариантов триады налицо).

Но вот наступило третье, синтетическое направление «духа девятнадцатого века» — «стремление к мирительному соглашению враждующих начал». В философии это «система тождества» Шеллинга, в которой «помирились» «идеализм и материализм». В искусстве — поэзия историческая, «где свободная мечта проникнута неизменяемой действительностью и красота однозначительна с правдою» (стр. 83). По смыслу это тождественно тому, что писал Киреевский о последнем периоде Пушкина, о последней (пушкинской) эпохе русской литературы. И мы теперь узнаем европейские примеры новой эпохи: «Гёте в своих последних произведениях и Вальтер Скотт в своих романах». Заключительные звенья всех трех эволюции — индивидуально-творческой (пушкинской), национально-русской и всеевропейской — совпадают. Историко-философская система Киреевского внешне завершена. Но тут-то происходит самое интересное.

«ОСОБЕННОСТИ ТЕКУЩЕЙ МИНУТЫ»

И. Киреевский заявляет, что дедуцированная им третья фаза уже не полностью соответствует интересам времени: «...теперь большинство публики ищет уже другого». Другого — в сравнении с Гёте и Вальтером Скоттом, этими, казалось бы, полными представителями нового искусства!

Такой поворот мысли впервые наметился у Киреевского именно в «Девятнадцатом веке», статье, написанной после многомесячного пребывания в Европе и ставящей своей целью уловить самые свежие веяния. В первом же абзаце критик уточняет, что его внимание обращено не к новому времени вообще, но именно к «особенностям текущей минуты», к тому, что произошло в Европе в «последние» годы.

Это значит, что знакомое нам «третье» направление в искусстве выступает теперь как «уже значительно измененное». Изменения сводятся к трем пунктам: 1) «больше восторженности, чем чувствительности», 2) «окажда сильных потрясений без уважения к их стройности», 3) «воображение, наполненное одною действительностию во всей наготе ее» (стр. 85). Иначе говоря, происходит нарушение того равновесия элементов, которое отличало новую (синтетическую) форму. Нарушение происходит сразу по нескольким направлениям: за счет усиления и моментов рефлексии и моментов объективности («воображение, наполненное одною действительностию») и за счет нарушения формальной цельности и соразмерности произведения.

Напрашивается вывод, что «время поэзии прошло, что ее место заступила жизнь действительная». Но вывод Киреевского прямо противоположный: «Именно из того, что Жизнь *вытесняет* Поэзию, должны мы заключить, что стремление к Жизни и к Поэзии *сошлись* и что, следовательно, час для поэта Жизни наступил» (стр. 85).

Двумя годами раньше, мы помним, Киреевский уже писал о поэзии действительности применительно к Пушкину. Но теперь в формулу «поэзия жизни» вкладывается несколько измененный смысл.

Бросается в глаза, что два важнейших поэтических явления, разбираемые в «Обзрении русской литературы за 1831 год» — «Борис Годунов» и «Наложница», — принимаются критиком не безоговорочно.

«Борис Годунов» в отступление от современных драматургических традиций — пьеса, в которой место главного лица заступает мысль. Человеку, предубежденному «системою», говорит Киреевский, не понять новизну пушкинской трагедии. И он строит свой разбор на резкой полемике с господствующими представлениями, в том числе и с взглядом Надеждина. Но сам в заключение разбора не удерживается от упрека поэту:

«Конечно, в "Годунове" Пушкин выше своей публики; но он был бы еще выше, если б был общепонятнее. Своевременность столько же достоинство, сколько красота, и «Промефей» Эсхила в наше время был бы анахронизмом, следовательно, ошибкою» (стр. 108). В связи с замечанием Киреевского о «публике», к которой не хотел приравниваться Пушкин, нужно вспомнить, что писалось о ней в «Девятнадцатом веке». Эта та самая «публика», которая диктует требования «текущей минуты» всеевропейской литературы и которая поэтому всегда права. «Дело только в том, что для нее красота есть достоинство второстепенное даже и в поэзии и что первое, чего она требует, — это *соответственность с текущею минутою*» (стр. 84)²².

Упреком автору заканчивается и разбор «Наложницы». В ней есть «что-то бесполезно стесняющее», уже объем произведения сковывает поэта. «Так, самая любовь к прекрасной стройности и соразмерности вредит поэзии, когда поэт действует в кругу, слишком ограниченном» (стр. 114). Этот упрек, конечно, вытекает из того критерия новейшей поэзии, который в «Девятнадцатом веке» был сформулирован так: «Жажда сильных потрясений, без уважения к их стройности». Критик даже советует Баратынскому перейти к другому роду литературы, к комедии, дающей возможность «для верного и вместе поэтического представления жизни действительной», — совет, который соответствует особенности новейшей поэзии: «...воображение, наполненное одною действительностию».

К сказанному прибавим еще один факт: в написанном уже после закрытия «Европейца» разборе стихотворений Языкова Киреевский в заключение рекомендует поэту сблизиться с жизнью, воспринять ее проблемы, «ибо в наше время все важнейшие вопросы бытия и успеха таятся в опытах действительности и в сочувствии с жизнью общечеловеческою, а потому поэзия, не проникнутая существенностью, не может иметь влияния довольно обширного на людей, ни довольно глубокого на чело-

²² Следует еще учесть, что в печати Киреевский значительно смягчил свои упреки Пушкину. Из письма Баратынского И. Киреевскому от августа 1831 года мы узнаем, что последний более откровенно высказал своему другу мнение о трагедии и спрашивал, как ему быть. Баратынский посоветовал: «О недостатках "Бориса" можешь ты намекнуть вкратце и распространиться о его достоинствах. Таким образом ты

века» (стр. 142). Логика суждения та же, что и суждений о Пушкине и о Баратынском: их достижения значительны, но они были бы еще значительнее, если бы отвечали самым последним потребностям действительности.

В сущности, в статьях 1832—1834 годов Киреевский в некоторой мере переоценивает трех самых главных, по его мнению, представителей современной отечественной поэзии. Это аналогично той переоценке, которой подверглись применительно к литературе западноевропейской Гёте и Вальтер Скотт.

Чрезвычайно трудно сказать, какие конкретно имена и явления соответствовали изменившемуся идеалу Киреевского. Ведь, как отмечено в «Девятнадцатом веке», «вкус нашего времени требует чего-то *нового*, чего недостает прежним писателям и для чего *еще не явилось истинного поэта*» (курсив наш. — Ю. М.). Лишь привлекая косвенные данные, вдумываясь в них, можно добыть несколько конкретных штрихов искомого «нового». Сложным путем догадок мы словно идем в направлении поисков Киреевского, не имевшего перед глазами законченного образца и пытливо, с нетерпением вглядывавшегося в только возникающие явления.

Летом 1832 года Киреевский сообщил Баратынскому о некоторых фактах французской поэзии. Письмо, к сожалению, не сохранилось, но его содержание косвенно отражает ответ Баратынского: «Что ты мне говоришь о Hugo и Barbier, заставляет меня, ежели можно, еще нетерпеливее ожидать моего возвращения в Москву. Для создания новой поэзии именно недоставало новых сердечных убеждений, просвещенного фанатизма: это, как я вижу, явилось в Barbier. Но вряд ли он найдет в нас отзыв. Поэзия веры не для нас. Мы так далеко от сферы новой деятельности, что весьма неполно ее разумеем и еще менее чувствуем. На европейских энтузиастов мы смотрим почти так, как трезвые на пьяных... Что для них действительность, то для нас отвлеченность. Поэзия индивидуальная одна для нас естественна... Человеку, не находящему ничего вне себя для обожания, должно углубиться в себе. Вот покамест наше назначение. Может быть, мы и вздумаем подражать (Barbier), но в этих систематических попытках не будет ничего живого...»²³.

²³ Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. С. 520.

Барбье — это, конечно, его сборник «Ямбы» (1831). Пропитанные горьким отчаянием, саркастическим обличением послереволюционной Франции, «Ямбы» привлекли внимание русского читателя. О силе и энергии сатиры Барбье, о демократизме его стиля («Барбье решительно преклонился к грамматической демократии») писал в 1832 году Надеждин²⁴.

Выражения Баратынского «новые сердечные убеждения», «просвещенный фанатизм» и т. д. несомненно воспроизводят характеристику Барбье, данную Киреевским. Вспомним резкие определения новой поэзии в «Девятнадцатом веке», с ее «восторженностью», «жаждой сильных потрясений» и т. д. Сам энтузиазм по поводу Барбье, косвенно отраженный рассуждениями Баратынского, объясняется, конечно, тем, что критик увидел перед собой яркое проявление «новой поэзии» (понятие, которое также фигурирует в цитируемом письме).

Баратынский согласился с характеристикой Киреевского, но не согласился с его выводами. Мы знаем, что Киреевский генерализировал главнейшие литературные явления, считая их общими и для России и для Западной Европы. Новая поэзия, поэзия «текущей минуты», принадлежит к таким общим достояниям. Вспомним, что Языкову Киреевский рекомендовал «сочувствовать» «с жизнью общечеловеческою» — возможно, в этот момент критик думал и о Барбье. Баратынский же не верит в возможность и правомерность для России такой поэзии. Все, что он пишет о «поэзии индивидуальной», построено как возражение своему корреспонденту («Но вряд ли он найдет в нас отзыв...»). Спор с Киреевским уже без упоминания примера Барбье продолжает и более позднее письмо Баратынского к критику: «Ты принадлежишь новому поколению, которое жаждет волнений, я — старому, которое молило Бога от них избавить. Ты назовешь счастьем пламенную деятельность, меня она пугает...»²⁵.

Приведенные примеры следует дополнить некоторыми материалами из «Европейца». Еще современники заметили, что книжки журнала отличаются замечательной цельностью, обнаруживая единую волю редактора. Обратим внимание на то, какие поэтические явления европейской литературы выдвигает журнал. Сообщается об отклике Менцеля на новое издание

²⁴Телескоп. 1832. № 6. С 258—259.

²⁵Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. С. 523.

Л. Уланда, на стихотворения Г. Пфифера — все это произведения с откровенно гражданским направлением²⁶. В библиографическом извещении о выходе «Писем из Парижа» Людвига Берна (извещении, написанном, несомненно, самим Киреевским) отмечается, что Берне и Гейне «принадлежат к левой стороне и в политике и в словесности». К правой стороне принадлежат поклонники Гёте, прямые последователи Августа Шлегеля и вообще те литераторы, которые цель искусства видят в самом искусстве и не знают ничего выше изящества художественного. Противники их самое искусство подчиняют жизни, или, лучше сказать, и жизнь и искусство видят в одной нераздельности. Оттого все произведения их носят печать минуты, мысли самые отвлеченные проникнуты событиями действительными и текущими, и мечты самые поэтические перемешаны с расчетами политики»²⁷. Переключки с определением новейшей поэзии в «Девятнадцатом веке» разительные.

Все эти факты и детали — и позитивная реакция на произведения Барбье, Уланда, Берне, с одной стороны, и корректные упреки Пушкину, Баратынскому и Языкову — с другой — складываются в единую картину. Киреевский констатирует значительный сдвиг в рамках последней (третьей) формы искусства. «Неестественная изысканность подле безвкусной обыкновенности в мыслях; натянутость и вместе низость слога и вообще уродливость талантов, господствующих в самых просвещенных словесностях...» («Девятнадцатый век»). Нарушая гармоничность синтетической формы, снижая уровень таких корифеев, как Гёте, Вальтер Скотт, Пушкин, эти процессы в то же время прогрессивны, так как отвечают потребностям «текущей минуты». С эстетической точки зрения они расширяют сферу искусства, снимая тематические и изобразительные (стилистические) запреты.

Аналогичный процесс, аналогичное движение к текущей минуте Киреевский констатирует в сфере философии. Мы помним, что два года назад Киреевский считал философию тождества высшей точкой развития. Теперь за такую точку он принимает «положительную философию» того же Шеллинга (кон-

²⁶ См.: Европеец. 1832. Ч. 1. № I. С. 126—130. См. также: Европеец. Журнал И. В. Киреевского. С. 98—99. О позиции Киреевского см. подробнее: *Muller E. Russischer Intellekt in europaischer Krise...* S. 157.

²⁷ Европеец. 1832. Ч. 1. № 1. С. 116. См. также: Европеец. Журнал И. В. Киреевского. С. 90.

кретно Киреевский опирался на материал мюнхенских лекций Шеллинга, прочитанных в летний семестр 1830 года, а также личных бесед с философом; очевидно, знал Киреевский (как и его брат) и о замысле «Мировых эпох»²⁸).

Отношение русского критика к «положительной философии» Шеллинга — сложное явление. Вслед за немецким автором (и в отличие, скажем, от Чаадаева) Киреевский интерпретирует «положительную философию» таким образом, что она не исключает логической философии, но дополняет ее, строится на ее основе. Но каким образом происходит дополнение, — пока еще не разъяснено. В отношении Киреевского к «положительной философии» в 1832 году уже наметилась тенденция его более поздних философских концепций. В то же время само стремление разомкнуть систему, расширить базу умозрения находилось в соответствии с общим антидогматическим умонастроением издателя «Европейца». «Везде дело берет верх над системою, сущность над формою, существенность над умозрением. Жизнь и общество становятся прямее и проще в своих отношениях...» (стр. 88). В философском движении мы узнаем тот же прагматизм и жизненную существенность, что и в новейших явлениях поэзии.

Движение в сторону положительности отмечает Киреевский и в сфере религии, которая должна представлять собою «не один обряд и не одно убеждение», но совокупность чувств и убеждений, определяющих «единомыслие народа». И это единомыслие, как говорил критик, должно быть «сопроникнуто» «с устройством государственным», ощутительно «во всех гражданских и семейственных отношениях». «Без этих условий есть убеждение, есть обряды, но собственно религии нет» (стр. 87). Здесь, конечно, ощутимо предвесье более поздних, славянофильских концепций критика (единство поведения и взглядов, поступков и этики). Но вспомним, что гражданские и прочие «отношения» мыслятся Киреевским на началах европеизма, преодоления неразвитости и квиетизма, совпадения национального с «общеевропейским». Еще не звучит противопоставление истинной (восточной) образованности и ложной (западной). В «требовании большего сближения религии с жизнью людей и народов» (стр. 88) Россия не противостоит Западной Европе, а совпадает с нею.

²⁸ См.: Русский архив. 1894. № 10. С. 220.

«ИСТИННАЯ ОБРАЗОВАННОСТЬ»

После многолетнего литературного молчания, к концу 1830-х годов, ко времени уже упоминавшейся работы «В ответ А.С.Хомякову», сложилась та система воззрений Киреевского, которую принято называть «славянофильской» (термин, разумеется, весьма условен и далеко не передает всей противоречивости этого явления). Ее исходный момент — вопрос о соотношении двух типов культуры: европейского и исконно отечественного — и о превосходстве последнего над первым. Проблемы эстетики и искусства оказались в зависимости от этого соотношения. Прежде чем к нему обратиться, отдадим себе отчет в самом моменте перехода Киреевского к новым воззрениям.

Существует точка зрения, будто бы такого перехода не было и с начала до конца Киреевский развивал единый образ мысли. Известная преемственность, конечно, налицо — мы отчасти ее уже касались. Суждения Киреевского славянофильской поры об истинном, сверхлогическом (или, как он выразился однажды, гиперлогическом) знании продолжают критику рационалистической философии в «Девятнадцатом веке», так же как в требовании существенности и в прагматизме можно ретроспективно увидеть ту связь взгляда и поступка, мировоззрения и поведения, которую отстаивал мыслитель в последние десятилетия. Эта преемственность видна и в том случае, если сопоставить взгляды позднего Киреевского с его прежним выводом о том, что «*наша философия должна развиваться из нашей жизни, создаться... из господствующих интересов нашего народного и частного быта*» («Обозрение русской словесности 1829 года»).

И все же эта преемственность прерывиста, так как общая система Киреевского к 40-м годам существенно перестроилась. Изменилась сама ее структура, если оперировать излюбленным понятием самого критика.

Как мы отмечали, Киреевский считал общими моментами западного и отечественного типа культуры влияние христианской религии и нашествие варваров, а отличие видел в том, что в России отсутствовал третий момент — античное наследие (в том числе римское право). Все аномалии отечественного пути вытекали из отсутствия третьего момента. Так думал Киреевский в конце 20—начале 30-х годов.

Христианская религия (в ее ортодоксальной православной

форме) еще не получила в этой конструкции ведущей роли. Хотя в «Девятнадцатом веке» Киреевский мельком заметил, что «в России христианская религия была еще чище и светлее», чем на Западе, но не сделал вывода об их принципиальной противоположности и превосходстве первой над второй. Больше того, ортодоксальное христианство уступало западному в смысле как внутренней силы (отсутствие единства убеждений), так и организации. И причиной тому объявлено отсутствие античного элемента. Теперь при сохранении всех трех моментов культуры оценка их соотношения резко меняется. Приобретает особую роль первый момент — христианская религия: роль позитивную, если она ортодоксальная, негативную, если она западного, католическо-протестантского типа. И от чего же зависит эта сила (или ее отсутствие)? От участия того же самого античного элемента! То, что раньше объявлялось источником могущества западной культуры, теперь служит источником ее слабости. «Этот классический мир древнего язычества, не доставшийся в наследие России, в сущности своей представляет торжество формального разума человека... чистого, голого разума, на себе самом основанного, выше себя и вне себя ничего не признающего и являющегося в двух свойственных ему видах — в виде формальной отвлеченности и отвлеченной чувственности» (стр. 145). Это сказано Киреевским в 1839 г. («В ответ А. С. Хомякову»). В дальнейших построениях все факторы западного просвещения видоизменились, приобретя более однозначную, негативную функцию²⁹. Негативную в том смысле, что все они якобы содействовали формированию односторонности культуры.

²⁹ По поводу своей статьи «О характере просвещения Европы и его отношении к просвещению России» (1852) Киреевский писал старцу Макарию: «Я показываю, что оно (западное просвещение. — Ю. М.) вышло из трех источников: из Рима языческого, из римской церкви и из насилия завоевания — и что все три источника эти направляли ум западного человека к *наружности* и к *предпочтению рассудка* (который разбирает *внешнюю* сторону мысли и *формальное* сцеление понятий) перед разумом, который стремится к *цельной истине*» (*Четвериков С.* Оптина пустынь. Исторический очерк и личные воспоминания. Paris, [1926]. С 114, курсив наш — Ю. М.) Диктаторские притязания католической церкви И. Киреевский также объяснял влиянием языческого элемента: «Припомним к тому же, что Римская Церковь возросла на развалинах языческого Рима, проникнутого, так сказать, до самого корня своего страстию преобладания и духом господства над всею землею; что, если мнения языческие, несмотря на явное разногласие с христианскими, могли так долго держаться посреди христиан, то самый склад ума и характера еще труднее мог изгладиться в потомках мироправителей, ибо он, даже им самим незаметно,

Прежде, говоря о рождении русской оригинальной философии, Киреевский прибавлял: «Когда и как — скажет время». Сдержанность Киреевского означала, во-первых, что отечественная философия мыслится им как естественное развитие западных «богатств», и, во-вторых, что он еще не знает об ее конкретном обличье. Критик и теперь не склонен отвергать значение найденного, полностью пренебрегать западными «богатствами»; но он уже знает, «как» произойдет обновление русской (и затем всевропейской) мысли. Оно произойдет путем развития исконных начал восточной образованности.

Итак, восточная образованность отличается от западной, как сущностная от формальной, внутренняя от внешней. «Одна образованность есть внутреннее устроение духа силою извещающей в нем истины; другая — формальное развитие разума и внешних познаний... Первая дает смысл и значение второй, но вторая дает ей содержание и полноту». Обе образованности необходимы, но плодотворное зерно несет первая, восточная.

Понятие истинной образованности — центральное у Киреевского этой поры. Он переносит его в самые различные сферы, делает из него далеко идущие выводы. Он с замечательной убежденностью и упорством разрабатывает такие умозрительные и практические аспекты философии, которые направлены на гуманизацию всего строя человеческих связей, на преодоление того, что позднее Н. Федоров назовет «небратскими отношениями».

Истинная образованность в социальной сфере означает особый тип взаимоотношений, при котором гармония и справедливость диктуются не внешним узаконением, но естественно вытекают из душевного расположения всех и каждого. Такой тип отношений Киреевский признал (увы, разумеется, ошибочно) в Древней Руси, где якобы «все классы и виды населения были проникнуты одним духом, одними убеждениями, однородными понятиями, одинакою потребностью общего блага» («О характере просвещения Европы...»). Западное общество феодальных времен — это «множество замков», отделяющих рыцарей от черни и один рыцарский род от другого, — живое олицетворение

мог переходить в их новую деятельность. Сообразив все это, можно себе объяснить, каким образом властолюбие Римской кафедры <...> могло начаться так рано, продолжаться так постоянно и достигнуть такой степени, несмотря на различные характеры лиц, ее занимавших» (из письма И. В. Киреевского к И. С. Гагарину от 10

сепаратизма и взаимной неприязни. Образ же русского общества бесчисленное множество маленьких общин, являющих «свое особое согласие», «свой маленький мир»; они «сливаются в другие, большие согласия», последние — в еще большие — и так до «огромного согласия всей русской земли».

Интересно, что у Киреевского намечается тенденция экономического обоснования этой гармонии с помощью идеи крестьянского мира, общинной собственности. «Поземельная собственность, источник личных прав на Западе, была у нас принадлежностью общества. Лицо участвовало во столько в праве владения, во сколько входило в состав общества» («В ответ А. С. Хомякову»). Картина, конечно, насквозь утопическая, но в ней оживали древние, доклассовые общинные представления³⁰. Не следует только забывать о происходившей в славянофильстве и у Киреевского в частности двойной аберрации: во-первых, по отношению к древней общине (ведь отсутствие имущественных антагонизмов не означало гармоничности и бесконфликтности человеческих отношений); во-вторых, по отношению к последующей истории (картина общинного быта проецировалась на допетровскую феодальную Россию).

Идея истинной образованности развивалась Киреевским не только в области социологии, но и в смежных областях общественной психологии и этики. В последних она означала некий высший тип устройства души и поведения, основанный на внутреннем волеизъявлении и естественном чувствовании.

Наконец, в гносеологическом аспекте идея истинной образованности вела, по Киреевскому, к высшему типу познания, в котором участвует не только ум, но все способности души. Логическое рациональное познание надстраивается сверхлогическим и сверхнаучным.

Одна из дневниковых записей А. Герцена (от 5 апр. 1843 г.) зафиксировала его реакцию на эту идею Киреевского: «Конечно, наука *par droit de naissance*³¹ абстрактна и, пожалуй, формальна; но в полном развитии своем ее формализм — диалектическое развитие, составляющее органическое тело истины, ее форму, но такую, в которую утянуто само содержание»³².

³⁰ Об этом см. в работе В. П. Попова «Социальная природа и функции раннего славянофильства» — В кн.: Проблемы гуманизма в русской философии Краснодар. 1974.

³¹ По своей природе (франц.).

³² Герцен А. И. Собр. соч. в 30 тт. Т. 2. С. 274.

Следует, однако, иметь в виду, что Киреевский не исключает роль мышления — он только отводит ему соответствующее место. «Не в том дело, чтобы подчинить разум вере и стеснить его, — это не дало бы простора духовному зрению, а в том, чтобы изнутри поднять мышление до высшей его формы, где вера и разум не противостоят одна другому. В восхождении к цельности духа исчезает опасность отрыва от реальности, опасность идеализма, — правильно развивающееся познание вводит нас в реальность и связывает с ней».

В вопросе о цельности знания отчетливо прослеживается влияние на Киреевского святоотеческой традиции, посредником и стимулятором которой выступала Оптиная пустынь. Но необходимо не только увидеть это влияние, но и распознать, как последнее видоизменялось и преобразовывалось. «Возобновить традицию св. отцов в том виде, как она была в их время, невозможно... — считает Киреевский. — Развитие новых сторон наукообразной и общественной образованности требует и соответственного им нового развития философии» (стр. 322, «О необходимости и возможности новых начал...»). Наследование традиции не было для Киреевского столь простым, порою оно приобретало драматический или, как сегодня говорят, диалогический характер.

Говоря конкретно, цельность знания для Киреевского — это не самоограничение, не отчуждение от мира, а мобилизация всех душевных и интеллектуальных сил в некой высшей познавательной способности. Именно в этом направлении переосмыслял Киреевский положение Исаака Сирина об очищении сердца. «Очищение сердца как предпосылка мистического видения определенно означает у Исаака Сирина не собирание различных способностей, с помощью которых оно (сердце) соотносится с предметом, но, напротив, разрыв, исключение каких-либо предметных связей. Цельность Киреевского и очищение Исаака Сирина противостоят как полнота и пустота»³³. Подобные мыслительные операции давались Киреевскому нелегко и сопровождались нередкими жалобами на некомпетентность в патристике и на ограниченность собственных сил³⁴.

³³ *Miiller E.* Russischer Intellekt... S. 432.

³⁴ См. подробнее в моей работе: Иван Киреевский и Гоголь в стенах Оптиной // Вопросы литературы. 1991, август. С. 110. См. также: *Котельников В.А.* Оптиная

Развивая и детализируя свою идею истинного образования в различных направлениях, Киреевский в то же время постоянно отграничивает ее от ортодоксальных представлений, от официальной идеологии. В этом особая сложность оценки его позиции 40—50-х годов.

Отграничивает Киреевский свой взгляд от официальной идеи тождества народоправия и царской власти. Для него неприемлема мысль Карамзина «о воспитании грубого и невежественного народа просвещенным правительством». Киреевский возражает: «Разум народа — в университетах, в литературе, в убеждениях сословий и проч. В правительстве — народная воля, может ли быть воля умнее разума?»

В то же время и церковная власть не должна быть смешиваема с государственной. В России якобы вообще не было «сопронизания церковности и светскости», как на Западе. «Управляя личным убеждением людей, церковь православная никогда не имела притязания насильственно управлять их волею, или приобретать себе власть светски-правительственную, или, еще менее, искать формального господства над правительственной властью». Киреевский, разумеется, весьма неточно характеризует отношения церкви и государства, но за этим угадывается скрытая цель — гуманизировать свою собственную идею истинного, в данном случае религиозного, просвещения, которая не должна иметь власти официального постановления. Скорее она должна оставаться, говоря словами критика, «недостигаемым светлым идеалом», привлекающим к себе исключительно силой внутреннего авторитета.

Наконец, хотя и в измененном виде, Киреевский стремится сохранить идею универсальности мирового исторического процесса. С одной стороны, этот процесс непреложен и необратим; поэтому вернуть Россию к временам прошлого или перенести прошлое в настоящее невозможно. «Ибо такое перемещение прошлого в новое, отжившего в живущее было бы то же, что перестановка колеса из одной машины в другую, другого устройства и размера: в таком случае или колесо должно сломаться, или машина» (стр. 293, «О характере просвещения Европы...»). Восстанавливать отжившие начала, как бы они ни были святы и справедливы, «то же, что воскресить мертвеца, ожи-

вить земную оболочку души, которая уже раз от нее отлетела» (стр. 186, «Обозрение современного состояния литературы») ³⁵.

С другой стороны, нерасторжимые связи проходят не только по временной (сегодняшнее и прошлое), но и региональной линии (Запад и Восток). Отечественная история так переплелась с западной, начало европеизма настолько глубоко вошло в русскую жизнь, что отделить одно от другого невозможно. В этом (как и в разграничении неофициальной религиозности и официальной власти, народного «разума» и правительственной «воли») Киреевский заметно расходился с представителями официальной народности, с концепцией «гниющего Запада». Высшие начала восточного просвещения, господствуя над западным, должны не вытеснять его, но обнять его «своею полнотою». Для этого, считает Киреевский, настал подходящий момент: западная цивилизация, осознав свою односторонность, разочаровавшись в схоластике и рационализме, готова принять в себя животворное начало просвещения восточного.

Налицо стремление Киреевского сохранить философскую универсализацию мирового процесса: каждый народ (или регион) находит перспективу развития не внутри своей истории, быта, психологии и т. д. но получает ее извне, от исторической идеи, по мере того как последняя в своем неостановимом ходе воплощается в тот или иной народ. Так эпоха римско-греческой образованности уступила место эпохе западноевропейской, так последняя уступает место восточнославянской. Но не упустим из виду и важное отличие: прежде Киреевский, определяя динамику исторических периодов и мечтая о доминирующей роли России, отказывался точно сказать, в чем эта роль будет состоять; главный упор делал на европеизацию страны и на совместное с Западной Европой выражение ею требований «текущей минуты». Теперь акцент переместился: назначение новейшей европейской фазы, «текущей минуты» именно в том, чтобы принять в себя плодотворное зерно русской жизни, и последнее конкретизируется до ортодоксальной, «истинной» христианской идеи.

³⁵ А вот как интерпретировал отношение Киреевского к этой проблеме более поздний критик: «Что есть у нас отличного от Древней Руси, то должно быть уничтожено, и мы во всем должны сравняться с нею» (Антонович М.А. Литературно-критические статьи. М.; Л., 1961. С. 290). Это характерный пример искажения взглядов Киреевского, которые в таком нивелированном виде совпадали с доктриной «официальной народности».

Хотя, надо добавить, никакой националистической окраски концепция Киреевского по-прежнему не несет. Преимущество России обуславливается не национальным или расовым фактором, но специфичностью усвоенного ею религиозного начала. «Киреевский не придавал решительного значения природным или врожденным свойствам народа. Ценность русской истории и русского народного склада определялись для него этим высшим «началом» Православной истины — цельности и разумности»³⁶.

«ОТОРВАВШАЯСЯ ОТ НЕБА НАУКА»

Говорить о Киреевском как литературном критике применительно к 40—50-м годам можно лишь исходя из общего «состава» его мысли и той роли, которая отводится теперь изящной словесности. Специальных разборов крупных или сколько-нибудь заметных литературных явлений (какими были его разборы сочинений Пушкина, Баратынского, Языкова и других) Киреевский в это время не писал. Жанр литературного обозрения также претерпел под его пером большие изменения: достаточно сравнить «Обозрение современного состояния литературы» (1845) с прежними обозрениями 1829 и 1831 годов. Обращаясь к современным тенденциям «просвещения», Киреевский словно отодвигает в сторону массу конкретных художественных фактов, пренебрегает той полнотой литературного материала, которая отличала его прежние работы. Это самоограничение, как увидим, в большой мере сознательное; оно проистекает из понимания Киреевским общей идеологической и художественной ситуации. Особенно ситуации западной, положения наук и искусств в развитых буржуазных странах³⁷.

Киреевский с болью видит, что накопление знаний, прогресс наук не улучшили человеческих отношений в существенном, нравственном смысле. С этим также связано резкое разделение им «просвещения логического» и просвещения внутреннего, нравственного.

³⁶ Флоровский Г. Пути русского богословия. Paris, 1983. С 257—258.

³⁷ О литературно-эстетической позиции И. Киреевского в 1840—50-е гг. см. также: Сахаров В.И. От «движущейся эстетики» к литературной теории // Контекст-

Просвещение логическое не имеет существенного отношения «к нравственному настроению человека», т. е. пребывает как некий багаж знаний, не зависящий от духовного центра личности. Просвещение логическое — «мертвый капитал для человека»; ум его — «счетная машина», сердце — «собрание бездушных струн». «Мышление, отделенное от сердечного стремления, есть так же развлечение для души, как и бессознательная веселость».

Занятие наукой превращено в физиологический процесс усвоения разнообразного материала, который не претворяется в некую коренную нравственную субстанцию; знания могут существовать и накапливаться, не влияя на нее. «Вместо незнания страдаем мы, кажется, излишним многознанием, равно заботясь о изучении истинного и ложного, равно признавая полезное и вредное и, запутавшись в многомыслии, часто смешиваем самое разнородное, подчиняясь общему, безразличному впечатлению взаимно уничтожающихся воздействий добра и зла, одинаково доступных нашему ни горячему, ни холодному сочувствию» («Молитва св. Ефрема Сирина...»).

У Киреевского есть замечательное выражение: «...оторвавшейся от неба науки» (курсив наш. — Ю. М.). Оно передает всю горечь разочарования в просветительстве, влияние которого ощутимо в прежних работах самого Киреевского, всю остроту переживания той ситуации, когда знание истины не ведет с необходимостью к истинному образу жизни, к личной и общественной справедливости.

Привести в соответствие истину «естественную» и «духовную» («ибо истина одна») или, иначе говоря, знание человека и его поведение — в этом едва ли не коренная моральная и эстетическая проблема философии Киреевского. Для ее разрешения выдвинуты такие категории, как «просвещение духовное» и «вера».

Просвещение духовное (в отличие от логического) — это просвещение, которое связано с «нравственным настроением человека», которое возвышается или упадает в зависимости от его внутренней высоты и низости. Таким образом, оно морально в своей сущности, в самом качестве накапливаемого и усвояемого познавательного материала. Нравственное знание вырастает из определенности точки зрения, ее жизненной серьезности, монолитности, безыроничности³⁸.

³⁸ О безыроничности славянофильской идеологии см. в работе Б. Ф. Егоров

Разъясняя второе понятие — «познание веры», — Киреевский отмечал в «Записке о направлении и методах первоначального образования в России»: «Вера не есть только знание. Она есть убеждение, связанное с жизнью, дающее особенный цвет, особенный склад всем другим мыслям и понятиям и определяющее поступки человека столько же своею непосредственною силою, сколько влиянием своим на посторонние мысли, понятия, желания и чувства, часто не имеющие с нею видимого соприкосновения» (стр. 386).

В этом пункте намечается явное сближение Киреевского с Киркегором, который, увязывая знание и экзистенцию, резко обличал спекулятивно геллертовский способ философствования: когда такой мыслитель теряется в мире абстракций, он отчуждает свое собственное «я», как снимают пальто при входе в помещение. Можно наметить и другие точки сближения, — например, выступление Киреевского против идеи детерминизма, не такое решительное и последовательное как у автора «Ent-weder-Oder» (1843), но все же приметное. «Конечно, каждая минута в истории человечества есть прямое последствие прошедшей и рождает грядущую. Но одна из стихий этих минут есть свободная воля человека. Не хотеть ее видеть — значит хотеть себя обманывать и заменять внешнею стройностию понятий действительное сознание живой истины» («О необходимости и возможности новых начал для философии»). Переключка с Киркегором (судя по всему, неизвестным Киреевскому) отражает некоторое сходство их позиций — разочарование в просветительстве и в то же время отталкивание от немецкой классической философии, прежде всего от Гегеля.

Но отметим также одно из различий: если Киркегор разграничивал «объективную» и «субъективную» правду, определяя первую как предмет науки, а вторую — веры, то Киреевский стремился к их соединению, сплаву («ибо истина одна»). Если Киркегор постулировал недоказуемость христианского мироучения как субъективной, но не объективной правды («христианство есть и остается делом веры, но не знания»), то Киреевский стремился их максимально сблизить. «Ибо что это была бы за религия, которая не могла бы вынести света науки и сознания? Что за вера, которая несовместна с разумом?» («О необходимости и возможности новых начал...»). Разнообразные, трудносоединимые, исключаяющие начала Киреевский пытался удержать в пределах монистической философии. Так по-

своему преломилась в его новых построениях генерализирующая установка русской философской критики 1820—начала 30-х годов.

Но вернемся к пониманию Киреевским общей идеологической ситуации на Западе. Положение искусства аналогично положению науки, так как трещина между образованием логическим и духовным прошла повсеместно. «Раздробив цельность духа на части и отдельному логическому мышлению предоставив высшее сознание истины, человек в глубине своего самосознания оторвался от всякой связи с действительностью и сам явился на земле существом отвлеченным, как зритель в театре, равно способный всему сочувствовать, все одинаково любить, ко всему стремиться под условием только, чтобы физическая личность его ни от чего не страдала и не беспокоилась... Потому не только вера утратилась на Западе, но вместе с нею погибла и поэзия, которая без живых, убеждений должна была обратиться в пустую забаву и сделалась тем скучнее, чем исключительнее стремилась к одному воображаемому удовольствию» (стр. 315, «О необходимости и возможности новых начал...»).

Художническая деятельность и, соответственно, восприятие искусства протекают независимо от коренной нравственной субстанции, не влияют на нее и не обуславливаются ею. Человеческие способности разрознены или, как мы бы сказали, специализированы до такой степени, что эстетическая деятельность составила автономную сферу, не имеющую прямого выхода к сфере морали и действия. Не раз уподобляет Киреевский современного западного потребителя искусств «зрителю на театре». Сравнение призвано передать не холодность реакции (наоборот, театральное действие эмоционально заразительно и суггестивно), но ее временную ограниченность и психологическую автономность. Зритель не склонен смешивать план представления и план реальности, зная, что каждому свое, искусство идет само по себе, жизнь — сама по себе. Можно смотреть (или читать) нравственные произведения и оставаться безнравственным.

Все эти размышления Киреевского вновь обнаруживают горькое разочарование в науке, просвещении, в западноевропейской цивилизации. Но слишком локализовать их в хронологическом смысле было бы ошибкой. Мы-то знаем, насколько злободневными оказались выдвинутые Киреевским проблемы для XX века и его искусства, причем в России особенно.

Но трещина прошла и через само искусство, в котором «красота» отделилась от «правды». Киреевский мог бы сказать: оторвавшееся от неба искусство. «Отсюда языческое поклонение отвлеченной красоте», красота основалась на «обмане воображения, на заведомо ложной мечте или на крайнем напряжении одностороннего чувства...» («О характере просвещения Европы...»). Тут Киреевский касается другой не менее важной для нашего времени проблемы — моральности искусства в связи с его организацией, структурой его произведений, хотя очевидно, что сложность этой проблемы не сводится к антитезе «красоты» и «правды».

Между тем, как мы помним, Киреевский периода «Европейца» именно в резком сближении с жизнью, в усвоении проблем «текущей минуты» видел залог расцвета поэзии действительности. Критик не боялся тогда вторжения в художественную сферу практических требований, нарушения художественной гармонии и цельности. Являются ли осуждаемый теперь Киреевским утилитаризм и безыдейность нового искусства результатом прежней тенденции к поэзии жизни? Или, наоборот, эта тенденция сошла на нет, не принесла желаемого результата? Многие могли бы прояснить конкретные имена и явления, но их-то Киреевский избегает; его рассуждения об упадке западного искусства выдержаны в нарочито общей форме. Гёте — как пример предшествующего периода — критиком упоминается, но, скажем, Гейне, Барбье, Берне из его размышлений уходят; Байрон, Диккенс, Жорж Санд упоминаются в нейтральном контексте. Создается впечатление, что Киреевский сознавал некоторую конфликтность прежних и новых своих взглядов, оставляя (до поры до времени?) противоречия непримиренными.

Но если Россия, согласно новым взглядам Киреевского, несет в себе плодотворное зерно истинного просвещения, то не является ли русская литература хранительницей высших эстетических ценностей? Нельзя, однако, сказать, чтобы ответ Киреевского на этот вопрос был определенным и твердым.

Априори можно предположить, что две сферы русской литературы должны теперь в глазах критика иметь особое значение: сфера исторического прошлого, поскольку в древней, допетровской Руси начало истинного просвещения обнаруживалось полнее, и сфера народной жизни и быта, поскольку последние являются единственным хранилищем этого начала. И такое предположение оправдывается, но лишь отчасти.

О значении русского исторического романа Киреевский писал в заметке о «Прокопии Ляпунове» О. Шишкиной: «В наше время, когда... распространился новый свет на нашу прошедшую жизнь... исторический роман мог бы иметь новый существенный смысл» (стр.221). Мог бы, но еще не получил, так как для этого потребен новый гений. Необходимость гения, равного или превосходящего даже гений Вальтера Скотта, вытекает из важности задачи, из того, что русская историческая жизнь — это новооткрытый истинный в себе мир.

А как же сфера простонародной крестьянской жизни? Тут Киреевский сдержаннее в своих ожиданиях. Дело в том, что найти истинные начала «русского быта» нелегко, ибо они, во-первых, «не раскрылись до той очевидности», как западные, а во-вторых, существенно замутились и исказились в своем развитии.

Как видим, идеализация Киреевским (и шире — славянофилами) русской жизни — явление не простое. Когда Киреевский в статье «О характере просвещения Европы...» написал, что «христианское учение выражалось в чистоте и полноте во всем объеме общественного и частного быта древнерусского», то он подвергся полемическим ударам сразу с нескольких сторон. Первыми восстали сами славянофилы — И. Аксаков и А. Хомяков. Хомяков ядовито заметил, что такая похвала «уже слишком непомерна для земли, которой князья не только беспрестанно губили ее своими междоусобиями, но еще без стыда и совести опустошали ее мечом, огнем, разбоем союзников, магометан и язычников»³⁹. Затем «похвалу» Киреевского со своих позиций оспорил Писарев, напомнивший автору статьи, что «в древней Руси было плохое житье, что... суд никогда не обходился без пытки, что рабство или холопство существовало в самых обширных размерах, что мужья хлестали своих жен шелковыми и ременными плетками, а блюстители нравственности, вроде Сильвестра, уговаривали их только не бить зря, по уху или по видению»⁴⁰. И это воплощение христианского учения?

Но у Киреевского оказался еще третий критик — московский цензор князь Львов, который из апологетического описания Древней Руси выкинул несколько строк о том, что закон в те времена «сам собою образовывался в понятиях народа», а не навязывался ему сверху. Апология Киреевского слишком от-

³⁹ Хомяков А. Полн. собр. соч. Изд. 2. Т. 1. М., 1878. С. 213—214.

⁴⁰ Писарев Д.И. Соч. в 4-х т. Т. 1. С. 335.

крыто переходила в утопию, а последняя слишком резко контрастировала с действительным положением дел в стране.

К этому надо добавить, что идеализирующие тенденции проявлялись в сфере умопостигаемого искомого национального начала, но не в сфере его реального современного бытования. Наоборот, высокое представление о миссии русского народа заставляло Киреевского (как и других ранних славянофилов) быть строгим критиком его недостатков⁴¹. Поток национальной самокритики подчас опрокидывает установленные Киреевским разграничения западного и отечественного. Критик, например, замечает, что простому русскому человеку «легко солгать», что он почитает ложь «внешним грехом»; «его слово — это не он, это его вещь, которою он владеет на праве римской собственности...» («Отрывки»). Но идея римского права — как раз такой признак, который характеризует у Киреевского внешнюю, чисто рациональную, западную образованность.

Киреевский мог бы найти много родственного и близкого себе в той критике темных сторон народной жизни, которую именно в это время, в 40—50-е годы, разворачивали писатели «натуральной школы». Но вражда к «западническому» образу мыслей, а то и простая неосведомленность лишали его и объективности и понимания. В 1845 г. Киреевский укорял «Отечественные записки» (то есть прежде всего Белинского) в том, что они «превозносят И. Тургенева и О. Майкова, поставляя их, таким образом, в одну категорию с Лермонтовым, который, вероятно, сам избрал бы себе не это место в литературе нашей».

В этом легком наскоке критика на двух молодых писателей, представителей «натуральной школы», неточное написание имени Майкова — О вместо А — едва ли простая описка. «Я давно уже не слежу за нашею литературою...» — писал Киреевский старцу Макарию⁴².

⁴¹ См.: Янковский Ю.З. Из истории русской общественно-литературной мысли 40—50-х годов XIX столетия Киев, 1972. С. 40 и далее.

⁴² Четвериков С. Опина пустынь. С. 108. Когда М. Погодин попросил Киреевского закончить статью «Обозрение современного состояния литературы», то последний отвечал ему в 1847 году: «Продолжения моих статей в трех книгах «Москвитянина» я решительно теперь писать не могу. С тех пор столько переменялось вещей и дел, что надобно бы писать сначала, если бы писать о том же. К тому же я теперь совсем отстал от текущей словесности» (Отд. рукописей РГБ, шифр ПорЛ1, 15. 3912).

Конечно, были и другие факты, хотя их и немного. Некоторые произведения новейшей литературы попадали в поле зрения Киреевского. Особенно инте-

Но если народность умалается в своем реальном бытии, то возможно другое ее понимание — как глубоко лелеемого идеала, как обнаруживающейся национально-исторической идеи, вытекающей из специфически русского типа просвещения. В 40-е годы, естественно, больше всего такое понимание связывалось с творчеством Гоголя, который при этом противопоставлялся всем его предшественникам.

А. Хомяков в «Письме в Петербург» (1845) утверждал, что в России «никогда... не было ни одного поэта (в стихах и прозе), который бы во всей целостности своих творений выступил как человек вполне русский»⁴³. Ни одного поэта! Значит, под этот приговор подпадает даже Пушкин. Критик признает в нем (как и в Державине, Языкове и «особенно в Крылове») только моменты народности. О Гоголе же (не называя его по имени) Хомяков говорит как о «великом исключении»: «Нашему времени было предоставлено услышать наконец голос художника вполне свободного, вполне самостоятельного»⁴⁴.

И. Киреевский также ожидал от Гоголя «совершенного переворота в нашей литературе». Гоголь призван распространить влияние русской народности на всю словесность, что Крылов мог сделать лишь в ограниченной «басенной сфере». А как же Пушкин? Пушкин, который в 1830 году был объявлен Киреевским знаменем нового этапа русской литературы, теперь утратил свое ключевое место в его эстетических построениях.

На чем же основано великое значение Гоголя? Конкретизируя эту проблему, Киреевский проявляет свойственную ему трезвость и нелюбовь к крайностям. Гоголь народен потому,

ресно его письмо к А. Зонтаг, написанное после появления очерка «Севастополь в декабре месяце» (1855). Упомянув «Записки охотника» Тургенева, Киреевский далее спрашивает «Как Вам нравится «Севастополь» Толстого (Л. Н. Т.)? Я от этого Толстого жду чего-нибудь необыкновенного Ему, кажется, Бог дал самородного таланту больше всех наших писателей. Если только он не собьется школой Краевского и Никитенки, то будет выше всех Тургеневых и Писемских» (Отд. рукописей РГБ, шифр Елаг. 7/42). Интерес Киреевского к «Севастопольским рассказам» Толстого, по-видимому, был связан с той ролью, которую, по его мнению, должна была сыграть Крымская война как столкновение «двух различных основ», двух противоположных типов просвещения, увенчанное, разумеется, победой просвещения истинного, православного (см. запись Киреевского в дневнике от 7 марта 1854 г. — ЦГАЛИ, ф. 236, оп. 1, ед. хр. 19, л. 12).

⁴³ Москвитянин. 1845. № 2. С. 79. См. также: *Хомяков А.С. О старом и новом.* Статьи и очерки. М., 1988. С. 76.

⁴⁴ Там же.

отмечает критик в библиографической заметке 1845 года, «что в глубине души его таятся особенные звуки, потому что в слове его блестят особенные краски, в его воображении живут особенные образы, исключительно свойственные русскому народу, тому свежему, глубокому народу, который не утратил еще своей личности в подражаниях иностранному».

Эти строки можно понимать как определение собственно славянофильского зерна народности, то есть потенций внутреннего, духовного просвещения в противоположность западному рационализму (ср. употребление Киреевским сходных оборотов, когда он в «Обзрении современного состояния литературы» описывает такую народность, которая является «господствующим звуком их душевных движений, *краскою языка*, причиною сознательных предпочтений и бессознательных пристрастий». — Курсив наш. — Ю. М). Но эти же строки о Гоголе можно понимать в качестве определения народности как общей психической и нравственной потенции вне славянофильской конкретизации двух противоположных типов просвещения. В таком случае народность Гоголя не исключает, скажем, народности Пушкина, в котором в 1820-е годы Киреевский умел видеть именно выражение «сердечной жизни» и мыслей русского народа.

И надо заметить, последнее понимание логичнее, так как никакой конкретизации художественной народности в славянофильском смысле Киреевский применительно к Гоголю (да и к другим художественным явлениям) как раз и не производит. Но в таком случае он остается в русле того философского понимания народности, которым была отмечена система его мышления на рубеже 20—30-х годов. Перед нами снова известная непримиренная конфликтность «старых» и «новых» взглядов Киреевского.

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ И ЕГО «РУССКИЕ НОЧИ»

ОТКРЫТАЯ КНИГА

Чтобы осветить место В. Одоевского в философской эстетике, нужно остановиться на главном его произведении, на его «книге жизни» — на «Русских ночах». В исследовательской литературе давно уже была подмечена — правда, в довольно общем плане — связь «Русских ночей» с русским философским движением.

«Прославленный идеализм сороковых годов не создал ничего более красивого, более продуманного и художественно-цельного, чем эти "Ночи", которые поглотили всю мудрость их века, — писал Н. Котляревский. — Они насквозь пропитаны романтикой и метафизикой, и никогда эта русская романтика и метафизика не были так красивы и красноречивы, как накануне своей смерти в этой книге»¹.

Столь же широко понималась эта связь и другими исследователями. И. Замотин по второму тому (1907) своей капитальной монографии о романтизме объяснял «Русские ночи», как и все мироощущение Одоевского, в свете шеллингизма. Позднее эти идеи перешли в западные работы об Одоевском².

Самой ценной работой об Одоевском остается по-прежнему известная монография П. Сакулина, вобравшая в себя огромный материал, в том числе рукописный, и ставшая энциклопедией русской общественной и литературной жизни двух десятилетий.

П. Сакулин перенес акцент с шеллингизма на «философско-мистический идеализм». «Русские ночи» — поэтический памятник философско-мистического идеализма как переходной стадии от любомудрия к научному реализму. Что же касается

¹ Котляревский Н.А. Старинные портреты. СПб., 1907. С. 151—152.

² См., напр. Setchkareff W. Schellings Einfluss in der russischen Literatur der 20-er und 30-er Jahre des XIX Jahrhunderts Leipzig., 1939. S. 30—45.

самой формы «Русских ночей» и их своеобразия, то исследователь не дает четкого ответа. Он считает, что «безусловно новой назвать форму, избранную Одоевским для «Русских ночей», все же нельзя. И в западноевропейской и в русской литературе можно указать произведения, написанные в виде цепи рассказов, связанных рассуждениями действующих лиц»³. И далее перечисляются образцы: «Тысяча и одна ночь», «Декамерон», «Беседы немецких эмигрантов» Гёте, «Фантазус» Тика, «Серапионовы братья» Гофмана... Приводятся и русские примеры: «Рассказы Лужницкого старца» П. Яковлева и «Двойник, или Вечера в Малороссии» Антония Погорельского. Некоторые из названных параллелей действительно не лишены почвы, но они прочерчены довольно приблизительно, без ответа на вопрос, чем же конкретно близок и чем далек Одоевский от всех этих прецедентов. И в чем своеобразие его произведения («цепь рассказов, связанных рассуждениями действующих лиц», — слишком общий признак).

Откликаясь на книгу Сакулина, В. Гиппиус спрашивает: «Что нового и своего принес этот русский романтик? К кому он близок? К раннему немецкому романтизму? К Гофману? К нашим славянофилам? И самое главное: как понять, что он постепенно оторвался от своих романтических грез и пришел к позитивизму старости?..»

Отвечая на эти вопросы, Гиппиус из множества пунктирно намеченных Сакулиным нитей избирает одну — к Гофману, к позднему немецкому романтизму (исследователь называет его «эпигонским»). «Именно к Гофману, к эпигону Гофману, к безверному дуалисту Гофману, к пессимисту Гофману близок наш Одоевский, а никак не к «немецкой романтике вообще!»⁴ На основе этого вывода Гиппиус хочет объяснить позднейший поворот Одоевского к материализму: дуалисту, который разочаровался в «небе» и притом никогда не питал твердой веры в личного, персонифицированного Бога, не оставалось ничего другого, как обратиться к позитивному опыту.

Идея двоemiрия позволяет понять некоторые произведения Одоевского, такие, как «Сильфида», «Саламандра», «Косморама». Она схватывает какую-то действительно важную часть

³ Сакулин Я. Я. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Ч. 2. С. 459, 226.

⁴ Гиппиус В. М. «Двойник, или Вечера в Малороссии» Антония Погорельского. 1914. С. 5. В. Гиппиус. VI. С. 1.

его художественной мысли, но только часть. По отношению к «Русским ночам», завершающая работа над которыми протекала после всех только что названных вещей, идея двоемирия недостаточна. Исследователь совершенно не учитывает организацию художественного материала «Русских ночей», а в ней-то как раз и запечатлелись идейные искания Одоевского.

«Русские ночи» нельзя понять только как выражение идей шеллингизма (И. Замотин). Или как выражение «философско-мистического идеализма» (П. Сакулин). Не объясняет их и комплекс романтических идей гофмановского типа (В. Гиппиус). Своеобразие «Русских ночей» — в отталкивании от философской эстетики, философского систематизма 20 — начала 30-х годов вообще и в попытке переключить наболевшие и неразрешенные вопросы в художественную плоскость, где они получили более объемное и вместе с тем «незавершенное» выражение. «Русские ночи» — открытая книга Одоевского — представляет одну из ветвей русской эстетической и художественной мысли, выросших из кризиса философской эстетики.

ОДОЕВСКИЙ И ФИЛОСОФСКАЯ ЭСТЕТИКА

Владимир Федорович Одоевский родился в Москве 30 июля (11 августа) 1803 г. (по другим данным — 1804 г.). Отец его происходил из древнего княжеского рода Рюриковичей; мать же — бывшая крепостная крестьянка. Образование Одоевский получил в Московском университетском пансионе (1816—1822), где учились многие замечательные представители русской культуры, в частности В. А. Жуковский и А. И. Тургенев. Здесь же фактически началась его литературная деятельность — в пансионском журнале «Каллиопа».

С 1823 г. Одоевский посещает литературный кружок преподавателя пансиона С. Е. Раича и почти одновременно входит в Общество Любомудров, о котором уже говорилось выше (в главе I). Наряду с Д. Веневитиновым, Одоевский играет в этом обществе ведущую роль, что было закреплено, так сказать, и формально — избранием его в качестве председателя. События, случившиеся 14 декабря 1825 г., произвели на Одоевского, как и на других Любомудров, сильнейшее впечатление. «Живо помню, как после этого несчастного числа кн. Одоевский нас созвал и с особенной торжественностью предал огню в своем

камине и устав, и протоколы нашего общества...»⁵ Хотя надо добавить, что политических взглядов декабристов Одоевский не разделял, будучи гораздо умереннее Любомира Веневитинова, не говоря уже о А. И. Одоевском, двоюродном брате Владимира Федоровича, известном поэте и участнике тайного Северного общества.

К московскому периоду жизни Одоевского относится и такое важное событие, как издание совместно с В. К. Кухельбекером альманаха «Мнемозина» (1824—1825 гг.; вышло четыре книги).

Осенью 1826 г. Одоевский переезжает в Петербург, женится (жена его княгиня Ольга Степановна, урожденная Ланская), и ведет размеренную жизнь чиновника (он поступает на службу в Министерство иностранных дел) и литератора. Одоевский сотрудничает в «Литературной газете», альманахе «Северные цветы», позднее деятельно помогает Пушкину в издании «Современника» (личное знакомство обоих писателей состоялось в 1827 или 1828 году). Дом Одоевских становится литературным салоном, впрочем весьма открытым и разношерстным по составу участников. «Здесь сходились веселый Пушкин и отец Иакинф с китайскими сузившимися глазками, толстый путешественник, тяжелый немец — барон Шиллинг, возвратившийся из Сибири, и живая миловидная графиня Ростопчина, Глинка и профессор химии Гесс, Лермонтов и неуклюжий, но многознающий археолог Сахаров, Крылов, Жуковский, Вяземский были постоянными посетителями. Здесь впервые явился на сцену большого света и Гоголь...»⁶ Бывал здесь и переехавший в 1839 г. в Петербург Белинский.

В 1840—50-е годы протекает интенсивная издательская и служебная деятельность Одоевского. Совместно с А. П. Заблоцким-Десятовским он выпускает журнал «Сельское чтение» (1843—48 гг.), рассчитанный на широкую, крестьянскую аудиторию и составивший, по словам Белинского, «эпоху в истории едва начинающегося у нас образования низших классов» (IX, стр. 301). Участвует Одоевский и в издании «Отечественных записок». Очень широки и многообразны его служебные и общественные обязанности: Одоевский (с 1846 г.) — помощник ди-

ректора Публичной библиотеки и директор Румянцевского музея; он принимает участие в организации Русского музыкального общества, в создании Петербургской и Московской консерватории. Музыкальная деятельность Одоевского в качестве композитора и прежде всего музыкального критика — это особая и весьма содержательная страница его творческого наследия⁷.

В 1862 г. в связи с переводом Румянцевского музея в Москву, Одоевский возвратился в город своей юности. Здесь он и умер — 27 февраля (11 марта) 1869 г. Работал Одоевский чуть ли не до последних своих дней — занимался проблемами тюремной реформы, осваивал стенографию⁸.

Одоевский начинал как ярый приверженец философской эстетики. Все, чем жила в 20-е годы русская философская эстетика — и стремление вывести законы изящного из развития идеи, из Абсолюта; и дифференциация истории искусства на ряд сменяющих друг друга форм; и сама вера в возможность построения единой эстетической науки, в которой бы разом и навсегда разрешились все противоречия, — все это одушевляло молодого Одоевского. В «Мнемозине», в обширных примечаниях Одоевского к статьям Кюхельбекера хорошо видно, как он философски корректирует слишком расплывчатое для него, романтическое умонастроение своего друга и соредактора. К «Отрывку из путешествия по Германии» Кюхельбекера Одоевский делает примечание, в котором страстно выступает за эстетическую критику, освященную умозрением. Так называемая критика вкуса, на необходимости которой настаивал еще Карамзин и которую развивали Жуковский и Мерзляков, решительно им отвергается. Одоевский ополчается на тезис Мерзлякова из его «Краткого начертания теории словесности»: «Произведения изящных искусств... не подвержены строгим правилам и не могут, кажется, иметь постоянной системы, или науки изящного... Только Критика вкуса имеет здесь свой голос». «Теперь спрашивается, — замечает Одоевский, — на чем же должна основываться эта Критика вкуса, если изящное не может иметь постоянных, строгих законов?» В другом месте

⁷ О музыкальной деятельности Одоевского см.: *Бернандт Гр.* Статьи и очерки. М., 1978. С. 11—107, *Ступель А.* Владимир Федорович Одоевский. 1804—1869. Л., 1985.

⁸ См. новое наиболее полное жизнеописание В. Одоевского: *Турьян М.А.* Странная моя судьба. О жизни Владимира Федоровича Одоевского. М., 1991.

Одоевский сообщает, что эстетические соображения он намерен вывести «только из идеи безусловного».

Все это очень близко тому подходу к искусству, который обосновывал Шеллинг в «Системе трансцендентального идеализма», в «Бруно, или О божественном принципе вещей» и в популярных среди русских эстетиков «Лекциях о методе академического изучения». В четырнадцатой лекции этого цикла («О науке искусства в отношении академического изучения») Шеллинг отводит мнение «энтузиаста», будто бы изящное не является предметом философского изучения, и подчеркивал, что искусство предстает философу «как явление, непосредственно проистекающее из Абсолюта; и лишь постольку, поскольку оно как таковое может быть представлено и доказано, сохраняет оно для него (философа. — Ю. М.) реальность»¹⁰.

Насколько четко видел Одоевский главное направление развития философской эстетики, свидетельствует другая ранняя его работа — «Афоризмы из различных писателей по части современного германского любомудрия». Эти афоризмы восходят главным образом к Шеллингу и преследуют цель подчеркнуть принцип единства законов бытия и мышления, ставший краеугольным камнем философской эстетики. «Истинно *Отвлеченное* (Идеальное) без всякого другого посредства есть истинно *Вещественное* (Реальное) и вне оно не имеет другой вещественности». «Идея сего совершенного единства *Отвлеченного* с *Вещественным* — есть *Абсолют*. Сия идея отразилась и в нас — и наше знание в целости своей должно быть его отпечатком»¹¹, — читаем мы в «афоризмах» Одоевского.

Интересно, что в духе примирения «идеи» с «предметом» решается и вопрос о том, какой род искусства выше. От романтика, каким был Одоевский во многих своих беллетристических вещах, — и вдобавок ко всему — от присяжного критика и ценителя музыки естественно было ожидать, что на первое место он поставит музыку. Но нет: первенство отдается им поэзии, в которой объединяются крайности музыки и живописи, «дух делается тождественным с предметом, конечное борется с бесконечным, определенное с неопределенным». Такое мнение

⁹ Мнемозина. 1824. Ч. I. С. 64, 65—70. См. также: Рудницкая Е.Л. В поисках пути (начало философского осмысления судеб России) // В раздумьях о России. С. 49.

¹⁰ Schellings Werke, Dritter Hauptband. Mttmchen, 1927. S. 367.

¹¹ Мнемозина. 1824. Ч. II. С. 79—82.

расходилось со взглядом большинства романтиков на музыку как на высший род искусства, «царство эфирное, где все сомнения и скорбь исчезают в беспредельном мире звуков» (Ваккенродер), как «самое романтическое из всех искусств» (Гофман), как на сосредоточие современного, «поэтико-живописно-музыкального идеала» (Жан-Поль Рихтер) — и отчасти сближалось с воззрениями Шеллинга, лишившего музыку ее первенствующего положения⁷.

Разумеется, мы здесь выделяем только главную линию развития Одоевского, игнорируя некоторые сопутствующие ей явления. Например, Одоевскому с первых его произведений был присущ дидактизм. В «Стариках, или Острове Панхай» и других его вещах художественная мысль развивалась рационалистично, со строгой локализацией порока в каком-либо иносказательном образе, с выводимой или легко подразумеваемой моралью, с одушевляющим все повествование тоном негодования и наставления. И в более поздних рассказах Одоевского — в «Бале», в «Бригадире» и «Насмешке мертвеца» (включенных потом в «Русские ночи», но уже как *части* общей картины) — дидактизм сохранился. Это как будто бы противоестественное (и еще не исследованное) сосуществование элементов философской эстетики и дидактизма объясняется некоторыми историческими предпосылками: у русской философской эстетики не было такой богатой романтической предыстории, как в Германии; она не была так удалена от стадий классицизма и просветительства и перенимала подчас в себя их элементы. Отсюда, между прочим, классицистическая, а вначале и откровенно архаическая окраска взглядов даже такого деятеля русской философской эстетики, как Надеждин. Лишь со временем эта окраска частично ассимилировалась, частично стиралась, и комплекс идей философской эстетики выступал в своем более чистом и «классическом» виде. Возможно, подобные изменения суждено было бы пережить и Одоевскому, если бы его развитие не приняло вдруг совсем иное направление.

Во второй половине 20-х годов, особенно явственно к 1830 году, Одоевский резко отклоняется от главной линии философской эстетики. Раньше, мы помним, Одоевский свято верил в «единство Теории изящного». Теперь он с грустью пишет: «Едва ли возможна теория изящного... Основание Изящного

находится лишь в самом произведении». Раньше Одоевский ополчался на критику вкуса и призывал исследовать тайное тайных искусства, доходить «до корня» изящного. Теперь он сетует: «Исследовать, оценивать художников сделалось привычкою в нашем веке: целые книги написаны о том, чтобы растолковать, почему изящное в таком-то произведении действительно изящно. Не вижу большой пользы в таких исследованиях. Кто не открыл в душе своей тех объятий, которые жаждут художественного поцелуя — для того эти исследования непонятны»¹³. Раньше Одоевский на первое место ставил поэзию, поскольку «дух в ней делается тождественным с предметом»; теперь вся иерархия родов искусства перестраивается в пользу музыки, увлекающей дух в заоблачные сферы, в царство будущей жизни: «Радужные цветы — Живопись, луна — Поэзия, солнце в чистом своем виде — Музыка. Ни радужными цветами, ни луною не выразите солнце»¹⁴.

Вместе с тем Одоевский постепенно отходит от комплекса идей «философии тождества». Его больше не занимает мысль о соответствии представления бытию, постигаемому в логически-опосредственной форме. Упор делается на интуитивном знании, освобожденном от материального опыта. В системе трансцендентального идеализма его привлекает теперь не столько идея «предустановленной гармонии», «тождества бытия с представлением», сколько положение о так называемой интеллектуальной интуиции. Понятие «интеллектуальной интуиции», как подчеркивает Асмус, имело две стороны. Будучи мыслью, направленной на самое себя, то есть осознанием тех закономерностей, по которым интеллект действует, интеллектуальная интуиция примиряет свободу и необходимость. Но вместе с тем «в учение об интеллектуальной интуиции Шеллинг внес ложную, чуждую диалектике мысль, будто интуиция есть акт, *абсолютно* непосредственный, *абсолютно* свободный, вневременный и внепричинный»¹⁵. Одоевского привлекала именно вторая сторона, что видно, например, из замечания о «внутреннем чувстве» у Шеллинга (в «Эпилоге» «Русских ночей»). Другими словами, его привлекали те элементы,

¹³ См.: Заборова Р. Неизданные статьи В. Ф. Одоевского о Пушкине // Пушкин. Исследования и материалы. Т. I. М.; Л., 1956. С. 335.

¹⁴ Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Ч. I. С. 506.

¹⁵ Асмус В.Ф. Проблема интуиции в философии и математике. Изд. 2 М., 1965. С. 79.

которые являлись предвестием будущей эволюции Шеллинга в сторону «философии откровения». В русских кругах знали о симптомах этой эволюции, внимательно следили за нею, и Одоевский был из числа тех, кто относился к ней с интересом и надеждами.

В 1842 году Одоевский во время поездки по Германии побывал у Шеллинга и имел возможность убедиться в единомыслии со знаменитым философом. Сакулин опубликовал интересную запись разговора Одоевского с Шеллингом, в продолжение которого собеседники бранили философию Гегеля за то, что она якобы «уничтожает всякое реальное знание» (Шеллинг), приводит «к бездне отрицания и никого не удовлетворяет» (Одоевский), и со значением говорили о будущем издании новых трудов Шеллинга¹⁶.

Примерно в то же время, когда Одоевский стал отходить от принципов философии тождества, обнаружилось его тяготение к мистике. Одоевский изучает сочинения древних кабалистов и алхимиков, крупнейших мистиков XVI—XIX веков — Якова Бёме, Эккартсгаузена, Юнга-Штиллинга и особенно Сен-Мартена и Пордэча. Он настолько хорошо и свободно овладел всеми тонкостями мистических учений и их истории, что, беседуя с Шеллингом, сумел уличить его в смешении Сен-Мартена с его учителем Мартинесом де Паскуалисом, что надолго явилось для Одоевского предметом гордости (он упоминал об этом факте даже в 60-е годы в специальном примечании к готовившемуся второму изданию «Русских ночей»).

Больше всего в сочинениях мистиков Одоевского интересовало то, что подкрепляло его идею интуитивного познания: рассуждения Сен-Мартена о внутреннем, божественном языке, которому противостоит язык внешний, чувственный; требование Пордэча, чтобы человек познал в себе внутреннего человека, и т. д. Однако до начала 40-х годов близость Одоевского к мистикам простирается и на более конкретные, порой частные элементы. Мы находим у Одоевского отголоски учения о грехопадении человека, его погружении ниже сферы астральной, ниже тверди и о грядущем возрождении людей, а вместе с людьми — и всей природы. Заметны в сочинениях Одоевского

¹⁶ Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Ч. I. С 385—386. См также: Сахаров В. И. О бытовании шеллингианских идей в русской литературе // Контекст—1977. М., 1978 С 210—226.

и следы мистической космографии. Наконец, в ряде его беллетристических произведений — в «Сильфиде», «Саламандре», «Космораме» — развиваются идеи общения двух миров, непосредственного контакта человека — с помощью магнетизма, сомнамбулизма и т. д. — с миром духов.

Таким образом, после периода «любомудрия» и философской эстетики Одоевский отклонился от той дороги идеалистической диалектики, которую в русских условиях с огромным трудом прокладывал Надеждин, которую с середины 30-х годов продолжили Станкевич и Белинский. В общеевропейских категориях это направление было аналогично линии от Шеллинга периодов трансцендентального идеализма и «абсолютного тождества» не к Гегелю, а к Шеллингу периода «откровения». Из крупных русских мыслителей ближе всего находился здесь к Одоевскому Иван Киреевский.

Значит, ничего хорошего для литературной и эстетической деятельности Одоевского в этот период ожидать было нельзя? Значит — регресс и застой? Не будем спешить с выводами; художественное творчество стимулируется многими тенденциями, и никакая общая формула не в состоянии покрыть их взаимодействия и борьбы.

В развитии писателей возникают своего рода «пограничные ситуации», когда на переломе мировоззрения рождаются необыкновенно сильные вспышки художественной энергии. Так, И. Киреевский в начале 30-х годов, в самый момент отклонения от философии тождества и связанной с ней главной линии философской эстетики, поднимается до замечательно глубоких оценок «Бориса Годунова», произведений Баратынского и Языкова. Силу его мысли, мы помним, стимулировало убеждение, что теперь «дело берет верх над системою», то есть как раз известная разомкнутость его прежних систематических взглядов. В аналогичную ситуацию вступал в начале 40-х годов Одоевский, с той только разницей, что это была, если можно так сказать, «пограничная ситуация» второго порядка.

В самом деле: во второй половине 20-х годов (несколько раньше Киреевского) Одоевский разочаровался в идее тождества и в основных принципах философской эстетики. Теперь же появились первые симптомы разочарования Одоевского в мистике.

В 1842 году, после беседы с Шеллингом, Одоевский делает в черновике запись, полную глубокой тоски и недовольства со-

бою: «С какою горькою улыбкою я заметил, что родился в тот самый год, когда умер С[ен] М[артен]. — Когда-то какое широкое было бы поле для моей гордости! а теперь какое грустное чувство! Какое неизмеримое расстояние между мною и этим чудным человеком, которому все, все было ясно! — Не уж — ли крест мой — жить в вечном вопросе!»¹⁷

Сакулин, опубликовавший эти строки, истолковал их как очередную вспышку религиозно-мистического идеализма автора («Религиозно-мистический идеализм высоко поднял Одоевского над ничтожной прозой жизни») и совершенно не обратил внимания, что они так и дышат элегией сомнения — сомнения в истинности своих убеждений. Пусть полоса мистического идеализма еще далеко не пройдена, но наметился первый, может быть, самый важный шаг. На этот шаг до сих пор не обращалось никакого внимания, а без него, собственно, не понять и «Русские ночи»¹⁸.

Полоса мистически-религиозных настроений, повторяю, Одоевским еще не изжита, но значение этой тонкой грани очень велико. Без нее не возник бы тот эффект сомнений, на котором замешаны «Русские ночи». Книга горького недовольства собою. Книга исканий и новых, робких надежд¹⁹.

«РУССКИЕ НОЧИ» И ФИЛОСОФСКИЙ УНИВЕРСАЛИЗМ

Одоевский вспоминал позднее, что первая идея «Русских ночей» родилась у него из желания «привести все философские мнения к одному знаменателю». Эта идея отвечала умонастроению всех русских философских эстетиков. «Юношеской самонадеянности представлялось доступным исследовать каждую

¹⁷ Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Ч. 1. С. 459.

¹⁸ Одоевский работал над текстом «Русских ночей» до «осени 1843 г., когда они были представлены в цензуру» (Сакулин. II, 214). П. Сакулин в качестве самой поздней реалии назвал ссылку Одоевского на книгу И. Ястребцова «Исповедь...», вышедшую в 1841 г. Но есть и более поздние реалии. В эпилоге Одоевский дает характеристику книги А. Улыбышева о Моцарте (I, 366), эту книгу Одоевский получил только в феврале 1843 г. (см.: Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 586). В «Ночи третьей» Одоевский приводит рассуждения из книги Мишеля Шевалье, вышедшей в 1843 году (1,60—61).

¹⁹ Философская эволюция В. Ф. Одоевского, его отношение к различным идеологическим, научным и художественным направлениям обстоятельно рассмотрены в кн.: Cornwell Neil. The Life, Times and Milien of V. F. Odoyevsky

философскую систему порознь (в виде философского словаря), выразить ее строгими, однажды навсегда принятыми, как в математике, формулами, и потом все эти системы свести в огромную драму, где действующими лицами были бы все философы мира, от элеатов до Шеллинга, или, лучше сказать, их учение, а предметом, или вернее, основным анекдотом, была бы не более не менее, как *задача человеческой жизни*²⁰.

Указание Одоевского абсолютно точно: в четвертом выпуске «Мнемозины» за 1824 год им была помещена статья «Секта идеалистико-элеатическая». В предисловии к статье Одоевский сообщил, что он работает над «Словарем истории философии», которому будут предшествовать «изложения самих систем» и обзор всех «главнейших учений» и влияния каждого из них «на всеобщее совершенствование человечества». Замысел Одоевского основан, во-первых, на убеждении в приоритете философии как науки наук («основы человеческих знаний»); во-вторых, на отчетливой установке избегать беллетризации: «частная жизнь» философа описываться не будет, она интересна «для поэта», но не для «любомудра». (Сравните с этим конструкцию «Русских ночей», где один персонаж «отвечает» другому всей своей жизнью). Словом, это был замысел сравнительных характеристик, подвергающих проверке все прежние системы и подводящих к новой, совершенной (очевидно, в духе последнего из философов — Шеллинга), которая бы устранила, наконец, все недоразумения и неясности. Но вместе с сомнениями в возможности такой системы росли и сомнения в первоначальном замысле «Русских ночей». С ее автором, шутил Одоевский, случилось то же, что с владельцем села Горюхина у Пушкина, «который задумал написать поэму: Рурик, потом нашел нужным ограничиться одою, и кончил надписью к портрету Рурика».

Юношеские мечты рушились. «Дробь остались с различными знаменателями». Пришло сознание, что поставленная задача неразрешима.

Можно было ожидать, что на новом уровне Одоевский совершенно откажется от первоначального замысла. Но Одоев-

²⁰ Одоевский В. Ф. Русские ночи. М., 1913. С. 19. Далее ссылки на это издание в настоящей главе даются в тексте. Последующие изд.: Одоевский В. Ф. Русские ночи. Изд. подготовили Б. Ф. Егоров, Е. А. Маймин, М. И. Медвой. Л., 1975, Одоевский В. Ф. Соч. в двух томах. М., 1981. Вступит статья, составление и комментарии В. И. Сахарова (в 1-й т. включены «Русские ночи»).

ский лишь внутренне трансформировал его, перелив в произведение все свои тревоги и сомнения. Он дал выход центробежным силам в замысле, возникшем первоначально под влиянием иных, центростремительных сил.

В стремлении к широте системы при одновременном отталкивании от нее — своеобразие «Русских ночей». Им придает силу взаимопроникновение и борьба обоих начал. Предмет «Русских ночей», «этой новой — если угодно — драмы остался тот же: задача жизни», но, прибавляет Одоевский, «не разрешенная».

В первой главе «Русских ночей» друзья спрашивают Ростислава, молча стоящего у окна и наблюдающего панораму ночного Петербурга: «О чем ты задумался?» «О судьбе человечества!» — отвечал Ростислав²¹. Это не шутка: с первых же строк произведению задан широкий, поистине универсальный аспект: что такое прогресс и в каком направлении совершается развитие человечества.

В следующей главе Ростислав задается вопросом «Что такое мы?» Иначе говоря: какой момент всемирной истории воплощает современное поколение.

«Русские ночи» — книга обо всем. От вопроса о том, как связано в природе «царство растительное с царством животным», разговор переходит к проблеме «подражания» (*mimesis*) в искусстве, от подражания — к темной и светлой стороне в душе человека; потом дискутируется проблема нравственности, потом — филантропии и т. д. Мелькают имена Баумейстера, Локка, Дюгальда, Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля, Мальтуса, Адама Смита, Бентама, Сея, Рикардо, Сисмонди, Каруса, Мельхиора Жиойи, Вольтера, Франклина, Мишеля Шевалье, Рокура, Гомера, Данте, Дюрера, Крылова, Пушкина, Гоголя...

Примечания и ссылки на первоисточники теснят основной текст и порой захватывают добрую треть страницы. Одоевский ссылается на парламентскую речь лорда Брума от 16 декабря 1819 года, на «Основные черты сравнительной анатомии» Каруса — «книгу, совершившую перелом в понятиях об организме»; на одно «любопытное, донныне едва ли замеченное место» в «Тимее» Платона...

Иногда кажется, что читаешь не художественное произве-

²¹ Сочинения князя В. Ф. Одоевского в 3-х томах. СПб., 1844. Ч. I. С. 7. В

дение, а специальный труд. Только вот по какой дисциплине? По философии, политической экономии, эстетике, физиологии, математике, химии?.. И по той, и по другой, и по третьей, а вернее — по какой-то новой, еще не известной, предмет которой — «задача» всей жизни.

Одоевский здесь ближе к универсализму не поздних (Гофман), а ранних романтиков (Новалис, братья Шлегели), стремившихся сблизить сферы поэзии, религии, истории, политики и т. д. Философские системы наследовали эту установку, развивая ее в цельное наукоучение.

Именно философское задание поддерживает широту романтического универсализма Одоевского. Автор «Русских ночей», по мнению Гиппиуса, «замышляет то, о чем все романтики мечтали под именем универсального романа: поставив в центре одного героя или одно положение, собирать вокруг него как можно больше явлений, связывать эти явления одно с другим и медленно доходить до смысла этой связи — до смысла мира»²². Но дело в том, что для позднего романтического универсализма (с которым обычно связывают «Русские ночи») свойствен специфический угол зрения. «Смысл мира» раскрывался главным образом на изломе мечты и действительности, идеального и сущего.

На первый план выдвигалось отношение между поэтической фантазией и обыденным, между запрытаным в человеке «внутренним поэтом» и напирющей извне прозой жизни²³.

Авторская позиция — если говорить конкретно о Гофмане — сложнее, чем это обычно считалось. Писатель не сочувствует крайностям поэтической экзальтации. Он стремится найти «средний» путь, точнее — возможность «жизни в поэзии» (но не «поэзия жизни» — тезис, предвосхищающий реалистическую поэтику). Степень подчинения реальности фантастическому и идеальному определяет этот путь. «В том, что названное поэтическое стремление несет критерий правды лишь в самом себе, обнаруживается сдвиг, который можно было бы назвать, прибегая к игре слов, превращением «поэзии жизни» в «жизнь в поэзии»²⁴. Символ «жизни в поэзии» —

²² Русская мысль. 1914, декабрь. Разд. XI. С 16.

²³ Эта особенность романтического универсализма подробно обоснована в работе: *Preisendanz W. Humor als dichterische Einbildungskraft*. München, 1963.

²⁴ *Preisendanz W. Humor als dichterische Einbildungskraft*. S. 106.

гофмановский образ лестницы, основание которой находится на земле, а вершина возносится высоко в небо.

Этим в значительной мере вызвана двойственность поэтической манеры Гофмана, когда одно и то же событие одновременно получает и фантастическую форму и вполне реальную мотивировку.

Отмеченный аспект универсализма отличает и те произведения, которые строятся по принципу: «цепь рассказов, объединенных рассуждениями действующих лиц». В «Серапионовых братьях» Гофмана тон задает история безумца, вообразившего себя святым Серапионом и живущего в мире вымысла и грез. Выслушав историю, один из собеседников, Лотар, говорит, что «бедный Серапион» был настоящим поэтом по верности мечте, силе и выстраданности творимой им легенды, но беда в том, что он не знал внешней жизни. «Явления внутреннего мира могут вращаться только в кругу, образованном явлениями мира внешнего, и, переступая за этот последний круг, дух наш теряет прочную почву, погружаясь в область неясных предчувствий и представлений. Но ты, о мой пустынный! ты не признавал внешнего мира... Твоя жизнь, добрый анахорет, была постоянным сном...»²⁵.

Близок к отмеченному аспекту другой — так сказать, гротескный. Жизнь раскрывается на изломе невероятного и обыденного, алогичного и естественного. Соответственно и в обрамлении — беседе действующих лиц — возникает и развивается тема фантастического и сверхчувственного. Собеседники обсуждают вопрос, какой смысл таится в том или другом невероятном событии. В «Серапионовых братьях», после рассказа об Адельгунде, о вторжении в жизнь ирреальной силы, Отмар говорит, что симптоматично уже само последствие фантастического происшествия, независимо от того, имело оно место или рождено самовнушением, а Теодор добавляет, что «ужасное этой истории заключается именно в ее простоте». От алогичного к реальному перекидывается мост, возникает гротескная двуплановость.

Антоний Погорельский в своем «Двойнике...» (от которого также ведут генеалогию «Русских ночей») продолжил именно этот аспект. У него «автор» и его двойник рассказывают друг другу невероятные истории и затем обсуждают, «в природе» ли

они или нет. Ирреальному дается вполне рациональная мотивировка, скрывающая в себе вдобавок сильное сатирическое жало: так, комментируя случай, когда Алцест (в рассказе «Пагубные последствия необузданного воображения») принял куклу за девушку и влюбился в нее, Двойник говорит: «Взгляните на свет: сколько встретите вы кукол обоего пола...»²⁶. Кстати, все основные мотивы этого рассказа почерпнуты из гофмановского «Песочного человека»: и изготовление итальянским профессором Спаланцани (у Погорельского — профессором из Неаполя Андрони) чудесной куклы, и увлечение ею молодого человека, и описание кульминационного момента — бала, во время которого кукла пленяет всех своей красотой и искусством в танцах, — только вот «какая-то размеренность и жестокость» в движениях оставляла неприятный осадок.

У Гёте в «Беседах немецких эмигрантов», ставших прецедентом для других романтических циклов рассказов в единой диалогической раме, также обсуждается тема невероятного и обычного, хотя в целом гётевские «беседы» вырастают на более широкой основе.

Вся гамма темы ужасного — до мельчайших полутонов — разработана в «Фантазусе» Тика. В введении и в «междудействиях» к новеллам и повестям общество предается рассказам о «странности сновидений и о том, как чудесно обнаруживается в них способность человека к предчувствиям»; о сказках, в которых «изящное смешивается с ужасным, странное с наивным и доводит нашу фантазию до поэтического безумия...»²⁷.

Нетрудно увидеть, что и второй, гротескный, аспект был выбран произвольно и заключал в себе определенный тип понимания и объединения различных жизненных явлений. Когда Клара, одна из собеседниц в «Фантазусе», возражает против того, чтобы рассказывали «такие страшные истории», Манфред апеллирует к реальности: «Откройте лишь глаза, уважаемые противники и спорщики, и посмотрите: там, перед вашими глазами, за вашей спиной — если вы только справитесь — происходят еще более страшные вещи...». «Не правда ли, именно это — подлинные страшные истории? И тот, кто здоров, не должен ли рассказывать подобное о жестокости людей, про-

²⁶ Погорельский Антоний. Двойник, или Мои вечера в Малороссии. Монастырка. М., 1960. С. 84. См. также: Он же. Избранное. М., 1985. С. 85.

дажности должностных лиц, угнетении бедного? О бедах, которые создают большие и маленькие тираны?»²⁸.

Словом, и в том и в другом случае писатель вел к универсальности, но вел несколько однообразно, «узким путем». Реальность открывалась не во всех своих аспектах, но на преломлении мечты и действительности или же — алогичного и рационально объяснимого. В этом смысле собеседники у Тика, да и у Гофмана, — не идеологи, а литераторы, поклонники изящного. Когда обсуждался «Серапионов устав», друзья постановили, что «литературный характер будущих собраний обрисует сам собою». Исследователь Тика говорит, что никогда не заставляет он своих героев говорить о политике, «но лишь всегда об изящных искусствах в их отношении к жизни». Сравните с этим перечень имен из «Русских ночей» — политиков, экономистов, философов, промышленников, писателей...

Одоевскому, вообще говоря, были близки оба отмеченные аспекта. Гротескный мотив кукольности пронизывает его «Пестрые сказки», основной тон которых хорошо передан эпитафией из гётевского «Вертера», предпосланный одной из «сказок»: «Мне все кажется, что я перед ящиком с куклами; гляжу, как движутся передо мною человечки и лошадки... играю с ними, или, лучше сказать, мною играют, как куклою; иногда, забывшись, схвачу соседа за деревянную руку и тут опомнюсь с ужасом». С другой стороны, отношение мечты и существенности определяет многие романтические произведения Одоевского, в центре которых восторженный мечтатель-идеалист подчас с сильным уклоном в мистику.

Но в «Русских ночах» оба мотива уходят на периферию картины, а общий ее план строится на иных принципах. Так, мотивы соотношения мечты и действительности реализуются главным образом в новеллах о сумасшедших, восходящих еще к «Дому сумасшедших» и образующих первоначальный слой произведения. В общем строе «Русских ночей» над ним располагаются другие слои²⁹.

²⁸ Tieck L. Phantasia. S. 170, 172.

²⁹ Как я уже говорил, мысль о «гофманизме» «Русских ночей» распространена в нашей и зарубежной литературе. Поэтому стоит отметить, что Charles E. Passage в своей работе «The Russian Hoffmanists» (The Hague, 1963 P. 104—106) пришел к иному, более правильному выводу. Он считает, что гофмановское влияние опутано в произведениях взятых из «Дома сумасшедших» и общее построение

Вот почему Одоевский, при известной близости его к Гофману, все же упорно оспаривал мнение критиков (и словно бы невзначай — последующих литературоведов) о влиянии на «Русские ночи» «Серапионовых братьев». Подчеркивая, что «диалогическая форма пришла ко мне иным путем», писатель, в частности, рассказывал о своем увлечении диалогами Платона, в которых «судьба той или другой *идеи*» возбуждала в нем «почти то же участие, что судьба того или другого человека в драме» и которые первыми навели его на мысль составить высший синтез всех доселе бывших «философских систем»³⁰. Тут для нас интересно указание не столько на влияние Платона, сколько на «философский» принцип организации материала. Расширяя излюбленные романтические аспекты, мысль писателя стремилась обнять «универсум» как целокупность составляющих его идей. Идей, поверяемых на всей пестрой массе фактов органической и неорганической жизни, политической экономии, религии, политики, искусства. На художественную мысль Одоевского влияли принципы философской эстетики и — шире — философского систематизма 20 — начала 30-х годов.

«Что за энциклопедия! Каких вопросов мы не касались!...» — говорит в девятой «ночи» Ростислав. «И какие разрешили...», — прибавляет Фауст (I, 275). Последнее, охлаждающее замечание Фауста не дает нам забыть о второй стороне «Русских ночей» — одновременном отталкивании от систематического решения «задачи жизни».

ОТКАЗ ОТ СИСТЕМЫ

За этой стороной «Русских ночей» стоял сложный комплекс чувств, мыслей, нравственных переживаний. Основной тон его составляет разочарование. Разочарование в тех плодах, которые увенчали тысячелетнюю историю цивилизации. Разочарование тотальное и бескомпромиссное, распространяющееся и на науку, и на искусство, и на общественную жизнь.

«Медицина на последней степени совершенства», но тысячи людей гибнут от неизвестных болезней» (I, 23).

«Химия на высшей степени совершенства», но тайна жизни по-прежнему не разгадана и «ни одна нить ее покрова не приподнята» (1,25).

Одоевский с каким-то мрачным злорадством предъявляет науке один иск за другим. Он перебирает все отрасли знаний и не щадит никого и ничто.

Но чувствуется, что больше всего провоцирует его инвективы состояние общественных наук. Знаем ли мы, что такое «законы общества»? «Много бессонных ночей провели люди в размышлении об этом предмете!.. Много, много крови пролито для защиты идей, которых существование ограничивалось двумя днями... И что же? вне общества незаконные войны, самое безнравственное из преступлений, наполняют страницы человеческой истории; внутри общества превращение всех законов Провидения, холодный порок, холодное искусство, горячее живое лицемерие и бесстыдное безверие во все, даже в совершенствование человечества» (I, 26—27).

А история? «История как наука не существует». Ведь под «историю» гнутся любые факты и выводы; история напоминает «весьма скучный роман, исполненный прежалких и неожиданных катастроф...» (I, 372).

Пробелы и ошибки в науке Одоевский воспринимал главным образом как неудачу синтезирующей силы ума. Конкретно он видел перед собою ту форму синтеза, который воплощается в системах немецкой классической философии. И он со всею страстью обрушивался на них. От раннеромантической критики философского систематизма критика Одоевского отличалась тем, что она велась «перебежчиком», усвоившим некоторые положительные элементы оставленной им доктрины и знающим ее действительные слабости. Впрочем, невольная перекличка с раннеромантической критикой была.

С одной стороны, Одоевский критикует систему за недостаток систематизма, за то, что она отвечает не всем фактам и наблюдениям. Так, западные ученые, составляя философию истории, забывают «о девятой части земного шара и сотне миллионов». Они готовы доказать, что тот или другой народ не существует, потому что он не подходит под уже описанную форму. Тут явственно слышится протест против тех положений философии истории, согласно которым развитие идеи представляют только избранные народы и страны (древний Восток, античность, Западная Европа), а все остальные в философском смысле как бы не существуют. «Если бы рыбы умели писать, — шутит Одоевский, — то они, наверно бы, доказали и

очень ясно, что птицы никак не должны существовать, ибо не могут плавать в воде» (I, 383).

С другой стороны, Одоевский ставит под сомнение всякую абстрагирующую работу интеллекта. Мысль, дескать, одна уже виновата, что предмет искажается и мы владем превратным представлением о мире. Необходимо интуитивное проникновение в сущность вещей, обходящееся без вредного посредничества мысли и понятий. «Должна быть система, наука Естественная, т. е. основанная не на собрании одних сторон предмета — наука самих предметов», — записывает Одоевский в черновых набросках к «Русским ночам»³¹.

Одоевский вновь переключается с И. Киреевским, который, с одной стороны, критиковал философский систематизм за априорность и несоответствие фактам, а с другой (особенно в период славянофильства) — мечтал о «живой» науке, основанной на интуитивном, точнее «гиперлогическом», знании.

Разочарование Одоевского распространяется на господствующие формы общественной жизни. Главным образом западные, буржуазные, потому что писатель видит в них последнее слово истории, результат соединенных усилий и политики, и науки, и искусства.

Интересно, что в обличениях Одоевским капитализма явно слышится знакомая нам вражда к систематизму, но теперь уже в его, так сказать, общественной, государственной форме. Постулируемая формула общества — «счастья большого числа». «И люди приняты за математические цифры; составлены уравнения, выкладки, все предвидено, все расчислено; забыто одно — забыта одна глубокая мысль, чудно уцелевшая только в выражении наших предков: счастье всех и каждого» (I, 27). Нет ли переключки между критикой Одоевским философской системы, не учитывающей любой факт, и его критикой государственного систематизма, игнорирующего счастье каждого!

Во всяком случае, эта параллель оправдана. Она позволяет понять, почему И. Киреевский преследовал ненавистный ему буржуазный эгоизм в образе некоего олицетворенного схематизма и односторонности, враждебных полноте жизни; почему позднее Ап. Григорьев протестовал против абстрактного понятия о человечестве, подведенного под некий централизованный принцип — католический, самодержавный или какой другой.

Еще не изучен и по достоинству не оценен тот факт, что в русском общественном и художественном сознании складывалось особое течение, в котором социальная критика велась в основном в форме «антисистематизма» (как научного, так и общественного), а в качестве искомого, и — увы — утопического, идеала выдвигалась нестесняемая полнота и жизненность элементов, будь то факты в научной теории или люди в общежитии. На этой почве и возникала известная перекличка Одоевского с Киреевским.

Важным элементом только что отмеченного мирозерцания была антитеза: поэтический — антипоэтический, и на этой основе критика современных форм цивилизации за утрату ими «поэзии ребяческих снов». Здесь Одоевский особенно близок к Баратынскому, а появление в «Русских ночах» (в «Городе без имени») «последнего пророка», которого люди отвергают, выглядит аналогией к «Последнему поэту».

В чем же видел Одоевский спасение в дни всеобщего гниения и распада?

В письме Краевскому по поводу «Русских ночей» Одоевский сетовал, что критика (речь шла о Белинском) не обратила внимание на его «наблюдения над связью мысли и выражения», а в этой «области может быть разгадка всей жизни человека». О неадекватности мысли и слова много говорится в «Русских ночах». Одоевский, как уже отмечалось, односторонне развивает в этом пункте Шеллингово учение об интеллектуальной интуиции. «Два человека могут согласно верить, или, если угодно, *чувствовать* истину, но никогда согласно *думать* о ней, и тем менее свое согласие выразить словами» (I, 280). Антагонизм мысли и слова является, в глазах Одоевского, ключом ко всем человеческим бедам, максимальное преодоление его — путем интеллектуального самоуглубления и поисков внутренней истины — залогом постепенного совершенствования. В одном месте «Русских ночей» даже намекается, будто бы злоупотребление «свободы», «равенства» и «братства» произошло от неясности и разномыслия в определении этих понятий. И это говорит критик просветительства и рационализма...

Подчас же позитивная платформа Одоевского окрашивается в славянофильские тона, при всем отличии писателя от доктрины правых славянофилов.

ТРИ СЛОЯ «РУССКИХ НОЧЕЙ»

Искания Одоевского откристаллизовались в самой структуре его произведения. Структурно «Русские ночи» состоят из нескольких слоев, что легко увидеть уже из их общей фабульной схемы.

Четверо приятелей, во главе со старшим из них, Фаустом, собираются каждую ночь для беседы и споров. Основой беседы служат искания двух других приятелей, от которых те унаследовали записки и журнал. В свою очередь, основой для размышлений двух приятелей служит цепь записанных ими жизненных историй, составивших «толстую книжку».

Весь материал располагается тремя слоями: необыкновенные истории, преимущественно — о «сумасшедших»; искания двух друзей и — надо всем — беседы и размышления четверых приятелей.

Одоевский не очень-то заботится о бытовом правдоподобии всей постройке. Фауст сообщает, что двое приятелей, бывших в молодости его друзьями, уже умерли. Но Фауст еще не стар, и, следовательно, его приятели не могли умереть от старости. Болезнь, что ли, какая сразила их обоих, разом, или подстерег несчастный случай? Никакого намека на это нет. Они ушли из жизни, как уходят в небытие отживающие поколения, хотя разница между ними и четырьмя приятелями — не более десяти лет! (двое друзей — жили во время распространения шеллингианства, то есть в 20—начале 30-х годов).

Одоевскому, таким образом, важно любой ценой отделить одну группу лиц от других; создать иерархию «слоев», заключающих в себе относительно самостоятельный смысл.

Первый слой составляют истории, записанные «двумя приятелями». Действующие лица историй: итальянский архитектор — старик, выдающий себя за Джамбаттисту Пиранези; русский юноша — «экономист»; Бетховен; импровизатор Киприяно; Бах. Все они безумцы, одержимые своей *idée fixe*.

Все истории, кроме «Экономиста», предназначались для более раннего цикла Одоевского «Дом сумасшедших». В свою очередь, «Экономист» включает в себя цепь новелл, большинство из которых также появилось в печати до 1834 года: «Бригадир», «Бал», «Насмешка мертвеца». Все произведения вместе составляют самый древний слой «Русских ночей».

В свое время Гоголь, сообщая И. И. Дмитриеву о замысле

«Дома сумасшедших», писал: «Воображения и ума куча! Это ряд психологических явлений, непостижимых в человеке»³². В поэтике романтизма непостижимое — кратчайший путь к истине. «Мне всегда казалось, — говорит Киприан в «Серапионовых братьях», — что в тех случаях, где природа уклоняется от правильного хода, мы легче можем проникнуть в ее страшные тайны...»³³. Этим мотивируется включение в «Серапионовы братья» истории Серапиона и других безумцев. Истории сумасшедших в «Русских ночах» также мотивированы тем, что двое приятелей решают «исследовать некоторых людей, которые, живя между другими, в большей мере пользуются названием великих, или названием сумасшедших, и в этих людях поискать разрешения тех задач, которые до сих нор укрывались от людей с здравым смыслом» (I, 39).

Мы не знаем, в каком порядке должны были следовать истории в «Доме сумасшедших». Но в «Русских ночах» они располагаются так, что каждый последующий персонаж оттеняет слабости предыдущего. Лже-Пиранези подвижнически предан идее творчества; его замыслы подчеркнуто неутилитарны, в них человеческое чувство «плачет... о бесполезном»; но — он детски беспомощен, лишен малейшего такта действительности. «Экономист» посвятил всю жизнь практическим наукам, общественной пользе, но позабыл про «инстинкт сердца» и поэзии.

По-своему односторонни и другие безумцы. Одоевский не щадит даже своих кумиров, великих музыкантов. Бетховен весь отдался стихии невыразимого в искусстве, и его уже никто не мог понять; «последний квартет Бетховена» кажется безобразным порывом «ослабевшего гения». Бах закрыл себя всему мирскому в жизни и искусстве. «Он сделался церковным органом, возведенным на степень человека» (I, 259). К концу жизни ему было суждено сделать страшное открытие: «Он узнал, что в своем семействе он был — лишь профессор между учениками. Он все нашел в жизни: наслаждение искусства, славу, обожателей — кроме самой жизни... Половина души его была мертвым трупом!» (I, 272).

Вообще говоря, критика односторонности безумцев, «пустынников», «настоящих поэтов» (как напоминает нам пример святого Серапиона или Ансельма) вполне умещалась в рамках

традиционно-романтического типа мышления. Новым был, может быть, более резкий характер этой критики, и главное — тот контекст философского универсализма, в который она вливалась.

В низшем слое «Русских ночей» есть новеллы, как бы обнаруживающие переходный характер — от «Дома сумасшедших» к философскому универсализму. Это — «Последнее самоубийство» и «Город без имени». Характерно, что их, по-видимому, не было в составе «Дома сумасшедших». Характерен и способ включения их в «Русские ночи»: «Последнее самоубийство» выдается как одно из предсмертных произведений «экономиста» (последнее его произведение, оставшееся незаконченным, — «отрывок» «Цецилия»), а «Город без имени» — как отрывок из «путевых заметок» двух друзей (но не из их «толстой книжки», куда заносились истории безумцев), то есть это отрывок, читаемый вне плана³⁴.

Хотя герои обоих произведений — сумасшедшие, но это уже не индивидуальные лица, а общества, одержимые безумием. В «Последнем самоубийстве» показано, что стало бы с человечеством, если бы учение Мальтуса оказалось истинным и «потерялась соразмерность между произведениями природы и потребностями» людей. В «Городе без имени» представлено вырождение общества, в основу жизнедеятельности которого положен бентамовский закон пользы — как «существенного двигателя всех действий человека». В обоих случаях перед нами по жанру фантастическое предположение — своего рода огромный эксперимент, развернутый по принципу от противного или — точнее — от нежелаемого; в наше время такие произведения принято относить к жанру антиутопии. Здесь, пожалуй, уже заметнее традиции просветительского гротеска (типа повестей Вольтера или написанного позднее герценовского «Доктора Крупова»), свободно оперирующего целыми обществами и историческими периодами и вскрывающего в них родовую болезнь безумия — отклонение человечества от «истинного» пути.

Над «слоем» новелл о безумцах — индивидуальных или «коллективных» — философские искания двух приятелей. Новеллы — теперь уже только материал, собранный ими во время их интеллектуального «путешествия».

³⁴ Фауст после чтения «Города без имени» говорит: «По порядку номеров за «экономистом» следует: «Последний квартет Бетховена» (I, 156—157).

Начало путешествия строго локализовано: расцвет русского шеллингианства. Перед нами, как в замедленной съемке, вновь проходят основные стадии эволюции Одоевского: увлечение «Шеллинговой философией» («...вы не можете себе представить, какое действие она произвела в свое время, какой толчок она дала людям...») (I, 15); упование на то, что все проблемы, в том числе социальные, получают полное разрешение и — усталость, разочарование... Обращаются два приятеля и к мистикам. Но характерно, что мистический период переживается ими — по сравнению с самим Одоевским — в ослабленной форме. В «Desiderata» они явно отделяют себя от мистического учения о грехопадении человека («*Сохранились предания..*», «*Неужели в самом деле человечество совратилось...*») и т. д.; I, 34). Определенно действует на приятелей лишь та часть учения мистиков, где утверждается необходимость познания абсолютной истины. Слова Сен-Мартена, что человеку «нужна истина, но истина полная, безусловная», подхлестывают их собственное нетерпение и пыл.

В один из моментов «путешествия» друзья решают обратиться за ответом к жизни необыкновенных людей, что послужило мотивировкой включения в «Русские ночи» серии историй безумцев. Но со стороны приятелей это было даже известное движение вспять, к стадии «дофилософского» мышления, и естественно, что все истории, вместе взятые, ничуть не продвинули их к истине.

«Чем же кончилось наше путешествие?» — «Путешествием» (I, 306). То есть незнанием истины и неутолимой потребностью продолжать ее поиски.

Но теперь эстафету подхватывает современное поколение, от имени которых выступают четверо друзей: Фауст, Ростислав, Виктор и Вячеслав.

Виктор — утилитарист в духе века и поклонник опытных знаний. Он воздает хвалу новейшей школе политэкономии во главе с «великим Адамом Смитом». Сложным и загадочным явлениям в человеческой жизни он склонен давать чисто физиологическое объяснение.

Виктору вторит Вячеслав. Но вообще Вячеслав против философствования и спорам о высоких материях откровенно предпочитает хороший бифштекс и бутылку лафита. Модные утилитаристские теории он низводит до обывательского уров-

ня. Поэтому Одоевский не признает за ним самостоятельного идеологического направления.

Серьезной силой является Ростислав, рекомендованный нам в качестве шеллингянца. Строго говоря, в его взглядах различимы и иные влияния. Но в последних беседах Ростислав действительно обнаруживает, в духе шеллингянства, «притязание на полную, стройную систему философии» (I, 275). По-видимому, этим-то важен он Одоевскому в общей расстановке персонажей. Ростислав — живое звено, соединяющее искания «двух приятелей» с современной умственной жизнью. В нем запечатлен и кровный опыт самого Одоевского, перешагнувшего через философский систематизм. Если за Фаустом оставлено слово последних (с точки зрения Одоевского) научных открытий и веяний, то Ростиславу принадлежит сам почин исканий. Его вопросом «что есть просвещение?» открываются беседы. Его репликой беседы закрываются. Первоначально, как можно судить по опубликованной в 1836 году первой «ночи» («Московский наблюдатель», ч. VI), место Ростислава занимал «автор»; повествование велось от его имени. Вместе с передачей его функций Ростиславу к последнему перешло и то тревожно-бескорыстное, пытливое умонастроение, которое Одоевский всегда причислял к высшим достоинствам человека.

Наименее уловимо, как это ни странно, мироощущение Фауста, которому в беседе четверых друзей отведена роль «председателя». Фауст — весь в сфере новейших, только нащупываемых проблем и решений, еще не отлившихся в четкие формулы. Он убежден, что старой философской системе пришел конец, а для нового «систематизма» еще не настало время. В этом духе Фауст яростно спорит с Ростиславом и отвергает его попытку подвести все многообразие мира под «единство», дать исходные всеобъемлющие определения, которые «обыкновенно встречаются в первых параграфах всякой философской книги».

А как относится Фауст к мистицизму? Сакулин считал, что мировоззрение Фауста и самого автора следует определить как «философско-мистический идеализм». Сам Одоевский оценивал мистицизм Фауста гораздо осторожнее: мистик Фауст «подсмеивается над тем и другим направлением (над «кондиллькистом» и «шеллингянцем»), но и сам не высказывает своего решения, может быть, потому, что оно для него так же не существует, как для других, — но который удовлетворяется

символизмом; впрочем, к Фаусту я обращаюсь впоследствии»³⁵. Одоевский не успел выполнить своего обещания и окончательно разъяснить характер Фауста. Однако уже из приведенных слов ясно, что мистицизм, по меньшей мере, перестал быть для Фауста наиболее точным выражением истины.

В «Ночи седьмой» Фауст спорит с Ростиславом о взаимоотношении природы и человека. Ростислав считает, что зло обусловлено подчинением людей власти природы, вещественной стороной их бытия. «Если бы человек не был принужден из природы почерпнуть средства для жизни, то не было бы и повода к преступлениям... Например, воровство, грабительство именно имеют причиною то, что человек нуждается в произведениях природы» (I, 203). Это отголосок типично мистических учений о грехопадении человека и о природе как источнике зла. То, что они защищаются *шеллингянцем* Ростиславом, оказалось возможным потому, что и философский систематизм и мистика ощущались теперь Одоевским как явления, не вполне адекватные современности.

Фауст же говорит после заявления Ростислава: «С этим едва ли можно согласиться... Я пойду далее: в природе, собственно, нет зла...» (I, 203—204).

Фауст хочет отвлечь от мистицизма преимущественно то, что подкрепляет тезис об интеллектуальной интуиции и может быть поставлено на службу сегодняшнему познанию. И тут он повторяет весь драматический комплекс противоречий, которыми раздиралось сознание писателя.

С одной стороны, Фауст видит главного врага в слове и в понятии, огрубляющих мысль и воздвигающих между человеком и истинной непроницаемую стену.

С другой стороны, Фауст в поисках объективных законов утверждает, что «наибольшую роль играет во всей вселенной именно то, что менее осязаемо или что менее полезно» (I, 145). Ну что же: менее осязаемо — еще не значит вообще не выразимо. Это значит, что надлежит избегать тривиальных ответов и искать за поверхностным слоем более глубокие. Руководствуясь этим убеждением, Фауст в том же споре с Ростиславом возражает против механического применения законов органической природы к жизни человеческого общества. Пусть конкретные ответы Фауста часто неубедительны. Но стимулы к

движению возникали как раз от расхождения фактов и принятых до тех пор теорий, в том числе мистических.

Отклоняя упрек в мистицизме, Фауст говорит: «Во-первых, я не идеалист (не идеалист шеллингианского типа, как Ростислав. — Ю. М.) и не мистик: я эпикуреец, потому что ищу, где находится наибольшая сумма наслаждений для человека, я, если хочешь, естествоиспытатель, даже эмпирик, только с тою разницею, что не ограничиваюсь наблюдением одних материальных фактов, по нахожу необходимым разлагать и духовные» (I, 204).

На первый план в Фаусте выдвинуты элементы сомнений и исканий. Одоевский точен, когда пишет, что Фауст не высказывает окончательного решения, потому что оно для него «также не существует». Что же касается «символизма» Фауста, то это понятие, очевидно, близко к традиции истолкования символа, идущей от Шеллинга и Зольгера — как совпадения чувственного облика и сверхчувственного смысла³⁶. Символизм — способ осознания общего на «живом примере», и Фауст прибегает к нему отчасти по своему убеждению, что истина не передается, отчасти в силу современного, не полного состояния знаний, заставляющего довольствоваться «образными» ответами. Впрочем, как мы сейчас увидим, «символизм» связан с жанром рассматриваемого произведения в целом.

ИДЕЯ ДРАМАТИЧЕСКОГО ЦЕЛОГО

Итак, три «слоя», и ни в одном не заключено полного ответа. Каждый ответ в чем-то дополняет предыдущий, но общая картина не прояснена. Как и двое друзей, их преемники во главе с Фаустом могли бы сказать, что предпринятое ими путешествие окончилось путешествием.

«Не вините художника, — пишет Одоевский во введении, — если под одним покровом он находит еще другой покров, по той же причине, почему вы не обвините химика, зачем он с первого раза не открыл самых простых, но и самых отдаленных стихий вещества, им исследуемого» (I, стр. VI—VII).

Кто решится утверждать, что обнаруженный «покров» — последний? Что новое поколение разрешит все задачи, которые остались от предыдущего?

«Древняя надпись к статуе Изида: "Никто еще не видал лица моего" доныне не потеряла своего значения во всех отраслях человеческой деятельности».

На первый план выступает само движение к близкой и вечно далекой тайне. Вечное снятие «покровов». Вечная смена понятий. Вечная неудовлетворенность.

Излюбленный прием Одоевского — передача повествования вымышленным рассказчикам. В «Русских ночах» их особенно много. Оказывается, у двух приятелей, записавших большинство историй, были свои посредники. Историю Пиранези рассказал им старик библиофил. Эволюцию «экономиста» описал и прокомментировал другой их знакомый. Историю «города без имени» поведал «черный человек», один из уцелевших жителей. Рассказ о Бахе принадлежит одному «чудаку», любителю музыки.

Иногда недоумеваешь: зачем нужен этот хоровод рассказчиков? Ведь с точки зрения бытовой и психологической характеристики рассказчики почти нейтральны; нет у Одоевского и намека на сказовую манеру гоголевского или даже далевского типа.

Функция рассказывания у Одоевского в большинстве случаев иная. На нее проливает свет авторское предисловие к «Опытам рассказов о древних и новых преданиях». Обыкновенно «преданию», поясняет Одоевский, «присвоается значение *древнего сказания*, я принимаю это слово в более простом и общем его значении, то есть в значении всего, что передается от лица к лицу». «Каждый самобытный народ в целости творит свою эпопею более или менее сомкнутую». В ней — жизнь человека, «представленная с различных сторон поэтического воззрения. Один завел песню, другой ее продолжает» (III, 43—44).

Посредничество третьих лиц, не придавая рассказываемому ни локального, ни психологического колорита, создает впечатление многократности. То, что запоминается, — характерно. То, что передается «от лица к лицу», живописует дух времени.

Все же мы сталкиваемся в «Русских ночах» по меньшей мере с двумя случаями, когда рассказывание получает добавочное значение. Оно состоит в «остранении» предмета, — но не в смысле придания ему «странности» и необычности, а в буквальном значении этого слова.

ношение автора к рассказываемому — идеологическое и эмоциональное — более свободное и критическое.

В главе об «экономисте» — главному герою, «экономисту», передаются ранние произведения самого Одоевского: «Бригадир», «Бал», «Насмешка мертвеца». Теперь Одоевский мотивирует «некоторую напыщенность» их стиля обстоятельствами жизни и психикой подставного автора (I, 80). С этой мотивировкой явно перекликается выступление Фауста в защиту фраз: «Согласен, что фразы... но мои покойники жили в веке фраз,— тогда не говорили иначе... Я, признаюсь, люблю фразы: в фразах человек забудет свое ремесло актера и проговорится от души...» (I, 315). Одоевскому дорого его прошлое, дорог «век фраз»: «фраза» — знак искренности. Но автор уже другой человек. Вместе с риторичностью «остраняется» и одушевлявший молодого Одоевского (а теперь «экономиста») просветительский пыл и дидактизм.

Во втором случае — в главе о Бахе — «остраняется» художническая односторонность гения, бегущего всего земного. Рассказчик этой истории целиком на стороне Баха: «Таков должен быть художник — таков был Бах...» (I, 256). Одоевский, мы говорили, — иного мнения. Одновременно навевается критическое отношение и к воспитателю Баха Албрехту, ставившему музыку выше всего, выше пения, потому что «на человеческом голосе лежит еще печать первого грешного вопля!...» (I, 254—255).

В ряде произведений Одоевского, благодаря введению планов рассказывания, оттенялось «высокое» «низким» (излюбленный его прием — поручать рассказывание «благоразумному» — ограниченному человеку, чуждому высоких стремлений). Но в «Русских ночах» остраняется уже самое «высокое». Целые беллетристические произведения, заключавшие в себе прежде авторский идеал, передаются персонажам на правах реплики.

Одоевский называл «Русские ночи» драмой, закрепляя жанровым определением две важнейшие их особенности.

Во-первых, сама диалогическая форма как беседа, как разговор действующих лиц. От диалога, живого процесса обмена мыслями, он ждал полноты выражения, максимального приближения к истине. Одоевский подкреплял свои ожидания и примером говорящего Сократа в диалогах Платона и замечанием в «Ученических годах

вом, откровенном, искреннем разговоре, кажется, нет логической связи, а между тем лишь при этом гармоническом столкновении внутренних сил человека рождаются неожиданно самые глубокие наблюдения...» (1,282).

Нетрудно увидеть, что упование Одоевского на диалогическую форму связано с его идеей непримиримой антиномии мысли и выражения. Но в искусстве какая-либо одна определенная посылка может иметь различные, порою неожиданные последствия. Как раз стремление нейтрализовать эту антиномию стимулировало максимальное развитие диалогической формы.

Защищая диалог, Фауст говорит, что в живой речи к одному слову присоединяется «еще *какое-то* понятие, не выражаемое словами, понятие, сообщенное нам не внешним предметом, но самобытно и безусловно исшедшее из нашего духа» (I, 280—281). Пусть Фауст видит в этом освобождение от внешнего опыта. На деле развитие диалогической формы означает попытку схватить истину в контексте, в живом сочувствии, в оболочке тех едва уловимых и тончайших ассоциаций, которые проистекают, в конечном счете, из всего, полного объема опыта, как внешнего, так и внутреннего.

Во-вторых, Одоевский употреблял термин «драма» в смысле идеальной, внешне свободной связи всех компонентов «Русских ночей», всех его персонажей. Последующий персонаж отвечает предыдущему; одна судьба служит пояснением другой. Целая жизнь человека доведена до роли реплики, отвечающей на другую реплику — жизнь.

Конкретные ответы, которые извлекаются из этого диалога, подчас довольно тривиальны, вроде положения о «равновесии и гармонии между элементами», которой не отвечает ни одно из его символических лиц. Но тут важнее сам структурный принцип, намечаемый «Русскими ночами».

Одоевский как то писал, что в драме каждое лицо самостоятельно, «поэт совершенно отделен от действующих лиц». В эпосе же персонаж подчинен рассказчику. Соотношение между драмой и эпосом такое же, как между эпохой «скептической» и «религиозной», то есть удовлетворяющейся принятым вероучением.

«Русские ночи» пишутся в «скептическую» эпоху. Это — драма, в которой лица выступают автономно. Но в своей автономии они взаимодействуют и сосуществуют друг с другом.

Одоевскому важно отыскать ключ единства в самой разногласии и разброде, в неслитности и в отказе от определенного ответа.

Вместо цельного замкнутого знания, возмещаемого философской системой, Одоевский дает драматическую цельность, построенную на автономии элементов и недосказанности. Другими словами, он ищет решения проблем философского систематизма на художественной почве, позволяющей отвлечь и сохранить все ценные его элементы.

Одоевский сетовал, что в современном искусстве господствует страсть к дроблению. «Отдельное происшествие обделывается без связи с другим». Дроблению и фрагментарности писатель и противопоставил жанр «Русских ночей».

«...Автор почитал возможным существование такой драмы, — писал он в предисловии, — которой предметом была бы не участь одного человека, но участь общего всему человечеству ощущения, проявляющегося разнообразно в символических лицах; словом, такой драмы, где бы не речь, подчиненная минутным впечатлениям, но целая жизнь одного лица служила бы вопросом или ответом на жизнь другого» (I, VII).

Это теоретически ценное высказывание свидетельствует об осознанности художественных усилий писателя. Как из антиномии мысли и слова и стремления к полноте он выводил диалогическую форму, так из универсальности и всеобщей связи — жанр всемирной идеологической драмы. Оба аспекта драматизма, конечно, взаимосвязаны. Но если в первом Одоевский продолжал на свой лад давние традиции, в том числе традиции романтического цикла рассказов в диалогической раме, то во втором явственно выступают черты новаторства.

Мы убедимся в этом, если рассмотрим еще одну особенность «Русских ночей».

ПРОБЛЕМА «ХОРА»

Объясняя, что заставило его прибегнуть к «диалогической форме», Одоевский писал: «Мне всегда казалось, что в новейших драматических сочинениях для театра или для чтения недостает того элемента, которого представителем у древних был *хор* и в котором большею частию» выражалось понятие самих

сколько часов, видеть людей, говорящих, действующих, — и не иметь права вымолвить своего слова, видеть, как на сцене обманывают, клеветают, грабят, убивают, — и смотреть на все это безмолвно, склавши руки. Замкнутая объективность новейшего театра требует с нашей стороны особого жестокосердия; чувство, которое не позволяет нам оставаться равнодушным при виде таких происшествий в действительности, это прекрасное чувство явно оскорблено, и я совершенно понимаю Дон-Кихота, когда он с обнаженным мечом бросается на Мавров кукольного театра...». И далее — о самом хоре: «Хор — в древнем театре давал хоть некоторый простор этому естественному влечению человека принимать личное участие в том, что перед ним происходит»³⁷.

Итак, хор — персонифицированный зритель. Современная драма, отказавшись от хора, отказалась от представительства зрителей в ходе действия.

Понимание Одоевским хора, безусловно, восходит к концепции, выдвинутой А. Шлегелем в лекциях о драматическом искусстве и литературе: «Хор следует понимать как персонифицированную мысль о представленном действии, как воплощенное и внесенное в представление участие поэта, выступающего от имени всего человечества... Каким бы ни был хор в данной конкретной пьесе, в целом он представлял прежде всего общий национальный дух и всеобщее человеческое участие. Одним словом, хор — это идеализированный зритель. Он смягчает впечатление от глубоко потрясающего или глубоко трогającego представления, показывая настоящему зрителю его собственные переживания — но уже в лирическом, следовательно, музыкальном выражении — и вводя его в область размышления»³⁸.

Концепция Шлегеля получила широкое распространение в западной и русской эстетике. А. Галич писал в своем курсе по теории искусства: хор в античной драме «означал не действующее лицо, а мыслящего зрителя, который служил для непрерывности картины и выражал глас народа...».

³⁷ Русские ночи. С 16—17.

³⁸ Schlegel A.W. Ober dramatische Kunst... S. 113—115. В нашу задачу не входит исследование вопроса, насколько концепция Шлегеля соответствовала реальному значению хора в античной драме.

³⁹ Галич А. Опыт науки изящного СПб. 1825 С. 192.

Катенин придерживался того же мнения: «...хор древний, по пословице, *глас Божий, глас народа*, разумеется и глас творца драмы; изредка делается он действующим лицом, по большей части только свидетель и беспристрастный судья действия и лиц»⁴⁰.

Одоевский был знаком с этой точкой зрения, вероятно, по первоисточнику. Кюхельбекер в одном из писем 1825 г. советовал ему прочитать в «Шлегелевых *Dramatische Vorlesungen*» «об устройении греческой сцены». Третья лекция, в которой Шлегель разбирал устройство греческого театра, содержала как раз его характеристику хора.

Но вот что важно: принимая господствующую концепцию, Одоевский выводил из нее иную роль хора в современной драме. Шлегель считал, что хор, выросший из всего античного мироощущения, совершенно не уместен в новой драме. «Ведь главное в том, что публичность в соответствии с республиканским чувством греков принадлежала к сущности серьезного и важного действия. Это означало присутствие на сцене хора...»⁴¹. Галич также полагал, что хор «есть столько необходимая часть в древней, сколько же посторонняя в новой» трагедии. Ведь «древняя обыкновенно движется в кругу общественной жизни народа, выводит царей на позорище и заботится более об очевидности самого действия; новая обыкновенно в кругу домашних отношений и имеет в виду более характеристику частного лица»⁴².

Катенин считал, что хор составляет «одно из главнейших различий системы древней и новой...»⁴³.

Таково было господствующее мнение. Теоретическое же обоснование роли хора в современной драме (против чего и возражал А. Шлегель) строилось на более узкой основе, чем ее отрицание. Подчеркивалась либо функция поэтической условности хора, отделявшей факты искусства от фактов действительности «живою оградой» (см. предисловие Шиллера к «Мессинской невесте»), либо функция лирического сопровождения и обрамления. На последней точке зрения стоял брат Августа — Фридрих Шлегель: «Лирическая составная часть и хор

⁴⁰ Литературная газета. 1830. № 9. С. 71.

⁴¹ Schlegel A. W. Ober dramatische Kunst... S. 80—81.

⁴² Галич А. Опыт науки изящного. С. 192.

⁴³ П. 1830. № 9. С. 71.

образуют существенную часть в Трагедии Древних... на них опирается, поддерживается целое творение». Опыт Расина по воскрешению хора удачен: Расин ввел хор древних «хотя с изменением и самостоятельным усвоением, но... весьма удачно для сей цели и с высокою поэтической силою»⁴⁴.

Но Одоевскому мало было лирической партии хора в современной драме, его музыкальной настроенности. Ему важен хор как персонифицированная мысль, как овеществленная в драме реакция современного читателя. Читателя идеализированного, несущего в себе начало «общего национального духа».

В начале 20-х гг. не очень удачную попытку реконструировать античную форму хора предпринял Кюхельбекер в «Аргивах». Одоевский, бесспорно, знал об этой попытке: Кюхельбекер сообщал ему о ходе работы над трагедией, а ее пролог был напечатан в их совместном издании — «Мнемозине». Вероятно, Кюхельбекера имел в виду Одоевский, когда писал: «Конечно, перенести целиком древнюю форму хора в нашу новую драму есть дело невозможное, что доказывается и бывшими в этом роде попытками; но должен быть способ ввести в нашу немилосердную драму хоть какого-нибудь адвоката... господствующих в тот момент времени понятий... Стоит найти»⁴⁵.

И Одоевский ищет свой путь. Ищет в сопряжении двух элементов: суверенного действия и авторской реакции, представляющей «господствующее» сознание.

В раннем рассказе Одоевского «Новый год» (датирован 1831 годом) повествование ведется от лица человека, исключаяющего себя из действия. У него своей жизни не было. «Пишу свои записки, перечитываю и не нахожу в них только одного, самого себя». «Вот несколько дней не моей жизни» (II, 3). И он рассказывает историю человека, который был «душою нашего общества», подавал большие надежды, но с годами опустил и опошлил. В трех «действиях» рассказа Вячеслав взят в трех моментах своего развития. Восторженный идеалист, полный надежд. Благополучный отец семейства, перенесший все свои надежды на сына. Светский человек, барин, погрязший в пустых, вседневных заботах.

Но, исключая себя из действия, рассказчик не безучастен к

нему: «Я чувствовал, я страдал, я думал за других, о других и для других» (II, 3). Его отношением окрашены перемены в Вячеславе, утрата им идеалов юности: «Мы только вырвались из школьного заточения... Сколько планов, сколько мечтаний, сколько самонадеянности и — сколько благородства! Счастливое время! Где ты?...» (II, 6).

Эволюция Вячеслава дана в восприятии заинтересованного зрителя (не случайно и деление рассказа на «действия», как драмы).

В «Русских ночах» представительство современного сознания возложено на четверых друзей во главе с Фаустом. Их восприятие вводит изображаемое в широкий контекст времени — идеологический, философский, научный. Разнотильные и одновременные события актуализируются современными интересами и мнениями. Одоевский, бесспорно, наметил более перспективный путь подключения к действию господствующего читательского сознания, чем механическое реконструирование в драме античных форм хора...

А. Лежнев писал по поводу романтических циклов рассказов в диалогической раме, что в них «отдельные новеллы погружены в поток субъективного начала»⁴⁶. По отношению к «Русским ночам» правильнее сказать, что они помещены в систему координат, образованную новейшими (с точки зрения автора) идеологическими направлениями. Одоевский явно склоняется к поэзии мысли, драматизму развиваемых и отстаиваемых идей, одним из первых почувствовав скрытый здесь художественный эффект.

Все это вытекало из универсализма художественной установки Одоевского, а на последнюю, в свою очередь, влияло философское задание и — через него — традиции философской эстетики и философского систематизма. Это задание повлияло даже на такой компонент произведения, как образ ночи.

ОБРАЗ «НОЧИ»

Какое значение имеет образ ночи — русских ночей — у Одоевского?

Прежде чем отвечать на этот вопрос, отметим мелкую, но

любопытную подробность. Обычно в романтических «циклах рассказов в общей диалогической раме» временем бесед избиралась не ночь, а вечер.

Одоевскому же важна была в качестве фона для бесед именно ночь. Однажды друзья специально задались вопросом, отчего «мы все любим полунощничать?» Следует пространный разговор о ночи, помещенный как бы в фокусе произведения, в «Ночи шестой».

Здесь дается два образа ночи, шеллингианский и мистический, между которыми Фауст намечает свой. «Если бы я был из ученых, я бы тебе сказал с Шеллингом, что с незапамятной древности ночь почиталась старейшим из существ и что недаром наши предки Славяне считали время ночами; если бы я был мистиком, я объяснил бы тебе это явление весьма просто. Видишь ли: ночь есть царство враждебной человеку силы...» (1,152).

Ночь у Шеллинга — это «хаос, который является началом всякой жизни», «общее зерно богов и людей», изначальная стадия развития универсума. Хаос, а также ночь оцениваются, как говорит современный исследователь, «в смысле положительном». «Хаос — созидательная сила, опытное поле и питомник разума и гармонии»⁴⁷. Поэтому Одоевский относит это толкование к теориям ученых. Ночь у мистиков — сфера господства духов, оказывающих влияние на человека. Одоевский в свое время отдал художественную дань этой трактовке: в его «Сегелиеле» в числе других персонажей действует «Дух Полуночи».

П. Сакулин в соответствии со своим общим представлением о мистицизме «Русских ночей» считает, что Фауст выражает мистическую трактовку ночи. Но Фауст говорит ясно: «если бы я был мистиком...». Мистический взгляд он развивает на правах одной из трактовок, могущих быть поставленными на обсуждение.

Фаусту, пожалуй, ближе позднеромантический образ ночи как обнаженной бездны бытия «с своими страхами и мглами» (Тютчев), который не следует отождествлять с шеллингианской трактовкой⁴⁸. Но этот образ приобретает в «Русских ночах» специфический смысл.

⁴⁷ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 37.

⁴⁸ Ср.: Топоров В.Н. Заметки о поэзии Тютчева (Еще раз о связях с немецким романтизмом и шеллингианством) // Тютчевский сборник. Таллин, 1990. С. 52.

Осторожно, путем аналогии подводит Фауст к своей мысли: «Во время ночи все вредные влияния природы на организм человека усиливаются: растения не очищают воздуха, но портят его; роса получает вредное свойство; опытный медик преимущественно ночью наблюдает больного, ибо ночью всякая болезнь ожесточается. Может быть, нам надобно следовать примеру медика и наблюдать за нашей больною душою, как наблюдает он за больным телом, именно в ту минуту, когда организм наиболее подвержен вредным влияниям...» (I, 154—155).

Ночь — наименее благоприятная для человека пора, но не столько в мистическом смысле (как царство враждебных духов), сколько в более широком, в том числе и естественнонаучном. Это некий кризисный момент человеческой жизнедеятельности, требующий максимального внимания, силы размышления, философского углубления в истину.

Перед этим Фауст говорит: «Ты замечал ли, что задолго до заката солнечного, особливо на нашем северном небе, на конце горизонта, за дальними облаками, появляется багровая полоса... это часть утренней зари для жителей другого полушария. Стало быть, каждую минуту есть рассвет на земном шаре, чтоб каждую минуту часть его обитателей, как очередной часовой, вставала на стражу...».

В конце второй ночи Фауст говорит: «Посмотрите, какие роскошные, багряные полосы разрослись от не восшедшего еще солнца...» (I, 40). Это значит, что «утренняя заря» наступила теперь для нас, а у жителей другого полушария — ночь и нужно заступать на стражу. В начале ночи девятой Фауст вновь любит вечерним небом и «багровым отблеском речной волны» — приметой наступающего рассвета для других. И так без конца. С багровым отблеском передается эстафета от одной части жителей к другой. Как со старыми рукописями и записками — от предыдущего поколения к последующему.

Фаусту важна антитеза: ночь и свет, ночь и солнце. «Солнце благосклоннее к человеку: оно символ какого-то предпочтения в его пользу; оно прогоняет вредные туманы... оно бодрит сердце...» (I, 155). Аллегория, в конце концов, довольно прозрачная.

Когда Ростислав заключил из слов Фауста, что необходимо «подниматься от земли, не оставляя ее», а Вячеслав — что «надобно искать возможного и не гоняться попусту за невоз-

можным», то Фауст сердито замолчал и перевел разговор на другую тему. Его раздражали оба толкования, придавших его максималистской антитезе — ночь и солнце — слишком конкретный и утилитарный смысл.

Солнце — «символ вечного света», истины, гармонии, как ночь — кризисного момента, мучительных исканий, недовольства собою. «Мне кажется, мы похожи на странников, зашедших *ночью* в незнакомую землю...» (I, 276), — говорит Фауст, оспаривая мнение, будто бы возможно создать сейчас стройную систему. Двое друзей, подводя итоги своему путешествию, писали: «Тщетно мы измеряли шагами пустыню души человеческой, тщетно с верою мы стенали и плакали в преддвериях ее храмов... безмолвна была пустыня и не раздралась еще завеса святилища!.. Вдали алела заря какого-то *непонятного солнца*; но вокруг нас веял ветер полуночи, холод проникал до костей, и мы повторяли: «страдание!» Не для нас эта заря, не для нас это *солнце!...*» (I, 306—307. Курсив мой. — Ю. М.). Одна и та же антитеза — полуночь и солнце — сохраняет свое значение для ряда поколений, символизируя их вечное и пока еще не удовлетворимое стремление к истине.

Интересно, что Кюхельбекер, охарактеризовав «Русские ночи» как книгу исканий, воспроизвел — вероятно произвольно — символику только что приведенного отрывка: «Книга Одоевского "Русские ночи" одна из умнейших книг на русском языке... Он вводит нас в преддверье; святины заперта; таинство закрыто; мы недоумеваем и спрашиваем: сам он был ли в святине? Разоблачено ли пред ним таинство? Разрешена ли для него загадка? Однако все ему спасибо; он понял, что есть и загадка, и таинство, и святины».

В созвучии с образом ночи находится и рассуждение Одоевского о скептицизме. Мы знаем немало вдохновенных слов, посвященных скептицизму. Напомним замечательную характеристику скептицизма у Белинского: «Истинный скептицизм заставляет страдать, ибо скептицизм есть неудовлетворенное стремление к истине...» и т. д. Но редко кто писал о «желании выйти из скептицизма» так красиво и с такой силой страдания, как Одоевский:

«Было время, — говорят «двое друзей», — когда скептицизм почитался самою ужасною мыслью, которую когда-либо изо-

бретала душа человека... Но есть еще чувство, ужаснейшее самого скептицизма, может быть, более благое в своих последствиях, но зато более мучительное для тех, которые осуждены испытать его...

У скептицизма есть удовлетворенное желание — ничего не желать; исполненная надежда — ничего не надеяться; успокоенная деятельность — ничего не искать; есть и вера — ничему не верить. Но отличительный характер настоящего мгновения — не есть собственно скептицизм, но желание выйти из скептицизма, чему-либо верить, чего-либо надеяться, чего-либо искать — желание ничем не удовлетворяемое и потому мучительное до невыразимости» (I, 307—308).

ЭВОЛЮЦИЯ ОДОЕВСКОГО

Остановимся теперь на оценке «Русских ночей» Белинским. В статье, посвященной выходу сочинений Одоевского, критик причислил его «к числу наиболее уважаемых из современных русских писателей». «Можно не все находить хорошим в таланте, но нельзя не признать таланта» (VIII, 323), — добавляет Белинский, характеризуя тем самым полемическую установку своей статьи.

Белинский отвергает упование Одоевского на чисто интуитивное постижение истины. Он указывает, что Шеллинга, с его философией откровения, «далеко обогнали им же вызванные на труд и дело новые поколения...». Он осуждает в речах Фауста славянофильские ноты.

Вместе с тем критик отмечает и односторонний подход Одоевского к капитализму, к новейшему периоду европейской истории, хотя он сам не может противопоставить пока иного понимания исторических законов, чем просветительское (законы, «на разуме и натуре человека основанные»). Ведь полемика об Одоевском падает на время увлечения Белинского утопическим социализмом.

Что же касается «Русских ночей», то, по мнению Белинского, Одоевский в них подчинился влиянию «Серапионовых братьев» и насильственно подогнал написанные ранее рассказы под единую диалогическую раму.

Возможно, эта оценка объясняется тем, что Белинский давно был знаком со многими «фрагментами» «Русских ночей»

как самостоятельными «пьесами». А может быть, повлияла известная незавершенность (с точки зрения реалистического сознания) усилий самого Одоевского, вроде отмеченной нами недостаточности бытовой и психологической дифференциации рассказчиков. Во всяком случае, цельного замысла Белинский в «Русских ночах» не увидел. Не увидел его и другой рецензент — Валериан Майков. А вместе с этим вне поля зрения остались и искания Одоевского, устремленность к будущему, выразившиеся в самой структуре «Русских ночей». Белинский (как и Майков) придал мировоззрению Одоевского слишком отстоявшийся, категорический характер.

Одоевский ответил на статью Белинского письмом, полным замечательной искренности и грусти (письмо полностью опубликовано у Сакулина, т. II, стр. 450—453). «Скажите, кто это меня так горячо любит и так досадно, так жестоко не понял?» — писал Одоевский редактору «Отечественных записок» Краевскому: об авторстве Белинского писатель, по-видимому, не знал.

Письмо Одоевского зеркально отражает основные положения статьи Белинского. Одоевский по-прежнему отстаивает идею интуитивного знания и несходства мысли и выражения. Он по-прежнему против рационализма, думая одолеть слабость просветительства отказом от «критериумов разума» вообще. Во всех этих вопросах Одоевский, в свою очередь, односторонен.

Но вместе с тем он обращает внимание на пронизывающий его книгу дух исканий, не замеченный Белинским. «Скептицизм — есть полное бездействие, и его должно отличать от желания дойти до самого дна». «Терпимость, господа, терпимость! — пока мы ходим с завязанными глазами. Она пригодится некогда и для вас, ибо, помяните мое слово, — если вы и не приблизитесь к моим убеждениям, то все-таки перемените те, которые теперь вами овладели...».

Одоевский предсказывал изменения Белинскому и оказался прав. Но изменяться пришлось и ему самому.

После 1844 года — года выхода в свет собрания сочинений — Одоевский печатался мало. Вряд ли его молчание можно объяснить бурной служебной деятельностью в Публичной библиотеке и в Румянцевском музее. В сознании Одоевского протекал какой-то глубокий процесс, приведший к переоценке ценностей и отменивший прежнее направление творчества: «...многое передумалось, многое забылось, многое наплыло

вновь — нет возможности попасть в тот лад, с которого начал; камертон изменился...»⁴⁹, — писал Одоевский в начале 60-х годов, объясняя невозможность переделки «Русских ночей».

В записках и заметках 50—60-х годов Одоевский предстает перед нами другим человеком. Раньше он настаивал на приоритете интуитивного знания. Теперь он отдает предпочтение «опытному наблюдению», признающему лишь «авторитет фактов». Раньше в его критике Запада явно проскальзывали славянофильские ноты. Теперь он высмеивает тех, кто тоскует «о каком-то допотопном славяно-татарском у нас просвещении» (соответственно и в готовящемся втором издании «Русских ночей» появляется примечание, отграничивающее автора от славянофильских симпатий Фауста).

Гиппиус полагал, что предпосылкой перемены Одоевского был его дуализм и отсутствие твердой веры в личного Бога. Думается, что этой предпосылкой была нескованность мировоззрения Одоевского, нашедшая свое выражение в «Русских ночах». «Русские ночи», подводя итог целой полосе его художественного развития, намечали открытую перспективу в будущее.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОТКРЫТИЯ ОДОЕВСКОГО

Вначале деятельность Одоевского протекала в главном русле философской эстетики, причем важность ее состояла в том, что она началась еще до Надеждина и подготавливала его работы. Потом Одоевский отклоняется от принятого направления. Но мы должны четко различать две стороны этого процесса.

Подавленный сложностью и пестротой мира изящного, Одоевский готов был совсем отказаться от права на эстетическое суждение и уповать на «невыразимое». Но под той же нелегкой ношей Одоевский делал и другой шаг — к отказу не от эстетических критериев, но от узкой системы. Идя по этому пути, Одоевский ассимилировал (возможно, непреднамеренно) и прививал нашей эстетике непреходящие достижения идеалистической диалектики. Приведу один пример.

Мы знаем, что в философской эстетике было принято членение истории искусства на ряд форм, отражавших идею внутреннего его движения. Но у историко-философской системы

была и теневая сторона: известный схематизм, стремление втиснуть в одну формулу разнородные явления многовековой литературной истории. Пожалуй, этот недостаток обнаженнее выступал у русских авторов, рассуждавших порою слишком категорично.

Одоевский давно стремился внести поправки в подобные представления. В «Русских ночах» Фауст спрашивает: «Отчего в век меркантильности живут произведения Баха и Моцарта? Отчего приводят в восторг «Илиада» и «Божественная комедия»? «Не анахронизм ли это в нашем веке?» И отвечает: «Вникнув в одно это странное явление (а их тысячи), мы вправе спросить: так называемый дух времени не есть ли соединение противоречий?» «Ты заметишь эти противоречия в каждом веке: романтизм в веке древнего классицизма, реформацию в веке папизма, примеры без конца» (I, 366—367).

Одоевский берет в союзники Шевырева, сделавшего «весьма остроумное, новое и глубокое замечание, которое показывает древний мир совсем с другой точки зрения, нежели с которой мы привыкли на него смотреть». Конкретно имеется в виду, что в античном искусстве, толкуемом подчас исключительно как классическое, Шевырев отметил наличие противоречащих ему романтических элементов⁵⁰. Наблюдения Шевырева действительно интересны и перспективны, но почин принадлежал не ему.

Так, еще Фридрих Шлегель находил у древних греков элементы романтизма — у Пиндара, в лирике, в древней элегии. Позднее Август Шлегель, касаясь классической формы искусства, ориентирующейся на пластику и конечное, писал: «Отдельные предчувствия философов, проблески поэтического воодушевления составляют исключение. Человек никогда не может полностью отвернуться от бесконечного, редкие растерянные воспоминания будут навевать мысли об утраченной родине...»⁵¹.

Шеллинг в лекциях «Философия искусства» уже говорит о противоположных полюсах в классической форме (чего Одо-

⁵⁰ Шевырев писал «Ясно, что Лонгин предчувствовал другую сторону изящного, которая недоступна была материальной чувственности древних, это изящное в духе и мысли, которое называем мы высоким и которое открылось нам яснее в Христианском мире» («Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов». М., 1836. С. 111).

⁵¹ Schlegel A. W. Über dramatische Kunst... Erster Teil. S. 19.

евский не мог знать, так как курс лекций, прочитанный в 1802—1805 годах, был издан значительно позднее). Ссылаясь на Фр. Шлегеля, отметившего в древнегреческой поэзии «мистические элементы», Шеллинг заключает: «Но какими бы незначительными ни являлись эти мистические элементы в истории древнегреческой поэзии, они примечательны для нас как движения противоположного полюса в греческом образовании, и если мы характеризуем противоположность, взятую в ее высшей точке, как противоположность христианства и язычества, то эти движения указывают на элементы христианства в язычестве, как, с другой стороны, мы можем показать подобные элементы язычества в христианстве»⁵².

Не приходится уж говорить о детальном прослеживании противоположных элементов каждой формы искусства у Гегеля

Словом, Одоевский подключился к четко наметившейся тенденции философской эстетики дифференцировать «дух времени» и дал свою емкую формулу дух времени, «как соединение противоречий». Он поступил здесь обратно тому, что требовали интуитивное вживание в истину и отказ от четких понятий.

Вообще легко заметить, что у Одоевского-эстетика была своя излюбленная область. Ощущение относительности критериев все время влекло его к размышлениям об особенностях восприятия искусства у людей разных эпох и разных национальностей, то есть подводила к мало кому видимой в то время грани эстетики и психологии. Отсюда физиологический акцент во многих более поздних суждениях Одоевского об искусстве и даже сам его термин — «физиологическая эстетика».

Но особенное место Одоевского в философской эстетике определяется прежде всего самим фактом появления «Русских ночей». Веневитинов, Киреевский, Станкевич тоже тяготели к художественной прозе, но их беллетристические произведения (чаще всего философско-аллегорического жанра) лишь иллюстрировали их эстетические концепции. В 1841 г. один из своих редких опытов в беллетристике — повесть «Сила воли» — опубликовал Николай Надеждин, но тут отношение между художественной и критической деятельностью автора — иное,

⁵² Schellings Werke. Dritter Hauptband. S. 442. Отмечу также, что Надеждин

свободное: лишь с большим трудом можно почувствовать в «Силе воли» отражение тех идей, которые Надеждин защищал и отстаивал на поприще эстетики. «Русские ночи» — общее звено и эстетики и художественного творчества Одоевского. «Русские ночи» продолжают его теоретические искания, не только разъясняя и, так сказать, материализуя их (что по роду таланта Одоевского и по общему тяготению философских эстетиков к аллегорической прозе вполне естественно), но и поднимая их на новую ступень. Одоевский сходен с Киреевским и (как мы увидим потом) с Шевыревым в ощущении кризиса, переживаемого русской философской эстетикой в начале 30-х годов. Но он — единственный, кто попытался найти выход из кризиса на художественной почве, перенеся на нее важнейшие проблемы философского систематизма и нерасторжимо соединив их с жанровой природой своего произведения. Именно на художественной почве, в отражающей идею исканий структуре «Русских ночей» сумел Одоевский нащупать ту гибкость и разомкнутость, которой подчас не хватало чисто понятийному решению проблем философской эстетики.

Что же касается связи философской эстетики и художественного реализма, то не может быть никакого их отождествления. Их отношение более сложное. В 20-е годы и в начале 30-х философская эстетика *подводила* к реализму, осмысляя и закрепляя его первые шаги. В эпоху «Русских ночей» положение усложнилось, и философская эстетика, скорее, содействовала накоплению новых элементов внутри старых систем.

Сохранилось интереснейшее замечание Одоевского из уже упоминавшегося письма Краевскому. Он писал о «форме» своих произведений: «Она изменилась у меня по упреку Пушкина о том, что в моих прежних произведениях слишком видна моя личность, я стараюсь быть более пластическим...». Сопоставим это с рассуждением Одоевского, что в драме персонаж автономен. Вспомним вывод И. Киреевского: «Пушкин рожден для драматического рода. Он слишком многосторонен, слишком объективен, чтобы быть лириком...» (стр. 54). Налицо явная тенденция преодолеть монополию романтической мысли и дать персонажу свободу саморазвития. Характерно, что оба критика связывают эту тенденцию с Пушкиным — один с его творчеством, другой с его советом. Характерно, что оба закрепляют эту тенденцию термином «драма», которым Одоевский обозначал и жанр «Русских ночей».

Но все дело в том, что выступление Киреевского, относящееся к 1828 году, синхронно самим переменам в художественном стиле. Автор «Русских ночей» реагирует на них с «запозданием» и по-своему.

Особое положение «Русских ночей» в художественной эволюции определено моментом их появления. К этому времени вопрос «романтизм или реализм» в значительной мере уже утратил свою остроту. Русское общество находилось под впечатлением «Мертвых душ» и готовилось к приятию первых произведений «натуральной школы». От большого писателя ждали углубленной психологизации характеров, бытовой насыщенности, «физиологической» точности. В этой обстановке Одоевский со своими «Русскими ночами» да и со всеми тремя томами Сочинений явился (говоря его языком) не в струе времени. Сложность «Русских ночей» в том, что на антиромантическое движение времени Одоевский реагировал в романтических формах, перестраивая их и находя в них новые возможности. Внутренним стимулом этой перестройки было философское задание. Отсюда расширение романтического универсализма до философского. Отсюда попытка привить к объективному повествованию субъективную функцию хора. Но отсюда же незавершенность дифференциации рассказчиков с точки зрения последовательного реализма.

Вообще с критериями последовательного реализма и натуральности к «Русским ночам» доступа не найти. Одинокó возвышались они в стороне от главного пути развития русской литературы. На них лежала печать странности и непонятности, как на самом Одоевском — этом последнем отпрыске одной из ветвей дома Рюриковичей и демократичнейшем русском человеке, князе в петербургских гостиных и монахе-отшельнике в своем кабинете.

А между тем «Русские ночи» органически вписаны в литературную эпоху. Только на ее требования они отвечали по-своему. Под покровом архаичности в них совершалась интенсивная новаторская работа, закипал дух сомнения и разочарования в авторитетах, так свойственный эпохе 40-х годов.

Вот почему эта работа и этот дух исканий мог быть скорее почувствован не идеологами реализма Белинским и Вал. Майковым, а Кюхельбекером, также осмыслявшим новые веяния в старых формах и также испытывавшим мучительное желание изменяться.

«Русские ночи» напоминают нам, что литературная эволюция — широкий поток, в котором рядом с ведущими течениями возникают сопутствующие и вместе с накоплением новых художественных средств происходит сложная перестройка и переформирование традиционных.

Порою в результате такой перестройки рождаются художественные открытия, складываются элементы для будущих ведущих течений в литературе. То, что вчера представлялось несущественным, сегодня оказалось важным и перспективным. Именно так мы должны оценить опыты Одоевского над современным решением проблемы хора.

В свое время эти опыты могли показаться архаичными и не обратили на себя никакого внимания. Хотя Одоевский ясно давал понять, что он против резонерства и напыщенного лиризма и что он добивается не насилия над объективным действием, но лишь подключения к нему реакции современников — но все равно эти усилия расходились с основной линией русского театра. Драматургия Пушкина и Гоголя, Тургенева и Островского развивалась по законам строгой объективизации действия, исключения всякого вмешательства в него со стороны. Она твердо придерживалась принципа «четвертой стены» и создавала, как говорил Одоевский, «замкнутую объективность новейшего театра». Одоевский знал об этом и все же настаивал на своем предложении — соединить объективное и субъективное в театре — с редким чувством правоты и исторической перспективы: «Может быть, когда-либо желаемая цель достигнется сопряжением двух разных драм, представленных в одно и то же время, между коими проведется, так сказать, нравственная связь, где одна будет служить дополнительно другой, словом, говоря философскими терминами, где *идея* представится не только с *объективной*, но и с *субъективной* стороны... Эта задача еще не решена; решить ее тем или другим путем, решить удачно — дело таланта, но задача существует»⁵⁴.

Мы знаем, что размышления Одоевского оказались не беспочвенными, что в театре нового времени, в творчестве Маяковского, Брехта, Мейерхольда, Вахтангова подключение к действию «зрительской» оценки изменило всю драматургическую структуру. Есть несомненная переключка между требованием Мейерхольда, чтобы актер выступал адвокатом или

прокурором изображаемого лица, и мыслью Одоевского «ввести в нашу немилосердную драму хоть какого-нибудь адвоката господствующих... понятий», хотя я вовсе не собираюсь прочерчивать прямую линию от автора «Русских ночей» к современным художникам.

Сказанное можно применить и к другим достижениям Одоевского. Так, его философский универсализм — через ряд посредствующих звеньев — подготовил последующее развитие нашей научно-художественной литературы, и я уверен, что современный писатель, работающий в этой бурно развивающейся области, почерпнул бы в сочинениях Одоевского немало ценного и живого.

Одоевский любил говорить, что средневековые алхимики искали философский камень, но нашли множество неизвестных соединений. Одоевский не нашел в «Русских ночах» ответа на «задачу жизни». Но он нашел и оригинальную форму философского универсализма, и способ подключения к действию реакции читателя, и диалектическое решение некоторых проблем эстетики. Русская классическая литература и эстетика богаты неоценимыми сокровищами, и многое еще в этом богатстве требует любовной разборки и изучения...

МОЛОДОЙ ШЕВЫРЕВ

Не без смущения перехожу я к анализу эстетических взглядов Шевырева. Само сочетание этих понятий кажется нам сегодня непривычно-странным: какая может быть у Шевырева *эстетика*? И какой может быть *анализ* этой эстетики? Шевырева принято потчевать лишь бранными эпитетами, да еще в превосходной степени. (Появившиеся в 1930-е годы серьезные статьи о Шевыреве М. Аронсона в течение долгого времени оставались едва ли не единственным исключением.)

Но вспомним оценку Шевырева Пушкиным. Пушкин видел в нем «писателя с истинным талантом, критика, заслужившего доверенность просвещенных читателей» (VII, 444). Это лишь один из ряда подобных пушкинских отзывов о Шевыреве. К ним можно было бы прибавить и отзывы других великих художников, в том числе Гоголя и Гончарова, но не будем сталкивать авторитеты и исключать одно мнение другим. Дело не в них. Дело все-таки в анализе.

Как любому человеку, исследователю не заказаны ни пристрастное отношение к писателю, ни открытое выражение своих эмоций. Но есть что-то искусственное в том, что эти эмоции поддерживаются не столько отчетливым знанием предмета, сколько книжной традицией. Право, смешно в сердцах бранить человека, которого давным-давно уже нет в живых. Не лучше ли хладнокровно разобраться в его взглядах и деятельности?

¹ Со времени первого издания книги «Русская философская эстетика» (1969) положение, конечно, изменилось. Укажем новые работы о Шевыреве *Питюгина Н.В.* Пушкинский «Современнику» и «Московский наблюдатель» // Проблемы современного пушкиноведения. Л., 1981. С. 46—57; *Песков А.М.* У истоков философствования в России: русская идея С. П. Шевырева // Новое литературное обозрение. 1994. № 7. С. 123—139. Из зарубежных работ выделяется монография:

В «МОСКОВСКОМ ВЕСТНИКЕ»

Степан Петрович Шевырев родился 18 (30) октября 1806 г. в Саратове. Происходил из знатного рода, отец его был предводителем дворянства в Саратовской губернии. Женившись в 1834 г. на Софье Зеленской, родственнице московского генерал-губернатора князя Дмитрия Голицына, Шевырев укрепил свои связи с аристократической средой. Казалось, это могло лишь пойти на пользу молодому ученому, но в реальности — выдвигало некоторые препятствия, хотя и другого рода, чем, скажем, купеческое происхождение в случае с Николаем Полевым. Немецкий литератор Генрих Кёниг, хорошо осведомленный в обстоятельствах биографии Шевырева (прежде всего от своего соавтора, молодого писателя Н. А. Мельгунова), писал, что «в России ученое сословие, если и не находится в презрении — по крайней мере, в высших кругах общества не очень уважается. И до сих пор кажется здесь странным принять на себя должность профессора, будучи аристократом». Поэтому стремление Шевырева стать ученым «есть уже такой поступок, о котором стоит упомянуть».

К этому «поступку» его подготовило образование — преимущественно философское и филологическое. После серьезных домашних занятий Шевырев поступил в Московский университетский Благородный пансион, по окончании которого в 1822 г. служил в Московском архиве Коллегии иностранных дел, где сблизился с группой «архивных юношей» (выражение Сергея Соболевского, увековеченное Пушкиным в «Евгении Онегине»), составивших вскоре Общество любомудров, о котором уже говорилось выше (в главах I и IV). Шевырев посещал этот философский кружок, так же как и образовавшийся несколько раньше философский и филологический кружок Семена Раича. О широте лингвистических и литературных интересов Шевырева свидетельствует диапазон его переводов: с древнегреческого он переводил Платона, Лукиана и Демосфена, с латинского (вместе со своим другом Михаилом Погодиным) — грамматику церковнославянского языка, написанную Йозефом Домбровским, с немецкого — «Лагерь Валленштейна» и «Вильгельма Телля» Шиллера и т. д.

Поэтому вполне естественным явился тот факт, что во

вновь образованном бывшими любомудрами журнале «Московский вестник» (1827—1830) Шевырев возглавил критический отдел, которому он придал вполне современное, а это значит немецко-философско-романтическое направление.

Первая крупная работа Шевырева была опубликована еще до основания «Московского вестника», в 1826 году, когда критику было двадцать лет. Это — осуществленный им вместе с Мельгуновым и Титовым перевод книги Ваккенродера и Тика «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного». Но если этот манифест раннего романтизма можно принять за исходную точку эстетического развития Шевырева, то его общее уmonoстроение с самого начала было шире. Накануне восстания декабристов Шевырева, как и других представителей левого крыла любомудров, затронули либеральные идеи. Подспудно они продолжали жить в нем и позже.

В 1827 году вышел первый номер «Московского вестника» с двумя работами Шевырева: «Разговор о возможности найти единый закон для изящного» и «Письмо к издателю». Если первая работа представляла собою эстетический трактат в форме диалога, продолжавший традиции книги Ваккенродера и Тика, хотя по существу (как мы увидим ниже) уже спорящий с нею, то вторая была едкой и колючей сатирой. Различие жанров воочию продемонстрировало двойственность позиции Шевырева: он охотно покидал келью «отшельника», «любителя изящного», чтобы обличать предрассудки и невежество. «Друг мой, если трудно бороться с невежеством, то еще труднее с равнодушием. Первое похоже на новый кремь: бей, стучи в него огнем — и посыплются искры. Второе — обгорелый камень, который не боится ни огня, ни воды, ни ветра», — говорит Шевырев в «Письме к издателю». И он гремит филиппикой против этого равнодушия, которое «стерло живые краски с картины нашей жизни и одних бездушных теней выводит на светскую сцену»³. Чем сражаться с ним? Одного «голоса истины и вдохновенного чувства» мало. Необходимо жало сатиры, живое обличение лицемерия — «маскарада нашего света».

³ Московский вестник. 1827. № I. С. 78. Статья подписана: «—р—», т.е. одной из средних букв фамилии Шевырева. Принадлежность статьи Шевыреву указана впоследствии М. Погодиным: «Для первой книжки "Московского вестника" Шевырев написал разговор о возможности найти единый закон для изящного и

Погодин вынужден был смягчить критику Шевырева. «Ты несправедливо судишь о нашей публике», — писал он в «Ответе издателя...».

Сейчас, кажется, уже прочно забыт тот факт, что именно Шевырев первым в «Московском вестнике» начал борьбу с Булгариным и с редактируемой им «Северной пчелой». В «Обзрении русской словесности за 1827-й год» Шевырев давал следующую оценку сочинениям Булгарина: «Главный их характер — безжизненность: из них вы не можете даже определить образа мыслей в авторе». «Булгарин, кажется, завладел монополиею в описании *нравов*, но писатель без *своего* воззрения на мир, без глубокомыслия, с одними только обветшалыми правилами, без проницательности, без иронии никогда не успеет в этом роде. У г. Булгарина вы не найдете светлой, разнообразной, пестрой картины современных обычаев и характеров; он смотрит на них не своими глазами, а сквозь стекло чужеземных писателей, не русские нравы описывает, а переделывает чужие...»⁴. Все это довольно характерно для позиции молодого Шевырева: и отвращение к обветшавшей морали, на которой покоилась нравоописательная критика Булгарина, и требование новизны и верности национальным правам и обычаям, и сама задиристость в обличении своих довольно опасных противников. По крайней мере М. Погодин вновь вынужден был смягчать приговор Шевырева и войти в объяснения с «Северной пчелой». Его объяснение — образец критической уклончивости. Упомянув, что «эта статья напечатана во время моего отсутствия», издатель «Московского вестника» писал, «что она была бы напечатана и при мне, *хотя*, разумеется, я приложил бы к ней свои замечания или сообщил их автору, *если бы* сей последний рассудил за благо воспользоваться ими...»⁵. Какие замечания были бы приложены к статье и что и что из этого бы вышло — понимайте как хотите; а между тем его, Погодина, дело — сторона...

О том, какой эффект имела атака Шевырева на Булгарина, видно из того, что о ней вспомнил спустя три года автор статьи «Взгляд на кабинеты журналов и политические их отношения между собою»: «В конце 1827 года, в отсутствие издателя "Московского вестника", молодой его Министр, коему на время

поручено было кормило правления, в порыве страсти, без соображения с силами и отношениями государства, почти как Теренций Варрон при Каннах с Анибалом, объявил войну Пчеле, и в первом сражении успел ловко нанести ей глубокую рану под самое сердце. Могла ли вытерпеть равнодушно такое оскорбление Пчела, Пчела, которая столько лет уже говорила диктаторским тоном и привыкла к безусловному почтению и покорности почти всех первоклассных литераторов? — И от кого же? от какого-то юноши, едва выступающего на поприще литературы»⁶.

Между тем «молодой министр» не хотел складывать оружия. В одной из статей цикла «Обозрение литературных русских журналов», специально посвященной «Северной пчеле»⁷, он подверг внимательному анализу литературные позиции этой газеты, отводя ее упреки Пушкину. В заполняемом произведениями Булгарина разделе «Нравы» критик находил лишь общие места, запоздалые мнения, несправедливые нападки на молодежь. Шевырев приходил к выводу, что в «Северной пчеле» «критика заменяется так называемой Литературной Тактикой», а в примечаниях выразительно намекал на ее заушательские, так сказать, будочные приемы литературной борьбы: «Часто гг. издатели позволяют себе выражения, употребляемые только в глухих переулках, например: Стой! Караул! и т. п.». Шевырев отдает предпочтение «Московскому телеграфу», который «при всей опрометчивости сохраняет, однако, вообще благородство, благонамеренность и обнаруживает любовь к просвещению»⁸.

Не будем во всех деталях проследивать полемику Шевырева с Булгариным, нам важно установить ее направление. Несмотря на то, что полемика касалась главным образом литературных вопросов и велась в спокойных тонах, ее общеидеологический подтекст очевиден. Она опиралась на различия в по-

⁶ Московский вестник 1830. № XIV—XVI С. 313. Упомянутая статья подписана инициалами NN, которыми часто подписывал свои статьи Н Надеждин. Но скорее всего это результат коллективного творчества известно участие в этой статье (вернее, в цикле статей) М Погодина, а также А. Ф. Томашевского (см.: *Барсков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина*. Кн. III. СПб., 1890. С. 87).

⁷ Замечания на политическую часть «Северной пчелы» написаны, как указано в примечаниях к статье, Погодиным.

⁸ Московский вестник. 1828. № VIII. С. 405, 423, 404.

нимании «просвещения», которые заставляли Шевырева скорее солидаризироваться с Николаем Полевым (при этом он, как и большинство любомудров, не принимал его эклектизм, философскую поверхностность и, конечно же, буржуазный либерализм), чем с официальными установками «Северной пчелы».

Понимание молодым Шевыревым просвещения включает в себя европеизацию России. «Роковыми двенадцатью днями просвещенная Европа ушла вперед от нас, и в сие малое, по-видимому, время много-много совершить должно, чтобы настигнуть быстро шагающих соперниц России, — читаем мы в «Обзрении русской словесности за 1827-й год». — Потребен был *Петр Первый*, чтобы перевести нас из седьмого тысячелетия неподвижной Азии в 18-е столетие деятельной Европы: потребны усилия нового Петра, потребны усилия целого народа русского, чтобы уничтожить роковые дни, укоряющие нас в младшинстве перед Европою, и уравниять стили». Как это непохоже на раздраженные речи позднего Шевырева о гниющем Западе и пребывающей в непогрешимой святости России!

По страстности обличения российского застоя и косности Шевырев уступал молодому И. Киреевскому. Но идеал у них был во многом общий: Россия должна «деятельное принять участие в деле Европейского просвещения»⁹.

Такими оставались убеждения Шевырева до начала 30-х годов. Даже усиление национального самосознания в это время не сопровождалось у него консервативной ориентацией и, скорее, окрашивалось в либеральные тона. В 1829 г. в Италии Шевырев написал стихотворение, предмет которого — спор двух рек, Тибра и Волги. Житель России прославляет красоты своей великой реки: «как привольно в ней собою любоваться небесам», «как молодой народ, могуча, как Россия, широка» и т. д. Но чем может в ответ похвастать Тибр?

Славен я между реками
Не простором берегов,
Не богатыми водами,
Не корыстию судов: —
Славен тем я, Тибр свободный,
Что моих отважных вод
Цепью тяжкой и холодной
Не ковал могучий лед!..

Пусть же реки на просторе
Спят под цепью ледяной:
Я ж бегу, свободный, в море
Неумолчною волной.

Спор остается незавершенным: у великой русской реки есть много достоинств, но нет одного, которым обладает свободный Тибр. Аллегория довольно прозрачная.

В дневнике Шевырева за 1829—1830 годы, хранящемся в рукописном отделе Государственной публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, находится следующее любопытное сравнение «немцев» с «русскими»: «У немцев гораздо больше эстетической жизни, чем у русских: причина тому свобода. У мужика русского никогда не увидите ни цветов, ни беседки для отдыха. Сад посадит он для плодов, которыми не пользуется, а оставляя себе падаль, лучшее продает; дерево, под которым отдыхал, он срубит на дрова или на оглоблю; наконец, если и посадит что-нибудь в горшок, то не цветы, а разве лук. Всякое эстетическое наслаждение требует свободы, а у него все подавлено мыслию, что он ничего своего не имеет: что ж за наслаждение *не для себя!*.. У меня родилась мысль написать Рассуждение об эстетической жизни народа, а особенно о степени развития оной у русских» (ф. 850, ед. хр. 14).

По крайней мере два вывода следуют из нашего краткого рассмотрения общественной позиции раннего Шевырева. Во-первых, она совершенно не соответствует тем представлениям, которые сложились о ней в нашей науке. Во-вторых, ориентация Шевырева на «европеизм» вместе с философским умонастроением создавала благоприятную почву для развития его эстетической мысли. Никакого отождествления политических взглядов и эстетики мы здесь (как и везде) не устанавливаем, но благоприятствующие этому развитию факторы в общеидеологической позиции критика безусловно были.

В книге Ваккенродера и Тика, с переводом которой, как отмечалось, Шевырев вступил на поприще эстетики, отчетливо была выражена вражда к систематическому изучению искусства во имя свободы «чувствований» и глубины сопереживания. «Кто верит какой-либо системе, тот изгнал из сердца своего всеобщую любовь!» «Гений Искусства остается для человека вечною загадкою; ум, желая проникнуть в эту неисповедимую

бездну, не сносит глубины ее...»¹⁰. Зато Ваккенродер уделяет большое внимание многообразию видов искусства, зависящему от национальных и местных условий, — обстоятельство, которое могло приобрести значение для Шевырева несколько позже. Пока же главное его внимание привлёк методологический вопрос — о праве на эстетическое суждение.

Первая теоретическая работа Шевырева по существу направлена против главного тезиса Ваккенродера. Она посвящена «возможности найти *единый закон* для изящного», то есть трактует проблему возможности или невозможности систематического знания об искусстве.

Один из участников спора, Лициний, говорит: «Вы хотите измерить неизмеримое, хотите обнять то, чего не вместит не только ваш разум, но и душа со всеми ее силами... К чему правила? К чему ваши законы? Пусть душа предается наслаждениям изящного. Я отрекаюсь от мертвых правил, когда вижу перед собою живое искусство, — и в эту минуту я сжег бы с досады все эстетики». Лициний занимает ваккенродеровскую позицию. Ему отвечает Евгений, несомненный *alter ego* автора. Вообще русский философский диалог 20—30-х годов не знает «многоголосия»: в хоре спорящих у Веневитинова, Шевырева, Надеждина, Одоевского, Станкевича без труда можно выделить авторский голос. На его долю приходятся главные аргументы, сила убеждения, а нередко (как в данном диалоге Шевырева) нравственная победа над противником...

Итак, Евгений утверждает, «что если душа в состоянии предлагать себе вопросы, то она вправе искать и ответов на нее». Значит возможна «наука красоте», систематическое изложение ее законов. Возможна проверка гармонии алгеброй. «С чем можно сравнить наслаждение художника, который поверяет свои творения с законами изящества — и не самолюбием, не темным чувством сердца, но светлой мыслию ума убеждается в том, что они прекрасны!»

¹⁰ Ваккенродер В.Г. Об искусстве и художниках. Размышления опшеляника, любителя изящного, изданные А. Тиком. М., 1826. С. 65, 247. См. также новое издание (пер. С. С. Белокрыницкой): «Сердечные излияния опшеляника — любителя искусств» // Ваккенродер В. —Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. (Вступит. статья А. С. Дмитриева, комм. Ал. В. Михайлова). См. специальное коллективное исследование: В.-Г. Ваккенродер и русская литература первой трети XIX века. Под ред. проф. И. В. Карташовой. Тверь, 1995. К сожалению, здесь отсутствует раздел о Шевыреве. Лишь краткие замечания см. на стр. 7—8.

¹¹ Московский вестник. 1827. № 1. С. 25, 26.

Евгений приходит к мысли, что «в душе, в познании самого себя» заключается искомый «единый закон для изящного».

Мы уже знаем, что Веневитинов очень тепло отозвался о трактате Шевырева. Защита способности эстетического суждения отвечала главным идеям философской эстетики и способствовала трансформации общеромантического умонастроения в более строгую систему. Но нужно сразу же оговорить нетождественность позиций Веневитинова и Шевырева.

Из посылки, что «единый закон» изящного находится «в душе, в познании самого себя», могли последовать различные выводы. Шевырев как основополагающие ставил перед наукой вопросы: «Почему предмет, нас поражающий, прекрасен? Какие чувства он в нас производит? И какою силою он так сотворен?»¹² Веневитинов же не хотел ограничиваться аналогичным вопросом: «отчего эта мадонна прекрасна»? — и выдвигал другой: «отчего чувствую я красоты сей мадонны? какая *связь между ею и мной?*», — «ибо тут дело идет не о законах прекрасного, но о начале всех законов, об уме, познающем, принимающем впечатления»¹³. Веневитинов явно склонялся к вопросу о *соответствии* «бытия с представлением» (Шеллинг), хотя общую постройку своей философской системы он завершить не успел. Для Шевырева же, в отличие от большинства представителей русской философской критики, принцип тождества никогда не представлял серьезного интереса. В середине 30-х годов он относится к нему уже с враждебностью...

Тем временем, став ведущим критиком и теоретиком «Московского вестника», Шевырев спешит на практике показать возможность установления эстетических законов. Из его первых работ выделялся разбор «Междудействия к «Фаусту»».

Шевырев здесь вновь отверг такую эстетическую позицию, когда перед художником «раболопствуют», называют его произведение «темным и странным» и не хотят поверять поэтические создания законами разума. На этот раз Шевырев метил и в западноевропейских и в русских сторонников подобного взгляда.

Разъясняя смысл «фантазмагории», Шевырев хочет показать, что эстетическому суду поддаются даже очень сложные, фантастические, «странные» произведения, которые толпа склонна принять за «бессмыслицу» или ошибку гения.

¹² Московский вестник. 1827. №1. С. 49, 38.

Как понимать союз Фауста с красавицей Еленой, женой Менелая? Критик видит в нем столкновение двух эпох — античной и христианской, двух видов красоты — классической и романтической. Указав на то, что «красота только со времен христианства получила те права священные и неотъемлемые, какими она пользуется», Шевырев приступает к толкованию «междудействия». «Та самая Елена, которая едва не падет жертвою своего ревнивого и мстительного Менелая в те древние времена, когда красота еще рабствовала перед человеком, та же Елена в века средние становится предметом обожания чистого, душевного... Кто ж родился от сочетания преображенной красоты с великодушным рыцарством?» Шевырев переходит к образу «живой музыкальной поэзии христианского мира», к Эвфориону, остроумно объясняя и его стремление ввысь и гибель. «...Желая обнять вещественное, своим огнем превращает его в пламень и объемлет один призрак; непрестанно рвется из пределов мира земного в небеса беспредельные и исчезает в этом лучезарном стремлении В сей поэзии все небесно, все духовно...»

Таким образом, в междудействии раскрыта «загадка рождения романтизма», вызванного к жизни новым отношением к красоте, идеей бесконечного. «Когда плененный Рыцарь стал любить красоту не чувственно, но душевно... тогда и песнь огласила не землю, но небо, — и в своих звуках выразила беспокойное стремление души бесконечно разнообразными размерами, и гармонию чувства любящего — гармоническим созвучием, рифмою»¹⁴. Из последней цитаты видно, что Шевырев хочет проследить, как воплощается «идея» междудействия во всех компонентах, вплоть до ритма и рифмы. Он объясняет, почему Фауст и Елена после гибели Эвфориона исчезают (породив «живое, небесное искусство, они исполнили свою миссию»); почему олицетворяющие «женщину древнего мира» троянские пленницы хотят превратиться в ветер, в струи ручьев, в эхо, в виноградные кусты (они «тем ясно оправдывают свое назначение», то есть чувственный, телесный характер античной красоты); наконец, чем вызвано контрастное построение начала и конца фантазмагии (первая половина, действие которой происходит в Древней Греции, «написана совершенно

¹⁴ Шевырев С. Елена, классическо-романтическая фантазмагия // Московский вестник. 1827. №XXI. С. 87—91.

во вкусе древнем»; вторая — «во вкусе романтическом», «здесь теряешься в разнообразии ощущений, коему соответствует и разнообразие размеров»).

У рецензии Шевырева была счастливая судьба: вскоре через посредство Н. Борхарда она стала известна Гёте. Гёте откликнулся теплым письмом. Это письмо было передано М. Погодину и вместе с русским переводом опубликовано в «Московском вестнике».

Гёте писал о разборе Шевырева: «Разрешение проблемы или, точнее сказать, узла проблем, предложенных в моей Елене, разрешение столь же удовлетворительное, проницательное, сколько простосердечное — не могло не удивить меня...»¹⁵.

В. Жирмунский писал, что похвала Гёте — в основном акт вежливости¹⁶. Думается, что, несмотря на комплиментарный характер, этот отзыв продиктован по крайней мере сочувствием идеям русского автора, одобрением уровня его филологических штудий. Именно так, кстати, отнесся к похвале Гёте Пушкин. Он писал издателю «Московского вестника»: «Должно терпением, добросовестностью, благородством и особенно настойчивостью оправдать ожидания истинных друзей словесности и одобрение великого Гёте. Честь и слава милому нашему Шевыреву. Вы прекрасно сделали, что напечатали письмо нашего германского патриарха. Оно, надеюсь, даст Шевыреву более весу во мнении общем. А того-то нам и надобно. Пора уму и знаниям вытеснить Булгарина и Федорова...» (X, 247).

В самом деле: из творческой истории «фантазмагии» известно, какое значение придавал Гёте встрече своего героя с миром античности¹⁷. Фауст должен был обрести в Елене идеал античной красоты в его «благородной простоте и тихом величии». Хотя Шевырев толковал произведение таким образом, что решающее значение получило *романтическое преобразование* красоты, но сама идея двух ее видов не могла показаться чуждой Гёте, тем более что в развитии этой мысли критику нельзя было отказать ни в проницательности, ни в остроумии. Наконец, разбор Шевырева имел и принципиальный характер; я имею в виду идею двух художественных эпох — классической

¹⁵ Московский вестник. 1828, № XI С. 329.

¹⁶

и романтической; здесь его размышления вливались в общий поток современной ему европейской и русской эстетики¹⁸.

Итак, в прошлом Шевырев признавал существование двух форм — классической и романтической. А какая форма должна господствовать в современности? Шевырев колеблется. Он не знает еще четкого ответа.

В большой статье, посвященной «Веверлею» Вальтера Скотта, Шевырев противопоставляет В. Скотту как «автору книги жизни» Жан Поля, создавшего «свой собственный мир в своих романах»: «Одно только чудесное, необыкновенное, невероятное даже в природе, искусствах и науках имеет право на существование в мире, им созданном. Он не знает середины, он во всем любит крайности. В злодеях его вы видите исчадия не земли, но ада — идеал зла всемирного; в добродетельных — воплощенных ангелов...»

Шевырев закрепляет различие двух типов художников терминологически. «Если Жан Поля мы назовем *идеальным* романистом, то В. Скотту, как совершенно ему противоположному, прилично название *исторического*»¹⁹. По-видимому, критик склоняется к мысли о равноправии обоих направлений в современной поэзии.

Совершенно определенно высказался Шевырев за это равноправие несколько позднее, в рецензии на «киевскую повесть» И. Козлова «Чернец»: «Поэзия, бесконечно разнообразная в своих формах, имеет только два различные и совершенно противоположные направления в своей сущности. Источник одной есть богатое разнообразие мира внешнего, все яркие и пестрые картины жизни с их интересными подробностями; другая, напротив, презирая всем внешним, черпает все сокровища мира внутреннего — души... У ней богатство картин и подробностей заменяется богатством чувств, добытых из глубокого, сокровенного кладезя, каково есть сердце человеческое. Такова мрачная поэзия Байрона...»²⁰.

Интересно, что если для первого направления Шевырев сохранил наименование «поэзия историческая», то для второго он не воспользовался термином «идеальное», назвав ее лишь

¹⁸ О влиянии на Шевырева как на автора разбора «Междудействия...» идей Фридриха и Августа Шлегелей см.: Vdolph L. Op. cit. S. 90.

¹⁹ Московский вестник. 1827. № XX. С. 413—414.

²⁰ Московский вестник. 1827. № XXII. С. 209—210.

поэзией, противоположной исторической. Дело в том, что второе «направление» взято здесь в несколько ином, более характерном для того времени измерении: по признаку не чудесного и необыкновенного, но субъективного, внутреннего. И ссылка на Байрона в этой связи была современникам понятна. Но по-прежнему Шевырев настаивал на равноправии обоих направлений: «Какую бы жизнь ни избрал ты предметом искусства, черпай ее до дна».

Писателем, который вдохнул новую жизнь в теоретические построения Шевырева, был Пушкин. (Критик познакомился с Пушкиным еще осенью 1826 г., по возвращении поэта из ссылки в Москву.) Мы не в первый раз видим, как творчество Пушкина будоражило эстетическую мысль, подсказывало наиболее интересные и перспективные выводы.

Шевырев писал в «Обозрении русской словесности за 1827-й год»: «Первые взоры просвещенной публики обращены на Пушкина. Приятно и поучительно следовать за ним в постепенном его развитии».

Шевырев демонстрирует развитие поэта от «Братьев-разбойников» и «Цыган» — к третьей главе «Евгения Онегина» и «Борису Годунову». Если говорить кратко, то это развитие выразилось в преодолении байронизма и выработке нового художественного стиля.

В «Братьях-разбойниках» и «Цыганах» «еще не совсем исчезли следы глубоких впечатлений Байрона». Правда, в «Цыганах» уже заметна «какая-то странная борьба между идеальностью байроновскою и живописною народностью поэта русского». «Сия борьба причиняет какое-то разногласие и неполноту в целом произведении, которое потому остается не совсем понятно для иных читателей. В сей борьбе видишь, как поэт хочет изгладить в душе впечатления чуждые и бросается невольно из своего прежнего мира призраков в новую атмосферу существ, дышащих жизнью».

Наконец час «поэта русского» пробил! В третьей главе «Евгения Онегина» «свободный и мужающий поэт совершенно отклоняет от себя постороннее влияние». Критик имеет в виду в первую очередь характер Татьяны, которым он не устает восхищаться. О самом Онегине Шевырев не проронил ни одного слова...

Но самое яркое свидетельство перемены Шевырев видит в «Борисе Годунове». Подобно Веневитинову и Киреевскому, он

держит в поле зрения всю трагедию, знакомую ему из московских чтений Пушкина 1826 года, но пишет лишь о напечатанной сцене в келье. «В тесных границах непродолжительного разговора изображен не только характер летописца, но и вся жизнь его. Это создание есть неотъемлемая собственность поэта, и что еще отраднее — поэта русского, ибо характер Пимена носит на себе благородные черты народности. Всякий, постигающий важность сего явления, невольно произнесет правый укор нашим журналистам, которые даже не помянули о нем, и с негодованием осмеет тех ничтожных критиков, которые младенчески сожалели о том, что сей отрывок писан не с рифмами, и в этом отношении отдавали преимущество отрывку из соименной трагедии г. Федорова»²¹.

Несколько страниц, написанных Шевыревым о Пушкине, — бесспорно заметное явление в Русской критике. Нужно представить себе обстановку, в которой они появились. Еще не были опубликованы ни замечательный отзыв Веневитинова о второй главе «Евгения Онегина», ни его статья о «Борисе Годунове». И. Киреевский еще не выступил с работой «Несколько слов о Пушкине». Критика с тревогой и недоумением следила за непонятными ей переменами в творчестве поэта. Достаточно сказать, что такой более чем доброжелательный критик Пушкина, как Вяземский, называл «Цыган» (в своей статье об этом произведении) лучшим созданием поэта, ни словом не упоминая о появившихся главах «Евгения Онегина».

В этих условиях Шевырев определенно сказал о *развитии* таланта Пушкина, достигшем в «Евгении Онегина» и «Борисе Годунове» более высокого художественного этапа. Шевырев осмысляет этот процесс в усвоенных им прежде категориях субъективной (байронической) и объективной поэзии, но взятых уже не статично, а в историческом развитии.

Выступивший вслед за Шевыревым И. Киреевский солидаризировался с «автором обозрения словесности за 1827 год». Он подхватил мысль Шевырева о борьбе в творчестве поэта живописного и идеального начала, которая разрешается победой первого, но более выпукло показал движение Пушкина (теперь уже через три фазиса), которое он включил в широкую общеевропейскую перспективу. Попутно Киреевский легко и изящно разделался и с некоторыми распространенными пред-

убеждениями, которых не смог избежать Шевырев, — об Алеко, будто бы «вину всех своих несчастий в себе заключающем», о цыганах, будто бы представляющих идеальную общественную среду. Но, несмотря на более радикальный и более глубокий характер рассуждений Киреевского, очевидно, что Шевырев подготовил для него почву.

Эта преимственность даже ввела в заблуждение «Северную пчелу», которая сочла автором работы «Нечто о характере поэзии Пушкина» — Шевырева. Погодину пришлось давать разъяснения, что «статья сия принадлежит И. В. Киреевскому», но что «г-н Шевырев, равно как и я, с удовольствием подписали бы под нею свое имя...».

Но приведу еще одно место из статьи Шевырева: оно ярко рисует общественную позицию молодого критика, его отталкивание от официальной морали вообще и от морализирования в литературе в частности. «Хотят, чтоб он [Пушкин] создавал в своих поэмах существа чисто нравственные, образцы добродетели. Напомним строгим Аристархам, что не дело поэта преподавать уроки нравственности. Он изображает всякое сильное ощущение в жизни, всякий характер, носящий на себе оригинальную печать или одной мысли или одного чувства. Если поэзия есть живая картина необыкновенной человеческой жизни, то не ангелов совершенных должны представлять нам поэты, но человеков с их добром и злом, разумеется, выходящих из тесного круга светской жизни, не всedневных, но таких людей, которые сильнее мыслят, сильнее чувствуют и потому живее действуют»²².

Это рассуждение «честного и добросовестного писателя»²³, — сказал в свое время о приведенном отрывке академик Л. Майков.

Вместе с тем из этого отрывка видно, почему Шевырев обошел молчанием образ Онегина. Он хочет, чтобы герой выражал собою «яркую печать» мысли или чувства, в которых философски настроенные критики отказывали Онегину. Мы говорили, что только один Веневитинов составил здесь исключение.

Причиной, облегчившей Веневитинову понимание пушкинского героя, была его собственная творческая эволюция, искание им поэтического идеала в прозе быта, в повседневных

неброских страданиях охлажденной и перегоревшей души. Поэтическая работа Шевырева осуществлялась в другом направлении. «В сущности, вся поэзия Шевырева... — поэзия мысли как таковой, поэзия природы и механизма человеческого мышления и его исторической судьбы». Этой цели был подчинен «тяжелый стих Шевырева», его попытка дать стих «голых и простых мыслей»²⁴, архаизация стиля, борьба с так называемыми «утюжниками» и «гладильщиками». Философская направленность окрашивалась у Шевырева в дополнительные — архаические и библейские — тона.

Поэтому, видимо, Шевырев упорно сохранял рядоположенность двух поэтических форм — исторической и той, в которой внешняя жизнь служит «одною рамою» для выражения высокой идеи. Творчество Пушкина заставило критика перегруппировать эти формы исторически, но, в отличие от Киреевского, он, кажется, не собирался проецировать пушкинскую эволюцию на весь ход русской и мировой литературы. Во всяком случае, вскоре после напечатания своего обзора Шевырев вновь вернулся к идее «двух противоположных направлений поэзии». «Один род ее изображает жизнь человеческую с ее стихиями, как-то: характерами, действиями, случаями, чувствами... Другая поэзия употребляет происшествие одним средством, одною рамкою для того только, чтоб вместить в нем идею высокую или сильное чувство...»²⁵.

ШЕВЫРЕВ — ТЕОРЕТИК ДРАМЫ. НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ

Прежде чем подвести итоги деятельности Шевырева в «Московском вестнике», рассмотрим его отношение к драматургии. Дело в том, что Шевырев очень интересовался театром и драматургией, составившими, так сказать, специальную область его эстетических интересов.

В «Замечании на замечание кн. Вяземского о начале русской поэзии» Шевырев произнес злополучную фразу — «Не поэзии дело истреблять плевелы. Она... должна растворять душу к прекрасному и благородному» — фразу, которая дала повод исследователям обвинять критика в проповеди «искусства для искусства». Но это не совсем так. Абзацем выше Шевырев

²⁴ Аронсон М. Поэзия Шевырева // Шевырев С.П. Стихотворения. Л., 1939. С. XXII, XXV.

говорит: «Я разумею здесь низшую сатиру горадианскую или Кантемировскую, а не высшую, которая духом своим близка к лирической поэзии и к коей можно отнести «Вельможу»²⁶. Державинский «Вельможа» — в смысле верности жизни и силы обличения — ничуть не ниже, если не выше «Фелицы». Но в нем сатирическая соль растворена пафосом негодования, пророческого обличения, которые импонируют критiku.

Шевырев, таким образом, устанавливает иерархию сатирических жанров, отдавая «истребление плевел» в удел низшего рода критики (к которой он мог, вероятно, причислить и свое «Письмо к издателю») и выдвигая на первое место сатиру лирическую, высокую, близкую к оде. Здесь Шевырев примыкает к жанровой иерархии поэтики классицизма (но не поэтики Буало, который, в отступление от правил классицизма, необычайно возвысил сатиру).

Все это, впрочем, говорится им пока без применения к жанру комедии, на котором Шевырев обещает остановиться специально.

Он сделал это в рецензии на комедию В. Головина «Писатели между собою». Интересно, что критик начинает с признания норм классицизма (в комедии «соблюдено единство времени и места, лиц не много, пристойность вкуса не оскорбляется никакой непозволительной выходкой» и т. д.), которые хотя и не составляют положительных достоинств пьесы, но являют-

²⁶ Московский вестник. 1827. № III. С. 206—207.

²⁷ Рецензия подписана: «Зоил». Принадлежность ее Шевыреву мы устанавливаем на основании следующего: 1) В рецензии выдержан план, по которому обычно строились статьи Шевырева: после небольшого вступления подробный пересказ содержания, одного акта за другим, и затем теоретические выводы. Ср. план рецензий Шевырева на «междудействие» к «Фаусту», на комедию Загоскина «Благородный театр», на «Отелло» Шекспира и т. д. 2) Существует ряд буквальных совпадений между этой рецензией и другими статьями Шевырева. В статье о «Благородном театре» Шевырев порицает обычай писать комедии «шестистопным ямбом» (Московский вестник. 1828. №IX. С. 85). В настоящей рецензии: «шестистопные ямбы не перестают хромать по нашей сцене», удивительно, что писатели не убедились еще «в недостатке этого размера» (Там же. 1827. № XVII. С. 68). В статье о романе «Веверлей»: Брэдвардин, «впадая в *смешные противоречия*, своим примером ясно доказывает... что в них-то и заключается смешное — источник комедии» (Там же. 1827. № XX. С. 427). Аналогично определена цель комедии в настоящей рецензии: она состоит «в живом, полном и ясном изображении жизни со стороны ее *смешных противоречий*» (Там же. 1827. № XVII. С. 60). Заметим, что в посвященном «Московскому вестнику» библиографическом указателе автором настоящей рецензии без какой-либо мотивировки назван М. Погодин (см.: *Погодин Н.А. Московский вестник. Журнал издаваемый М.*

ся их необходимой предпосылкой. Почти одновременно Шевырев, так сказать, выразил вотум доверия и нормам классицистической трагедии. «Если бы воскреснул Лагарп, — писал он в рецензии на "Тридцать лет, или Жизнь игрока" Дюканжа, — что бы сказал он, увидев, как его соотечественники превзошли в кровопролитии самого Кребильона! Уж не одни цари являются в их трагедиях, уже разрушено единство места и времени, уже лицам действующим позволено дожить до старости на сцене...».

Но вот Шевырев переходит к внутренним достоинствам комедии Головина, к тому, насколько выдержано в ней «живое, полное и ясное изображение жизни», — и перо критика становится острее и, хочется сказать, дельнее. Он отмечает надуманность такой ситуации, когда богатая женщина специально приезжает в Москву, чтобы выдать дочь за самого талантливого поэта. Этот сюжетный ход придает русскому писателю «права сверхъестественные»: «Конечно, комику воля создавать происшествия, но он не должен нарушать законов того мира, в котором живут и действуют им созданные лица». Недоволен критик и бледностью, неотчетливостью персонажей: «...Где в них свежесть, где сила живых, говорящих портретов Молиеровых? Это одни плохие, недоконченные списки; колорит их бледен; жизнь и разговор вялы и несносны; на них смотришь без участия, даже без смеха, как на карикатуры неудачные, как на жалкую посредственность людей обыкновенных». Шевырев, как видим, не может еще отделить посредственность людей в жизни от их посредственного, неяркого изображения на сцене, полагая, что первое непременно переходит во второе. «Нам и так надоела посредственность нехитрых лиц, мелькающих ежедневно перед нами на сцене света...» — с искренним огорчением восклицает критик. Но как быть комическому писателю? Делать их «хитрее», чем они в жизни?

Шевырев вообще не очень верит, что сегодняшняя русская жизнь дает материал для комедии, и призывает обратиться к истории. «Если наше однообразное общество, столь бедное явлениями и столь бесцветное, не представляет комику богатых материалов, то да обратится он к общему источнику искусства... — к истории»²⁸. Шевырев знает о неудачном опыте Мольера в области исторической комедии, о его «Доне Гарсии На-

²⁸ Московский вестник. 1827. № XVII. С. 59—71.

варском, или Ревнивом принце», но этот прецедент не смущает критика. Смущает бесцветность повседневной жизни.

В обширной рецензии на «Благородный театр» Загоскина Шевырев уже не настаивает на классицистических нормах комедии, с укором отмечает следы подражания «школе французской» и энергичнее, чем это было прежде, требует «русских красок», верности «нашему обществу».

Хотя Шевырев признает и комедию положений, пример которой он видит в «Благородном театре», но симпатии его на стороне комедии характеров. «Совершенство комического искусства» он полагает «в совершенном согласовании характеров с их действиями». «Если соблюдено сие условие, если возможность всякого действия ясно определяется характером лица, если автор нигде не прибегнул к махинам сверхъестественным, — то мы ручаемся, что его комедия совершила свое назначение...». Пример такого искусства — «единственный Шекспир, который является дивным соперником природы в создании характеров и действий»²⁹.

Но снова рождается вопрос: где взять яркие характеры в сегодняшней жизни? Критик не много ждет от «ежедневных лиц, мелькающих перед нами на сцене света».

В результате Шевырев создает для себя противоречивую ситуацию. Он требует от комедии верности современным русским нравам, но не видит в них поэтического материала. Он выступает за современность действия, или (как сказал бы Гоголь) «плана», но не верит, чтобы повседневные конфликты были занимательны. Выход из противоречий критик находит в построении комедии на историческом материале, в развитии на русской почве занимательных и, так сказать, апробированных интриг французского и испанского театра — Мольера и Лопе де Вега. Идеал комического у Шевырева несколько архаизирован и книжен.

Несправедливо было бы требовать от Шевырева гоголевской силы прозрения в понимании пошлости жизни как источника комизма. Ведь даже такой писатель, как С. Т. Аксаков, убеждал Гоголя в 1832 году, что комедиографу «у нас писать не о чем, что в свете все так однообразно, гладко, прилично и пусто...». Кстати, он апеллировал к тому же примеру — к Загоскину. Так что непоследовательность и противоречия Шевырева довольно

²⁹ Московский вестник. 1828. № IX. С. 80.

типичны для догоголевских концепций комического, пока автор «Ревизора» воочию не показал, «что комизм кроется везде, что, живя посреди него, мы его не видим...»³⁰.

В понимании трагедии, каким оно сложилось у Шевырева к середине 1828 года, заметнее антиклассицистические тенденции, чем в его трактовке комического.

«Не боги древности отметили дерзновенному Шекспиру, — писал Шевырев в статье об "Отелло", — а деспотический классицизм, все исключаящий, кроме своей власти и своих правил. Он поругался над великим и прототипы его употребил на создание кукол; свободного гражданина романтизма заключил в тесную темницу единства времени и места; сковал его оковами рифмы и исполинские силы гения истощил строгою диэтой мертвой теории. Такие истязания стоят Прометеевых!»³¹

Решающее воздействие на эту статью оказали «Лекции о драматическом искусстве и литературе» А. Шлегеля. Его разбор «Отелло», тон восхищения, когда он говорил об английском драматурге, и негодования, когда он касался его французских критиков, — все это перешло к Шевыреву. Само сравнение Шекспира с Прометеем он взял, вероятно, у А. Шлегеля, но придал ему еще больше экспрессии: «Нет, — восклицает Шевырев... — Шекспир выше Прометея».

В трактовке отдельных характеров Шевырев также следует автору «Лекций о драматическом искусстве...». Шлегель писал об Отелло: «Его ревность — не ревность сердца... она имеет чувственную природу... Когда капля этого яда попадает в его жилы, вся его кровь закипает»³². Шевырев: «Ревность есть нравственный яд...»; «огромный исполин, только в самом себе, и именно в зародыше сил своих носящий роковую каплю яда...» — вот основная идея, олицетворенная в гигантском характере «Отелло». В Яго Шлегель видит «совершенного мастера в искусстве притворства», умеющего «по своему желанию возбуждать страсти других». Шевырев: «...это злодей художник, доведший до совершенства мастерство свое. Он европейским умом движет африканские страсти»³³.

Более радикальная критика Шевыревым классицизма в области трагедийного, большее доверие к самому жанру трагедии

и ее персонажам — все это понятно. Трагедия более приближалась к идеалу «размышляющей поэзии», который лелеял Шевырев, а ее характерам не грозила опасность бесцветности и нивелировки («... мир Шекспиров возвышается над обыкновенным»; «он в увеличительных зеркалах показывает нам мелкое человечество»). Для критика, настроенного на философский и исторический лад, трагедия казалась овеществленной необходимостью, и тут (мы этого уже касались) трагедии Шекспира, романы Вальтера Скотта и пушкинский «Борис Годунов» воспринимались в одном продолжающемся ряду.

Итак, в период сотрудничества в «Московском вестнике» Шевырев до известной степени близок к философскому течению в русской эстетике. Он убежден в возможности постижения природы искусства с помощью логически-опосредствованных категорий. Он занят поисками «единого закона для изящного» и — в плане историческом — прослеживает смену классической формы романтической. Но близость Шевырева к философской эстетике простирается до определенной черты. Обосновывая «единый закон», он не обнаруживает сколько-нибудь заметного интереса к философии тождества. Выработывая историко-философскую концепцию, он крайне осторожен в определении последней формы и не склонен признавать за реальной (исторической) поэзией доминирующую роль в современности.

В то же время уже обнаружились оригинальные тенденции деятельности Шевырева. В области поэтически-творческой и отчасти критической (особенно в драматургической и театральной критике) — это интерес к национальному, но в несколько архаизированной оболочке. В области теории — начатки критического отношения к философскому систематизму.

В «Обзрении русской словесности за 1827-й год» Шевырев констатировал, что в «движении ума европейского» наблюдается поворот: «науки исторические и политические составляют теперь главный предмет его исследований»; «ученые Германии, приявши путеводный светильник из рук философии, из мира идеального бросаются в мир существенный — в историю»; «экономия политическая... уже является наукою зрелую трудами Сея и Сисмонди» и т. д.³⁴ Внешне это напоминает то место из «Обзрения русской словесности за 1829 год» И. Ки-

³⁴ Московский вестник. 1828. №1. С. 62—63.

реевского, где говорится, что теперь «направление историческое обнимает все». Но по существу между обоими теоретиками намечается грань. Киреевский констатирует приближение к жизни философии, замкнувшей круг своего развития «сознанием тождества ума и бытия». Шевырев констатирует *отход от философии* в пользу наук частных (хотя в конце статьи он и вспоминает о роли философии как «науки ума чистого»).

В соответствии со своим более прагматическим умонастроением Шевырев обращает внимание на историческую предысторию произведений (например, на народные предания в разборе «междудействия» к «Фаусту»), на местные и национальные условия их возникновения (например, в рецензии на «Веверлей»), наконец, на памятники древней русской литературы, которые обычно не находили места в историко-философских концепциях. О «Слове о полку Игореве» Шевырев пишет: «Не в нем ли должно искать зародыша нашей русской поэзии? — Быть может, до сих пор мы не обращали на него надлежащего внимания, так как и на все народное...»³⁵.

В целом деятельность Шевырева в «Московском вестнике» была заметной и плодотворной. М. Погодин не так уж преувеличивал, когда писал: «Дебюты Шевырева были блистательны. Рецензии, основанные на правилах науки, обнаруживали вкус и большую начитанность»³⁶. Свидетельства многих современников — от малоизвестных до выдающихся — подтверждают этот вывод. Трилунный, вспоминая в 1831 году о «Московском вестнике», «сем феномене в истории русской журналистики», выделял роль Шевырева. Пушкин неоднократно с похвалой отзывался о Шевыреве и как критике, и как теоретике. Гоголь писал Шевыреву в 1835 году: «Я вас люблю почти десять лет, с того времени, когда вы стали издавать «Московский вестник», который я начал читать, будучи еще в школе, и ваши мысли подымали из глубины души моей многое...»³⁷.

Во всяком случае, после всего сказанного читатель оценит справедливость вывода современного исследователя о том, что в «Московском вестнике» Шевырев выступал с проповедью «эстетики реакционного романтизма и аристократической изоляции искусства от "грубой" действительности»³⁸.

«В СОСТОЯНИИ БРОЖЕНИЯ»

В 1829 году Шевырев оставляет «Московский вестник» и отправляется в Италию. Он провел там почти четыре года.

Хотя Шевырев в этой поездке не был предоставлен своей воле (он исполняет обязанности домашнего учителя сына кн. Зинаиды Волконской), все же характерно, что целью его поездки стала не Германия, куда отправился И. Киреевский, куда позднее поедет Станкевич, а именно Италия. Италия с ее памятниками искусства и художническим духом.

Будучи проездом в Германии, Шевырев наносит в Веймаре визит Гёте. Но на лекции Шеллинга — к удивлению своих московских друзей — не идет.

Общение с художниками, дружба с М. Глинкой обостряли восприимчивость Шевырева к произведениям изящного. А из Москвы шли настойчивые увещания С. Т. Аксакова: «Только, Христа ради, забудьте немецкий мистицизм: он противен русскому духу»³⁹.

И в Шевыреве нарастает волна неприязни к философской эстетике, интересы которой он еще недавно до некоторой степени разделял.

В одном из писем 1831 года Шевырев говорит: «О Шекспире мой образ мыслей совсем меняется; я нахожу, что немцы его не понимают или, лучше, понимают слишком по-немецки. Я вообще насчет всех мнений нахожусь в состоянии брожения...»⁴⁰.

Ю. Левин, комментируя эту запись, правильно отмечает, что новым для Шевырева явилось понимание Шекспира как «поэта практической жизни». Обозначение «практический» переходит из одного его отзыва о Шекспире в другой. Например: «Чем более читаю Шекспира, тем более нахожу, что это поэт *практической* жизни, что это высочайший *практический* философ, наблюдавший жизнь, как она есть, в ней самой»⁴¹.

Однако почему Шевырев настойчиво обозначал близость шекспировской поэзии к жизни словом «практическая», а не более принятыми- «реальная», «историческая» (последним Шевырев пользовался раньше и сам)? Потому что термин «прак-

³⁹ Русский архив 1878, кн. 2. С. 53.

⁴⁰ Шевырев С.П. Стихотворения. С. IX.

⁴¹ Шекспир и русская культура. М., Л., 1965. С. 220—221 (курсив мой — Ю. М.).

тическая» связан в его словоупотреблении с пониманием национальных особенностей, конкретно — с духом английской народности. Еще в разборе романа «Веверлей» он подчеркивал, что Англия «государство, собственно практическое». Теперь Шевырев хочет проследить, как дух народа переходит в его поэзию и чем одна национальная форма отличается от другой.

В поисках объяснения национальных различий Шевырев обращается к влиянию природы и климата. Касаясь вкуса итальянцев, наслаждающихся «только частями» произведения, но не целым, Шевырев пишет: «Я бы все это объяснил влиянием климата». И в другом месте, говоря о влиянии климата на народ и его обычаи: «Вот почему великий Винкельман начинает наблюдением климата у всех народов».

В связи с этим и в творчестве, в современной живописи Шевырев одобряет направление к национальному: «От идеальности удаляются. Все лица как будто портреты! Везде стараются соблюсти костюм, физиономию народную...». Выражая надежду, что «дождемся и мы национальных живописцев», Шевырев набрасывает перед ними целую программу: «Кремль в лунную зимнюю ночь, румяная кисть нашей зимы, голубые очи, кудрявые от инея деревья, цвет Волги, ее бурлаки, извивы Оки, русский сарафан, наши кулачные бои...». «Поэзия уже начала свое: музыка и живопись за нею последуют, — и стих Пушкина "как дева русская свежа в пыли снегов" — олицетворится кистию»⁴².

Мы наблюдаем развитие идей, нащупанных Шевыревым еще в статьях 1827—1828 годов: тот же акцент на верности народной почве, народным нравам, изображаемым в исторически значительных чертах — как «стихии народа»; та же архаизация идеала, но еще без политической консервативности (вспомним написанное около того же времени стихотворение «Тибр»).

Главным результатом «брожения» Шевырева была мысль, что надо строго держаться исторического метода. В 1830 году он делает в дневнике следующую запись: «В России, мне кажется, должно бы предпочитать методу историческую, и самую философию, если возможно, заключить в историю. Если бы я стал писать эстетику для русских, я предложил бы ее в

порядке историческом, начиная с Гезиода и Гомера»⁴³. Философии в форме истории Шевырев не написал, но зафиксированный здесь замысел исторической эстетики он впоследствии осуществил в своей «Теории поэзии в историческом развитии...». Кстати, в дневниковой записи 1831 года Шевырев, кажется, впервые употребил термин «историческая эстетика».

Около этого времени, в Риме, Шевырев познакомился с философией Гегеля и, по более позднему его свидетельству, сразу же «объявил себя противником этого учения и нередко вел жаркие споры с ревностным гегелистом» — польским поэтом Горчинским. В этих спорах Шевырев едва ли мог выступать компетентным критиком эстетики Гегеля, известной ему лишь из вторых рук. Даже позднее, в «Истории поэзии», Шевырев судит о гегелевской классификации форм искусства по книге Амедея Вендта, а в «Теории поэзии» открыто уклоняется от разбора «мнений Гегеля о теории искусства, потому что в самой Германии сии мнения не приведены еще в общую известность»⁴⁴. Но, так или иначе, отношение Шевырева к философии Гегеля определилось.

Из немецких эстетиков Шевырев в это время интересуется Лессингом и Винкельманом, то есть теми, кто был ближе к индуктивной, нефилософской теории искусства⁴⁵. От Винкельмана, мы видели, Шевырев перенимает мысль о роли природных условий и климата в эстетическом развитии народа. От Лессинга — идею специфических возможностей каждого рода искусства. Под несомненным влиянием «Лаокоона» Шевырев стремится установить границу «театрального» и «живописного»: «Что годится в драму, не годится в живопись. Люди сошлись, говорят, рассуждают, кричат, спорят, что тут живописного? В простой площадной драке более живописи: тут есть где показать знание анатомии, смелость очерков, живое действие мускулов и проч.»⁴⁶.

Итак, с солидным запасом знаний, с склонностью к конкретному рассмотрению памятников изящного в их исторических и жанровых различиях Шевырев в 1832 году возвращается в Россию. Не без помощи Пушкина он добывается места адъ-

⁴³ Шевырев С.П. Стихотворения. С. IX.

⁴⁴ Шевырев С. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых

юнкта (1832 г.), а затем (с 1837г.) профессора Московского университета. В качестве диссертации Шевырев публикует замечательную работу «Дант и его век» («Ученые записки императорского Московского университета», 1833—1834)⁴⁷, а несколько позже создает «Историю поэзии» (1835) и «Теорию поэзии» (1836) — два своих наиболее значительных труда. Каковы же особенности их метода? Каковы особенности историизма Шевырева?

ШЕВЫРЕВ — ПОЭТ

Но вначале кратко остановимся на поэтическом творчестве Шевырева. Это поможет полнее обрисовать его эстетические позиции.

Как поэт Шевырев также самоопределился с первых шагов в качестве представителя так называемой философской поэзии (понятия «философия», «метафизика», «трансцендентальная философия» окружают его имя уже в отзыве Баратынского, рекомендовавшему Пушкину в письме от 5—20 января 1826 г. стихотворение Шевырева «Я есмь»⁴⁸). Программное произведение Шевырева, которое Пушкин (в письме к Погодину от 1 июля 1828 г.) оценил как «одно из замечательнейших стихотворений текущей словесности» (X, 247), называется «Мысль». Мощное, постепенно усиливающееся в своем напоре движение пятистопного ямба создает ощущение всепобеждающей мысли:

Падает в наш ум чуть видное зерно
И зреет в нем, питаясь жизни соком;
Но час придет — и вырастет оно
В создании иль подвиге высоком

и т. д.

Превращение мысли и мышления в художественный объект, рефлексия по поводу мысли — это действительно отличие философской поэзии, однако у Шевырева здесь свой почерк, хорошо видимый при сопоставлении со сходными по теме стихами Баратынского, например «Все мысль да мысль! Художник бедный слова!» и «Сначала мысль воплощена...» У Баратынского — это изменение «качества» мысли, ее снижение, пе-

⁴⁷ См. о ней: Елина Н. Данте в русской литературе, критике и переводах // Вестник истории мировой культуры. 1959. № I. С 109.

⁴⁸ См.: Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. С. 486.

реход из одного состояния в другое, это обнажение ее изнанки («пред тобой, как пред нагим мечом, Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная»), это ирония и трагизм. У Тевырева предмет взят в прямом его выражении, вне всякого намека на ироническое усложнение; в этом особая прямота его красноречия, проигрывающая на фоне философской глубины Баратынского или Тютчева.

Имя Тютчева обычно называют в связи с тем, что Шевырев был одним из первых в России авторов «ночных стихов» («Ночь», 1828; «Стансы», 1830; «Ночь», 1829 и др.). Как у поздних немецких романтиков и у Тютчева, ночь в изображении Шевырева таинственна и невыразима («И скольких тайн твоих полна Пророческая тишина!»), но не тревожна, не беспокойна, не опасна — наоборот. Ночь «прекрасна и чиста»; пробуждаемые ею чувства «тихи, светлы, ясны»; ночью «живее сердца наслажденья», «мысль возвышенна», «восторг спокойный». Ночной поре противостоит день, когда «заботы докучают», «гонит труд души покой», «песни сердца умолкают» и т. д. Ночь гармонична, день дисгармоничен. Шевырев не знает ни хаоса бытия, «родимого хаоса», ни бездны, которыми отмечен образ ночи у немецких романтиков и у Тютчева. Если у Тютчева ночь — это арена действия «дионисических метафизических сил»⁴⁹, то у Шевырева она ближе к аполлоновскому началу. Следовательно, Шевырев не разделяет и точку зрения Одоевского, согласно которой ночь — пора кризиса, момент перехода от одного состояния к другому (см. об этом в гл. IV). Постановка проблемы Шевыревым в какой-то мере напоминает антитезу дня и ночи в более позднем стихотворении Баратынского «Толпе тревожный день приветен...» (1839), но у последнего, так сказать, поэтическое оправдание ночи строится на преодолении страха, на контрасте эмоциональных планов, словом, на движении смысла. У Шевырева же смысл статичен и дан в своих главных очертаниях изначально.

Показателен также «Сон» (1827) — самое метафизическое и, что ли, дуалистическое произведение Шевырева, рисующее страшную картину удвоения всего сущего — «И мир удвоенный живет — В едином миге два мгновенья». Но в отличие от Тютчева, Шевырев развивает мотив двоичности (как отметил Юрий Тынянов) только стилистически, а не «в антитетических

⁴⁹ Бердяев Н.А. О русской философии. Ч. II. Свердловск, 1991. С. 25.

строфах»⁵⁰. Однако не надо упускать из виду и то, что Шевырев просто снимает проблему — в заключение оказывается, что угрожающее преобразование природы — всего лишь сон.

Интересно, что элементы диалогичности проявляются лишь в политических и культурологических стихах Шевырева, т. е. там, где их меньше всего можно было бы ожидать. Мы уже отмечали это на примере стихотворения «Тибр», где изображен спор Древнего мира с Россией и где никто из спорящих не владеет абсолютной правдой.

Но все же в перспективе времени Шевырев уповает на ведущую роль России в мировом прогрессе, которая призвана «решить последним, полным словом священнейшего разума войну» («Послание к А. С. Пушкину», 1830). У раннего Шевырева уже отчетливо проступает идея русского мессианизма, однако не в том варианте политического и экономического либерализма, какой был характерен, скажем, для Николая Полевого. Шевырев остается в пределах общего ощущения преимуществ некоего исконного русского начала, и в этом смысле он выступает поэтом славянофильских эмоций еще до оформления славянофильства⁵¹. Это ощущение становилось тем более прочным, что оно находило себе опору в словах не кого другого, как Шеллинга о будущем предназначении России, словах, сказанных 13 октября 1829 г. Петру Киреевскому и воспроизведенных в «Московском вестнике» (1830, № 1).

Поэзия мысли, философская поэзия ассоциировалась в представлении Шевырева с усложненным, архаизированным стихом, который противопоставлен бездумному восприятию, легкости и усыпляющей гладкости. Программу такой поэзии он с резкой полемической остротой выдвинул в упоминавшемся выше «Послании к А. С. Пушкину» — при всем пиетете перед последним: «Что ж ныне стал наш мощный богатырь? Он галльской диетой замучен». Так Шевырев обозначал традицию «гармонической точности» и соразмерности, которая в 20-е гг. вышла на авансцену русской поэзии. Разрушить или потеснить эту традицию он намеревался с помощью как бы лексической интервенции — не только слов архаичных, но откровенно вульгарных. Шевырев апеллировал к примеру Ломоно-

сова, Державина а позднее — после посмертной публикации «Медного всадника» — и самого Пушкина: последний «умел часто, взявши самое простонародное слово из уст черни, оправлять его так в стихе своем, что оно теряло свою грубость»⁵³. Надо сказать, однако, что самому Шевыреву такая «оправка» почти не давалась, столкновение стилей сохраняло печать «демонстративной безвкусицы»⁵⁴ (характерный пример — стихотворение «В альбом», с нарочито аффектированным, развернутым, «гомеровским» сравнением «сердца девушки» с... «уборной»). Но все равно сам прием, на котором настаивал поэт, был важен принципиально и в перспективе последующей литературной эволюции принес плодотворные результаты.

То же самое можно сказать о «просодических» новациях Шевырева, в частности его соображениях «о возможности ввести италийскую октаву в русское стихосложение» (статью под таким названием он напечатал в «Телескопе», 1831, № 11—12). Жестоко осмеянные Белинским, эти идеи со временем доказали свою жизненность: «Например... "зрительная рифма" оказалась отброшенной, преодоленной; рифмы составные проложили себе дорогу сначала в шуточных и сатирических стихах (Минаев, Саша Черный), а потом и в серьезной, даже трагической поэзии... ассонанс завоевал себе прочное положение — в стихах Блока, Есенина, Маяковского, Тихонова...»⁵⁵

Столь же перспективными оказались идеи Шевырева и в сфере истории и теории литературы.

ДИЛОГИЯ ШЕВЫРЕВА

Итак, «История поэзии» и «Теория поэзии»... Обе книги дополняют друг друга: «История поэзии» призвана показать поступательный ход самих поэтических форм⁵⁶;

⁵³ Москвитянин. 1841. Ч. 5. С. 268.

⁵⁴ Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974. С. 69.

⁵⁵ Эткинд Е. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина Л., 1973. С. 189.

⁵⁶ Шевырев издал только первый том «Истории поэзии», включающий в себя подробное рассмотрение древнеиндийской и древнееврейской литератур. К этому тому примыкают статьи об античной литературе (напр., «Об Анакреоне и Пиндаре». — Ученые записки Московского университета. 1835. Ч. 8). Второй том издан посмертно. Шевырев Степан. История поэзии. Т. 2. СПб., 1892. (В

«Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов» — смену теоретических суждений, отражающих эту поэтическую эволюцию.

В начальных лекциях «Истории поэзии» Шевырев с большой осторожностью нащупывает свой методологический путь. Он отмечает недостатки как «французского», так и «немецкого» способа суждений: в первом случае — слишком строгое подчинение художественных явлений общественной жизни и злобе дня; во втором — слишком абстрактный подход к искусству. Шевырев хочет примирить достоинства обоих способов, поверить философию историей.

По ходу изложения резче становится оппозиция Шевырева философским тенденциям в немецкой эстетике. «Все немецкие эстетики» обвиняются в умозрительности — все, «кроме Жан-Полевой, которая есть на них сатира, разрушающая все системы». То, что говорит в этой связи Шевырев, представляет собою скрытое цитирование «Введения в эстетику» Жан Поля. Жан Поль спрашивает, споря с «поэтическими нигилистами»: «Кто глубже проник в действительность и полнее осветил ее долины, до последнего червячка в них, чем это сделало двойственное созвездие Близнецов — Гомер и Шекспир?»⁵⁷ Шевырев пишет: «Вникните в поэзию величайших поэтов, каковы Гомер, Дант и Шекспир: это первое и самое блистательное тройственное созвездие на богатом небе поэзии! Не видим ли во всяком их стихе... что они проникли в мир действительный до самой сокровеннейшей его глубины; что они в нем все заметили от Бога до червя?»⁵⁸ От Шевырева здесь только одно: питая

содержащей 11 лекций (с XII по XXII), Шевырев излагает связный курс древнегреческой литературы, от Гомера до александрийских поэтов. Курс завершается сравнительной характеристикой греческой и римской литератур. Попутно Шевырев дает ряд общетеоретических экскурсов, из которых самый интересный — об отличиях новой драмы (Шекспир) от античной. В новой драме идея рока переносится «в внутренний мир человека — и вся эта страшная судьба, которую древние полагали вне нас... заключена в самой глубине души нашей» (XX лекция; *Шевырев Степан*. История поэзии. Т. 2. С. 143). Это чрезвычайно близко той развивающейся концепции трагического — от Шиллера через Шеллинга к Гегелю, — согласно которой трагические персонажи в конфликте выступают как агенты «мирового духа», ибо «трагедия есть не что иное, как трагедия духа в состоянии его индивидуализации» (см. об этом подробнее: *Korff H.A. Geist der Goethezeit. IV Teil. Leipzig, 1953. S. 730—746*).

⁵⁷ *Jean Paul. Vorschule der Aesthetik. Leipzig, 1923. S. 21.* См. также: *Жан-Поль*. Приготовительная школа эстетики. М, 1981. С. 64.

⁵⁸ *Шевырев С.* История поэзии. С. 89.

любовь к Данте, он заменил «двойственное созвездие» на «тройственное».

Не буду умножать примеров, показывающих, как близко следует Шевырев за Жан Полем в критике философских систем, в частности Шеллинга и его последователей.

Ориентиры Шевырева четко определяются: не Шеллинг и тем более не Гегель, а Жан Поль с его «сатирой на системы», поздние Август Шлегель (с его «Лекциями о драматическом искусстве...») и Фридрих Шлегель (с его «Историей древней и новой литературы»), поскольку оба не следуют «примеру других немцев» и не силятся «вбить историю словесности в тесную рамку какого-нибудь умственного, логического построения»⁵⁹. Более же всего Шевырев опирается на конкретные исследования: Герена по санскритской поэзии и Гердера по древнееврейской.

Но при этом Шевырев не хочет ограничиваться ни сатирой на системы, ни чисто хронологическим описанием. Он ставит перед собою цель снять противоречия и трудности философских систем историческим способом рассмотрения, другими словами — представить историю поэзии как движущуюся и развивающуюся теорию. «Если бы мы могли в подробности рассказать таким образом всю историю поэзии человеческой, как развивалась она у разных народов по очереди, и описать происхождение всех оригинальных типов оной: то история поэзии, так рассказанная, представила бы нам вместе полную и живую науку сего искусства. Вот тот идеал исторической пиитики, который я себе составил...»⁶⁰.

Как Шевырев намеревается осуществить этот идеал? В общих чертах он принимает установленное философской эстетикой деление истории искусства на три периода: древневосточный, античный и период «новоевропейских христианских народов»⁶¹, но он желает эту классификацию дополнить и уточнить. Во-первых, Шевырев хочет дать каждому периоду самостоятельное значение. Так, он настаивает, чтобы отвели «периоду восточному его собственное историческое место», но

⁵⁹ Там же. С. 82. Но во Фридрихе Шлегеле Шевырев, естественно, не принимал католической ориентации, а в труде Августа Шлегеля отмечал позднее (в «Теории поэзии») недостаток историзма в подходе к Мольеру и Шекспиру.

⁶⁰ Шевырев С. История поэзии. С. 107.

⁶¹ Шевырев берет эту классификацию у Гегеля, но через посредство А Вэнда.

не видели в нем лишь предысторию (die Vorgeschichte) последующего развития. Во-вторых, Шевырев присоединяет к «помянутому разделению» этнографический признак: выделяя специфически-национальное каждой литературы и следя за историей мировой поэзии «в том порядке, как народы следовали один за другим».

«Этнографическим» приметам Шевырев придает решающее значение, надеясь, что они выведут мысль из лабиринтов мертвого систематизма. «Таким образом, отвлеченная идея приемлет живое лицо народа; мертвая наука переходит в жизнь, в историю»⁶². Исследователь подробно характеризует нравственную физиономию важнейших европейских народов, складывающуюся под влиянием религии, природы, климата (Шевырев тут ссылается на поборника «климатного влияния» Монтескье). Нельзя не видеть последовательности Шевырева: к этому пункту его исторической «пиитики» он шел еще от статей 1827—1828 годов, от интереса к народному началу, в период «брожения».

Однако Шевырев ошибался, полагая, что им найден универсальный ключ к различным художественным явлениям. К примеру, он давал выразительную характеристику Шекспира, выводя поэтическое своеобразие «этого великого практика и эмпирика» из практического умонастроения англичан (снова развитие прежней идеи Шевырева!). Но как с этой точки зрения объяснить Байрона, который в своей мятежной поэзии «отходит от практического стремления»? Шевырев допускал явную натяжку, объясняя Байрона лишь восточным и итальянским влиянием.

В основных главах «Истории поэзии», посвященных древнеиндийской и древнееврейской литературе, Шевырев обнажает свою методологию. «Вникнем прежде в жизнь индийца, в его характер нравственный... и в источнике его жизни постараемся открыть источник его поэзии». Исследователь устанавливает вначале характер религии индийцев—пантеизм,— а потом ищет отпечатка «религиозного созерцания» на поэтических памятниках. В древнееврейской поэзии Шевырев выделяет влияние двух факторов: типа религии (единобожия, веры в единого Бога, предвосхищающей христианство) и пастушеской жизни. Влияние пастушеской жизни Шевырев прослеживает

вплоть до отдельных образов и выражений: «Многие символы религии и поэзии еврейской берутся из пастушеского мира»⁶³ (пастырь и овцы, как образы человеческой семьи, «пасомой Богом», агнец закланный и т. д.).

Таким образом, национальное начало, которым Шевырев надеялся подкрепить историко-философскую систему, — это довольно широкое понятие. Тут и влияние природы и климата, и образа жизни, и религии. Приступив к детальному изложению своего предмета — к древнеиндийской и древнееврейской литературе, Шевырев постепенно отказался и от тех начал единства, которые он было положил признанием трех «периодов». Так, он обещал исследовать обе литературы по их родственности, представляющей «в разных видах период религиозный или символический». Однако термин «символический» употребляется Шевыревым не в том смысле, как в философской эстетике, то есть не как обозначение *определенного типа образности*, соотношения «между идеей и обликом», а в смысле прямого отношения к религии⁶⁴. Разъясняя в полемике свою позицию, Шевырев твердо заявлял: «Под именем символической поэзии мы разумеем ту, которая служит символом религии и под формами поэтическими таит святое знаменование»⁶⁵. Но типы религии, как подчеркивал сам Шевырев, у индийцев и евреев были совершенно различные. Следовательно, какая-либо типологическая общность между обеими литературами заведомо исключалась, и одно изложение литературной истории механически следовало после другого (кроме того, отсюда вытекало неправомерное отождествление истории поэзии со священной историей, допускаемое Шевыревым в главах о древнееврейской литературе).

Вот почему Надеждин упрекал Шевырева в том, что «оба эти народа представляются у него отдельно»: «Я не вижу поэтической истории первобытного Востока, которая должна служить *введением* (не в буквальном, а в философском смысле) в историю всемирной поэзии, я вижу только очерки индийской и очерки еврейской поэзии, стоящие друг подле друга»⁶⁶.

⁶³ Шевырев С. История поэзии. С. 139, 227.

⁶⁴ Это тотчас же почувствовал Надеждин: «Мы могли бы спросить его (Шевырева. — Ю. М.): ужели *символический* и *религиозный* значит одно и то же...» (Телескоп. 1836. Ч. XXXI. С. 688).

⁶⁵ Московский наблюдатель. 1836, май. Кн. II. С. 261.

⁶⁶ Телескоп. 1836. Ч. XXXI. С. 687.

В конечном счете, задуманная на началах общности «историческая пиитика» Шевырева грозила распасться на отдельные главы, имеющие целью лишь показать, как развивалась поэзия «у разных народов *по очереди*».

Нужно видеть конкретный смысл и объем историзма Шевырева. М. Аронсон склонен был расценивать его отход от философского движения 20—30-х годов как приближение к русской действительности и выработку критериев историзма⁶⁷. Но по-своему приближались к русской действительности и представители философской эстетики, которым никак нельзя отказывать в определенной форме историзма. Враждуя, оба течения, в сущности, дополняли друг друга.

Правда, надо сказать (в противоположность М. Аронсону), что теоретически наиболее богатое содержание разрабатывала и предоставляла в то время философская эстетика. Какой бы узкой ни казалась ее система, в частности деление поэзии на ряд периодов, но она направляла внимание на связи поэтических форм, на внутренние законы художественного и мирового развития. Сковывающие рамы философского историзма Шевырев действительно разбил или ослабил, но вместе с ними он ослабил и диалектическое начало. Словно в противовес знаменитому «трилогу» или «триаде», Шевырев выдвинул свой образ: история поэзии как огромная «галерея». Образ симптоматичный: история поэзии как нечто бесконечное и продолжающееся, но разомкнутое и вытянутое в одну линию.

Но, повторяю, у позиции Шевырева были свои достоинства, состоящие в большем внимании к самым разнообразным факторам: среде, климату, религии и т. д., которые он хотя и не привел к единому взгляду, обозначив их несколько расплывчатым понятием народной физиономии, но которые все вместе корректировали метод философской эстетики.

Во второй своей книге — «Теория поэзии» — Шевырев переходит к историческому прослеживанию *взглядов* на поэзию⁶⁸. Главный тезис книги звучит так: «Не Искусство было следствием теории, а теория следствием искусства. Эта истина подтверждается опытами всех веков и народов»⁶⁹.

⁶⁷ Шевырев С.П. Стихотворения. С. VIII—IX.

⁶⁸ Это надо иметь в виду в связи с тем, что понятие исторической теории попросту сегодня много другое значение: история самих поэтических форм (т. е. то

Характерен подход Шевырева к Платону. Русских эстетиков очень смущал тот факт, что Платон изгнал поэтов из своей идеальной республики, и они невольно стремились смягчить приговор античного философа. У Вeneвитинова в ответ на реплику Анаксагора: ты «почитаешь поэзию вредною для общества» — Платон уточняет: «Не вредною, но бесполезною. Моя республика должна быть составлена из людей мыслящих и потому действующих. К такому обществу может ли принадлежать поэт, который наслаждается в собственном своем мире?»⁷⁰ Еще дальше шел Титов, восстававший против общего мнения, что Платон преследовал поэтов: «...влияние поэзии на юношество он искал не истребить, а заключить в должные пределы, чтобы она не отвлекала оное от государства...»⁷¹. Толкователи Платона были озабочены больше всего тем, чтобы найти наиболее приемлемую редакцию его точки зрения.

Несколько иначе подошел к этой проблеме Шевырев. Он подробно описывает состояние поэзии во времена Платона, умаление гражданского начала в трагедиях и т. д. и приходит к выводу, что мнение Платона произошло из «современных отношений, в каких искусство находилось в Афинах». Отсюда исследователь выводит общее положение, что «кроме истины всегдашней и безусловной есть истина местная». На практике это чаще всего оборачивается задачей: проследить, как изменяется предшествующая поэтическая традиция под влиянием «местных» условий.

Так, разбирая художественные взгляды Горация, Шевырев хочет установить, какие изменения внесло «римское искусство» в поэтику Аристотеля. В учение о произведении как «об едином целом» Гораций добавил критерий простоты, что объяснялось повышенной усложненностью римской литературы. В представление о роли поэзии Гораций ввел «правило о нравственной цели», которое вытекало из «практического стремления римского народа». Своей теорией Гораций глубоко вник «в отношения, в каких находилась поэзия к римскому обществу» (стр. 98).

Касаясь «Рассуждения о героической поэме» Тассо, Шевырев вновь подчеркивает влияние «местных» условий на теорию: господство эпопеи направило внимание Тассо к этому

⁷⁰ Вeneвитинов Д.В. Избранное. С. 180.

жанру, заставив применить к ней то, что в Аристотелевой поэтике было выведено из драмы.

С замечательным для того времени беспристрастием разбирает Шевырев теоретиков французского классицизма. Отмечая их «стеснительное влияние» на европейские словесности, в том числе на русскую, Шевырев тем не менее выступает за хладнокровное изучение теории классицизма. О Баттё он пишет: «В нашей литературе вошло в обычай говорить о Баттё не иначе, как тоном насмешки... Потому, может быть, странным покажется, что я решился говорить о Баттё ученым образом, без обычного тона пренебрежения» (стр. 155). И далее: «В истории стремления человеческого к истине, по разнообразным путям к ней ведущим, мы должны уважать подвиги и тех людей, которые избирали путь ложный и своим примером завещали нам при вступлении на сей путь спасительное предупреждение: здесь нет истины» (стр. 157). Шевырев чувствует здесь себя в нашей эстетике первооткрывателем — и не без права!

Хотя в общем эстетический кодекс классицизма воспринимается Шевыревым как ошибка вкуса, но исследователь, верный своему методу, старается объяснить ее историческими условиями. В данном случае он подразумевает целый комплекс явлений: во-первых, нравственные и интеллектуальные отличия французов, у которых холодный разум господствует над фантазией; во-вторых, общественную причину — «отчуждение Франции от среднего века, от своей национальности, разрыв ее со всем своим минувшим», вызвавшие, в свою очередь, тяготение к античности; в-третьих, влияние религии, породившее «отчуждение французов от преданий христианского мира в поэзии» в пользу «мифологии древних»; в-четвертых, придворный характер искусства, диктовавший ряд правил, утонченных «до манерности», в том числе пресловутые единства места и времени (см. стр. 147—148)⁷².

Таким образом, под «местными» условиями Шевырев имеет в виду весьма разнообразный ряд причин и опосредований: то эстетическая теория является выражением существующих

⁷² В этой связи Шевырев красноречиво говорит о том, как античные одежды прикрывали современное содержание: античную «мифологию, историю, поэзию Франция сделала почти исключительным материалом для своих собственных созданий... под ее именами Франция выражала свою собственную, современную жизнь» (стр. 147).

художественных явлений, то, наоборот, — их известной компенсацией или отрицанием; то она проистекает из причин общественных, религиозных и т. д. то — из чисто художественных.

Излюбленное направление мысли Шевырева — выделение промежуточных форм. Так, он вводит в свою книгу специальный «эпизод о Лонгине», видя в трактате «О возвышенном» (который приписывался в то время Лонгину) промежуточное звено от классической к романтической теории. Тут, впрочем, Шевырев неоригинален: Шеллинг также выделял романтические элементы в классическом искусстве, а Надеждин видел (прибегая к сегодняшним понятиям) «предромантика» в Горации.

Но подчас Шевырев вообще отказывался от каких-либо определений и классификаций. Лонгину он ставит в заслугу то, что «теоретик, основывающий свою теорию на опытных наблюдениях, редко старается заключить предмет, им изучаемый, в границы тесного определения, потому что он слишком предан изучению всех тонких оттенков и частных, которые боится утратить в своем определении» (стр. 104). Это звучит как автохарактеристика.

Вообще изложение Шевыревым «теории поэзии в историческом развитии» явно тенденциозно в том смысле, что автор старательно описывает явления, близкие ему методологически. Заслугой Лагарпа исследователь считает то, что он в «Лицее» «первый ввел исторический способ в изучение произведений поэзии», прослеживая каждый род поэзии в историческом порядке (стр. 184), входя «во все эти тонкие отношения пьесы к обществу, которые уловить особенно трудно». «Вот причина отсутствию и теории и всякого единства в его курсе, местные условия общества так бесчисленно разнообразны, что невозможно критику начертать какой-нибудь один верный и всегдашний путь, при разборе оных» (стр. 190). Оправдание звучит почти как самооправдание.

Прослеживая судьбу исторического направления в эстетике, Шевырев отмечает поздние работы Фридриха и Августа Шлегелей, которые дали «критическому направлению Германии стройную форму историческую» (что не помешало ему, как уже говорилось, по отдельным вопросам спорить с обоими авторами). Но с особым чувством, можно сказать, с восторгом пишет Шевырев о «Введении в эстетику» Жан Поля Рихтера, видя в ней начало «критико-философского направления, выра-

жившегося в форме поэтической». Такая похвала вызвана тем, что Шевыреву пришлось по вкусу его «насмешки на всевозможные эстетики, какие произвела Германия», его «сатира на бесплодные немецкие теории» (стр. 354—355).

С другой стороны, демонстрируя собственно философскую линию немецкой эстетики, Шевырев то явно, то завуалированно развенчивал авторитеты, на которые опирались Веневитинов, Надеждин и т. д. В философии тождества Шеллинга он признает неудачную попытку разрешить «в чистом уме» антиномии Канта; в Шеллинге философское развитие в Германии достигло кризисной точки. Одна дорога от нее ведет к Гегелю, продолжившему дело «прежнего Шеллинга», другая — к Шеллингу новому, который, «утомленный продолжительным блужданием в беспочвенной области умозрения... с раскаянием повергся у престола веры, признал бессилие человеческой мысли и подчинил философию — откровению, откуда только может она воспринять и свет и силу» (стр. 224). Шевырев одним из первых спешит солидаризироваться с «философией откровения» Шеллинга.

Легко догадаться, что еще больше, чем «прежнему Шеллингу», достается от Шевырева его последователям. Памятуя хвалебный отзыв Надеждина об эстетике Бахмана, Шевырев сосредоточил на ней сильнейший огонь. Многие его упрёки — в схематизме и априорности — справедливы. Интересно указание на то, что в эстетике Бахмана «идея художественная не отличена ни от какой другой идеи» и что в пределах художественной идеи — не исследованы специфические возможности каждого рода искусства (здесь Шевырев вновь обращается к кругу идей «Лаокоона»). В соответствии с этим и у А. Шлегеля его не удовлетворяет аллегорическое толкование трагедий Эсхила (которое, напомним, принимал Веневитинов), так как оно не отличает «философскую мысль .. от художественной» (стр. 298). К сожалению, Шевырев не показал, в чем, собственно, он полагает художественную «идею». Чувствуя опасность смешения поэтического с философским, Шевырев в своей «Истории поэзии» допускал смешение поэтического с религиозным.

Обе книги Шевырева — своеобразная диалогия, скрепленная единством метода.

По поводу «Истории поэзии», отвечая Надеждину, Шевырев писал: «Все разноречия наши с г. рецензентом проистекают от одной главной причины: от противоположности ме-

тод... Мое мнение такое, что в настоящем учении нашем 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. Пора освободиться нам от влияния германской умозрительности...»⁷³. Повторяю, что в отношении «анализа» Шевырев был совершенно прав. Однако он не отдавал себе ясного отчета, что, освобождаясь от умозрительности, он одновременно освобождается и от плодотворных, диалектических тенденций этого направления.

Книги Шевырева вызвали шумную полемику, вихрь самых разнообразных мнений, в котором, однако, можно увидеть четкий водораздел. Представители философской эстетики выступили *против* Шевырева. Выше уже достаточно говорилось о реакции Надеждина. В следующей главе мы увидим, что Надеждина поддерживали Станкевич, Белинский, Бакунин и т. д.

С другой стороны, те литераторы, которые находились в стороне от этого направления или же начинали отходить от него, с одобрением восприняли методологические позиции Шевырева. Плетнев подчеркнул, что в «Истории поэзии» Шевырев отверг гнет системы: «Он предохранил себя от затруднительного положения критиков, которые, приняв за основание какое-нибудь одностороннее начало, принуждены бывают изъяснять им ложно самые разнообразные явления»⁷⁴. Я. Неверов, который как раз в это время выступал против чрезмерного увлечения Станкевича философией, нашел в «Истории поэзии» Шевырева удачное примирение опытности и умозрения: «Он из местных и исторических обстоятельств народа извлекает его характер, идею — и эту идею открывает в его произведениях, озаряет их ею. Таким образом, поэзия у него везде свободна, не подчинена...»⁷⁵.

Высоко оценил «Историю поэзии» Пушкин. В наброске рецензии он писал, что «*История поэзии* явление утешительное, книга важная», и отмечал достоинства ее метода — то, что Шевырев «обещает не следовать ни эмпирической системе французской критики, ни отвлеченной философии немцев», но «избирает способ изложения исторический». Далее Пушкин

⁷³ Московский наблюдатель. 1836. Ч. VII. С. 284.

⁷⁴ Плетнев П.А. Сочинения и переписка. Т. I. СПб., 1885. С. 266.

⁷⁵ Журнал министерства народного просвещения. 1836. Ч. X. С. 372.

конспективно изложил первую главу книги («Чтение первое»), вплоть до вывода Шевырева относительно назначения русской словесности: «всякому свое» (см. VII, 398—400).

Добавлю к этому еще один малоизвестный факт, косвенно свидетельствующий об отношении Пушкина к книге Шевырева. В. Одоевский сообщал Шевыреву из Петербурга: «Пушкин издает «Современнику», в котором я несколько участвую. Он написал разбор твоей «Истории поэзии», которую я читал с величайшим наслаждением; это первая в самом деле книга на русском языке»⁷⁶.

Помимо общего критического отношения Пушкина к философской эстетике существовала еще одна причина высокой оценки им книги Шевырева.

На рубеже 30-х годов Пушкин воспринимал Шевырева как одного из представителей философского направления, наряду с покойным Веневитиновым, И. Киреевским и другими, порицая их «слишком систематическое уmonoстроение». В духе борьбы с чрезмерным «систематизмом» Пушкин стремился оказать воздействие на Шевырева — и небезуспешно. Позднее Шевырев писал в автобиографии, что чтения Пушкиным своих произведений, «беседы с Пушкиным о поэзии и русских песнях... принадлежат к числу тех плодотворных впечатлений, которые содействовали образованию его [Шевырева] вкуса и развитию в нем истинных понятий о поэзии»⁷⁷.

Существует ряд симптоматичных переключек между Пушкиным и Шевыревым. Еще Л. Майков отметил, что «живой интерес, который обнаруживал Пушкин к изучению русской старины, народности и языка, опережая в этом отношении всех современных ему писателей», находил сочувствие у Шевырева и определил, его позднейшие занятия древней литературой⁷⁸.

Укажу еще на несколько фактов. По свидетельству Кс. Полевого, Пушкин в Москве в 1826 году в присутствии Шевырева оспаривал не критичное отношение «немцев» к Шекспиру: «Тут он [Пушкин] выразительно напомнил о неблагопристойностях, встречаемых у Шекспира, и прибавил, что это был гениальный мужичок!» «Меня,— добавляет Кс. Полевой,— поразило та-

⁷⁶ Русский архив. 1878. Кн. II. С. 55.

⁷⁷ Биографический словарь профессоров и преподавателей императорского Московского университета. Ч. II. М., 1855. С. 606.

⁷⁸ Русское обозрение. 1893, май. С. 24.

кое суждение тем больше, что я тогда был безусловный поклонник Авг. Шлегеля, который не находил никаких недостатков в Шекспире»⁷⁹.

Спустя несколько лет, в «Теории поэзии», Шевырев подробно писал о том, что «пристрастие» Авг. Шлегеля к Шекспиру «доходит до смешной крайности», до ненужного оправдания «анахронизмов»: «Ученому немцу как будто трудно предположить в поэте, им столько уважаемом, хотя малейший признак невежества в географии» (стр. 301—302).

Много «пушкинского» и в беспристрастном отношении Шевырева к теоретикам классицизма во Франции. Пушкин, как известно, отмечал исторические заслуги Буало, Лагарпа и считал, что большая беда нашей критики — «неуважение к именам, освященным славою».

Нельзя, конечно, в каждом случае совпадения взглядов видеть влияние Пушкина на Шевырева. Но существование этого влияния и его общий характер — очевидны. Таким образом, в «Истории поэзии» Шевырева Пушкин мог видеть плоды своих усилий повернуть молодых московских мыслителей к «духу более практическому».

Но общее отношение Пушкина к Шевыреву от этого становилось довольно сложным. Строго говоря, Шевырев единственный из философских эстетиков (Погодин как историк тут, естественно, не в счет), кто оправдывал ожидания Пушкина в области метода эстетики. Но одновременно он все дальше отходил от Пушкина в своем поэтическом творчестве, нарочито архаизированном, усложненном, окрашиваемом в философские и библейские тона. К этому прибавилась недостаточная гибкость и тонкость Шевырева в критике, с чем Пушкин впервые столкнулся еще в 20-е годы (оценка Баратынского) и что было связано, конечно, с поэтическими устремлениями Шевырева, жаждавшего «высокой мысли» в поэзии. Поэтому, подумывая над привлечением в «Современник» надежного критика, Пушкин, несмотря на свою высокую оценку Шевырева, протянул руку не ему, а тайком от «наблюдателей» — Белинскому.

⁷⁹ Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Л., 1934. С. 227.

В «МОСКОВСКОМ НАБЛЮДАТЕЛЕ» И В «МОСКВИТЯНИНЕ»

Параллельно с научной и преподавательской деятельностью протекала деятельность Шевырева в качестве критика, начатая еще в «Московском вестнике», продолженная (с 1835 г.) в «Московском наблюдателе» и (с 1841 г.) в «Москвитянине».

Шевырев-критик ставил себя в это время нередко в сложное, порою рискованное положение. В его статьях и рецензиях зерна перемешаны с плеведами. Современники не всегда могли да и хотели отделить одно от другого, но история литературы — обязана это сделать.

Большой шум наделала статья Шевырева «Словесность и торговля» (1835) благодаря своей предельной парадоксальности. Все негативные явления современной литературы выводились из одного источника — коммерциализации искусства и жажды обогащения. Поэтому стихотворцы гонят строчки, прозаики пишут романы и т. д. Гоголь заметил Шевыреву, что тот «обратил внимание не на главный предмет», то есть не на «внутреннюю ценность товара» — «должно показать, в чем состоит обман, а не пересчитывать их барыши»⁸⁰. Еще более резкой критике подверг Шевырева Белинский. Но мало кто принял к сведению, что саму необходимость словесности и торговли Шевырев не оспаривал: «Литератор у нас получил собственность. Он щедро награжден за труды свои, и это есть благодатное следствие просвещения...» И еще: «Я питаю добрые надежды, что эти злоупотребления суть только временные и неизбежные следствия первоначального соединения литературы нашей с торговлею»⁸¹.

В критическом наследии Шевырева самое ценное — его интерпретации Пушкина и Гоголя. Как мы помним, еще в 1828 г., опередив многих других, Шевырев рассмотрел пушкинское творчество в развитии; спустя десятилетие с небольшим он распространил эту идею на его прозу.

Одной позитивной оценки повестей Пушкина было бы достаточно для заслуги критика, если вспомнить, что они встретили чуть ли не всеобщую холодность и непонимание. Но Шевырев не ограничился этим и определил эстетическую и речевую фактуру пушкинской прозы: «Никто из писателей России и

⁸⁰ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. VIII. [М.], 1952. С. 168, 169.

⁸¹ Московский наблюдатель. 1835. Ч. I. № 1. С. 21. 27.

даже Запада, равно употребляющих стихи и прозу, не умел полагать такой резкой и строгой грани между этими двумя формами речи, как Пушкин». Это не «проза поэтическая или правильнее проза риторическая», которая «заимствуется от стихов метафорами и сравнениями», как проза Марлинского. «Поэтому-то проза Пушкина есть проза по преимуществу»⁸². Краткие выводы Шевырева были позднее подтверждены специальными филологическими штудиями⁸³.

Внимание к художественной фактуре, к тому, что он называл «тайными нитями и тканью всего действия», вообще отличает Шевырева как критика. Если в качестве историка литературы он в духе позднейшей исторической школы порою непозволительно сближал разнородные явления, то в текущей критике он дал много полезного именно для эстетического понимания произведений, в частности гоголевских. В 30-е годы он проницательно писал о гоголевском комизме, об особенностях повестей «Миргорода» (но демонстративно, несмотря на просьбу самого автора, обошел молчанием «Арабески», увидя в них неплодотворное, по его мнению, влияние немцев!), в 40-е годы выступил с глубокими статьями о «Мертвых душах» («Москвитянин». 1842. № 7, 8). Наряду с выступлением Плетнева, эти статьи, пожалуй, составили самые яркие эпизоды в собственно художественном осмыслении поэмы текущей критикой⁸⁴.

И вместе с тем симптоматична двойственность позиции Шевырева, наметившаяся в середине 1830-х гг.: если применительно к истории поэзии он подчеркивал, что теория является «следствием искусства», а не наоборот, то в современности он отказывался признать первенствующую роль эстетического материала, факта и возлагал на критику обязанности посредничества и сдерживания: «Торжествует исключительно наука [т. е. наука о литературе]: освободить искусство, буйствует искусство: восставить на него науку, — вот ее назначение»⁸⁵.

⁸² Москвитянин, 1841. Ч 5. С. 260.

⁸³ См.: Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1968 С. 159. Однако заслуга Шевырева до сих пор недостаточно оценена. Характерно, что в известном труде «Пушкин Итоги и проблемы изучения» (М., Л, 1966), в главе «Художественная проза», написанной таким видным специалистом как Николай Измайлов, имя Шевырева даже не упоминается.

⁸⁴ См. об этом в моей книге «В поисках живой души "Мертвые души": писатель — критика — читатель». М., 1987. С. 137 и далее.

⁸⁵ Московский наблюдатель. 1835 Ч I Кн I С 504

Противоречие красноречивое, приоткрывающее в какой-то мере причину эволюции Шевырева. Он явно опасался, так сказать, бесконтрольного развития разнообразных реалистических стилей.

Боялся Шевырев и выхода на литературную и общественную арену новых людей: нечиновных, бедных, не признающих ни авторитетов, ни традиций. Белинский — вот кто со временем стал, в глазах Шевырева, символом этих людей и его злейшим врагом.

Архаизированный народный идеал Шевырева теперь приобретал политическую окраску и сближался с идеалом официальной народности. Деятельность Шевырева, пропагандировавшего и защищавшего формулу «православие, самодержавие и народность», широко известна.

В области философии Шевырев ожесточенно борется против Гегеля и обращает свой взор к Францу Баадеру. Немецкий теософ привлекает его, в частности, своей критикой гегелизма⁸⁶.

Одно из выступлений Шевырева против гегелистов, граничившее с прямым доносом, наглядно показало различие между ним и поздним И. Киреевским. И. Киреевский, не будучи последователем гегелевской философии, внимательно изучал ее и умел воздавать ей должное; тем более не одобрял он полицейских мер борьбы с нею. По выражению Станкевича, Киреевский «взбесился» на эту статью Шевырева.

ПОЗДНИЙ ШЕВЫРЕВ

Значит ли это, что жизнеописание позднего Шевырева требует лишь черной краски? Конечно, нет.

Из работ Шевырева второй половины 40—50-х гг. представляет наибольший интерес курс лекций по древней русской литературе в Московском университете, изданный позднее отдельной книгой⁸⁷. Труд этот фактически открыл новую дисциплину. И. Киреевский с полным основанием писал: «...история древнерусской литературы не существовала до сих пор как наука; только теперь, после чтений Шевырева, должна она получить право гражданства в ряду других историй всемирно-значительных словесностей» (стр. 207). До Шевырева напечатанные исследования по древней русской литературе были

представлены или отдельными текстологическими изысканиями, или же беглыми обзорами и первыми периодизациями. Шевырев, применив к древней русской литературе свои критерии историзма, дал ее первое систематическое исследование, построенное на изучении первоисточников.

Дело еще в том, что древняя эпоха русской литературы не была легализована, поскольку она не уместалась в принятые историко-философские системы. Периодизация, предложенная Шевыревым применительно к отечественной литературе, раздвигала эти системы, свидетельствуя о дальнейшем отходе ученого от философской эстетики, со всеми вытекающими отсюда «плюсами» и «минусами». Шевырев признает два главных периода: древний, допетровский и новый, послепетровский. Тем самым он отказывается от попытки синхронизировать — не только во временном, но и в стадияльном смысле — развитие русской и западных литератур (что делал в какой-то мере Полевой, не говоря уже о Надеждине или, в особенности, Белинский). Шевырева интересует не общечеловеческое, а свое, национальное; Россия противопоставляется им Западу: последний избрал долю евангельской Марфы, то есть суетной, мирской деятельности, а первая — долю Марии, то есть истинного благочестия. Древний период с наибольшей полнотой выразил эти подлинно русские качества.

Специфика предмета, каким является литература древняя, делает вполне естественным обращение к текстам, не имеющим художественной функции, однако ученый нарушал меру, поскольку эстетическая проблематика порою смешивалась с богословской, а история литературы — с историей церкви. На подобное смешение обращал внимание А. В. Никитенко, чье замечание особенно ценно потому, что он принадлежал к тому же, что и Шевырев, «антисистематическому» направлению русского литературоведения Произведения, развивающие «догматы веры», говорит Никитенко, относятся к «другой высшей истории, истории развития и успехов христианства в нашем отечестве, или истории церкви, а не той, которая стремится объяснить ход народной мысли в творениях слова, ею самою воздвигаемых»⁸⁸. Смешивались также Шевыревым ло-

⁸⁸ Никитенко А. Опыт истории русской литературы. Книга первая. Введение. СПб., 1845. С. 127. Необходимо заметить, что книга Шевырева была известна Никитенко еще до ее отдельного издания по публикациям глав в «Москвитянине»

гические приемы доказательства с такими, которые уже современники квалифицировали как «астрологические» — речь шла о всякого рода чудесных совпадениях и знамениях, на которых был явлен «перст Божий». Один пример, граничащий с курьезом: поскольку считалось, что Карамзин родился в год смерти Ломоносова (1765), Шевырев увидел здесь высший смысл — само провидение определило первому быть преемником второго. Но вот установили, что Карамзин родился в 1766г. — и умозаключение ученого рухнуло...

Однако при всех погрешностях и ограниченности остаются в силе достижения Шевырева — и перемещение нижней границы русской литературы задолго до XVIII века, с которым обычно связывалось, (конкретно с творчеством Ломоносова) начало отечественной словесности, и, в связи с этим, открытие новой дисциплины — истории древней русской литературы, — и включение в диапазон историко-литературных причин и импульсов самых разнообразных биографических, бытовых, общественных факторов⁸⁹.

Создавая свой эстетический курс, Шевырев ориентируется на опыт Мицкевича, Гервинуса и др. Если раньше (в «Теории поэзии» и «Истории поэзии») он опирался на такие авторитеты, как Жан-Поль Рихтер с его «Введением в эстетику», которая есть «сатира, разрушающая все системы», как Август Шлегель с его «Лекциями о драматическом искусстве» и Фридрих Шлегель с его «Историей древней и новой литературы», поскольку эти авторы выходят за рамки «умственных логических построений» — то теперь Шевырев прибавляет к ним имена, причастные к культурно-исторической интерпретации литературы, причем — что особенно важно — литературы своей, отечественной. Так Мицкевич в своих парижских лекциях о славянских литературах «обнимал весь круг жизни народной... и даже вносил сюда памятники законодательные». Гервинус в своей «Истории поэтической национальной литературы немцев» «беспрерывно связывает ее с религиозным, ученым и общественным развитием германского народа».

В параллель к этим трудам Шевырев дает историю русской литературы — пока древнего ее периода, но за нею, как обеща-

⁸⁹ О Шевыреве как авторе «Истории русской словесности...» см. подробнее в моей работе «Историческое направление литературоведческой мысли» // Возникновение русской науки о литературе. М., 1975. С. 323—331.

ет он во введении, «может последовать» и другой труд, «в котором преимущественно будет разработана новая русская словесность»⁹⁰.

Усилия Шевырева развивались параллельно с той деятельностью, которая по отношению к Гегелю и «гегелизму» осуществляла в это время на Западе историческая школа⁹¹.

Труд Шевырева, отмечает Н. Гудзий, «представлял в пору своего появления незаурядное явление и послужил серьезным импульсом для последующих исследователей, в том числе для такого крупного ученого, как академик Тихонравов»⁹².

Поздний Шевырев — фигура во многом трагичная. Огромны его филологические познания. Исключительна научная добросовестность и трудолюбие, доставившие ему в свое время от известного остряка Соболевского прозвище «пишущей, мыслящей и сочиняющей машины». И вместе с тем — косность, педантизм, озлобление против живых сил русской культуры...

Обличая «гниющий Запад», Шевырев не останавливался перед грубой лестью властям предержащим. Своим читателям и особенно слушателям — молодежи, студентам — он, как выразился его коллега профессор истории Сергей Соловьев, сделался «нестерпимым... своим фразерством и бесталанным проведением известных воззрений», то есть воззрений казенно-патриотических. К тому же и характером судьба наградила его нелегким — Шевырев отличался подозрительностью, завистью, раздражительностью, толкавшими его, подобно Гане Иволгину из «Идиота», на разные экстравагантности. В январе 1857 г. во время заседания совета Московского художественного общества Шевырев затеял драку с графом Владимиром Бобринским.

Вот этот эпизод в изложении мемуариста: «На каком-то смешанном заседании, происходившем в стенах университета, граф Василий [т. е. Владимир] Алексеевич Бобринский разгла-

⁹⁰ Обещанный труд не появился. Однако новой русской литературе, наряду с древней, посвящены парижские лекции Шевырева, изданные посмертно: *Шевырев С.П.* Лекции о русской литературе, читанные в Париже в 1862 году. СПб., 1884. Сохранился план последних лекций, которые должны были быть посвящены Пушкину, Лермонтову, «Отцам и детям» Тургенева, «народным рассказам» Н. Успенского (Рукописный отд. ГПБ, ф. 850, Шев. № 39). Известна и книга, выпущенная в Италии (оставшаяся нам недоступной), в которой Шевырев принимал участие: *Storia della Letteratura russa per Stefano Sceviref e Giuseppe Rubini.* П. 1862.

⁹¹ См. об этом: *Gadamer H.-G.* Op. cit. S. 188.

⁹² *Гудзий Н.К.* История древней русской литературы. М., 1938. С. 19.

гольствовал о тогдашнем положении дел, бранил Россию и все русское. Шевырев, тут присутствовавший, возражал очень резко и упрекнул Бобринского в недостатке патриотизма. Тот отвечал дерзостью. Тогда Шевырев, как рассказывали, воспламенившись, подскочил к Бобринскому и дал ему пощечину. Бобринский был человек атлетического сложения; он бросился на Шевырева, повалил его на пол и так отколотил, что тот слег в постель»⁹³. В результате Шевырев был уволен от должности профессора университета и уехал из Москвы в Ярославль...

Шевырев работал буквально до последних дней жизни (он умер во время заграничного путешествия, в Париже, 8 (20) мая 1864 г.) — обдумывая новые труды, мечтал о месте профессора на своей родине, в Саратовском университете.

Лучшее в Шевыреве принадлежало поре 20—начала 30-х годов, когда он был молод, независим, когда он имел право сказать о себе: «Свободный мой и праведный язык не подчиню уставам эгоизма». Тогда он возбуждал в молодежи и симпатию и живую мысль и самой своей полемикой с философской эстетикой, с Надеждиным, содействовал развитию общественного сознания. Недаром Гончаров вспоминал позднее Шевырева и Надеждина в одном ряду — и с одинаковой благодарностью. «...Новые тогда профессора *Шевырев, Надеждин и Давыдов* — производили огромное влияние на студентов». Их лекции «были благотворны для слушателей по новости, смелости идей, языка — они сближали науку и искусство с жизнью, изломали рутину, прогнали схоластику и освежили умы слушателей — внесли здравый критический взгляд на литературу»⁹⁴.

ШЕВЫРЕВ И АКАДЕМИЧЕСКАЯ ШКОЛА

В судьбах русской эстетики и филологии прошлого века должна быть выделена нить, ведущая от Шевырева к академической школе. Сразу же хочу предупредить: академическая школа по своему генезису — сложное явление и не может быть сведена к Шевыреву или к какому-либо другому, одному литератору. Существенна, например, отмеченная еще Пыпиным ее связь с Белинским, как автором статей пушкинского цикла.

⁹³ Чичерин Б.Н. Москва сороковых годов. М., 1997. С 53.

⁹⁴ Гончаров И.А. Собр. соч. в 8-ми томах. Т. 8. М., 1955. С. 228—229.

Однако же были в позиции Шевырева элементы, которые представляли для академической школы особенный интерес.

В 1865 году в краткой заметке памяти Шевырева Тихонравов писал: «Во время господства отвлеченной эстетической теории... сочинения Шевырева резко выделялись из трудов, посвященных тому же предмету, историческим методом изучения литературы». Эту же мысль Тихонравов повторил в большой речи о Шевыреве: «Исторический метод разработки и преподавания словесности внесен был в Московский университет Шевыревым». О «Теории поэзии» Тихонравов отозвался как о книге, представляющей «превосходную историю теоретических воззрений на поэзию»⁹⁵. В курсе древней русской литературы он видел начало новой отрасли отечественной филологии. Уже из этих слов видно, какими сторонами близок был Тихонравову Шевырев.

Академическое литературоведение выступило за расширение поля исследования, за максимальный охват всех памятников искусства. Философская система, в которой представители академического литературоведения недооценивали ее диалектическое начало, ощущалась им как некая преграда. Иное дело — Шевырев. «В своем труде Шевырев впервые у нас стал на почву чисто исторического изучения предмета», — говорит историк русского литературоведения Архангельский⁹⁶. К этим словам, как и к оценкам Тихонравова, необходимо одно уточнение: это не был и не мог быть абсолютный историзм. Это был один из видов историзма, состоявший в расширении причинных связей литературы с жизнью, которому, однако, приносились в жертву поиски систематичности и внутреннего механизма возникновения и сменяемости художественных форм. Но как своими сильными, так и слабыми сторонами он был близок академическому литературоведению, поставившему своей целью разрушение систем немецкой классической и русской эстетики. «Где же тут думать о сооружении прочного здания в архитектурной системе?» — писал Ф. Буслаев, считавший, что «всякое исследование по сравнительному изучению, как бы основательно

⁹⁵ Тихонравов Н.С. Сочинения. Т. III. Ч. II. М., 1898. С. 221—225.

⁹⁶ Архангельский С.В. История русского литературоведения. Т. I. СПб., 1916. С. 10.

оно ни было, и как бы ни был тесен объем исследуемого предмета, непременно будет грешить против полноты, к которой оно стремится в подборе сравнительных данных...»⁹⁷.

От Шевырева (как в меньшей мере от Греча, Никитенко, Максимовича и других более или менее враждебных философскому умунастроению ученых)— вкус академического литературоведения к фольклору, к древней литературе, которые оно сознательно противопоставляло позициям Белинского, начинавшего русскую литературу с XVIII века. Но от Шевырева же — известное безразличие академического литературоведения (по крайней мере его культурно-исторической и отчасти сравнительной школ) к собственно художественной стороне произведения, подход к нему как историческому факту, сближаемому и смешиваемому с фактами иных идеологических рядов. Только Шевырев неправоммерно сближал художественные явления с явлениями религиозными и церковными; культурно-историческая школа неправоммерно сближала их с фактами историческими, моральными, этическими, видя во всех этих фактах материал для «народного сознания» и чураясь эстетической оценки и эстетических критериев. Лишь с течением времени академическое литературоведение осознало этот недостаток, чтобы нейтрализовать и преодолеть его в замечательном по глубине историко-теоретическом синтезе А. Н. Веселовского.

Невозможно не обратить внимание на известное предвосхищение Шевыревым замысла «Исторической поэтики», как, кстати, и самого этого термина. Но одновременно видна и вся огромность расстояния, разделяющего обоих ученых.

Веселовский определял историю литературы как историю «общественной мысли в образно-поэтическом переживании и выражающих его формах»⁹⁸, а свою задачу видел в типологическом исследовании этих форм. Это исторический метод, «только учащенный, повторенный в параллельных рядах, в видах достижения возможно полного обобщения». Он должен проследить, «каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливало всякое предыдущее развитие»⁹⁹.

⁹⁷ Буслаев Ф. Мои досуги. Ч. II. М., 1886. С. 374.

⁹⁸ Веселовский А. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 53.

⁹⁹

Другими словами, историческая поэтика Веселовского должна была носить стадийный характер. Художественный процесс прослеживался не по тому признаку, как совершался он «у разных народов по очереди» (Шевырев), а на основе отвлечения от множества национальных историй сходных поэтических форм. Они конденсировались исследователем во всемирно-исторические стадии (такие, как синкретизм первобытной поэзии), которыми, как отмечает Жирмунский, с редкой для того времени силой была постулирована «идея единства и закономерности развития мировой литературы, обусловленных в свою очередь единством и закономерностью всего исторического развития в целом»¹⁰⁰.

Переводя от этого гигантского замысла взгляд на работы Шевырева, мы видим сходство лишь в самых общих, отдаленных заданиях — в том, чтобы снять все проблемы и противоречия теории исторически, или, как говорил Веселовский, выяснить «сущность поэзии» «из ее истории». Сходство, конечно, слишком скромное, чтобы видеть в Шевыреве прямого предшественника Веселовского, и, однако же, вполне достаточное, чтобы — в далекой перспективе развития русского литературоведения и эстетики — оценить в «исторической поэтике» Шевырева плодотворное начало.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ СТАНКЕВИЧА

«УМ» И «СЕРДЦЕ»

П. В. Анненкову — первому исследователю жизни и деятельности Станкевича — пришлось выступить против предубеждения большей части своих читателей. Ему пришлось доказывать, что человек, оставивший несколько десятков удовлетворительных стихотворений и одну плохую трагедию (впоследствии им самим скупленную и уничтоженную), был тем не менее выдающимся литературным деятелем и имеет право на внимание к себе публики и ученых. «На высокой степени нравственного развития, — писал Анненков, — личность и характер человека равняются положительному труду и последствиями своими ему нисколько не уступают»¹. Со временем эта идея вошла в общее сознание и имя Станкевича заняло свое место в истории. Но при этом был допущен немаловажный «перекося».

В начале своей книги о Станкевиче Анненков писал, что имели значение и «его сердце и его мысль», и обещал проследить «поэтическое развитие мысли Станкевича...». В конце же книги, вновь возвращаясь к вопросу, чем объяснить огромное влияние Станкевича на других, Анненков приходил к выводу: «Причина повсеместного влияния Станкевича заключается не в талантах, которых он проявить не успел, не в познаниях, хотя объем их был весьма уже значителен, не в уме, хотя глубина и проницательность его были охотно признаваемы... Причина полного, неотразимого влияния Станкевича заключалась в возвышенной его природе, в способности нисколько не думать о себе и без малейшего признака хвастовства или гордости невольно увлекать всех за собой в область идеала»². Из двух слагаемых поставленной перед собою большой задачи — раскрыть «сердце» и «мысль» Станкевича — исследователь отдал

¹ Анненков П.В. Николай Владимирович Станкевич. Биография Николая Владимировича Станкевича. М., 1857. С. 5.

предпочтение первому. Личность Станкевича явно заслонила его «ум», хотя отдельные замечания Анненкова о взглядах Станкевича были интересны и справедливы.

Произошло это потому, что в обостряющейся идейной борьбе с радикальной критикой Анненкову важно было опереться на артистизм Станкевича, на его художническую широту и гармоничность, которые противопоставлялись им «сухости» и «рационализму» молодого поколения. Но, вероятно, повлияла на Анненкова и та инерция предрассудков, против которой он сам боролся. В человеке, не оставившем выдающихся трудов, легче все же было признать большое сердце, чем большой ум.

Случилось так, что и в известной статье Добролюбова, написанной по поводу труда Анненкова, главное внимание было уделено свойствам личности Станкевича. Добролюбов твердо убежден в силе ума Станкевича; в частности, вслед за Анненковым, критик подчеркнул, что он «дейтельно участвовал в выработке тех суждений и взглядов, которые потом так ярко и благотворно выразились в критике Белинского»³. Но подробно разбирать «суждения и взгляды» Станкевича Добролюбов не стал. Его больше увлекла перспектива объяснить характер Станкевича с несколько иных нравственных позиций, чем это делал Анненков, — с позиций «высшего», то есть так называемого разумного эгоизма. Станкевич — один из тех, «кто заботится слить требования долга с потребностями внутреннего существа своего, кто старается переработать их в свою плоть и кровь внутренним процессом самосознания и саморазвития...». «Нас пленяет в Станкевиче именно это постоянное согласие с самим собою, это спокойствие и простота всех его действий»⁴.

Так был установлен угол зрения, под которым в течение многих десятилетий рассматривалось и измерялось значение Станкевича.

Первым, кто подчеркнул недостаточность такого подхода, был К. Архангельский. В 1926 году в своей, к сожалению, сейчас совершенно забытой статье «По поводу первой биографии Н. В. Станкевича» он писал: «Возвращаться в наше время к типу работ его первых биографов, конечно, нельзя. Для нас важны именно его философские занятия, которые вовсе не были

³ Добролюбов Н.А. Собр. соч. в 9-ти томах. Т. 2. М.; Л., 1962. С. 397.

⁴ Там же. С. 390, 388.

для Станкевича только его "личным делом"... а представляли чрезвычайно важный этап в истории развития нашей умственной жизни... Его "гениальность" не в "нравственных" качествах его натуры, а в свойствах и характере его ума, резко выделивших его из среды даже исключительного по наличию замечательных дарований кружка»⁵.

Что же, сегодня можно только повторить эти слова.

«Давно пришла пора сделать... биографию этого удивительного человека достоянием широкого читателя», — писал С. Машинский⁶. Составитель весьма ценного издания в своем вступительном очерке остановился главным образом на поэтической биографии Станкевича и членов его кружка. Но почти еще не затронута эстетическая эволюция Станкевича.

Раскрыть ее нелегко. Теоретических работ Станкевича до нас дошло еще меньше, чем его художественных произведений. Юношеские наброски «Моя метафизика» и «Три художника»; тезисы позднейшей статьи «Об отношении философии к искусству», скупые примечания к сделанному им переводу «Опыта о философии Гегеля» Вилльма — вот все, чем мы сегодня располагаем. Из этих работ почти все незаконченные и только одна (перевод «Опыта о философии...») опубликована самим Станкевичем. Все остальное — в письмах Станкевича или в его устных высказываниях, удержанных памятью современников. Но, как мы постараемся показать, в этих разрозненных, отрывочных и часто несвязных материалах — не только история глубокого и пытливого ума, но и отражение важнейших направлений нашего общего эстетического развития⁷.

⁵ Труды Воронежского государственного университета. Педагогический факультет. Т. III. 1926. С. 109.

⁶ Машинский С. Кружок Н. В. Станкевича и его поэты // Поэты кружка Н. В. Станкевича. М.; Л., 1964. С. 5.

⁷ Следует упомянуть и специальную книгу о кружке Станкевича: Brown Edward J. Stankevich and his Moscow circle. 1830—1840. Stanford; California, 1966. Основная идея этой работы: «миф» о Станкевиче был создан его друзьями и биографами. Посвятив каждую из глав книги взаимоотношениям Станкевича с кем-либо из его современников, автор доказывает, что каждый из них приписывал Станкевичу то, чего ему не хватало: Белинский, будучи человеком крайних убеждений, считал его идеалом «строгой интеллектуальной сдержанности»; Бакунин, подчинивший философию пропаганде анархизма, видел в Станкевиче пример увлечения чистой философией и т. д. «Все это, вероятно, было бы немыслимо, если бы Станкевич завершил какое-либо дело или ясно самоопределился». Но Станкевич, будучи человеком больших спо-

НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП

Биография Николая Владимировича Станкевича, прожившего всего двадцать семь лет (на пять лет больше, чем Веневитинов), очень бедна внешними событиями. Родился он 27 сентября (9 октября) 1813 г. в селе Удеревка Острогожского уезда Воронежской губернии. Род его по линии отца, богатого помещика, происходил из Сербии; мать Екатерина Иосифовна Крамер была дочерью уездного врача.

Детские годы Станкевич провел в родном имении. Десяти же лет был отдан в Острогожское уездное училище, а спустя некоторое время поступил в известный в ту пору Благородный пансион Николая Владимировича Федорова в Воронеже. Уже в детские и отроческие годы проявилось необычайное обаяние Станкевича, серьезное отношение к жизни, интерес к литературе, — все это притягивало к нему сверстников.

В 1830 г. Станкевич издал в Москве свою трагедию «Василий Шуйский» (до этого он уже печатал в журналах и газетах стихотворения), впрочем, вещь вполне ученическую, посредственную. И в этом же году он поступил на словесное отделение Московского университета. Здесь-то и сложился вокруг него знаменитый кружок — *кружок Станкевича*. В него вошли ближайший друг Станкевича Я. М. Неверов, поэты И. П. Клюшников и В. И. Красов⁸, А. П. Ефремов — впоследствии профессор географии, В. Г. Белинский, К. С. Аксаков, позднее М. А. Бакунин, В. П. Боткин и другие. Кружок существовал и после окончания Станкевичем университета (в 1834 г.), почти до отъезда его за границу.

Верную характеристику кружка дал позднее П. В. Анненков. Говоря о том, что из него «вышли самые замечательные

собностей, не представлял самостоятельного направления в умственном развитии. «Он мог упрощать сложные метафизические проблемы до простых терминов, и он помогал своим друзьям понимать трудные места в Канте и Гегеле» «Но он имел лишь минимальное значение в интеллектуальной жизни своего времени и, вероятно, никакого в развитии русской интеллигенции и русской литературы» (стр. 130).

В дальнейшем мы увидим, справедливы ли эти выводы.

Уместно упомянуть здесь вышедшие недавно (и малоизвестные) сборники произведений обоих авторов. *Красов В.И.* Сочинения. Архангельск, 1982. (Составление, подготовка текста, вступительная статья и примечания В. В. Гуры); *Клюшников И.П.* Сердце просится любить... Поэзия. Проза. Письма. Сумы, 1993.

личности последующих годов», мемуарист обратил внимание на особую, так сказать, еще синкретическую природу этого кружка: «Зародыши различных и противоборствующих мнений уже находились в нем, как легко убедиться из имен, составляющих его персонал (К. Аксаков, Станкевич и др.), но зародыши эти еще не приходили в брожение и таились до поры до времени за дружеским обменом мыслей, за общностью научных стремлений. Достаточно вспомнить, что К. С. Аксаков был тогда германизирующим философом не менее Станкевича... Белинский, который так много способствовал к разложению круга на его составные части... являлся на первых порах еще простым эхом всех мнений, суждений, приговоров, существовавших в недрах кружка и существовавших без всякого подозрения о своей разнородности и несовместимости»⁹.

В августе 1837 г. обострившаяся болезнь — чахотка — заставила Станкевича уехать за границу. Впрочем, отъезду его способствовали и другие причины, прежде всего сложные отношения с Любовью Бакуниной (сестрой М. А. Бакунина), которая вначале ему очень нравилась, но теперь он все больше и больше стал сомневаться в своем чувстве. Мечтал Станкевич и о продолжении образования, и поэтому после посещения Кракова, Праги, Дрездена направился в Берлин, слывший философской столицей Европы. В Берлине, где Станкевич прожил около двух лет (в 1838—1839 гг.), под одной крышей с приехавшими сюда раньше Неверовым и Т. Н. Грановским, он усиленно занимался, посещал лекции в университете, особенно много общался с профессором-гегельянцем Карлом Вердером.

Летом 1839 г. по настоянию врачей Станкевич оставил Берлин, направившись через Зальцбрунн, Прагу, Берн в Италию. Несколько месяцев пожил во Флоренции, а в начале апреля следующего года перебрался в Рим, где подружился с проживавшим здесь И. С. Тургеневым (встречались они и раньше, в частности в Берлине, куда Тургенев также приехал для продолжения своего образования). Пребывание в Италии не принесло Станкевичу облегчения, и было решено, что он поедет в Швейцарию на озеро Комо.

Станкевич умер на пути в Швейцарию 25 июня (7 июля) 1840 г. в небольшом итальянском городе Нови, что близ Генуи. Рядом с умирающим находились Ефремов, давний товарищ по

московскому кружку, и Варвара Дьякова, старшая сестра М. А. Бакунина, специально приехавшая в Италию. Варвару Дьякову и Станкевича связывало глубокое взаимное чувство¹⁰.

Но обратимся к эстетической эволюции Станкевича.

Своеобразный итог самых ранних исканий Станкевича подведен в его повести «Несколько мгновений из жизни графа Т***». Повесть была опубликована в 1834 году (Телескоп. Ч. XXI, подпись: Ф. Зарич) — в год, когда Станкевич закончил Московский университет.

Граф Т*** — пылкий юноша, «способный ко всем сильным ощущениям». История его жизни — длинная цепь разочарований. Станкевича не миновало общее увлечение романтическим героем, утрачивающим в холоде жизни пылкие мечтания молодости. Но обратим внимание на оригинальную вариацию общей темы.

В ряду произведений о разочаровании, возникших на почве философских исканий 20—начала 30-х годов, повесть Станкевича выделяется тем, что стремится объективировать сами эти искания. Веневитинов в своем неоконченном романе наметил было тот же аспект, когда писал, что под влиянием анатомических занятий мысли Владимира Паренского «стремились далее и далее» и «в нем родились сомнения». Но в целом Веневитинова, видимо, более занимала общежизненная эволюция главного героя, его деромантизация, погружение в прозу, что уже подводило художника к самой грани романтической системы. Для Станкевича же история мысли его героя сохранила главный интерес. В этом отношении повесть предвосхищает задание «Русских ночей» В. Одоевского, законченных десятилетием позднее.

Анненков допускает неточность, говоря, что граф Т*** ищет «в науке дополнения неумолкающим требованиям чувства...». Нет, наука и искание истины — главный пафос этого характера. «...Смело и неуклонно шел он на пути к истине, не щадил себя, твердо выслушивал ее приговоры, грозившие гибелью лучшим его мечтаниям, не останавливался и шел вперед». Но тщетно домогался он истины! «...Система за системою создавалась и разрушалась в уме его; он уже начинал сомневаться, не слишком ли много надеется на мощь своего ума;

¹⁰ Жизнеописанию Станкевича посвящена моя книга: В кружке Станкевича. Историко-литературный очерк. М., 1983.

все утешительное каждой системы гибло без возврата, а леденящие сомнения все умножались!»

Ради истины граф Т*** удалился от повседневной светской жизни (в этом смысле Станкевич говорит, что он «не походил на разочарованного героя новых романов»). Ради истины отрекся от радостей и соблазнов молодости. И все напрасно: «...земля стала для него пустынею, а небо недосягаемо».

И тогда граф нашел утешение в искусствах. «Но тем дороже, тем священнее были для него представители неба на земле — искусства. Они одни заставляли его забыть пустоту жизни и напоминали его юные надежды»¹¹. Заметим, что искусства, несколько позднее и любовь (граф Т*** самозабвенно полюбил одну девушку, которую встретил в концерте) являются главному герою как некая компенсация за несостоявшуюся систему философии («метафизики»).

Искусства — «представители неба на земле», потому что своим кратчайшим путем ведут к истине. Они напомнили «его юные надежды», то есть оживили веру в возможность всеведения. После того как граф отчаялся постигнуть истину в логически развитой, научной системе, откровением Бога (истины) стали для него искусства и любовь.

Автобиографизм повести Станкевича — вне сомнения. Биография графа Т*** достаточно точно воспроизводит жизненную канву Станкевича: детство на лоне деревенского приволья, переезд в Москву, поступление в Московский университет и т. д.

Ближайший друг графа Т*** Мануил — это друг Станкевича Януарий Неверов. Предвосхищены даже обстоятельства будущей биографии Станкевича: неудавшаяся служба, заграничное путешествие и ранняя смерть, оплаканная Мануилом и возлюбленной графа, заставляющей вспомнить В. А. Дьякову, свидетельницу предсмертных дней Станкевича. Предвидеть эту смерть, впрочем, было нетрудно: болезнь рано стала внушать Станкевичу мрачные предчувствия...

Но необходимо подчеркнуть совпадение не столько обстоятельств биографии, сколько раздумий и идей. 16 октября 1834

¹¹ Станкевич Н.В. Стихотворения — трагедия — проза. М., 1890. С. 158, 164. Здесь название повести: «Несколько мгновений из жизни графа Z***» Написание первой публикации восстановлено в кн.: Станкевич Н.В. Избранное. М., 1982. (Составление, введение, статьи и примечания Е. Г. Елизаровой)

года Станкевич писал Неверову: «В старые годы я ставил единое благо в философии... То был возраст непреодолимой жажды к знанию, возраст веры в силы ума и возраст сомнений в старых шатких верованиях... Система сменялась системою, но круг знаний расширялся, и высокие предметы исследования поставили душу выше благ мира сего... Но в моем учении недоставало прочности и постоянства. Приблизился возраст деятельности, а я чувствую, что многого не знаю. Интерес наук умалился с верою в решение высочайших вопросов. Этот интерес принял другой оборот, я ищу истины, но с нею и добра»¹².

Эти строки запечатлели тот момент развития Станкевича, когда он (подобно графу Т***) разочаровался в философии, вернее, в возможности сейчас же, исчерпывающе развить систему. Нельзя согласиться с прочтением этих строк С. Машинским, считающим, что «высочайшие вопросы» означали для Станкевича вопросы нравственного воспитания, практического действия. В фразеологии идеалиста и романтика «высшие вопросы» — это именно умозрительное решение коренных проблем бытия. И отказывается Станкевич от них по необходимости и — временно. С другой стороны, практическая «деятельность», частные науки (речь идет конкретно об истории) — по смыслу высказывания Станкевича — это известная компенсация за невозможность найти «благо в философии», другой путь к истине.

Подобно графу Т***, Станкевич в это время высоко чтит и двух «представителей неба на земле» — любовь и искусство. «Искусство делается для меня божеством, и я твержу одно: дружба (или любовь — последняя род, первая — лучший из видов и священнейший и искусство! Вот мир, в котором человек должен жить...» (стр. 221).

Отсюда — известная двойственность в собственно эстетических взглядах Станкевича. С одной стороны, Станкевич видит в искусстве постижение истины (абсолюта), развивая излюбленную идею философской эстетики об искусстве как об особой (целостно-образной) форме познания — наряду с научной и философской формами. Но, с другой стороны, он придает искусству, как и любви, повышенное моральное значение,

¹² Переписка Николая Владимировича Станкевича. 1830—1840. М., 1914 С. 292—293 (курсив мой — Ю.М.). В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

отводя им особое место в устроении и совершенствовании мира. Здесь Станкевич ближе к романтическим концепциям любви и поэзии — двух отождествляемых и универсальных стихий. Первую сторону эстетики Станкевича хорошо иллюстрирует его отношение к спору В. Одоевского с Неверовым. Этот спор возник летом 1833 года в связи с каким-то показанным Одоевскому произведением Станкевича¹³. Видимо, Одоевскому прочитанная вещь дала повод к высказыванию о различных способах отражения идеи — логическом, художественном и «смешанном», а Неверов не согласился с подобным разграничением. Станкевич взял сторону Одоевского. «Что касается до вашего спора, — писал он Неверову, — то не могу тебе отвечать системою, но скажу, как могу, что думаю. Не буду говорить: поэт должен *воплощать* идею, поэт имеет право высказывать чувство или не имеет, а буду рассматривать произведения, которые нельзя не признать поэтическими, и спрошу: *воплощена или высказана* в них идея? Когда я читаю балладу Гёте «Gott und Bajadere», то я нигде не встречаю ни одной цитаты, ни одного *maxime*; ошибется и тот, кто последние стихи:

Die Gutter, sie heben verlorene Kinder
Mil feurigen Armen zum Himmel empor!

примет за мысль целого стихотворения. Эта цитата — нравоучение, не разрушающее индийского колорита, наброшенного на целое. Между тем как ярка идея целого! Душа преступная очищается божественною любовью! Здесь *не высказана, но воплощена идея*» (стр. 236; курсив мой. — Ю. М.).

Роль своеобразных знаков логического и художественного способа мысли здесь выполняют слова «высказать» и «воплотить»; отсюда их постоянное противопоставление¹⁴. Поэт воплощает идею цельно-образно. Даже если в его произведении есть логически оформленная мысль, «нравоучение», оно не претендует на то, чтобы исчерпать художественную идею. Последняя — в создании целого, и его мельчайших красках, в «колорите».

¹³ Скорее всего, это были «Три художника». В них как раз подчеркивалась мысль «о родстве искусств», которая, как говорит Станкевич, развивалась в произведении, переданном Одоевскому (стр. 236).

¹⁴ Ср. в другом письме. «...Я не поэт я не могу звучно и стройно *воплотить* чувство..» (стр. 225; курсив мой. — Ю. М.).

«Разумеется, — продолжает Станкевич, — поэт не говорит себе: разовьем мысль такую-то, ибо в сем случае он развил бы ее логически. Нет, он часто повествует факт жизни, в чудном свете явившийся душе его, без сознания, что сей факт развивает великую идею. Не верю, чтобы Шекспир имел ясное (логически-ясное) понятие о смысле своих драм; он творил «так», потому что «так» являлась ему жизнь и возбуждала его гений. Наш век, привыкший к отчетливости и способный дать себе отчет в высоком ощущении, объясняет смысл оных» (стр. 237).

Уточнение, что Шекспир не имел «логически-ясного» понятия о смысле написанного им, — весьма выразительно. В особом, художническом осознании «факта жизни» Станкевич ему не отказывает. У художника и мыслителя свой особенный путь к истине. В конце концов Станкевич уравнивает в одном «гносеологическом» ряду оба способа.

Вслед за Одоевским, проявлявшим большой интерес к философско-художественному жанру, Станкевич признает и смешанный род. «...Это род дидактический, смешанный, не чистопоэтический, где изящное subside. В роде Платоновых бесед (но таковые роды существовать могут). Есть поэзия и в философских системах, в построении их; но это — когда философ из одной главной идеи строит мир идей, отдельную, свою вселенную» (стр. 237)¹⁵.

Но подчас, как отмечено выше, Станкевич выводит поэзию из ряда форм, лишь отражающих абсолютов, и уравнивая ее с любовью, возводит в ранг конструктивной общемировой силы. Мы наблюдаем, как зарождается подобный ход мысли в «Моей метафизике».

Станкевич начинает с пантеистического одухотворения природы и с критики тех, кто привносит в природу «силу творящую» со стороны: «...не знаю, как можно представить природу трупом, в который входит нечто чуждое и одушевляет его; не знаю, почему не сказать — природа есть Сила, Жизнь, Творчество». Но если это так, то и любовь — это стихия самой природы, как воздух, вода, огонь и т. д. «Чувство любви составляет прелесть жизни животных; оно доступно растениям. Его надобно допустить в минералах, если они живут любовью

¹⁵ Ср. замечания Одоевского о платоновском способе повествования, где роль персонажа отведена идее, возбуждающей в читателе «почти то же участие, что судьба того или другого человека в драме» (*Одоевский В.Ф. Русские ночи*. М., 1913. С. 18—19).

всеобщей жизни, ибо без любви нет жизни». Человеку надлежит руководствоваться этим законом природы. «Любовь!.. Друг мой! для меня с этим словом разгадана тайна жизни. Жизнь есть любовь. Вечные законы ее и вечное их исполнение — разум и воля». «Взаимные отношения людей должны очистить, образовать совершенного человека... Отсюда несомненная, хотя и не новая истина: жизнь рода человеческого есть его воспитание». Воспитание — как преодоление ограниченности, эгоизма и приобщение к Любви: «Чтобы действовать по одним законам с ней [с жизнью], надобно любить»¹⁶.

Станкевич намеревался в дальнейшем подробнее остановиться на «способе совершенствования» отдельного человека, — но он не закончил своего трактата. Если бы закончил, то мы, безусловно, узнали бы, сколь большую роль играют в приобщении человека к Любви поэзия, искусства — как узнали это на единичном примере из повести «Несколько мгновений из жизни графа Т***». Письма Станкевича дают много дополнительного материала на этот счет.

Даже в ноябре 1835 года, когда в развитии Станкевича (как мы увидим) обозначалось другое направление, он обосновывает в письме М. Бакунину идею любви совсем в духе «Моей метафизики»: Любовь — «основное чувство природы. Химический процесс в царстве неорганическом, она делается уже исключительным чувством растений, развивается в животном обширнее, и в человеке получает высшее значение... Для одних любовь — забава, для других — наслаждение духовное, как наслаждение искусства; для меня она религия; для меня она — жизнь, жизнь такая, какую будет жить преображенное человечество...» (стр. 592).

Отсюда — практический характер умонастроения раннего Станкевича. «Романтик» Станкевич в 1833—1834 годы не удаляется от мирских забот и практического направления мысли (вопреки бытующему мнению), а, скорее, обостренно чуток к ним, приближен к ним более, чем в последующие годы.

В неопубликованной биографии Станкевича, составленной Фроловым, мы нашли неизвестное высказывание Станкевича, отчасти перекликающееся с только что приведенными его строками о любви как «религии». «Это не метафизика 32 года, — писал Станкевич о "Моей метафизике". — Это более

скромная работа рассудка, помогающего чувству; это моя религия, одна, кажется, какую я могу иметь (при теперешних моих понятиях по крайней мере)¹⁷.

Отказ от названия «метафизики» (то есть философии) в пользу «более скромного» — «религия» — выражает известный отход от всеобъемлющей философской системы к конкретным дисциплинам¹⁸. Но с другой стороны — он обозначает и определенный практицизм. Религия — это то, чем надлежит руководствоваться повседневно, что необходимо ввести в жизнь. Именно это убеждение ведет Станкевича к усиленным занятиям историей и планам составления «краткого гимназического курса всеобщей истории»; заставляет размышлять «о воспитании в духе нравственности и религии... и об ускорении всеми силами человечества на пути его к царствию Божию» (стр. 304); именно это убеждение приводит к решению служить на поприще народного просвещения, в Острогожске; наконец, именно оно заставляет связывать в это время с искусством повышенные моральные функции обновления и совершенствования человеческого рода.

ПОИСКИ «ЭФФЕКТА ПРОСТОТЫ»

Обратимся к конкретным оценкам Станкевича этой поры, к его критической позиции, к его вкусу. В 1832—1833 годах в сознании Станкевича происходил процесс, который кратко можно назвать освобождением от эффектов, выработкой ощущения и критериев простоты. Об этом вспоминал сам Станкевич в позднейшем письме Грановскому, говоря, что в свое время он «стихоблудничал», вытягивал «метафоры и пышные фразы», — хотя и «не без души». «Лекции Надеждина — как ни были они недостаточны — развили во мне — сколько могло во мне развиться — чувство изящного, которое одно было мо-

¹⁷ Отдел письменных источников Государственного Исторического музея, ф. 351, ед. хр. 64. Это место вычеркнуто красными чернилами цензора, читавшего биографию перед ее предполагаемым изданием.

¹⁸ Ср. в повести «Несколько мгновений» граф, «как все пылкие молодые люди, сначала занимался одной *метафизикой*, потом с жаром стал изучать историю, религию, искусства...» *Станкевич Н. В. Стихотворения, трагедия, проза. С*

им наслаждением, одно моим достоинством и, может быть, моим спасением» (стр. 449).

Оговорка — «как ни были они недостаточны» — вызвана тем, что Станкевич в это время (в 1836 году) вступил в новый фазис развития, заставивший более критично отнестись к своему бывшему наставнику. Но о взаимоотношениях Надеждина и Станкевича — сложных и драматичных — мы еще будем говорить. Сейчас нам важно отметить, что, может быть, не случайно Станкевич связал общеэстетическое воздействие на него Надеждина с освобождением от эффектов. Факты подтверждают, что это было так. По крайней мере, в эволюции отношения Станкевича к игре Каратыгина и Мочалова ощутима рука Надеждина.

Оба актера воспринимались в то время как символы двух стилей игры. Каратыгин — игры аффектированной, внутренне холодной, но профессионально продуманной и отработанной. Мочалов — игры естественной, страстной, но неровной и технически несовершенной. Августейшее покровительство Каратыгину придавало соревнованию актеров дополнительный смысл: с одной стороны, искусство парадное и официальное, с другой — непризнанное и «плебейское».

2 мая 1833 года Станкевич сообщает Неверову о своем восхищении Каратыгиным (гастролировавшим в то время в Москве) и прибавляет: «Слезы Каратыгина это сделали». От внимания Станкевича не укрылись и «фарсы» в игре Каратыгина, но «я все ему прощаю... за эти божественные слезы» (стр.216).

18 мая Станкевич пишет, что он «полюбил игру Каратыгина», но отмечает, что сообщение «Северной пчелы» «об успехе бенефиса Каратыгина» — преувеличено. В этом же письме впервые появляется сопоставление Каратыгина с Мочаловым, не целиком к выгоде первого. «Твердо уверен, что Мочалов в некоторых местах [в «Коварстве и любви»] будет лучше Каратыгина, но знаю также, что всей роли не выдержит...» (стр.218).

20 мая, после представления «Коварства и любви», где Мочалов выступил в роли Фердинанда, Станкевич пишет: «Мочалов, по-моему, рожден с талантом. Несмотря на свое пигмейство, он мог бы быть чудом, если бы занялся обработыванием своего таланта» (стр. 224).

Наконец, 17 декабря, через несколько месяцев после московских гастролей Каратыгина, Станкевич решительно заявляет: Каратыгин «весьма хороший актер, но далек до художника...» (стр. 269).

Эти перемены во взглядах Станкевича станут понятнее, если вспомнить, что как раз весной этого года печатались знаменитые статьи П. Щ. (т. е. Надеждина), в которых развенчивалась неестественная, аффектированная манера игры Каратыгина. Добавим, что около этого времени усилилось общение Надеждина и Станкевича на почве театральных интересов. Надеждин склонял Станкевича написать «историко-теоретическое» рассуждение «о театральном искусстве» (стр. 263, 267). Едва ли в их беседах была обойдена и злободневная тема: Каратыгин или Мочалов?

Станкевич принял точку зрения Надеждина на ходульность игры Каратыгина, сохранив, однако, уважение к таланту и профессиональной выучке актера.

Второй приезд Каратыгина в Москву — в апреле 1835 года — застал уже Станкевича с твердым мнением. «...Он стал вдвое хуже прежнего: гримасничает, делает фарсы, ревет, но все-таки он с редким талантом, — сообщал Станкевич Неверову. — Я хочу писать об нем в «Телескоп» (стр. 319). В «Телескоп», как известно, написал статью Белинский, в которой отметил перемену в отношении к Каратыгину со времени гастролей 1833 года: «...уже не те обстоятельства: к нему присмотрелись, его разглядели, а прелесть новости потеряла свою магическую силу» (I, 180). Белинский здесь, безусловно, учитывал и ту эволюцию, которая была пережита в кружке Станкевича.

На глазах меняется отношение Станкевича и к Кукольникову. 1 декабря 1833 года Станкевич пишет об его пьесе «Торквато Тассо»: «Несмотря на детскую обработку, он показывает и талант и любовь к искусству» (стр. 263). Замечу, кстати, что интерес к произведению Кукольника проявил не один Станкевич: буквально такой же была оценка пьесы Белинским. В 1835 году критик писал, что Кукольник подавал «блестящие надежды», что ««Торквато Тасс»... порадовал было любителей изящного как приятная, хотя и детская греза» (I, 173).

Но уже спустя три месяца Станкевич писал, что новая драма Кукольника «Рука Всевышнего отечество спасла», «это — проза, переложенная в дурные стихи, нет связи, нет идеи...» (стр. 279).

Появившийся несколько позднее — осенью 1835 года — сборник стихов Бенедиктова сразу же вызвал в Станкевиче решительный отпор. «Здесь сделали шум стихотворения Бенедиктова — пустые фразы», — писал он 12 ноября М. Бакунину. Двумя днями раньше, в письме к Неверову, он набросал характеристику Бенедиктова, замечательную по отчетливости и полноте выражения. «Бенедиктова я читал и не соглашусь с тобою. Он не поэт или, пока, заглушает в себе поэзию. Из всех его стихотворений мне нравятся два: «Полярная звезда» и «Два видения». Во всех других одни блески, мишура. Увлекая тремя, четырьмя счастливыми стихами, он вдруг холодит тебя каким-нибудь вычурным словом, которое он считает за прелесть! Что ни стих, то фигура; ходули беспрестанные. Чувство выражается просто: ни в одном стихотворении Пушкина нет вычурного слова, необыкновенного размера, а он — поэт. Бенедиктов блесит яркими, холодными фразами, звучными, но бессмысленными или натянутыми стихами. Набор слов самых звучных, образов самых ярких, сравнений самых странных — души нет!» (стр. 339).

Как известно, подобная оценка Бенедиктова была вскоре поддержана и развита в статье Белинского (цензурное разрешение книжки «Телескопа», где печаталась статья — 24 ноября). Ход мысли Белинского во многом совпадает с ходом мысли Станкевича. То же осуждение Бенедиктова за «фразы», «вычуры» и «стихотворные игрушки» вместо «поэзии»; то же противопоставление Бенедиктова Пушкину — как поэту истинному; то же упоминание «Двух видений» и «К полярной звезде» в числе более или менее удачных вещей¹⁹.

К этому надо добавить и отрицательное отношение Станкевича к «надутым повестям Марлинского», зафиксированное более поздней записью (от 18 августа 1836 года), но безусловно сложившееся не позже, чем в 1835 году.

¹⁹ Характерно распространение этого «эффекта простоты» и на К. Аксакова, — не забудем — участника кружка Станкевича. В наброске, относящемся к середине 1830-х годов, он осуждает «французов»: «...Если им поддаться и начать принимать ложный призрак чувства за истинное чувство, то можно наконец потерять способность понимать прелесть простоты, потерять собственное чувство — и тогда «Илиада» будет казаться пошлой и скучной, тогда понравится фразер Бенедиктов, эффектер Гюго» (этот отрывок опубликован В. А. Кошелевым в кн. *Аксаков К.С. Эстетика и литературная критика*. М., 1995. С. 30).

Таким образом, все наиболее типичные явления велеречивого, ходульного искусства 30-х годов — Каратыгин в театре, Кукольник, Бенедиктов, Марлинский в литературе — вызывали недвусмысленный отпор Станкевича. В его разрозненных оценках и замечаниях проступает определенное единство художественного мироощущения, состоящее в поиске эффекта простоты (мы потом точнее определим его объем и границы) и в упорном отклонении «вычур». Об этом мироощущении, которое в различной мере распространялось на всех членов кружка Станкевича, прекрасно писал впоследствии один из его членов — К. Аксаков: «В этом кружке выработалось уже общее воззрение на Россию, на жизнь, на литературу, на мир — воззрение большею частью отрицательное. Искусственность русского классического патриотизма, претензии, наполнявшие нашу литературу, усилившаяся фабрикация стихов, неискренность печатного лиризма — все это породило справедливое желание простоты и искренности, породило сильное нападение на всякую фразу и эффект; и то и другое высказывалось в кружке Станкевича, быть может, впервые как мнение целого общества людей»²⁰.

Бесполезно выяснять сейчас, Белинский или Станкевич первым высказал то или другое суждение о Бенедиктове, Кукольнике и т. д. При общности кружковой жизни и свойственной ей интенсивности интеллектуального обмена просто невозможно установить, кто первым «сказал Э». С другой стороны, ясно, что поскольку в критике первым и с достаточной степенью определенности развил тот или иной взгляд Белинский, то ему по праву и принадлежит критический приоритет. Но не менее ясно должно стать и то, что в самом установлении общего духа кружка и его отвращении от «всякой фразы» ведущую роль играл Станкевич. На этот счет есть недвусмысленные свидетельства самого Белинского.

В более позднем письме М. Бакунину, говоря о только что пережитом им «новом великом перевороте», состоящем в приближении к «действительности», Белинский вспоминал Станкевича: «...он первый объявил гонение претензиям, и в этом отношении я бесконечно обязан ему...» (XI, 293). В письме к самому Станкевичу: «Я вспомнил... твоё недовольство собою,

²⁰ Аксаков К. Воспоминание студентства. СПб., 1911. С. 17—18. См. также: Аксаков К. С. Эстетика и литературная критика. М., 1995. С. 294.

твои хлопоты о побиении фантазий, твою тоску о нормальности. Слово "действительность" сделалось для меня равнозначительно слову "Бог"» (XI, 387). Надо ли говорить, что «гонение претензиям» и «побиение фантазий» — здесь не только этическая, но и философская категория, означающая стиль поведения, выросший из определенного («нормального») типа понимания жизни.

Несомненно, что в этот тип понимания входил известный политический заряд. Хотя Станкевич, в отличие от молодого Белинского, автора «Дмитрия Калинина», не принес в свой кружок идей политического бунтарства, но его «нападение на всякую фразу», безусловно, выросло на почве отчуждения от официальной жизни России и от насаждаемого сверху казенного патриотизма. Об этом четко говорит К. Аксаков в только что приведенной характеристике кружка. Обратим внимание и на несомненное родство таких фактов, как стремление Станкевича к правде и простоте в искусстве и его увлечение скептической школой Каченовского.

19 июля 1832 года Станкевич сообщал: «Читать Карамзина не буду... не так надобно изучать историю» (стр. 213). 1 декабря 1833 года Станкевич под несомненным влиянием Каченовского писал: «Признаюсь, меня не достанет на брожение в бессущной пустоше первого периода русской истории» (стр. 263) Несколько ранее, 7 июня 1833 года, Станкевич, после сдачи экзамена по истории, не без удовлетворения сообщал, что Каченовский им «очень доволен». Вспомним пародию К. Аксакова «на стихотворные идеализации истории» «Олег под Константинополем», внушенную скептическими мнениями Каченовского и поддержанную Станкевичем и другими членами кружка.

Белинский писал в «Литературных мечтаниях», что Каченовский, «который восстановил против себя пушкинское поколение... в следующем поколении нашел себе ревностных последователей и защитников» (1, 88). Критик и тут учитывал реакцию Станкевича, как, впрочем, и свою. Страстность же защиты идей Каченовского объясняется очень просто. Почерпнутое Белинским и Станкевичем у Каченовского враждебное отношение к идеализации прошлого, с одной стороны, носило политическую окраску, а с другой — было связано с «побиением» фразы и претензий в современном искусстве.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС СТАНКЕВИЧА

Но попробуем определить эстетическое содержание «эффекта простоты» Станкевича. Хотя «вкус» как непосредственная восприимчивость произведений искусства может не совпадать с эстетическим кредо и чаще всего шире последнего, но связь между ними очевидна. И тяготение Станкевича к простоте и безыскусственности имело свое эстетическое содержание, которое можно определить и ограничить.

Обратим внимание, как в повести «Несколько мгновений из жизни графа Т***» описана первая встреча графа с его будущей возлюбленной. Изображение все время двойится на реальное и кажущееся. Граф, пришедший в концерт Пасторальной симфонии, останавливает свое внимание то на сидевшей рядом девушке, то на своих впечатлениях, возбуждаемых музыкой, — и оба ряда ощущений совпадают. На «девушку», даже на «молодую девицу», как сказано вначале, граф смотрит сквозь волшебные звуки Бетховена. «Высокая, стройная, окруженная волшебной атмосферой звуков, она казалась графу роскошным гением Бетховена, внушившим ему божественные песни»²¹.

Возникает характерное для эстетического мироощущения Станкевича пересечение повседневного с волшебным и божественным.

Прозаическое и обыденное эстетически значимы постольку, поскольку они вступают в контакт с высоким и абсолютным. Но абсолютное ценно не само по себе, а своей способностью входить в повседневное и принимать его обличье.

Почему на молодого Станкевича произвели такое большое впечатление «Бог и баядерка» Гёте? Потому что Бог у Гёте переступает черту абсолютного, как смертный нисходит к падшей женщине, и возбуждая ее любовь и горе, возвышает ее душу. «"Kenner des Grossen und Tiefen"»²², — пишет Станкевич, — как человек действует между человеком. Он не бросает перунов с неба, чтоб разрушить падшее создание, чтоб зажечь жизнь прекрасную, но орудием преобразования избирает земных могучих деятелей — любовь и горе. Очищенная ими жизнь отлетает к источнику жизни!» (стр. 249).

²¹ Станкевич Я.В. Стихотворения — трагедия — проза. С. 168.

²² В. Г. Белинский, *Сочинения*, т. 10, с. 106.

«Бог и баядерка» стала в эту пору для Станкевича программным эстетическим документом. Он намеревался даже написать по мотивам стихотворения драму, чтобы «осуществить в ней мое понятие о любви *in genere*, представить постепенное очищение, возвышение души...» (стр. 218).

На том же пересечении обыденного и высокого возникает известная оценка Станкевичем «Старосветских помещиков» Гоголя: «Это прелесть!.. Как здесь схвачено *прекрасное чувство человеческое в пустой, ничтожной жизни!*» (стр. 318; курсив мой. — Ю. М.).

Произведения Гоголя Станкевич называет «истинной поэзией действительной жизни» и причисляет писателя к «романистам» (стр. 335), хотя в это время он был только автором повестей. Обозначение «романист» вызвано как раз распространенным тогда пониманием двойственности этого жанра, приводящего в соприкосновение две сферы: прозаически повседневное и поэтическое. Роман удобнее всего для «поэтического представления жизни» (Белинский).

Сближение в эстетике Станкевича обеих сфер происходило под влиянием ряда художественных факторов. Несомненно сильное воздействие на Станкевича пантеизма Гёте. Влияла на него и художественная философия Гофмана, причем как раз своим «дуализмом».

Гофман (как об этом специально говорилось в главе об Одоевском) стремился преодолеть антагонизм действительности и вымысла, свойственной романтикам типа Новалиса или Фридриха Шлегеля. С одной стороны, гротескное и фантастическое становилось своего рода знаками «беспорядка природы», а с другой — устанавливалась соотносимость идеала и повседневности, открывалась, по гофмановскому выражению, возможность «жизни в поэзии». Станкевич хорошо почувствовал эту черту Гофмана. «Я думаю, ты поймешь хорошо фантастическое Гофмана, — писал он М. Бакунину 8 ноября 1835 года, — это не какая-нибудь уродливость, не фарсы, не странности... Его фантастическое естественно — оно кажется каким-то давнишним сном» (стр. 583).

Гофмановский склад фантастики помогал Станкевичу чутко улавливать вычурно-фантастическое, высокопарное, рассчитанное на эффект. Интересно, что в обличении высокопарности Каратыгина автор «Необыкновенных страданий одного дирек-

тора театра» — его союзник. Тут уже Станкевич опирался на Гофмана-теоретика, которого он необычайно высоко ставил («...там, где он говорит о музыке, об искусстве вообще — не оторвешься от него!»). Даже в последнем своем произведении, «Об отношении философии к искусству» (1840), излагающем эстетику Гегеля, Станкевич не забыл упомянуть Гофмана в числе тех, кто подготавливал «плодовитые открытия новейшей философии».

Наконец, ощущение и воздействие на Станкевича философского универсализма, сближавшего понятие поэтического с понятием истинно-закономерного, то есть философски значимого. Только в соответствии с общим умонастроением Станкевича особая роль отводилась им «понятию любви in genere» как своеобразной закономерности всего сущего.

В целом эстетический комплекс Станкевича, образованный пересечением повседневного и абсолютного, был весьма типичным явлением, одной из переходных, промежуточных форм от романтического к реалистическому этапу сознания.

С одной стороны, этот комплекс оставлял за своими пределами все, в чем была одна форма, пустые фразы, фарсы, в чем не угадывалось отблеска высшей поэтичности, выстраданной думы поэта — о жизни и человеке. Риторика и искусственность (тем более ремесленного пошиба или же сдобренная лжепатриотическим душком) мгновенно вызывали к себе отрицательную реакцию.

С другой стороны, этот комплекс рождал мучительную потребность в высокой простоте, то есть в таком изображении, в котором бы прозаическое и повседневное просветлялось жаждой совершенного, божественного, абсолютного. Первым делом возникал вопрос: есть ли соотношение двух элементов или нет? Сама степень прозаизма, верности отражения повседневной жизни, была не приковывала к себе такого внимания, как спустя пять-семь лет, и не стала еще эстетической проблемой. Поэтому и возможно было восприятие в одном ряду таких произведений, как «Старосветские помещики» и, скажем, «Насмешка мертвеца». Ведь и Гоголь безмерно скорбит об утрате истинно человеческого. Ведь и Одоевский мечет громы и молнии в тех, кто попирает высокое назначение человека: «Насмешка мертвеца» «приводит меня в восторг своим пророческим тоном, своим фантастическим (искренне фантастическим) колоритом...» (стр. 276). Оговорка об «искренне фанта-

стическом» связана с уже знакомым нам пониманием естественности в фантастике гофмановского типа.

Подобным же образом поступал Белинский, когда находил возможным сравнивать (по силе впечатления, по силе художественности) повести Гоголя с той же «Насмешкой мертвеца», с его «грозым юмором», который «кусает до крови, впивается в тело до костей, рубит со всего плеча...» (I, 299). Но все же Белинский в это время уже больше уделяет внимания первому элементу «двучлена» — так сказать, материальной, прозаической, бытовой стороне гоголевской художественной философии... Вместе с тем эстетический комплекс Станкевича еще не давал возможности постигнуть поэтическую прелесть последних произведений Пушкина. Они были выше порога простоты, установленного привычным соотношением повседневного и абсолютного. В них отношение к поэтическому идеалу выступало трудно уловимым, почти исчезающим, и жизнь представлялась в кажущейся случайности и раздробленности своего внешнего проявления.

В январе 1834 года Станкевич пишет об одном «безжизненном стихотворении Пушкина» в первой книжке «Библиотеки для чтения» (стр. 277). Это — «Гусар». Белинский тоже отозвался о нем снисходительно (II, 82).

В октябре 1834 года, касаясь сказки Ершова «Конек-Горбунок», Станкевич прибавляет: «Пушкин изобрел этот ложный род, когда начал угасать поэтический огонь в душе его» (стр. 296). Мнение Станкевича совпадает с развиваемым Белинским (в «Литературных мечтаниях») взглядом об упадке таланта Пушкина.

На отрицательный приговор сказкам Пушкина влияла и собственно историко-философская сторона системы. Согласно ее положениям, народная сказка, как и эпопея, возникает на одной из низших ступеней художественно-философского сознания и на последующих ступенях невосстановима. «Эпопея должна быть народна и порождена без сознания в век младенчества» (стр. 238). Соблазненный ложным примером Пушкина, Ершов «затекает сибирские Илиады!» «Ну не вздор ли это? — Любопытны поверья народные: собери их, Расскажи с поэтической простотой, сохраняя колорит, которым они облечены в устах народа... И что за поэт, кто... начнет ломать в сонные хореи безыскусственное сказание младенца?» (стр. 296).

Сравните у Белинского в рецензии, написанной несколькими месяцами позже: «...сказки созданы народом: итак, ваше дело описать их как можно вернее под диктовку народа, а не подновлять и не переделывать». Сказке литературной «по необходимости будет недоставать этой неподдельной наивности ума, не просвещенного наукою, этого лукавого простодушия...» Вот почему сказки Пушкина не имели успеха. «О сказке г. Ершова — нечего и говорить» (I, 150—151).

То немногое из позднего Пушкина, что в это время принималось Станкевичем, видимо, импонировало ему своим «глубоким чувством» (Белинский), четким соотношением идеала и повседневности. В одном из писем 1835 года Станкевич цитирует строки из элегии «Безумных лет угасшее веселье...». На эту элегию ссылался и Белинский как на одну из «утешительных надежд, подаваемых ею о Пушкине...».

В общем, неприятие Станкевичем зрелого Пушкина — типичное явление для романтической, а затем философской эстетики. Станкевич здесь совпадает с Веневитиновым (периода двух первых его статей о Пушкине), с Надеждиным, в некоторой мере с И. Киреевским и — как мы только что видели — с Белинским. Время понимания зрелого Пушкина для Станкевича и Белинского было впереди.

ФИЛОСОФСКИЕ УНИВЕРСИТЕТЫ

Между тем Станкевич вступил в полосу углубленных философских занятий, которые постепенно обновили и его подход к искусству²³.

После первых неудачных попыток выработать «систему» и паллиативного решения остановиться на «моей религии» вместо «моей метафизики» Станкевич пережил пору колебаний. То он мечтает о соединении умозрения с опытом, то в качестве решающего фактора философского знания призывает веру.

Перенося центр тяжести на факты и опыт, Станкевич сближался с Шевыревым. 15 января 1834 года он писал Неверову: «Сию минуту с первой лекции Шевырева... Это едва ли не первый *честный профессор*... Он должен, кажется, уничтожить и безотчетный трансцендентализм некоторых из наших

²³ См. также. Каменский З.А. Указ. соч. Гл. 4. Николай Владимирович Станкевич.

собрятий и вместе с этим пробудить верование в науку в тех, которые, досадуя на рьяные ристания тройки в бессущной пустоте, всюду порывающейся и всюду претыкающейся, предаются скептицизму» (стр. 276).

Во вступительной лекции по истории поэзии Шевырев всемерно подчеркивал особенности своего метода как «чисто исторического, в соединении с философским воззрением». Охарактеризовав два направления в современной науке, одно из которых — немецкое, «умозрительное», а другое — французское, «эмпирическое», Шевырев указывает, что «в лучших ученых писателях современного мира, как Германии, так и Франции, мы видим сочетание этих двух стремлений». «Германцы отказываются от логических построений в науках, от этих бесплотных скелетов»; французы же перестают видеть в истории и природе «нескладный агрегат событий и явлений». «Если бы можно было всю современную науку назвать одним именем, то прилично бы ей было... наименование мыслящей Истории... Наука должна иметь душою Философию, телом Историю»²⁴. Именно эта идея пришлась по вкусу Станкевичу.

Поскольку сочувственное отношение к Шевыреву ставится в вину молодому Станкевичу, который якобы разошелся здесь с Белинским²⁵, задержимся еще на этом вопросе.

После всего сказанного в V главе должно быть ясно, что подобное отношение к Шевыреву в 20-е и в начале 30-х гг. никак не может служить показателем политического консерватизма или реакционности. Общественное лицо Шевырева определялось в это время другими факторами. В 20-е гг. он — человек, близкий к любомудрам, член ученой дружины «Московского вестника» и, между прочим, литератор, резко враждебный Булгарину и его «Северной пчеле». В начале 30-х гг. — это серьезный ученый, у которого видели определенную и четкую методологическую ориентацию: приверженность к фактам и вражду к метафизическим построениям. Мы говорили, что в такой роли и воспринимал его в начале 1834 года Станкевич.

Отчуждение Шевырева от круга Станкевича и Белинского началось с конца 1834 года, а именно с появления предпоследней главки «Литературных мечтаний», где Белинский касался Деятельности Шевырева. 5 февраля 1835 года Станкевич сооб-

²⁴ Шевырев С. История поэзии. С. 2—3.

шил Неверову, что Шевырев «хвалил» статью, «пока до него не дошло дело», и что Шевырева обидел сдержанный отзыв Белинского об его стихах, в которых «развивается мысль, а не изливается чувство» (стр. 311). Но показательно, что общая оценка Шевырева в статье еще очень высока (Белинский хвалит его «чрезвычайно», говорит Станкевич). И особенно — оценка его ученой и педагогической деятельности, «отлично исполняемой им должности профессора при Московском университете». Со своей стороны, и Шевырев вначале похвально отозвался о «Литературных мечтаниях»²⁶. Серьезные разногласия, приведшие к упорным философским и литературно-критическим схваткам, обнаружились, как мы увидим, позднее.

В интересах точности надо добавить еще, что если не исполнение, то почин этой полемики во многом принадлежал Станкевичу. Позднее (в августе 1838 года) Станкевич вспоминал в письме к Грановскому: «Я сказал первый Белинскому, что Шевырев надувается в стихах, потом заметил отсутствие логики в его лекциях и т. д. Все это Белинский принял с болью, согласился» (стр. 471).

Но вернемся к Станкевичу на рубеже 1834 — начала 1835 года.

Порою им в это время овладевали сомнения в возможности примирить опытность и умозрение, и тогда от призывов изгнать «безотчетный трансцендентализм» он обращается к вере. В письме Белинскому от 30 октября 1834 г. Станкевич говорит, что «между бесконечностью и человеком, как он ни умен, всегда остается бездна», которую в состоянии перешагнуть «одна вера, одна религия», и что «та система хороша, которая не мешает верованиям, составляющим интегральную часть человеческого существа...» (стр. 408). Строки эти, написанные всего несколькими месяцами после приведенного отзыва о лекциях Шевырева, пропитаны совсем иным духом и кажутся вышедшими из-под пера позднего Ивана Киреевского или Одоевского.

Прорвать замкнутый круг колебаний и противоречий Станкевичу помогло изучение Шеллинга. Изучение это за короткий срок прошло ряд этапов.

19 сентября 1834 года он сообщает Неверову, что прочитал «Систему трансцендентального идеализма», о которой он раньше имел общее представление. «Только — или я худо понимаю

Шеллинга, или мысли его о человеке оскорбительны! Полагая, что натуральное влечение одного человека (эгоизм) ограничивает свободу другого, он говорит, что прогрессивность в истории есть улучшение общественных отношений (законов), то есть улучшение средств противодействовать эгоизму, уравнивание эгоизмов чрез действие и противодействие. Он исключает из истории науки и искусства и допускает только по степени их влияния (больше вредного, по его мнению) на правление» (стр. 291).

Действительно, признавая единственным объектом истории «постепенное осуществление правопорядка», Шеллинг в «Системе трансцендентального идеализма» отказывался видеть мерило прогрессивности в тех факторах, на которые обычно указывали просветители: «Одни ведь здесь обращают свой взор на *моральные* успехи человечества, а как измерить эти успехи — вот что нам хотелось бы знать, другие же учитывают прогресс в *искусствах и науках*, каковой, однако, рассматриваемый с исторической (практической) точки зрения, скорее должен считаться регрессом или по крайней мере таким продвижением вперед, которое идет наперекор истории». Так «прикладные науки» своими открытиями могут доставлять эгоизму все более сильные средства, совершенствуя орудия уничтожения и умножая количество существующих зол. В этом смысле влияние их на конечную цель истории скорее более полезное, чем более вредное (как объяснял Шеллинга Станкевич), но — оно остается косвенным, поскольку науки и искусства играют роль «промежуточного звена», ускоряющего уравнивание эгоизмов и «переход человечества к установлению универсального правового порядка» (стр. 342, 341).

Первая реакция Станкевича на систему Шеллинга, мы видим, была в высшей степени закономерной и объяснялась всем его предшествующим развитием. Убеждение Станкевича, что любовь принадлежит к коренным закономерностям природы и тем более человеческой истории и что поэзия — главный агент этой любви, столкнулось с антипросветительской трактовкой Шеллингом человеческой природы и влияния на нее искусства и наук. Поэтому он нашел мнение немецкого философа о человеке «оскорбительным». «Постепенное воспитание человечества есть одно из сладчайших моих верований», — писал Станкевич и признавался, что ему «больше по сердцу

мысль Гизо — представить в истории постепенное развитие человека и общества» (стр. 291).

Станкевич, как указал К. Архангельский, имел в виду те положения «Истории цивилизации» Гизо, согласно которым к фактам цивилизации относятся не только учреждения, торговля, промышленность, но и философия, религия, наука, искусство, характеризующие прогресс человечества. «Повсюду, где внешняя жизнь человека становится более широкою, — писал Гизо, — где она оживляется, улучшается, где духовная природа его проявляется во всем блеске и величии, — повсюду на основании этих признаков и часто даже несмотря на значительное несовершенство общественного бытия, человеческий род провозглашает цивилизацию и продолжает ее»²⁷.

Вскоре Станкевич перечитал «Систему трансцендентального идеализма». «Теперь я гораздо более понимаю Шеллинга, нежели в первый раз», — писал он Неверову, выражая уверенность, что «история должна получать высокое значение» в его системе (стр. 293).

Станкевич еще пытается примирить шеллингианство с морально-просветительскими началами своего мировоззрения и мечтает о проникновении «этой системы религиею или религии этой системою». Но, прибавляет он, «надобно еще изучить получше Шеллинга» (стр. 317).

Перелом наступил осенью 1835 года и нашел свое выражение в двух замечательных письмах Станкевича — Неверову (от 10 ноября) и М. Бакунину (от 12 ноября).

Чтобы понять ход новейшей немецкой философии, Станкевич принялся за сочинения Канта и увидел, что они «послужили основанием системе Шеллинга». «Этот твердый методический ум разбил старые кумиры, развеял призраки, носившиеся в области ума, и своею сухою критикою приготовил поэзию Шеллинга» (стр. 583—584). Установив «преждеопытные» формы чувства и рассудка и выведя из их компетенции исследование вопросов «о Боге, свободе и бессмертии», Кант указал новый путь философии: «не решая отвлеченного вопроса о возможности мира, она должна заняться решением вопроса о начале и возможности человеческого знания».

²⁷ Архангельский К.П. Н. В. Станкевич (Из истории умственной жизни тридцатых годов) // Известия Северо-Кавказского государственного университета. Т. I, общественно-литературный Ростов-на-Дону, 1930. С. 142.

«Шеллинг естественно должен был обратить на это свое внимание... Он заметил сходство законов природы с законами человеческого ума, и это сходство привело его к общему началу *тех и других*» (курсив мой. — Ю. М.). «Строго и последовательно доказал он, что начало нашего знания, основание всех его законов, закон самый простейший, который не доказывается (ибо дальше его мы выходить не можем), есть *самосознание*, положение: *я есмь* или *я = я*. Теперь оставалось ему вывести из этого начала по закону необходимости весь состав человеческого ума, описанный Кантом, или лучше сказать, *показать*, каким образом из этого сознания должно было развиваться все наше разумение» (стр. 584—585).

Станкевич приходит, таким образом, к глубокому толкованию шеллингианского принципа тождества, в котором он (подобно Надеждину) видит снятие антиномий Канта. «Законы природы» согласуются с «законами человеческого ума». Природа построена Шеллингом «мимоходом», как «гостиница». «Впрочем, гостиница прекрасная! Сам государь, ум человеческий, изволит ехать по этой дороге из старой столицы своей *я равно я* в новую резиденцию на немецкий манер, под названием: *полное разумение*» (стр. 589).

Вообще после «Писем к графине NN» Веневитинова и статей Надеждина начала 30-х годов (прежде всего его статьи о книге Бахмана) упомянутые письма Станкевича представляют собой новый шаг в усвоении и развитии на русской почве «принципа тождества». Весь ход новейшей немецкой философии изложен в этих письмах с замечательной глубиной и отчетливостью²⁷.

Что касается человеческой истории и понимания искусства и наук, то Станкевич выделяет мысль Шеллинга — «история есть вторая природа, творимая человеком», — а в искусстве видит последнюю ступень познания («разумения») и вместе с тем завершение системы. «В искусстве, в изящном творчестве, человек уравнивается с абсолютом; он возвращается в первоначальное тождество, сознательное существо творит без созна-

²⁷ Ср. замечание другого исследователя: «...Характеристика философии Шеллинга [у Станкевича] в целом начинает походить более на характеристику объективного (абсолютного) идеализма Гегеля, то есть еще более последовательного объективного идеализма, нежели шеллинговский» (Каменский З.А. Указ. соч. С. 229).

ния» (стр. 585). Никаких моральных упреков Шеллингу Станкевич больше не делает.

Хотя этическая функция искусства навсегда сохранила для Станкевича свое значение, но она теперь стала производной от его познавательной функции: от того, насколько успешно участвует искусство (как и философия) в свободном от призраков «полном разумении». Крайне важно при этом, что, видя в искусстве завершение системы, Станкевич не хочет видеть в нем (как вообще в эстетическом созерцании) формы сознания, абсолютно превосходящей другие формы — в том числе философскую. Здесь уже Станкевич значительно отходит от Шеллинга.

Результаты философских занятий Станкевича не замедлили сказаться, и в его письмах 1835—1836 годов зазвучали новые идеи. Видно было, что полоса кризиса осталась позади.

Раньше Станкевич возлагал окончательные надежды на веру и религию. Теперь он поет гимн уму, способному в форме понятий давать верную картину мира: «...человек, который верит иногда уму, например, хоть в том, что $5 \times 5 = 25$, не должен бояться свободного хода мысли ни в каком отношении...» Ум «есть венец создания». Религия скорее подтверждает силу ума, чем служит его опровержением. «Да и чем передается тебе религия? не умом ли? Разве верование не есть мысль, мысль, одобряемая целым разумением...». Станкевич здесь уже близок к гегелевской мысли о том, что открываемое неискушенному сознанию откровением философия должна открыть и обосновать строгим путем логики. «Одному довольно веры, другому пояснения этой веры... но вполне ум удовлетворяется только совершенным согласием с самим собою... Вне знания нет бытия, вне единства нет знания; совершенное одобрение ума, согласие, равное согласию на то, что $2 \times 2 = 4$: вот чего должно достигнуть уму!» (стр. 364—365).

Раньше Станкевич вынужден был констатировать недостижимость цельного знания. Теперь вновь оживают в нем идеи универсализма. «Я хочу полного единства в мире моего знания, — пишет он Грановскому 29 сентября 1836 года, — хочу дать себе отчет в каждом явлении, хочу видеть связь его с жизнью целого мира, его необходимость, его роль в развитии одной идеи» (стр. 450).

Еще полтора-два года назад Станкевич отказывался признавать всемогущество философии («метафизики») и

предпочтение искусствам и частным наукам. Теперь он убежден в высшей роли философии, дающей нам универсальное знание о мире. «Нет, мой Генварь! (так в шутку называл Станкевич Януария Неверова. — Ю. М.). Философия не есть наука в ряду наук, но высочайшая из всех, служащая им основанием, душою и целью» (стр. 367). От философии он ждет исцеления России, всей Европы, потому что «стройное мышление объясняет людям их назначение, восстанавливает убеждения...» (стр. 368). Понимание поэзии также должно быть пронизано философией, и в этом смысле Станкевич советует Белинскому (в письме от 3 ноября 1836 года) занятия «искусством и историей» связать с ответами на коренные вопросы знания (стр. 622).

Можно с уверенностью сказать, что весь этот комплекс идей составлял содержание не дошедшей до нас статьи Станкевича «О возможности философии как науки» (стр. 604), которую он написал к началу 1836 года в Острогжске. Само название статьи показывает, что она посвящена защите нового взгляда на философию от упреков подобных тем, которые делал в переписке со Станкевичем Неверов.

Весною 1835 года возникли и разногласия с Шевыревым. «Шевырев обманул наши ожидания: он педант», — пишет Станкевич 1 июня 1835 года (стр. 321). На этот приговор повлиял не только обнаружившийся педантизм Шевырева, но и развитие философских интересов Станкевича: «Этот человек не существует для мысли» (стр. 368). Иначе говоря: для комплекса идей новейшей философии. Теперь уже Станкевича не удовлетворяет примирение опытности и трансцендентализма, которое он с похвалой отмечал в лекциях Шевырева.

«Я не понимаю натуралиста, который считает ноги у козявок, и историка, который, начав с Ромула, в целую жизнь не дойдет до Нумы Помпилия» (стр. 446). Хотя эти строки непосредственно не касаются эстетики, но они проясняют отношение Станкевича к Шевыреву. «Прагматический интерес в науке» — удел «односторонних» людей» (стр. 450); к ним отныне и причислен Шевырев.

1836 год — время резкой полемики между «Московским наблюдателем» Шевырева и «Телескопом», которой мы уже отчасти касались в предыдущих главах. Плечом к плечу против Шевырева выступили Надеждин, Белинский, поддержанные Станкевичем М. Бакунин и К. Аксаков.

Оппозиция против Шевырева сразу же обнаружила два фланга. Если Белинский сосредоточился в основном на критических и литературно-теоретических выступлениях Шевырева, то Надеждин направил главный удар против его философских и методологических позиций. Станкевич, мы видим, был здесь заодно с Надеждиным. Впрочем, оба фланга поддерживали друг друга. С одной стороны, Станкевич приветствовал выступления Белинского против «странных критик» Шевырева. С другой — Белинский в конце 1836 года, приступив (в значительной мере под влиянием Станкевича) к более углубленным философским занятиям, сделал несколько выпадов против «односторонних фактистов». Он намекал на Шевырева, солидаризируясь с Надеждиным и Станкевичем.

Между тем Станкевич все расширял круг своих занятий. Прочитав в апреле 1836 года «Определение человека», Станкевич пишет, что «из Фихте» он уже предвидит «возможность другой системы» (стр. 605). В это время он усиленно интересуется Гегелем и, чтобы завершить свое образование, мечтает о поездке в Германию.

Годом раньше Станкевич писал: «Я так много еще должен сделать и так скоро (ибо за 25 лет стыдно и невозможно учиться многим вещам, а мне 21), что ужасно потерять каких-нибудь два года...» (стр. 322). Как быстро выросли в те времена! В двадцать лет с небольшим Станкевич встал вровень с лучшими умами Европы, выражая своими запросами и тревогой самые последние искания научной мысли.

СПОР С НАДЕЖДИНЫМ

В начале 1837 года Станкевич вдруг разошелся с Надеждиным. Ссора разделила Надеждина и с Белинским и — в меньшей мере — с другими членами кружка Станкевича. Что произошло? Ведь совсем недавно все они дружно сражались с Шевыревым.

...В начале 1837 года Надеждин выступил с рецензией на «Новый курс философии» Е. Жерюзе. Рецензия появилась в петербургском издании «Литературные прибавления к "Русскому инвалиду"», так как с закрытием «Телескопа» Надеждин лишился собственной трибуны, а вход в «Московский наблюдатель» Шевырева был ему, конечно, заказан.

Упомянув в своей рецензии о «великом триумvirате» Фихте, Шеллинга и Гегеля, даровавшем философии «новую жизнь», Надеждин писал: «Но заметьте, эти восстановители философии и не думали составлять полных систематических ее курсов. Они обрабатывали только некоторые отрасли знания, относимые прежней ученостью к философии, с философской точки зрения, создали дух, а не науку философии»²⁸. Во-первых, Надеждин неточно изложил цели новейшей немецкой философии: она стремилась стать именно наукой наук. В особенности неправ он был к Гегелю, считавшему философию настоящей наукой, «действительным знанием». Мы уже знаем точку зрения Станкевича на философию как основу всех наук и легко можем догадаться об его реакции на размышления Надеждина. Во-вторых, в словах Надеждина о «систематических курсах», о «систематических рамках учебников» Станкевич, видимо, почувствовал недоверие к понятийно-логической форме философствования.

25 января Станкевич сообщает Неверову, что он хочет написать «статьеку... по поводу статьи Надеждина о Жерюзе», но сомневается, напечатают ли: в «Литературных прибавлениях» «позволяется говорить только против "Северной пчелы", а противу разных гадких суждений "Наблюдателя", которых тучи, надобно коснуться мимоходом, нельзя сказать ни слова» (стр. 369). 11 февраля Станкевич сообщает, что писать «против пошлой статьи Надеждина» не будет, но что из-за этой статьи «мы с ним спорили здесь и потузили его, как он выражается иногда, порядком: у него едва ли есть убеждение» (стр. 371). Это первое свидетельство возникшего раскола²⁹. «Мы» — это члены кружка Станкевича, прежде всего, конечно, Бакунин и Белинский, недавно вернувшиеся из Прямухино с обостренным интересом к философским проблемам.

Только что Надеждин в споре с Шевыревым сам отстаивал достоинства строго систематического способа философствования и указывал на обязанность философии быть всеобщей наукой. И вдруг такое отступничество... Этим вызвано обвинение

²⁸ Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837, янв. №1. С. 8.

²⁹ Отражение конфликта мы находим также в воспоминаниях К. Аксакова «Не бывши собственно диалектиком, он [Станкевич] в спорах так строго, логически и ясно говорил, что самые щегольские диалектики, как Надеждин и Бакунин, должны были ему уступать» (Аксаков К. Воспоминание студентства. С. 19).

в нетвердости и отсутствии своего мнения («...у него едва ли есть убеждение»).

Кстати, каким образом оказался «Наблюдатель» в отзыве Станкевича о Надеждине? Ведь в журнале Шевырева Надеждин никогда не печатался. Скорее всего, это бранное слово в адрес самого Надеждина (подсказанное первой буквой его фамилии, которой он иногда подписывался). Оно проливает дополнительный свет на возникшую ссору. Надеждина упрекали в том, что он неожиданно пришел к взглядам своего противника — Шевырева.

Если мы теперь проанализируем другие обвинения, которые выдвигались в 1837 году против Надеждина, то увидим, что все они располагаются вокруг одного пункта: непоследовательность, непостоянство мнений. Белинский, отправившись летом этого года на Кавказ, взял с собою две части «Вестника Европы», перечитал старые статьи Надеждина о Пушкине, и ему бросилось в глаза несоответствие его прежних понятий о поэте — теперешним: «...видно, что г. критик даже и не подозревал, чтобы на свете существовала добросовестность, убеждение...» (XI, 131). На Кавказе же Белинский узнал, что Надеждин «выдает головою сильному человеку» своих сотрудников — и вот новое обвинение: в моральной нестойкости.

А между тем Надеждин как будто нарочно спешил дать новую пищу своим обвинителям. В статьях по истории он выступил против скептической школы Каченовского: «...отрекаясь от решительного догматизма Шлецеровой школы, мы тем громче отрекаемся и от мрачного скептицизма нового раскола». «Пожалуй, если мы не станем смотреть в оба, когда-нибудь ночью отрежут у нас всю историю по 31 декабря прошедшего года!»³⁰ А ведь мы говорили, как относились к скептицизму Каченовского Станкевич и Белинский. Не могли они и не припомнить, что некогда Надеждин начинал свой путь в журнале и под покровительством Каченовского.

Общий приговор был тот, что Надеждин — человек «решительно пустой и ничтожный» (Белинский). Впервые об этом мы услышали от Станкевича. Философский и эстетический спор начала 1837 года — самое раннее из известных и, возможно, самое первое проявление раскола. Дальше — факты нарастали, как снежный ком.

Что же произошло? Вернее, чем была вызвана перемена во взглядах Надеждина?

Прояснить дело помогают более поздние письма Надеждина из Одессы к С. Т. Аксакову (рукописный отдел Института русской литературы РАН, ф. 3, оп. 13, ед. хр. 47). Едва только в этих письмах Надеждин заговорит о московском кружке Станкевича, как всплывает один, постоянный упрек. В письме от 10 апреля 1839 года Надеждин замечает: «Очень хорошо, что немецкая блажь в молодцах поукротилась. Но все еще следы брожения остаются». В письме от 13 октября 1839 года: «Но — полно надоедать вам моею субъективностью (NB — выражение для Константина и прочих Гегелистов!)». В письме от 3 января 1842 года: «...того же ярого Константина, хотя уже облеченного в тяжелую кольчугу гегелизма, но все еще не изменившего Шиллеру...»

Сопоставим с этим свидетельства самого Станкевича. В письме из Киева в августе 1837 года, сообщая о встречах с Максимовичем и его решительных высказываниях против Гегеля, Станкевич прибавляет: «Я его старался убедить так же, как некогда Надеждина, но у него меньше логики, и потому ему труднее сделать очевидным, что он нелеп; он перескакивает» (стр. 638). С другой стороны, в отражении того же Максимовича до нас дошло важное свидетельство Надеждина. Максимович писал, что ко времени закрытия «Телескопа» у Надеждина сложилась «живая эстетика, которая могла бы дать высокий строй... эстетике философской», но, к сожалению, они сошлись в его душе не под счастливою звездою»³². Мемуарист, очевидно, имеет в виду любовное увлечение Надеждина Е. В. Сухово-Кобылиной (см. об этом в гл. II); но в то же время выражение «живая эстетика», возможно, намекает и на начавшийся отход Надеждина от философского систематизма.

В конце 1836 — начале 1837 года Станкевич вплотную подошел к Гегелю. Он осознал преемственную связь Гегеля со всем новейшим философским движением, считая, что это — высший этап движения. Еще работая над переводом с французского «Опыта о философии Гегеля» Вилльма, Станкевич обратил внимание на одно место в очерке. Вилльм не согласился с Гегелем, будто бы «философия существует у одной только не-

³² Максимович М. Воспоминания о Н. И. Надеждине // Москвитянин. 1856. № 3. С. 227.

мецкой нации». Станкевич на это заметил: «Не надобно упускать из виду понятия немцев (особенно Гегеля) о философии, как чисто рациональном выражении истины, доступной нам под другою формою в религии; таком выражении, где не должно быть ничего предложенного на веру и ничего не согласного или просто *чуждого* общему и единому началу, без которого нет системы, нет философии»³². Это было сказано несколько нейтрально — как информация. Но за полтора года идея максимально полного и последовательного развития «рационального выражения истины» стала одним из самых дорогих убеждений Станкевича. В системе Гегеля он признал это развитие. Иначе отнесся к ней Надеждин.

Хотя в своей рецензии Надеждин посетовал, что Гегель «даже и не упомянут», и отвел ему почетное место в «триумvirате», но посвященные отчетливо слышали в ней полемический тон. «Имя философии никогда не имело определенного значения, *не имеет и до сих пор*. Сколько было философов, столько настроено систем, столько произошло сект и учений; а еще *остается вопрос: что такое философия?*») Указав, что философия «должна означать способ, а не систему знания, взгляд, а не науку», Надеждин обещал в будущем обосновать свое мнение. В конце рецензии Надеждин советовал: если переводить, «так не с французского». Подразумевалось привычное продолжение: «с немецкого», где философия сейчас достигла наивысшего расцвета, но Надеждин вдруг резко менял тон и одной фразой объявлял вчерашним днем всю немецкую философию: «А лучше всего бы уму Русскому, свежему и крепкому, обогатиться учением, создать собственной силой истинное понятие о философии, почерпнуть мудрость из самого себя, а не из чужих слухов»³³.

Хотя в большой исторической перспективе Надеждин оказался прав в том смысле, что понимание философии не исключает сегодня и представление о «способе, а не системе знаний, взгляде, а не науке» (то есть универсальной науке), но нужно помнить о конкретных условиях и адресе его полемики. Цени гегелевский диалектический метод, мы все же отдаем себе отчет, что развивается он в конкретной форме, — в его системе,

³² Станкевич Н. В. Стихотворения — трагедия — проза. С. 216.

и что механически отделить одно от другого нельзя. И перед русской философией и эстетикой вставала в то время труднейшая задача — освоить все богатство гегелевской мысли, для того чтобы, преодолев ее слабые стороны, двигаться дальше.

Да, именно перед этой задачей наметилось расхождение в нашей эстетике. Надеждин еще в 1832 году предостерегал против увлечения в эстетике спекулятивными построениями и требовал внимания к фактам искусства. Но до 1836 года, до полемики с Шевыревым включительно, Надеждин при этом выступал и за расширение самого философского взгляда, стремящегося обнять максимум фактов. Система Гегеля, видимо, напугала его, показавшись ему крайним отвлечением, страшной «фантазмагорией».

Отсюда его настойчивые апелляции к опыту, призывы строить живую эстетику; интерес к частным наукам, в том числе древнему периоду истории и искусства, к исторической географии и т. д. (и в связи с этим критика скептицизма Каченовского). «Философия Гегеля должна убить слабый характер или сделать его сильным», — сказал Станкевич в упомянутом разговоре с Максимовичем, явно целя и в Надеждина.

Почти одновременно с Надеждиным против абстрактного теоретизирования выступил Шевырев. «Увлекаясь мыслью об единстве, — писал Шевырев о Бахмане, — он стремится только к тому, чтобы показать аналогичное сходство между разными родами искусства. Отсюда проистекают все эти определения одного искусства посредством другого: "Живопись есть субъективная Пластика, или Поэзия красок, Пластика есть объективная живопись..." Такого рода подобия аналогические доходят иногда до нелепости»³⁴.

Спор Станкевича с Надеждиным отразил определенный кризис в русском эстетическом сознании, когда после первых достижений философской эстетики развитие «идеи изящного» действительно превращалось подчас в произвольное теоретизирование. Шевырев давно уже искал выхода из кризиса в прагматическом историзме. Надеждин стремился к последовательному расширению философского взгляда, но после 1836 года обнаружил признаки колебания и отступничества. Станкевич искал выхода из кризиса в дальнейшем развитии философского взгляда, в полном усвоении философии Гегеля.

ОБ ОТНОШЕНИИ ФИЛОСОФИИ К ИСКУССТВУ

Отныне эта цель подчиняет себе всю умственную и нравственную жизнь Станкевича. Спорит ли он с пражскими учеными, изучает ли в Берлине под руководством профессора Вердера курс новейшей философии, беседует ли с Грановским или Шевыревым, — везде и всегда он думает о коренных вопросах философии и ищет, говоря его словами, «полного единства в мире моего знания». Станкевич склонен был даже делить всю свою умственную жизнь на два периода — до 1836 года, когда он был вещью «в себе» (*in sich*), лишь стремящейся «к действительности», и после 1836 года, когда началось его развитие.

В Праге, где Станкевич остановился осенью 1837 года на пути в Берлин, отчасти повторилась московская ситуация. В лице Шафарика, Коллара, Челаковского и других Станкевич встретил талантливых писателей, глубоких специалистов, филологов и историков, но противников «спекулятивного» метода новейшей немецкой философии. Из более позднего письма Грановского известно, что одним из поводов разногласия послужила книга Яна Коллара «Литературный взаимообмен...», в которой в противовес межъевропейскому культурному обмену выдвигалась идея первостепенной важности межславянских связей³⁵. «Как много чехов имеют в своих библиотеках всех немецких писателей и ни одной польской или русской книги. Как много русских без ошибки переводят из английского, итальянского. Но прежде всего следует узнать свой род и племя, а потом уже чужое»³⁶. Эти положения могли напомнить Станкевичу совет Надеждина выращивать философию из самобытных элементов. Станкевич же, считавший, что основное направление философского и — шире — всего идеологического развития осуществляется пока в Западной Европе, видел в подобных призывах признаки национальной ограниченности. «Чего хлопочут люди о народности? — Надобно стремиться к человеческому, свое будет поневоле» (стр. 754), — писал Станкевич под влиянием споров в Праге.

³⁵ Т. Н. Грановский и его переписка. Т. II. М., 1897. С. 333. Необходимо отметить, что сам Грановский отнесся к направлению пражского круга гораздо терпимее Станкевича.

³⁶ Kollar J. Über die literarische Wechselseitigkeit zwischen den verschiedenen

В Станкевиче — заметим мимоходом — мы видим одного из первых противников славянофильской идеологии, «антиславянофила» еще до того, как в России оформилось цельное славянофильское течение...

Специально эстетическим проблемам Станкевич посвятил свои фрагменты «Об отношении философии к искусству». Хотя работа датируется 1840 годом, но мы имеем право перейти к ней уже сейчас: в этих фрагментах в обобщенной и замечательно отчетливой форме отразилось все, чем жил Станкевич после 1836 года, во второй период своего развития.

Но вначале — одно необходимое разъяснение. В письмах Станкевича встречаются выражения: гегелевская философия — это «мир скелетов», «костей» и т. д. Эти выражения обычно истолковываются в том смысле, что Станкевич протестует против гегелевской абстракции. Но Станкевич употребляет эти слова совсем не в смысле осуждения. «Грановский! не бойся этих формул, этих костей, которые облекутся плотию...» (стр. 447). То же самое в письме Боткину: «Кто чувствует в себе довольно своей жизни, единства, полноты, чтобы броситься в этот мир скелетов — тот иди смело» (стр. 492). Словом, буквальный смысл этих выражений в том, что философская абстрактность и сухость — высокая степень научности, требующая большой силы ума и самоотдачи. А их внутренний смысл связан с глубоким постижением метода Гегеля как системы логически связанных опосредований.

Как хорошо показано В. Асмусом, гегелевский метод формировался в отталкивании от теории непосредственного знания. «Этому взгляду Гегель противопоставил свое твердое убеждение в том, что истина находит адекватное выражение лишь в форме понятия»³⁷. Станкевич под влиянием Гегеля также отталкивался от теорий непосредственного знания, знания, будто бы даваемого чистой интуицией, и видел в работе мысли и добываемых ею понятиях приближение (а не удаление) к сущности вещей. В этом отношении Станкевич разошелся с Иваном Киреевским и Одоевским, опиравшимся на Шеллингово учение об «интеллектуальной интуиции».

В начале своей работы «Об отношении философии к искусству» Станкевич напоминает мысль Гёте: «Кто хочет говорить и писать в наше время об искусстве, должен иметь по

крайней мере предчувствие того, что сделала новейшая философия». «Время еще подвинулось с тех пор... — добавляет Станкевич, — и теперь мы вправе, может быть, требовать от судей искусства что-нибудь больше предчувствия»³⁸.

Станкевич показывает, как формировался новый взгляд на искусство. В своем историческом экскурсе и перечне имен он проявляет подчеркнутую и строгую избирательность. Он высоко ценит и Винкельмана и Лессинга как подготовителей нового взгляда, но считает, что им еще (методологически) «вопрос об искусстве казался... чуждым философии». «Со времени Канта пришли они в ближайшую связь, и с тех пор мы встречаем более ясный взгляд на творения гениев». Имеется в виду, конечно, то, что Кант сознательно переводит учение об искусстве на философскую почву. В этом смысле мнение Станкевича подтверждено и нашим сегодняшним представлением о Канте как одном из зачинателей философской эстетики.

Подчеркнув значение для философской эстетики теоретических трудов и поэтического творчества Шиллера и Гёте, Станкевич переходит к «духовной реформе в Германии», когда «философия наконец достигла того широкого начала», к которому наряду с творениями двух великих поэтов вели ее «прежние системы, исполненные с железной последовательностью». Под «прежними системами» Станкевич имеет в виду Канта, развеявшего «призраки... в области ума» (стр. 584), и, возможно, Фихте (ср. стр. 605), подготовивших приход Шеллинга, а затем Гегеля. Станкевич говорит, что современный мыслитель — речь идет уже, конечно, о Гегеле — действует «строгим путем ума, его неумолимой дисциплиной». Значение понятий и логического опосредования осознано тут уже как коренная черта и метода эстетики.

Говоря о Гегеле, Станкевич дал еще один, последний залп по Надеждину, Шевыреву (с которым Станкевич немало спорил о Гегеле за границей) и всем тем, кто видит в его философии цепь пустых абстракций или фантазмагорий: «Мещане увидели слова: философия Гегеля и сказали: сухо. Надо за ним следовать, чтоб увидеть, какая жизнь выходит из этой громады, которой разумная гармония понятна только тому, кто вполне обозрел ее; надо быть в системе, чтобы понять ее, те суждения,

³⁸ Станкевич Н. В. Стихотворения — трагедия — проза. С. 176.

которые сыплются на нее снаружи, — опровергнуты в ней и из нее».

Станкевич в состоянии теперь объяснить причину тех явлений, которые мы обозначили как кризис в эстетике. «Мещане» игнорируют «гигантскую работу мысли, проделанную за последнее время». Многочисленные эстетики, критики и литераторы, «став спиной к солнцу, толкут еще свой старый уголь». Этим вызвана произвольность сопоставлений и выводов: «...еще говорят о примирении опытности с умозрением, сравнивают вокальную и инструментальную музыку с эпопеей и драмой (как будто драму можно так же неизменно переделать в эпопею, как сыграть или спеть одну мелодию?!!) и советуют присматриваться и наблюдать в произведениях искусства, что ему прилично, что нет»³⁹. Если совет примирить «опытность с умозрением» пародирует соответствующие тезисы Шевырева, а также Надеждина, то замечания насчет механических сопоставлений музыки с эпопеей и т. д. разительно напоминают их критику эстетического произвола. Сошлюсь только на приводившуюся филиппику Шевырева против Бахмана. Но для Станкевича, в отличие от других критиков произвольных теорий, это — напоминание о том, что нужно последовательно дорабатываться до более совершенной системы и судить о частностях только исходя из целого: «Для нас пределы и значение каждого искусства можно узнать только из всех, а значение каждого искусства — из идеи вообще».

Тут следует замечательный вывод Станкевича об единстве истории и теории искусства с точки зрения философской эстетики. «К глубоким, плодовитым открытиям новейшей философии принадлежит то, что история искусства, рассматриваемая разумно, есть вместе и его теория...». Станкевич опирается здесь на гегелевское понимание философии как науки, занимающейся не отвлеченностями, но конкретным — в его развитии («философия как познание развития конкретного»). Поэтому-то призывы примирить в эстетике умозрение с опытом аб-

³⁹ Станкевич Н.В. Стихотворения — трагедия — проза. С. 177—178.

²⁴⁰ «Не боясь упрека в эклектизме, я уверен, что полное достижение истины, совершенная достоверность знания, возможны только при совокупном действии ума и опыта» (Надеждин Н. Об исторической истине и достоверности // Библиотека для чтения. 1837. Кн. 2. Отд. III. С. 139—140). Оговорка «не боясь упрека в эклектизме» явно навеяна возникшими спорами с кружком Станкевича.

сурдны, так как исходят не из понятия развивающегося конкретного, а из ложного понятия абстрактного, якобы дополняемого конкретным. Но «мнение, будто философия находится в антагонизме с осмысленным опытным знанием, разумной действительностью права и немудрствующими религией и благочестием, — это мнение является скверным предрассудком». Мыслящий ум углубляется в созерцание, как говорил Гегель, «великих явлений природы, истории и искусства, ибо это богатое содержание, поскольку оно мыслится, и есть сама спекулятивная идея» (1, 346).

С другой стороны, именно единство теории и истории устраняет произвольность сопоставлений, так как идея развития отводит каждой форме подобающее ей место в системе целого: «Эта мысль делает совершенный переворот в эстетике: искусство, вместо того чтоб терять, получает мировое значение; оно выходит из бессмысленного оцепенения, в котором оставалось разбитым неизвестно почему и для чего на разные роды; оно является целым, которое живет с духом и из духа и переживает с ним все судьбы его»⁴¹.

Станкевич переходит к «эпохам» развития искусства, то есть к собственно историко-философской стороне системы. Вслед за Гегелем он различает символическую, классическую и романтическую формы, совпадающие «с эпохами общего духовного развития».

Символическое искусство Древнего Востока — первая ступень искусства. Его почва — неопределенная и неясная идея. Воплотить «всепоглощающее одно» в законченный образ невозможно, не утратив его смысла. Передать эту идею могут лишь символ и аллегория. Высшее развитие символического искусства — в храмах: «храм не представляет божества; он внушает его ожидание». Поэтому архитектура — наиболее адекватный «род» символического искусства.

В древнегреческом мире идея проясняется и предстает «в более живой форме». Конкретная идея приводит к антропотеизму, обоготворению человека, к множеству богов, поскольку «непосредственная единичность не в состоянии вместить всего». Сфера классического искусства — изобразимая идея. Поэтому классический мир — «мир искусства по преимуществу». А наиболее адекватная форма классического ис-

куства, «самое ощутительное выражение» его идеала — скульптура.

Но в классическом мире дух «не весь» находит себе выражение во внешнем образе, и искусство идет вперед. Единство идеи и ее реальности упраздняется, как это было в символическом искусстве, — но на новом уровне. Сфера романтического искусства — внутренняя жизнь духа, сама идея. Но «эта идея не мертвое единство: она живущий дух, лицо, но лицо только как сознание невидимого». Во внешней природе художник ловит отражение незримой идеи. Специфические роды романтического искусства — живопись («отражение идеи в видимых образах»); музыка («идея, ощущаемая сердцем и облекающаяся в субъективное бытие, звук») и поэзия («идея представляемая и мыслимая»)⁴².

На этом кончается работа Станкевича, по-видимому, незавершенная. Многое из того, что сказано им о смене форм искусства, русский читатель уже слышал от других критиков. В известном смысле работу Станкевича можно рассматривать как итоговую, сжато, почти афористически обобщающую все, что говорилось на этот счет, начиная с Веневитинова (характерна даже переключка названий, отражающая сходство установок: Веневитинов задумал работу «о влиянии философии на поэзию»; Станкевич пишет «об отношении философии к искусству»). Но особенность работы Станкевича в том, что он строго держится гегелевских категорий как в определении содержания форм искусства, так и в их классификации. Поэтому он не прибегает к понятию синтетического или новейшего искусства, которыми оперируют Веневитинов, Надеждин, И. Киреевский и Белинский. Было бы ошибкой заключать отсюда, что Станкевичу остались чужды сами проблемы, относимые другими критиками к сфере синтетического или новейшего искусства. Но Станкевич единственный у нас, кто хотел последовательно решить их в категориях гегелевской эстетики. Мы еще будем говорить о том, насколько ему это удалось...

⁴² В письмах Станкевича — масса более конкретных замечаний, поясняющих историко-философскую сторону системы. Особенно часто говорится о различиях романтической и классической форм. «Новое [т. е. романтическое] искусство должно было перейти из созерцания в *ощущение*, в элемент религии. Это представляет нам и живопись, еще более — музыка». (стр. 751).

В своей работе Станкевич говорит, что его цель — рассмотреть отношение философии и искусства «к современной нашей жизни и угадать, если возможно, их будущность». Сегодня и завтра искусства — трудная проблема. Ведь искусство с точки зрения гегелевской философии — «есть прошедшее для нас»! Дважды повторяет Станкевич этот тезис, стремясь доказать его всем ходом своего рассуждения.

Станкевич спешит предупредить плоское толкование этого тезиса, с замечательной энергией и красноречием говоря о незаменимых элементах в искусстве: «...есть непогибающий элемент в искусстве, который останется высшим и последним, элемент цельной, индивидуальной жизни, прямого созерцания, нераздробленного знания — элемент энергии и личности; этот элемент вечен, как вечна потребность человека в каждое мгновение сознавать всю нераздробленную полноту своей жизни». Но, помимо этого, нужно считаться с «элементом *общего, вечного* — божественного в искусстве»⁴³. Станкевич тем самым переводит проблему в план философского историзма, движения форм искусства.

Он опирается тут на идеи Гегеля. Согласно Гегелю, романтизм — последняя форма искусства, в известном смысле исчерпывающая его возможности. Относительно свободное соединение в романтическом искусстве внешнего, объективного, и внутреннего, духовного, несет в себе предпосылки их полного расчленения. Отсюда два пути распада романтического искусства: или «подражательное изображение внешне объективного в случайности его облика»; или же «освобождение в юморе субъективности в ее внутренней случайности» (XIII, 168). «В силу этого мы получаем как конечную точку романтического вообще случайность как внешнего, так и внутреннего аспектов и распадение этих сторон, вследствие чего само искусство снимает себя и показывает, что для постижения истины сознанию необходимо приобрести более высокие формы, чем те, которые способно предложить искусство» (XIII, 98). Более высокие формы Гегель видел в философской мысли, оперирующей понятиями, которые наиболее адекватны выражаемой истине.

Поэтому и Станкевич указывает, что вместо: «искусство есть прошедшее для нас» правильнее было бы сказать: «искусство не есть более высшее для нас». Диалектика этого утвер-

ждения в том, что престиж искусства по-прежнему высок, но есть нечто *еще более высокое*, полнее объясняющее мир с точки зрения новейшего сознания. Легко догадаться, что Станкевич признавал такой формой философскую мысль.

Однако едва ли дело представлялось Станкевичу таким образом, что философия одним ударом разделяется с искусством. Анненков, по-видимому, был прав, когда писал, что в разбираемой работе Станкевичу «хотелось указать на возможность нового искусства, соответствующего тому представлению жизни, какое должна дать новая философская идея». И далее: «...можно догадываться, что в основание новому виду искусства он полагал философскую идею, окончательно поясняющую и укрепляющую верования, а затем рождающую новые явления жизни, новые обычаи и даже новые понятия о красоте...»⁴⁴. Другими словами, по Станкевичу, видимо, наступал длительный период взаимодействия искусства и философии, проникновения в художественный образ осознанной философской мысли. Эта идея имела опору и в собственных эстетических исканиях Станкевича: ведь еще в 1833 году, касаясь спора Одоевского и Неверова, он отмечал существование «смешанного» рода, где поэзия неотделима от развиваемой и отстаиваемой автором философской мысли.

ПУШКИН, ГЁТЕ, ШИЛЛЕР

Все это в теории — а как в конкретных суждениях Станкевича?

В одном из его писем 1838 года имеется довольно пространное рассуждение о Пушкине, Гете, Шиллере и других поэтах — пожалуй, самое большое из всех его рассуждений на литературные темы. Мы сейчас увидим, что в нем переплелись очень важные для Станкевича проблемы.

27 августа 1838 года он писал Грановскому: «Спасибо за Пушкина. Ты, я вижу, начинаешь уметь. Я Тамиссо читал какие-то пустяки. Но образ суждения о поэте очень забавен. Вот у Фроловых так есть немножко той односторонности, в которой ты себя упрекаешь. Они все о пользе. Переведу Вердеру "Зимнюю дорогу" прозой, как могу, и прочту стихи по-русски.

Тут такая целость чувства, грустного, истинного, русского, удалого! У Гёте есть несколько таких стихотворений, как, например, "Da droben auf jenem Berge", и пр. У Мура, сколько я знаю, особенно много; только у Пушкина меньше фантастического, больше Fteisch und Blut⁴⁵: тут неразвитое, простое чувство. Но у Гёте, кроме того, есть много таких вещей, где видно его мировое развитие, которого, разумеется, Пушкин не имел и которого мы ему не приписываем, но в этих простых, коротеньких исповедях цельной, живой, умной натуры — истинная поэзия! Мало ли у него таких вещей! Пожалуй, Баратынский и Мих. Дмитриев, Шевырев и т. п. очень много рассуждают в своих стихах, Веневитинов даже философствует, и у последнего есть, по крайней мере, теплота, истинное чувство, часто поэзия, и я усумнюсь сказать, чтобы в нем был зародыш такого таланта, какой обнаружил Пушкин. У Веневитинова было художнически-рефлективное направление вроде Гёте, и я думаю, что оно кончилось бы философией — как у Гёте кончилось аллегориею. Мне много приходит в голову насчет Гётевых лиц: все они схватывают, обдумывают и высказывают свое положение и свой образ стояния в этом положении, и чем позже, тем менее у него чисто искусства. Это не в укор — нет! — он вполне выражает характер эпохи, необходимость мысли и необходимость ее живого существования. У Шиллера в голове «разумная действительность», прямые человеческие требования, без особенного уважения и внимания к натуральной действительности — следствие его духовно-философских (не натуро-философских) и исторических занятий; его задача яснее и проще, он цельно решает ее. Так я себя успокаиваю в моих вопросах об этих людях. И разницу их и гениальность явно чувствуешь, хочется непременно дать отчет...» (стр. 472—473).

Попробуем распутать этот клубок очень важных ощущений, мыслей, выводов Станкевича.

Начнем с некоторых внешних обстоятельств. В начале 1838 года вышли три тома посмертного издания «Сочинений Александра Пушкина». Поздней весной или в начале лета эти тома попали в берлинский кружок Фроловых: близкий к этому кружку известный писатель и пропагандист русской литературы Фарнгаген фон Энзе в июне этого года читал Пушкина и к осени успел написать обширную статью о нем (она впервые

⁴⁵ Плоти и крови (нем.).

была опубликована в октября в «Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik»). Фарнгаген фон Энзе опирался на эти тома, из которых третий содержал мелкие произведения поэта: лирические стихотворения, послания, эпиграммы и т. д. Когда тома сочинений Пушкина пришли в Берлин, Грановский и Станкевич путешествовали по другим городам Европы. Но Грановский раньше вернулся в Берлин и в своем не дошедшем до нас письме Станкевичу (от второй половины августа) информировал его об издании. Возможно, он кое-что и выписал из третьего тома, чем и вызвана благодарность Станкевича.

В то же время, 21 августа, в Берлине умер Шамиссо. Его смерть произвела большое впечатление на берлинские литературные круги; живой отклик на нее мы находим и в дневнике Фарнгагена фон Энзе. Грановский сообщил о смерти Шамиссо в том же письме Станкевичу и, по-видимому, провел какую-то параллель между Пушкиным и немецким поэтом. Мы знаем о благоговейном отношении Грановского к Пушкину, но в то же время известно и то, что политические, либеральные симпатии заставляли его ставить русского поэта ниже других, более радикальных по своим взглядам писателей. «Куда Пушкину до Шиллера!» — иронически пересказывал мысль Грановского Белинский в сентябре 1839 года. Возможно, и в сопоставлении Пушкина с Шамиссо предпочтение было отдано им немецкому поэту, известному своим либерализмом и демократическими симпатиями. Этим и объясняется упрек Станкевича в односторонности «суждения о поэте». Репутация дельного поэта, отвечающего запросам времени, прочно держалась за Шамиссо в берлинских кругах. Приехавший спустя два года в Берлин И. Тургенев, сообщая Грановскому о своем знакомстве с творчеством Шамиссо, выделил его из потока современной немецкой литературы как «дельного человека».

Итак, свою оценку лирики Пушкина Станкевич строит в значительной мере полемически, отталкиваясь от мнения людей, которые «все о пользе». Он всемерно поднимает простую, естественную, как сказал бы Белинский, нерефлектированную настроенность поэзии Пушкина; ему особенно нравится, что в ней «меньше фантастического», больше вещности, пластицизма — «плоти и крови». Запись Станкевича показывает, что от его прежнего мнения об упадке таланта Пушкина не осталось и следа и что он по достоинству оценил именно те качества пуш-

кинской поэзии, которые шокировали философски настроенную молодежь в конце 20 — начале 30-х годов. (Для сравнения напомним, что одновременно со Станкевичем, в том же 1838 году, и Белинский печатно осудил свое прежнее мнение о «падении таланта Пушкина».)

Однако общий ход мысли Станкевича в приведенной записи достаточно сложен. Подобно тому как в своей историко-философской системе Станкевич отводит искусству очень высокую ступень, но допускает — в современности и в будущем — существование еще более высоких форм сознания, так и над пушкинской поэзией помещается им поэзия иного типа. Это — Гёте, причастный к движению передовой *философской* мысли и открывший этой мысли широкий доступ в свое творчество. Станкевич отмечает возрастание умозрительного, философского начала в творчестве Гёте (учитывая прежде всего, конечно, вторую часть «Фауста») ⁴⁶; он даже говорит, что, чем дальше, тем менее у него «чисто искусства», но видит в этом не слабость, а современность творчества, в которое властно вторгается философская мысль.

Не связано ли такое восприятие Гёте, а также то, что ему отводится ведущее место в современных художественных исканиях, с общим представлением Станкевича о новой, «философской» фазе развития искусства? Думается, такая связь очевидна.

Но Станкевич ищет каких-либо аналогий этому явлению в русской литературе. Баратынский, Мих. Дмитриев, Шевырев отводятся им решительно: они далеки от современного движения философской мысли, они «*рассуждают*», а не философствуют. Один Веневитинов, чей глубокий интерес к новейшей философии Станкевичу хорошо был известен, Веневитинов, которого Станкевич вместе с другими представителями русской философской эстетики считал своим предшественником, — один он способен выдержать сравнение с Гёте. В контексте рассуждений Станкевича совершенно ясно, что в Веневитинове признается талант иного, высшего типа по сравнению с пушкинским, который хотя и не успел обнаружиться вполне,

⁴⁶ Станкевич упоминает о чтении второй части «Фауста» позднее, в феврале 1840 г. (стр. 484). Но едва ли это — первое чтение. Во всяком случае, Станкевич был достаточно наслышан об этом произведении. Споры о второй части «Фауста», как это видно из дневника Фарнгагена фон Энзе, велись и в кружке Фроловых.

но обещал привести к смешанному, современному, «художнически-рефлексивному» (то есть художнически-философскому) направлению — или даже к чистой философии вообще.

Между тем в характеристике и направления Гёте и неосуществившегося направления Веневитинова Станкевича интересует слияние философии и художественности — двух элементов, которые только совместно могут образовать новое искусство. Таков смысл замечания о «*живом* существовании» мысли. Таков смысл сопоставления Гёте с Шиллером. Шиллер тоже близок современному философскому движению, но он проводит его идеи цельно, без внимания к натуральной действительности, оттого и задача, решаемая им, проще.

Каков же главный вывод из анализа всего рассуждения Станкевича? Связь размышлений Станкевича с его общей эстетической концепцией, наиболее полно отразившейся в работе «Об отношении философии к искусству», несомненна. Именно этой концепцией объясняется предпочтение, какое оказывает Станкевич «художественно-рефлектированному» направлению; именно ей подчинена вся «иерархия» поэтических форм и имен: Пушкин, выше Шиллер, затем Гёте и как известный не осуществившийся аналог гётевского направления у нас — Веневитинов. Но вместе с тем мы замечаем в письме Станкевича и то, что в его теоретических построениях не получило специального обоснования — внимание к телесному воплощению философской мысли, к живому созерцанию — к «*Fleisch und Blut*».

СПОР С БЕЛИНСКИМ

Уже после того как Станкевич сформулировал свой взгляд на соотношение Пушкина, Гёте, Шиллера, возникла полемика между ним и Белинским. Началась она осенью 1839 года и сразу же обнаружила расхождение по широкому кругу вопросов — от общеидеологических до литературных. Остановимся на этой полемике, так как она важна для освещения и позиции Станкевича и общих путей развития русской эстетической мысли.

С 1837 года, с того времени как Станкевич уехал за границу и его московский кружок прекратил свое существование, Белинский пережил сложную эволюцию и вошел в полосу так называемого примирения с действительностью. Характеристи-

ка этого периода не входит в задачу этой работы и в общем широко известна. Но менее известна та позиция, которую занял по отношению ко взглядам Белинского Станкевич.

Одним из первых — если не первым — сообщил Станкевичу о новых взглядах Белинского М. Бакунин. 13 мая 1839 года он писал Станкевичу, что Белинский ругает «Шиллера дураком за то будто бы, что он принес ему большой вред своим идеальным направлением»⁴⁷. Летом этого года Станкевич получил от Белинского «листки из "Наблюдателя"» (стр. 431), содержащие среди прочего и некоторые его статьи. Наконец, все эти сведения существенно пополнил Грановский, который, приехав в августе 1839 года из-за границы в Москву, тотчас поспешил описать Станкевичу настроение Белинского. Со всей резкостью отозвавшись о статье «Бородинская годовщина», Грановский коснулся эстетической позиции Белинского: «Меня он презирает за недостаток художественности, за уважение к Шиллеру и Уланду... Ты не поверишь, какие вещи они (речь идет еще о Каткове. — Ю. М.) говорят и пишут: «"Валленштейн" жалкое, ничтожное произведение, декламация без жизни». Зато "Борис Годунов" "равен всему, написанному Шекспиром..."»⁴⁸.

В ответ на это Станкевич писал Грановскому 1 февраля 1840 года: «Что им дался Шиллер? Что за ненависть?.. Нелепые люди! Так как они не понимают, что такое действительность, то я думаю, что они уважают слово, сказанное Гегелем. А если авторитет его силен у них, то пусть прочтут, что он говорит о Шиллере в "Эстетике" в разных местах, также о "Валленштейне" в мелких сочинениях. А о действительности пусть прочтут в "Логике", что действительность, в смысле непосредственности, внешнего бытия — есть случайность; что действительность, в ее истине, есть разум, дух» (стр. 486).

У Белинского были свои причины так истолковать Гегеля и сделать из него примирительные выводы. Но Станкевич, без сомнения, лучше понимал в это время диалектический дух гегелевской философии и сразу же разобрался в ошибке Белинского. Он указал на то, что позднее Плеханов определил как забвение Белинским идеи отрицания. В работе Станкевича «Об

⁴⁷ Корнилов А. А. Молодые годы Михаила Бакунина. М., 1915. С. 495.

⁴⁸ Т. Н. Грановский и его переписка. Т. II. С. 364. См. также: в следующем письме Грановского — стр. 365.

отношении философии к искусству» есть, между прочим, и упрек в адрес Белинского. Говоря о фаталистическом подчинении единичного целому, личности обществу, Станкевич прибавляет, что «это воззрение хотели приписать Гегелю, который с такой силой выводит дух и лицо победоносным из этого рода (в "феноменологии духа") и который отдельно во многих местах полемизирует против этой безжизненной философии»⁴⁹.

Очень скоро — в феврале 1840 года — Грановский уже имел возможность сообщить Станкевичу о первых отрадных признаках выхода Белинского из полосы примирения. Было это прежде всего делом внутренней борьбы Белинского. Но среди факторов, ускоривших эволюцию, нужно назвать и полемические выступления Станкевича — наряду с выступлениями Герцена.

Но обратимся к художественным аспектам спора Белинского и Станкевича. Для этого нам необходимо коснуться соотношения их историко-философских систем.

Есть важное свидетельство, освещающее роль Станкевича в формировании историко-литературной системы Белинского. В ноябре 1838 года, еще до начала спора, Белинский писал: «Помнишь ли, Николенька, мои дикие вопли против скульптуры и вообще греческого искусства? Порадуйся — я поумнел. Новый свет озарил меня, и греки предстали мне в лучезарном блеске... Скульптура для меня теперь — божественное искусство» (XI, 351). Признание Белинского согласуется, кстати, со свидетельством К. Д. Кавелина о настроениях критика в 1835 году: «...Белинский издевался над греческим языком... и над греческими красотами, которыми я тогда восхищался»⁵⁰. Но дело тут не в одной только перемене взгляда на скульптуру и греческое искусство, как может показаться вначале.

Обратим внимание на то, что в картине развития искусства, набросанной в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя», Белинский исходит из мысли о *двух* методах («способах») художественной мысли — идеального и реального. Критик держится в основном еще «дофилософских» категорий: развитие поэзии совершается как бы по прямой восходящей линии: путем накопления элементов «реальной» поэзии, этой истинной и настоящей поэзии нашего времени, и — если перейти к

⁴⁹ Станкевич Н. В. Стихотворения — трагедия — проза. С. 180.

⁵⁰ В Г. Белинский в воспоминаниях современников. М. 1977. С. 170.

побочной линии — постепенного преобразования поэзии идеальной. Движения форм, при котором одна сменяет другую, а затем обе они синтезируются в третьем, — концепция Белинского еще не знает. Поэтому древнегреческое искусство характеризуется им — и тут он еще в корне расходился с философской эстетикой — как искусство, находящееся «в раздоре с действительностью, ибо у всякого младенчествуящего народа, как и у младенчествуящего человека, *жизнь* всегда враждует с *действительностью*». «Истина жизни недоступна ни для того, ни для другого; ее высокая простота и естественность непонятны для его ума...» (I, 262). Лишь с выходом из младенчества народ и его искусство «сближается с действительною жизнью».

Но к концу 30-х годов картина мирового искусства вырисовывается перед Белинским уже в несколько другом свете. Путь поэзии — от классической формы античности — через романтическую форму средних веков — к новейшей, которая примиряет «богатство своего романтического содержания с пластицизмом классической формы» (III, 428). Белинский присоединяется к трехфазисной историко-философской системе, согласно которой объективность и пластицизм — главные приметы античной формы, а наиболее адекватный ей род искусства — скульптура.

Вот почему Белинский теперь осуждает свои «дикие вопли» против скульптуры и просит Станкевича «порадоваться» за него.

Но, доказывая Белинскому в начале 30-х годов значение греческого искусства, Станкевич едва ли предполагал, что впоследствии критик признает за античным элементом роль еще более важную, чем признавал он сам. Дело в том, что в силу ряда причин (на которых мы здесь не останавливаемся) Белинскому оказался ближе тот вариант историко-философской системы, который развивали Веневитинов, И. Киреевский и особенно Надеждин (см. V, 213), чем «гегелевский» вариант, на который опирался Станкевич. Нужно учитывать и то, что второй «вариант» был Белинскому менее известен, чем первый, да и вообще не имел на русской почве такой богатой, разработанной традиции.

Главное же отличие обоих «вариантов» состояло в определении последней фазы искусства. Если Гегель видел ее в романтической форме и, определяя различные ее модификации,

подводил к выводу, что «искусство есть прошедшее для нас», то сторонники другой точки зрения выдвигали тезис о новейшем, синтетическом искусстве, возрождающем — на новой основе — объективность античного искусства. Для Белинского этот тезис имел решающее значение. Отсюда особое место, которое отводилось им античному искусству. «Для кого хоть смутно не существует идея древней красоты и древнего искусства, тот не может понимать и нового искусства» (III, 308).

И в споре Белинского со Станкевичем надо различать то, что непосредственно внушено идеей примирения, и то, что основано на более широких началах его системы (хотя и то и другое тесно переплетено). С первым связано осуждение Шиллера как бунтаря и певца абстрактных идеалов, трактовка Пушкина как поэта примирения и «внутренней гармонии». Со вторым — преимущественное внимание к пластической стороне искусства, к неброской простой форме, отвращение от рассудочности и аллегоризма.

Хорошо осведомленный о художественных взглядах Станкевича из его письма, а еще более — из рассказов Грановского, Белинский написал ему в сентябре—октябре 1839 года огромное послание. Он *кинул в Станкевича тетрадку* — было у них в то время такое выражение для обозначения полемической переписки...

Сообщив в начале письма о появлении нового таланта — Лермонтова, — Белинский не без задней мысли переписал полностью «Три пальмы». «Какая образность!.. Какая живописность, музыкальность, сила и крепость в каждом стихе...» (XI, 379). Пусть знает Станкевич, что такое нерerefлектированная поэзия!

А вот и прямая атака на рефлексированную поэзию, и как раз на произведения зрелого Гёте, на которые опирался Станкевич. И Пушкина, которого Станкевич ставил ниже Гёте, Белинский ставит выше. «Какая полная, *художественная* натура! Небось он не впал бы в аллерию, не написал бы галиматии аллериико-символической, известной под именем 2-й части "Фауста", и не был способен писать рефлексированных романов вроде "Вертера" или "Вильгельма Мейстера"» (XI, 380).

Белинский потом с гордостью говорил, что он произнес строгую оценку второй части «Фауста» еще до появления известных статей Фридриха Фишера «Литература о «Фаусте» Гё-

те». Станкевич определил свое отношение ко второй части «Фауста» лишь под влиянием этих статей. Говоря, что Фишер «смотрит на вторую часть, как на произведение старости, чуждое поэзии», Станкевич прибавляет: «до сих пор нельзя было не согласиться с ним» (стр. 484). Сказано почти как уступка. До сих пор Станкевичу, видимо, мешал прийти к тем выводам пиетет перед философской настроенностью Гёте.

Станкевич в своем письме Белинскому выделил из произведений, опубликованных в «Московском наблюдателе», стихотворение Ключникова «Медный всадник» (стр. 431). Логика похвалы Станкевича понятна: в стихотворении, в котором давалось «сознание России у памятника Петра Великого», его могло привлечь то, что поэт, говоря языком Станкевича, «высказывает... свой образ стояния в этом положении», то есть вводит в образ сознательную мысль. На это-то и отвечал Белинский: «Как! — *бенедиктовское*, риторическое... стихотворение Ключникова к Петру превосходно...» (XI, 380—381). Подчеркнутое Белинским слово «бенедиктовское» должно было напомнить Станкевичу об их совместном выступлении против Бенедиктова и показать, к чему приводит в поэзии риторическая, абстрактная, невоплощенная идея.

Полемический пыл, конечно, заострял мнения обеих сторон. Станкевич в назидание Белинскому поднимал явно слабое стихотворение Ключникова, а Белинский, в ответ на его склонность к философской поэзии, хвалил явно слабую повесть Кудрявцева «Флейта», которая — ни много ни мало — «выше всех рефлексированных драм Шиллера»!

Вообще за расхождением отдельных оценок и суждений нужно четко видеть линию спора, которая для самих его участников почти всегда смещается. «Простота содержания при художественной форме — камень преткновения для многих» (XI, 381), — наставлял Белинский Станкевича. Но ведь и Станкевич всю свою полемическую оценку лирики Пушкина построил на этом тезисе — на защите простого, истинного чувства в неброской, лишенной фантастичности форме. Разногласие заключалось не в том, признавать или не признавать пластически ясные произведения, а в том, что считать высшей формой современного художественного сознания. Белинский отдавал предпочтение «художественно-конкретным созданиям». Станкевич — осознанной мысли (преимущественно философского, но не социального, не

выражении. На исходе 30-х годов Белинский и Станкевич представляли теоретически если не различные течения, то различные оттенки, разновидности в главном потоке развития русской эстетики.

НАКАНУНЕ НОВЫХ ПЕРЕМЕН

Между тем (как мы видели) на практике, в конкретных суждениях Станкевича все обстояло сложнее.

В начале 30-х годов Станкевич исходил — в оценке современного искусства — из эстетического кодекса, образованного пересечением повседневного и абсолютного. Отзыв о «Старосветских помещиках» — «прекрасное чувство человеческое в пустой, ничтожной жизни» — может служить емкой формулой этого кодекса.

Теория романтического искусства, как ее формулировал Гегель, нашла в Станкевиче подготовленную почву. «Мир души торжествует победу над внешним миром и являет эту победу в пределах самого этого внешнего мира и на самом этом мире...» (XII, 85). Подобные положения подкрепили склонность Станкевича обнаруживать и ценить в формах внешнего мира проявление высшей духовности. Для него были важны оба компонента — и являемое и форма явления, причем со временем он обращал на последнее все больше и больше внимания

Если в соответствии со своей системой Станкевич признавал в «философской» форме высший этап искусства, то его склонности, симпатии, вкус явно обращались к «Fleisch und Blut». Поэтому и философскую мысль в искусстве Станкевич не хотел видеть чистой, но — в «живом существовании»

У нас есть все основания считать, что удельный вес этого телесного и пластического элемента в эстетике Станкевича от года к году возрастал.

Аффектированную и риторическую манеру в искусстве Станкевич осудил давно, и тут Гегель был его союзником. «Фигурно, нервно и, через это, однообразно и неестественно» (стр. 468) был приговор Станкевича книге Беттины Арним «Переписка Гёте с ребенком» Станкевич считал: чем глубже выражение страсти, чем полнее проникает она телесную форму — тем выше искусство. Приведем замечательную мысль

Станкевича о двух типах лиц в искусстве: «Отчего так немногим понятны гармонические, простые лица на картинах?» Оттого что это — не «минутное ощущение», но целая жизнь. Первая выражается в диссонансе, резком движении и легко улавливается неискушенным зрителем. Второе изобличается в неприметных движениях. «Минутное ощущение, определенность есть противоречие одному и целому и *вопиет* в чертах лица; глубокое чувство, состояние проникает все моменты одного и целого, не есть резкое противоречие, а *одна определенная жизнь* (не определенность жизни)» (стр. 770).

Гегель, писавший о слиянии в романтическом искусстве «полной живой действительности с внутренней религиозностью чувства» (XIV, 86), мог быть, повторяю, союзником Станкевича. Недаром Станкевич писал, что Гегель помог обнаружить в нем недостаток «чувства действительности» (стр. 562).

Но Станкевич шел тут дальше Гегеля. Чтобы показать это, напомним гегелевский взгляд на роль реально-предметного в романтическом искусстве.

Романтическое искусство, по Гегелю, допускает большую свободу изображения внешне реального, чем предшествующие формы: оно дает место «резко выраженным чертам некрасивого», включает в свою орбиту обыкновенные вещи, «вплоть до цветов, деревьев и предметов самой обычной домашней утвари, даже в их природной случайности существования». Объясняется это приоритетом духа в романтическом искусстве, в котором «внешний материал» «приобретает свою настоящую ценность только в том случае, если в нем запечатлелась душа; оно должно выражать не только нутро, но и интимные стороны души, которая, вместо того чтобы сливаться с внешним, примирена в себе с самой собой». Словом, дух в романтическом искусстве в известном смысле *безразличен* к внешнему (поэтому он предоставляет ему большую свободу): «Это — звучание без предметности и образа, реяние над водою, звучание над неким миром, который в своих инородных явлениях может только воспринимать и отражать некоторый ответ этого внутри-себя — бытия души» (XIII, 96, 97). Или, как выразительно сказано в «Философии духа», божественное изображается «нисходящим до явления»; внешнее «может выступать здесь как нечто случайное по отношению к ее значению» (111, 347).

Правда, на стадии разложения романтического искусства Гегель признает возможность объективного юмора как резуль-

тат углубления субъективного в предмет или же захвата юмором «в рамках своего субъективного отражения» элементов объективности. «Однако такое вхождение может быть только частичным и может найти себе выражение примерно лишь в объеме стихотворения...». В более обширных произведениях оно превращается в «чувствительное растекание души художника в предмете», остается «субъективным остроумным движением фантазии и сердца...» (XIII, 169).

Станкевича же все более и более привлекает такой способ изображения, где божественное не нисходит до явления, в частности повседневного, — но сливается с ним.

В сентябре 1837 года, посетив знаменитый собор Святого Вита в Праге, Станкевич записывает, что ему «особенно понравилась» картина Геринга, изображающая встречу Елисаветы и Марии: «Елисавета, немецкая старушка, с радушною (и даже наивно-лукавою) улыбкою обнимает Богородицу, которая отвертывает лицо и потупляет глаза. Черты совершенно немецкие, что сначала кажется странным, но потом эта простота и незатейливость живописца нравится. Он представил Богородицу по своим понятиям: это — немецкая девушка, чистая душою, робкая, но с полным выражением святости на лице» (стр. 753).

Станкевич пересказывает предание: прусский король, посмотрев на картину Геринга, нашел «чрезвычайное сходство» богоматери со своей женой Луизой.

Через месяц, в октябре 1837 года, Станкевич приехал в Дрезден, с волнением ожидая встречи с «Сикстинской мадонной» Рафаэля. Поколения русских людей привыкли смотреть на эту картину сквозь призму статьи Жуковского — как на высшее воплощение духовности: «...Рафаэль как будто хотел изобразить для глаз верховное назначение души человеческой»⁵².

О своем первом впечатлении от картины Станкевич говорит: «Сердце упало у меня — я почувствовал ту же минуту, что эта картина не для меня существует. Как мытарь, готов я был бить себя в грудь, поднимая бессмысленные глаза на эту святыню» (стр. 392). Не оттого ли, что Станкевич не мог смотреть на картину глазами Жуковского, а своего взгляда он еще не выработал?

⁵² Жуковский В. А. Сочинения в стихах и прозе. СПб., 1901. С. 879.

Письмо Станкевича с замечательной искренностью передает, как постепенно постигал он высокую простоту «Сикстинской мадонны».

«Пименов и Завьялов признают ее красавицей — но не более, ребенка называют сердитым; я, сколько могу судить, назову такого ребенка ложною мыслью...». «Ложною мыслью» — очевидно, потому, что в облике младенца Станкевич увидел выражение гнева: это Бог не мирящий, не христианский Бог (сравним более поздний отзыв о «Моисее» Микеланджело: «В его искусстве нет этой мирящей силы... Он возвратился к Старому завету...» — стр. 705). По-видимому, мнение о младенце Станкевич впоследствии не переменял. Но взгляд его на мадонну изменяется на наших глазах. «С досадою бессилия, охлажденный разными заботами, прозаически-испытующим взглядом бродил я по полотну, и святая Катерина⁵² казалась мне лучше, ангелы интереснее...». В досаде Станкевич переводит взгляд на другие полотна, бранит свою «поверхностность», «ложное фантастическое направление», которые мешают ему понять Рафаэля. Непроизвольно он вновь переводит взгляд на мадонну — и вдруг ему показалось, «как будто она сделала движение!» «Теперь только заметил я, как она прижалась к своему младенцу; в этой простой позе вся сила и святость материнской любви... Теперь и глаза ее получили для меня часть смысла». «Нет! — заключает Станкевич. — Из того, что я не понял ее, я догадываюсь, что Мадонна выше, нежели думал о ней Пименов» (стр. 393).

Спустя девять лет «Сикстинскую мадонну» увидит Белинский и тоже придет к выводу, что романтический идеал неприложим к ней, что «мадонна Рафаэля и мадонна, описанная Жуковским... две совершенно различные картины». Но Белинский в своей деромантизации образа пойдет в другом направлении, чем Станкевич. Мадонна — аристократка, «дочь царя» (XII, 384). Красота ее «существует самостоятельно, не заимствуя своего очарования от какого-нибудь нравственного выражения в лице» (X, 308). Но между прочим, в оценке младенца Белинский оказался солидарен со Станкевичем: это «не будущий Бог любви, мира, прощения, спасения, а древний, ветхозаветный Бог гнева и ярости, наказания и карь» (XII, 384).

⁵² Неточность у Станкевича, речь идет о святой Варваре.

И в других своих заметках о многочисленных посещениях музеев Брюсселя, Антверпена, Брюгге, Милана, Генуи, Нюрнберга и т. д. Станкевич неизменно фиксирует все, что отмечено печатью простоты и пластичности. Вот характерное признание: «Картина, сделавшая на меня впечатление — женщина, с выражением сильной душевной скорби, в слезах, поддерживающая больного или голодного мальчика. При этом еще пластическая красота ее лица, грациозное, но простое положение и... удачное расположение красок в одежде делают сильный эффект на нашего брата» (стр. 762—763).

Божественное, высокое не остается примиренным в себе самом, но сливается с внешним и повседневным. Дело не в степени внешне реального, которая и в гегелевской трактовке романтизма устанавливалась весьма высокой и включала элементы прозаизма, быта, «натуры», но именно в этом слиянии.

Пропуская множество других аналогичных высказываний и заметок Станкевича, остановлюсь лишь на одном факте. Он относится к последним месяцам его жизни.

В марте 1840 года в Риме произошел спор о живописи между Станкевичем и художником А. Т. Марковым, с одной стороны, и Шевыревым — с другой. Об этом споре Станкевич рассказал в письме Фроловым. Из письма без труда можно увидеть, что поводом к спору послужила деятельность так называемых назарейцев.

Кружок назарейцев возник в первом десятилетии XIX века в Вене. Вскоре основатели кружка Овербек и Пфорр переселились в Рим, и к кружку примкнули Корнелиус, Ю. Шнорр фон Карольсфельд и другие. Творческая программа назарейцев состояла в возрождении религиозного монументального искусства средневековья и кватроченто (в частности, Перуджино) и была полемически направлена против реалистических тенденций в живописи. Позднее резкую оценку назарейцам дал В. Стасов: «Они вышли все подражателями и маньеристами, несовершенными по художественным своим средствам и еще более несовершенными по коренному духу своему. Все равно, к чему ни направлялись их усилия: к грандиозному ли, как у Корнелиуса и Каульбаха, или к приторно-сентиментальному и старообрядческому, как у Овербека... — все они остались далеко позади своих задач...»⁵³.

⁵³ Стасов В. В. Избранные Т. I. М.: П. 1950. С. 435.

Шевырев, как сообщает Станкевич, стал «защищать направление новой немецкой живописи, старание подражать Перуджино и проч.». Видя в этом реакцию на «языческое направление», Шевырев призывал к возвращению к типу, освященному церковью. «Напрасно старался я объяснить, что духовный тип христианских образов — в Евангелии, а наружный — в природе; что характер дает Евангелие, а черты — лица, подмечаемые свободным художником». Современное искусство находит конкретные формы для «духовного типа», в жизни, а не в предании и традиции. Станкевич, правда, повторяет традиционную формулу романтического искусства: «Отблеск божества — вот что составляет главное в христианской (читай: романтической. — Ю. М.) живописи». Но он придает ей такой смысл, что главным становится обнаружение божественного в жизненном и повседневном, чего не могут принять ни назарейцы, ни Шевырев: «Мадонны с человеческими лицами, просветленными чистою материнскою любовью (что, мы помним, так поразило Станкевича в Мадонне Рафаэля. — Ю. М.), обнаруживающие божественное в жизни, в здешней жизни, — не по ним! У Перуджино сохранились кроткие образы, которые более их удовлетворяют! Прекрасные головки... в них есть что-то не здешнее — но это не значит высшее, а непохожее на здешнее и несколько фантастическое; их окружает нездешний цвет неба, нездешняя зелень, и золотые венцы висят над ними в воздухе! Этого им и надо!» (стр. 695—696, курсив мой. — Ю. М.).

Как всегда у Станкевича, много значат его уточнения (оговорки). Он выступает не против «высшего», но против «нездешнего» и в этом смысле против фантастического. Между позицией, занятой Станкевичем в споре с Шевыревым, и его оценкой «Старосветских помещиков» — преемственная связь. Только за эти годы еще яснее выступила мысль, что «божественное» — в «здешней жизни», что «божественное» не играет внешними формами и не безразлично к ним, но находит в них адекватное себе выражение.

В июне 1839 года Станкевич пишет: «...общая, отвлеченная поэзия давно уже начала терять для меня цену, точно как положительное не имело для меня никогда цены вне своего идеального значения. Отсюда мое теперешнее Sehnsucht [тяготение] к историческому, которого я был долго чужд...» (стр. 682). И он вспоминает вневитиновскую строку: «Открой глаза на всю природу...».

Подходя к современным художественным проблемам с гегелевскими категориями, Станкевич модифицировал последние таким образом, что, перенося акцент на внешнее, пластическое, телесное романтической формы, снимал антагонизм между ними и являющимся в них началом абсолютного.

Небезынтересно, что, подобно Станкевичу, настороженное отношение к назарейцам проявил Гоголь. Анненков вспоминает, что когда в Риме один из знакомых Овербека стал рассказывать «о попытках этого мастера воскресить простоту, ясность, скромное и набожное созерцание живописцев дорафаэлевой эпохи», то Гоголь, «внимательно и напряженно слушавший рассказ, заметил в раздумье: "Подобная мысль могла только явиться в голове немецкого педанта"»⁵⁵.

Последние годы жизни Станкевича отмечены сильной и все возрастающей любовью к Пушкину и Гоголю. Тургенев, встречавшийся со Станкевичем в 1838—1840 годах, вспоминает об их разговоре «о Пушкине, которого он любил страстно, так же как и Гоголя»⁵⁶.

Грановский, зная об увлечении Станкевича поэзией Пушкина, даже предлагал ему в феврале 1840 года написать статью о поэте для затеваемого им «ученого журнала». Жаль, что эта статья не состоялась.

20 февраля 1840 года Грановский сообщил Станкевичу о чтении Гоголем отрывка из повести «Рим»: «Как бы прислать тебе Пушкина и, если что выйдет, Гоголя». Тут же он передает «новость из Петербурга»: «Скоро выйдут три тома неизданных сочинений Пушкина, в том числе роман, недавно найденный и написанный карандашом»⁵⁷. Станкевич был обрадован этой новостью. 11 июня 1840 года из Флоренции он писал Тургеневу: «Говорят (то есть верно — пишет Грановский) найдено еще много сочинений Пушкина, кои будут изданы в трех томах!!!»⁵⁸

Между прочим — это заключительные строки последнего дошедшего до нас письма Станкевича. Последние его слова!

⁵⁵ Анненков П.В. Литературные воспоминания. М, 1983. С. 80.

⁵⁶ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем в 28-и томах. Соч. Т. VI. С. 392.

⁵⁷ Т. П. Грановский и его переписка. Т. II. С. 384. Речь идет о романе «Дубровский».

⁵⁸ Вестник Европы. 1899, январь. Кн. I. С. 18.

В ряду свидетельств, показывающих отношение Станкевича к Гоголю, особенно интересно следующее. После смерти Станкевича, в 1843 году, один из его друзей писал: «Иногда мне, право, слышится его голос. Чтение "Мертвых душ" Гоголя вызвало во мне странное сожаление об Станкевиче. Мне стало жаль его, что он не читал этой книги, она доставила бы ему столько наслаждения; он так любил Гоголя, так радовался всякому его сочинению». Не установленный автор этих строк, по-видимому, — тот же Грановский⁵⁹.

Можно понять сожаление Грановского, что Станкевичу не довелось прочитать «Мертвые души». Помимо прочего, гоголевская поэма вновь, в необыкновенно острой форме, поставила бы перед Станкевичем вопрос о современном искусстве, о роли в нем объективного элемента. Вот уж действительно самое веское опровержение гегелевской мысли, что объективный юмор обречен сегодня лишь на эфемерное существование («в объеме стихотворения»), а в рамках большой вещи неизбежно оборачивается «чувствительным растеканием души художника в предмете».

⁵⁹ Это письмо хранится в отделе письменных источников Государственного Исторического музея (ф. 351, д. 64, л. 358). Оно дважды печаталось К. Архангельским: полностью в «Трудах Воронежского университета» (Т. III. 1926. С. 97) и в извлечениях в «Известиях Северо-Кавказского государственного университета» (1930. Т. I (XIV). С. 92—93). К. Архангельский высказал предположение, что автор письма — В. Боткин; С. Машинский во вступительной статье к кн. «Поэты кружка Н. В. Станкевича», процитировав письмо по рукописи, оставил вопрос об его авторстве открытым. В. Боткин не мог написать это письмо: его автор был вхож в берлинский кружок Фроловых во второй половине 30-х годов; Боткин в это время не жил за границей. (См. «летопись странствий В. П. Боткина»: *Егоров Б.Ф.* В. П. Боткин — литератор и критик. Статья 1 // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Труды по русской и славянской филологии. VI. Тарту, 1963. С. 22.) Авторство же Грановского устанавливается на основе следующего: 1) Автор письма близок к Фроловым и особенно к Е. П. Фроловой, которая «соединила нас в своем доме». Как явствует из переписки Грановского, Станкевича, из воспоминаний Неверова, таким человеком был Грановский. 2) Автор письма говорит о Станкевиче: «Все мы обязаны ему полнотой нашей душевной жизни, я более всех. Если мне суждено совершить что-нибудь, то это будет делом Станкевича, который воззвал меня из ничтожества». В таком духе о Станкевиче отзывался именно Грановский: «Никому на свете не был я так обязан: его влияние на меня было бесконечно и благотворно» (Т. Н. Грановский и его переписка. Т. II. С. 404). 3) Автор письма принимает участие в написании Фроловым биографии Станкевича («Я и Неверов» поручили Фролову биографию). Но именно Грановский деятельно занимался этим делом (см.: Т. Н. Грановский и его переписка. Т. II-С. 417, 419, 440, 459—460).

А как влияли на Станкевича произведения Гоголя, которые он знал и любил? Отсутствие сколько-нибудь надежного материала заставляет нас избегать категорических суждений. Но есть все основания думать, что в мыслях Станкевича о роли «здесьнего», пластического, земного элемента в современном искусстве косвенно проявился и его опыт восприятия Гоголя.

В последние месяцы жизни Станкевич заинтересовался Фейербахом. «Он глубокий читатель Гегеля — называет его трезвым между пьяными, — но требует дальнейшего хода... В нем есть начало жизни, которое веселит» (стр. 670).

Что понимал Станкевич под «началом жизни», хорошо видно из отзыва его о другом философе, Августе Цешковском. Цешковский писал в брошюре «*Prolegomena zur Historiosophie*» (1838), что история проходит три стадии развития: предчувствие, сознание и деяние. Теперь на повестку дня встала проблема будущего, которую недооценил Гегель, проблема практического воздействия на жизнь. «Практическая философия или, точнее, философия праксиса — ее конкретнейшее воздействие на жизнь и социальное отношение, развитие истины в конкретную деятельность — таков удел философии вообще»⁵⁹. Станкевич, отметив, что деление Цешковским истории на периоды ненаучно («потому что основано не на идее истории»), поддержал его мысль, что «наука должна перейти в дело». По мнению Станкевича, именно теперь это требование приведет к успеху, так как Гегель «распутал наконец чувственные представления и мысли» и подготовил почву для деятельности (стр. 672—673). Несомненно, с этим же кругом идей связаны и опубликованные Анненковым его «заметки о науке»: «Да. Философия есть ход к абсолютному. Результат ее есть жизнь идеи в самой себе. Наука кончилась. Далее нельзя строить науки, и начинается постройка жизни...»⁶⁰.

Словом, Станкевича начинал сильно беспокоить вопрос о практических выводах из гегелевской философии, о «постройке жизни». Как должно было отразиться подобное практическое умонастроение Станкевича на его эстетике? Анненков, касаясь отрицательного отношения Станкевича к творчеству Жорж Санд, предположил, что подобные художественные

⁵⁹ Цит. по кн.: Шлем Г. Философское мировоззрение Герцена. Пг., 1921. С.

явления ждали «только минуты внимательного взгляда, чтоб получить признание своих существенных качеств»⁶¹. Расширил бы Станкевич свое признание философской мысли в искусстве до мысли политической, социальной, публицистически-заостренной? В каком соотношении оказалась бы эта «мысль» с собственно художническим началом? Обо всем этом можно говорить, разумеется, лишь предположительно. Но очевидно, что смерть застигла Станкевича перед началом нового этапа его эстетической эволюции⁶².

⁶¹ Там же. С. 226

⁶² Ср краткий очерк философского развития Станкевича в книге Зеньковского, завершаемый выводом. «...Из переписки Станкевича мы убеждаемся в том, что в лице Станкевича русская философия потеряла бесспорно одаренного человека, философское творчество которого могло бы много дать» (Зеньковский В. В. История

У ИСТОКОВ ТЕОРИИ РОМАНА В РОССИИ

После того как мы познакомились с виднейшими представителями философской эстетики, перейдем к одной общей проблеме. Она даст нам возможность бросить ретроспективный взгляд на всю русскую философскую эстетику, чтобы отчетливее представить некоторые ее главные черты. Речь идет о формировании теории романа в России.

Дело в том, что это — специфическая проблема философской эстетики. Ни на одной другой категории — родовой или жанровой — так ярко не проявились ее новаторские устремления, как на романе. Да и само выдвижение романа в ряд ведущих эстетических понятий произошло благодаря усилиям философской эстетики. Мы уже бегло касались этой проблемы в главе о Надеждине (с. 83 и далее). Теперь посмотрим на нее более широко.

Как известно, заслуга эстетического обоснования романа принадлежит немецкой классической философии. До нее, несмотря на первые работы по истории романа (книга француза Гюэ «О происхождении романа», 1670), на поэтические декларации романистов (Фильдинга, Смолетта и других), роман не получил признания в эстетике. Немецкие романтики чрезвычайно высоко поставили роман, однако не как четко определяемый вид или род литературы, а как безбрежную стихию «универсальной поэзии», сближаемую, с одной стороны, с романтической иронией (Ф. Шлегель), а с другой — со сновидением, со сказкой (Новалис). «...Имя Романа не получило еще прав гражданства в Поэзии»¹, — констатировал в 1827 году Шевырев, правда, уже с некоторым опозданием. К этому времени Шеллинг в «Философии искусства» и Гегель в «Лекциях по эстетике» отвоевали роману видное место в системе искусства, а именно — среди жанров эпической поэзии.

Но в русской критике этот процесс только-только начинался. Веневитинов еще проходит мимо романа и пользуется для обозначения высшей формы поэзии категорией «драма». Но Галич уже посвящает роману несколько параграфов своего «Опыта науки изящного» (1825). Первые попытки дать историко-теоретическое обоснование романа предпринимаются в 1827—1828 годах в «Московском вестнике». На рубеже 20—30-х годов, со своих позиций, к проблеме романа приходит Пушкин (рецензия на роман Загоскина «Юрий Милославский...», задуманные статьи «О романах Вальтер Скотта» и «О новейших романах»). В 1829 году статью «О русских повестях и романах» печатает Кс. Полевой. В начале 30-х годов хлынул целый поток рецензий и статей Надеждина о романе. В 1832—1833 годах разговор о романе подхватывают романтики (Н. Полевой, Бестужев-Марлинский). С середины 30-х годов в хоре спорящих о романе зазвучал самый сильный голос — Белинского. Проблема романа как самого современного и важного рода литературы была решена.

Каковы же особенности того «решения», которое дала философская эстетика? В каком соотношении оказалось оно с концепциями романа в немецкой классической философии?

ДВЕ ГЛАВНЫЕ ИДЕИ ТЕОРИИ РОМАНА

В 1828 году в «Московском вестнике» была опубликована статья с выразительным названием: «О романе, как представителе образа жизни новейших европейцев». Ее автор — В. Титов. До сих пор в этой книге мы редко упоминали его имя. Участник кружка Любомудров, активный сотрудник «Московского вестника», Титов писал и на общеэстетические темы, но не оставил здесь сколько-нибудь яркого следа. Иное дело — теория романа, где Титову принадлежит важный почин. Его статья фактически является у нас одной из первых (если не первой, специальной теоретической работой о романе²).

Титов уверенно провозглашает: роман — самый современный род поэзии: «Сей род сочинений согласнее всех других с нашими обычаями, духом и господствующим направлением

² Но как раз эта работа и выпала из поля зрения исследователей. Характерно, что ни в академической «Истории русской критики», ни в «Истории русского романа в двух томах» (М.: Л, 1962) статья Титова даже не упомянута.

ума». Он не знаком древним и сохраняет «все признаки образа мыслей и способа изложения чисто новейшего»

Однако, продолжает Титов, мало сказать, «что древние не имели романа; должно исследовать, почему они не могли иметь его». Для этого нужно «определить во всей строгости черты, составляющие его характер».

Главная черта романа — «любовь» и «описание семейственной жизни». Титов настолько убежден в важности первого, что категорически заявляет: «Роман без любовной завязки существовать не может». Что же касается второй черты, то критик открывает широкий доступ в роман житейской прозе, быту, если только они представляют «образ жизни» народа. «Мелочные подробности об увеселениях, обычаях, способах поддерживать бытие телесное» — все важно для романиста. Все «сии подробности драгоценны для наблюдателя и друга человечества».

Обе черты романа, в свою очередь, проистекают из интереса романиста к личности. И тут скрывается причина, почему древние не могли иметь романа (в романе эллинистической поры Титов видит лишь отдаленное предвосхищение этого жанра). В античном обществе личность была подчинена целому, коллективу. Например, «древние не могли знать той возвышенной любви к женщинам, которая явилась у нас со времен рыцарства». Лишь с формированием личностного начала возник роман — род современной поэзии.

Но этот процесс протекал длительно и постепенно. В средневековом рыцарском романе приоритет личного оборачивался насилием над реальностью. Человек не умел еще подчинить себя «законам мира внешнего», «любил давать волю фантазии и по ней переделывал природу». Перелом в сторону реального и действительного наступил в XVII веке, когда Сервантес в «Дон-Кихоте» высмеял «волшебные сказки». Он же открыл романистам «новый и важный предмет наблюдения: народные обычаи, народный образ мыслей».

Титов прослеживает важнейшие вехи истории нового романа: Руссо, Ричардсон, Фильдинг, В. Скотт, Жан Поль, Гёте. Обнаруживая необычную для философской эстетики широту, критик отдает должное английскому просветительскому роману; сатирические и нравоописательные элементы последнего его не отпугивают: «В романах Фильдинга вся жизнь челове-

екая смотрит карикатурою, их читаешь с тем же удовольствием, с каким видишь картину вроде Теньера».

Но выше всего Титов ставит романы В. Скотта и Гёте. Первый семейственную жизнь изобразил «в связи с жизнью государственной» и тем самым произвел переворот в сфере романа. Второй — в своем «Вильгельме Мейстере», в «совершеннейшем из его романов», раскрывает духовную жизнь личности «с целью показать развитие способностей и любовь к изящному как последнюю цель жизни человеческой».

Концепция романа у Титова, конечно же, связана с противопоставлением романтической (христианской) и классической (античной) форм искусства. Именно из возрастания в век христианства субъективного начала выводит Титов и интерес к семейственной жизни личности, и «развитие оригинальных характеров», и «тонкое начертание мелких оттенков» — словом, весь арсенал романной поэзии. Вместе с тем концепции Титова явно не чужда мысль о новейшей, синтетической форме искусства. Хотя Титов нигде не прибегает к этой категории, но он определенно не хочет довольствоваться романтической формой романа как высшей. Отсюда критика им рыцарского романа за произвол фантазии, небрежение законами сущности (перекликающаяся с аналогичной критикой у Надеждина), отсюда противопоставление Гёте — Жан Поль Рихтеру. Второй односторонен; его «вымыслам» поверит «лишь фантазия влюбленного»; первый «как великий поэт-мыслитель, полнее и спокойнее рассматривает жизнь и назначение человека».

Своеобразие концепции Титова в том, что от историко-философской системы он отвлек преимущественно одну идею — о личном элементе — и последовательно построил на ней теорию романа. Перекликаясь с гегелевским положением о типично романном конфликте личности и окружающей жизненной прозы (о чем, конечно, Титов в это время не мог знать), критик писал, что в «романе судьба не вступает в явную борьбу с героем, как, например, в трагедии, но как бы невидимо запутывает его в сеть неприятных случаев»³.

Несколькими месяцами раньше Титова, но не в специальной статье, а в рецензии на «Веверлей» Вальтера Скотта свое мнение о романе высказал и Шевырев. Рецензия дышит настоящим культам Вальтера Скотта: «В. Скотт ввел в его [романа]

область целые народы, вместил в нем целые столетия, перенес Поэзию в жизнь действительную...»⁴. Вальтер Скотт — творец этого нового рода поэзии.

Можно установить главный источник воззрений Шевырева на роман. Это — теоретическая платформа английского романиста, сформулированная в первой, вводной главе его «Веверлея» («Уэверли»). В противовес археологическому и галантно-героическим романам, изображавшим или внешнюю сторону эпохи, или условные переживания стилизованных персонажей, Вальтер Скотт выдвинул на первый план истину характеров и страстей, «которые свойственны людям на всех ступенях общества и одинаково волнуют человеческое сердце, бьется ли оно под стальными латами пятнадцатого века... или под голубым фраком и белым канифасовым жилетом наших дней...». «Из великой книги природы, — продолжает В. Скотт, — неизменной после тысячи изданий... я попытался прочесть публике всего лишь одну главу»⁵. В соответствии с этим Шевырев пишет, что Вальтер Скотт «все небо Гомерово раскрыл в самом человеке, в его характере, свойствах, привычках, которых сущность остается все та же, но форма изменяется по различию стран и народов»; что его можно назвать автором *книги жизни*⁶.

Тем самым в концепцию Шевырева входит идея историзма, в той ее форме, которая состояла в признании родственности человеческих характеров на всех стадиях исторического процесса и которая была подсказана историографии XIX века именно творчеством Вальтера Скотта. До него просветители, как подчеркивает Б. Реизов, признавали «один идеал человека и общества, более или менее абстрактно сконструированный», и этот идеал «предполагал нетерпимость к тому, что на него не походило». «Поняв, что под стальными латами и канифасовым жилетом бьется все то же человеческое сердце, Скотт открыл возможность изучения исторических различий с сочувствием и пониманием, которые показали его современникам почти чудесными»⁷.

Если Титов построил концепцию романа на идее личного начала, то Шевырев считал решающей идею историзма (пока

⁴ Московский вестник. 1827. № XX. С. 413.

⁵ Вальтер Скотт. Собр. соч. в 20-ти томах. Т. 1. М.; Л., 1960. С. 70—71.

⁶ Московский вестник. 1827. № XX. С. 413.

⁷ Реизов Б. Г. Творчество Вальтера Скотта. М.: П., 1965. С. 281.

«вальтер-скоттовского» типа). Шевырев поэтому строже к прежним романистам, чем Титов. В сущности, он считает, что роман начался лишь с Вальтера Скотта, который только за неимением более подходящего слова воспользовался прежним обозначением. Отсюда же — проводимое Шевыревым сближение (опять-таки всецело в духе Вальтера Скотта) романиста с историком, писателя с ученым.

Таким образом, уже в конце 20-х годов в «Московском вестнике» были нащупаны две главные идеи, которые русская философская критика положила в основу теории романа. Это — обособление личного, индивидуального начала и историзм.

РОМАНИФИЛОСОФСКИЙ ИСТОРИЗМ

Но ни Титов, ни Шевырев не применили свои концепции к русскому роману и не стали выяснять, возможен ли вообще роман в России (Титов лишь мельком, в рецензии на «Американские степи» Купера, заметил, что Россия предоставляет роману «столько богатств»; но поспешил добавить: «Русским еще не до романа: им предстоят еще другие, более необходимые роды познания и словесности»⁸). Вопросом этим специально занялся Надеждин. И дал на него в части, касающейся возможности русского исторического романа, отрицательный ответ. Почему?

Определяя роман, Надеждин говорит, что «он есть та же *история* — но отраженная не в прямом, а искусственно устроенном зеркале, где явления сохраняют свою физиономию и цвет, но переменяют относительное положение свое друг к другу, для образования цельной картины...»⁹. Строя свою теорию романа, Надеждин тоже берет идею историзма, но уже значительно измененную. Прежде всего он подчиняет ее системе движения поэтических форм, как это уже сделал с идеей личного начала Титов.

Классическое искусство не знало романа. Романтическое искусство средневековья породило рыцарскую форму романа, которому было чуждо «правдоподобие» и вероятность, или, как говорит Надеждин, «сбыточность происшествий», который рассматривал жизнь как «свободную игру свободного духа».

Наконец, в новое время возник роман, представляющий «полную картину жизни в ее деятельном развитии».

Надеждин выстраивает жанровый ряд, представляющий последовательную смену художественных эпох. Поэма соответствует классическому искусству древности; рыцарский роман — романтизму; роман нового, вальтер-скоттовского типа — современной поэзии.

Надеждин решительно отделяет — в этом он сходен с Шевыревым — Вальтера Скотта от всех предшествующих романистов. Это творец совершенно особого рода поэтических созданий, «коим подобных не представляли ни классическая древность, ни романтические времена средние».

Однако в определении историзма новейшего романа Надеждин не хочет довольствоваться содержанием, предложенным (теоретически) Вальтером Скоттом. И тут — ответ на вопрос, почему критик оспаривал возможность существования русского исторического романа.

Как известно, исторические концепции немецкого классического идеализма связывали фазы воплощения всемирной идеи с определенными, избранными народами. Надеждин также выделял народы и страны, «бывшие представителями всемирной жизни»: древний Восток, Древняя Греция, европейские страны. А как же Россия? «Наше отечество весьма недавно привилось к живому организму Европы»¹⁰. Надеждин начинает век просвещения страны с Петра I — реформатора России. До него наша общественная жизнь была вялой, неопределенной, смутной. Многие века русской истории так же мало значат в совершенствовании человечества, «сколько девятемсячное существование зародыша в биографии каждого человека»¹¹. Вся наша жизнь — тут Надеждин выходит из сферы истории в современность — это или усвоение «чужих прививных понятий» в высших слоях общества, или «многолетнее повторение одного дня» в народных низах. «Коротко сказать — обыкновенной жизни русской не достанет на *одну* порядочную главу романа!»¹²

Надеждин применяет к русской действительности философско-исторические категории немецкой философии, хотя,

¹⁰ Телескоп. 1831. Ч. 1. № 1. С. 40.

¹¹ Телескоп. 1832. Ч. 2. № 14. С. 238.

разумеется, движет им не книжная традиция, а горькое недовольство нашей «неподвижностью», бедностью, «жалкой игрой китайских бездушных теней».

Таким образом, когда Надеждин отмечает, что в русских романах нет «единства живого действия», «действия и жизни», «электрического движения, которое есть основа жизни» и т. д., то он имеет в виду далеко не только художественные просчеты. Речь идет о недостатке романного содержания, то есть тех начал движения и общественности в национальной жизни, которые порождают роман.

Лишь в отдельные эпохи русской истории — в годы освободительных войн, борьбы с интервентами — национальная жизнь обнаруживала богатое и разумное содержание и возникали предпосылки для романа. Отсюда высокая оценка Надеждиным романов Загоскина «Юрий Милославский» и «Рославлев». При этом Надеждин не упускает случая подчеркнуть верноподданнический и «патриотический» дух русского народного романа. Но каким странным предстает этот патриотизм! Монархист Надеждин подхватывает одно-два произведения консервативного толка, а Надеждин-скептик отсекает несколько веков русского прошлого, относительно которого существовало официальное мнение, что оно — прекрасно...

Против точки зрения Надеждина, будто «создание исторического романа, или живопись исторических сцен, на Руси невозможны»¹³, выступил Бестужев-Марлинский. Он и Полевой выдвинули программу отечественного исторического романа, ориентированного на живописную, красочную, вольнолюбивую стихию русского народа, который, по утверждению Бестужева-Марлинского, «мало изменился со времен Святослава». В общелитературной перспективе философская эстетика отделилась от романтической. В отношении романа последовательность была обратной: романтики подхватили теорию философских эстетиков, переработав ее на свой лад. Вальтер Скотт уже не кажется им абсолютным образцом романиста; он слишком консервативен (Полевой), он не «романтик по предмету», хотя и «романтик по изложению» (Бестужев-Марлинский). «Собор Парижской богородицы» Гюго, которому Полевой посвящает огромную статью, вместе с «Сен-Маром» Альфреда де

¹³ Бестужев-Марлинский А. О романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем» // Московский телеграф. 1833. Ч. 53. № 18. С. 221.

Виньи, превышает все, что «может представить неистощимая муза В. Скотта»¹⁴. Теория романтиков (которая лежит уже вне рамок этой работы) заключила в себе свои перспективные элементы. Но здесь важно подчеркнуть, что она отделялась от теории философской эстетики постольку, поскольку оба романских аспекта признавались уже недостаточными. Особенно аспект историзма, теперь — это можно сказать уже с определенностью — философского историзма. Ведь Надеждин привил к понятию историзма (в романе) идеи, отвлеченные им от собственного философского ряда (от философии истории)¹⁵.

РАЗВИТИЕ ТЕОРИИ РОМАНА БЕЛИНСКИМ

У Белинского — остановимся на этом очень кратко — нашли завершение оба романских аспекта, выдвинутых философской эстетикой.

Начиная с 1835 года, со статьи «О русской повести и повестях г. Гоголя», Белинский, во-первых, подчеркивает, что роман рожден интересом к жизни частного человека, дифференциацией античного коллективизма на личные, индивидуальные интересы и воли. Поэтому древний грек не мог иметь романа и его разновидности — повести — в качестве основных жанров (по Белинскому, вообще не знал эти жанры, так как роман эллинистической поры в расчет не принимается): «Что ему [древнему греку] *жизнь и судьба какого-нибудь частного человека* — *этот роман* так простой и так необыкновенный?.. Что ему картина *частной жизни*, с ее заботами и хлопотами, с ее высоким и смешным, с ее горем и радостью, любовью и ненавистью — эта повесть, так мелко подробная, так суетно ничтожная?» (1, 263). В статье «Разделение поэзии на роды и

¹⁴ *Полевой Н.* О романах Виктора Гюго, и вообще о новейших романах // Московский телеграф. 1832. Ч. 43. № 2. С. 237. См. также: *Полевой Н. А., Полевой Кс. А.* Литературная критика. Статьи и рецензии. Л., 1990. С. 123.

¹⁵ Спор о возможности русского исторического романа получил различные преломления. Характерна радикальная позиция П. А. Вяземского, который считал, что не только русская допетровская история не является благодарным материалом, но и современность, не отмеченная европеизмом, может послужить основой лишь для таких романов, которые «разве чем немногим пониже в цене романов китайских и гренландских» (*Вяземский П. А.* О Ламартине и современной французской поэзии // *Вяземский П. А.* . Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 119. см. также вступительную статью Л. В. Дерюгиной к упомянутому изданию, стр. 34—37).

виды» (1841) Белинский продолжает эту мысль: «...на стороне романа еще и то великое преимущество, что его содержанием может служить и частная жизнь, которая никаким образом не могла служить содержанием греческой эпопеи: в древнем мире существовало общество, государство, народ, но *не существовало человека* как частной индивидуальной личности...» (V, 40—41, курсив везде мой. — Ю. М.).

Во-вторых, Белинский связывает с романом идею, так сказать, овеществленного историзма, то есть такого изображения поступательного хода истории, когда она на наших глазах дифференцируется на частные судьбы и отдельные события. Поэтому, подобно своим предшественникам и философской критике, Белинский провозглашает В. Скотта величайшим романистом, «который dokonчил соединение искусства с жизнью, взяв в посредники историю». Поэтому Белинский убежден в теснейшем родстве исторического романа и истории как науки и высказывает предположение, что, «может быть, некогда история сделается художественным произведением и сменит роман...» (1, 267).

В статье «Разделение поэзии...» идея овеществленного историзма получает четкую форму: «Ежедневная жизнь хотя и имеет своим последним основанием вечные субстанциональные силы, но в своем проявлении случайна и подавлена внешностями, лишенными всякой значительности... Задача романа как художественного произведения есть — совлечь все случайное с ежедневной жизни и с исторических событий, проникнуть до их сокровенного сердца — до животворной идеи, сделать сосудом духа и разума внешнее и разрозненное» (V, 39—40). Заметим, что в этом месте Белинский говорит не об историческом романе (по-прежнему высоко им ценимом), но о романе вообще, но говорит так, как будто бы они — явления одного порядка. Оба вида романа уравниваются по их стремлению к «животворной идее». С другой стороны, устанавливается связь «частного человека» с судьбой человечества, то есть увязывается в одно оба романских аспекта.

И тут пора перейти к поставленному нами вопросу: в каком соотношении находится разбираемая теория романа с концепциями немецкой классической эстетики.

ТЕОРИЯ РОМАНА В РУССКОЙ И НЕМЕЦКОЙ ЭСТЕТИКЕ

Обосновывая первый романный аспект («частная жизнь с ее заботами и хлопотами»), русские критики объективно переключались с немецкими эстетиками. Напомню, что, по Гегелю, роман возникает из разложения первобытного эпоса, когда самобытное поэтическое состояние мира сменяется «прозаически упорядоченной действительностью». Но как раз оппозиция внешнему прозаизму повышает роль личностного начала в романе (вообще свойственного, по Гегелю, новому, т. е. романтическому искусству). Возникает типичная романная коллизия — «конфликт между поэзией сердца и противостоящей прозой отношений, а также случайностью внешних обстоятельств» (XIV, 273).

Конечно, отделенные от Гегеля (как автора «Лекций по эстетике») несколькими годами, русские авторы видят большие возможности, предоставляемые современной жизнью роману, и выше оценивает художественные потенции последнего. Белинский писал: «Роман... возник из новейшей цивилизации христианских народов, в эпоху человечества, когда все гражданские, общественные, семейные и вообще человеческие отношения сделались бесконечно многосложны и драматичны, жизнь разбежалась в глубину и ширину в бесконечном множестве элементов. Кроме занимательности и богатства содержания, роман ничем не ниже эпической поэмы и как художественное произведение» (V, 40). Но все же сама установка на раскрытие в романе «частной жизни» объективно примыкала к уже нащупанному комплексу идей.

Иначе обстояло дело со вторым романным аспектом. Гегель не вычленяет категорию исторического романа и не касается в своей теории романа изображения субстанциональной идеи. Шеллинг, правда, говорит о романе «как о зеркале мира, по меньшей мере зеркале своего века», но в самом общем, эпическом смысле, далеко от отмеченного выше типа художественного историзма. Как же возник этот аспект в размышлениях русских критиков? Конечно, он был подсказан самим художественным материалом (В. Скоттом — романистом и теоретиком). Но дело не только в этом.

Мы уже видели, как Надеждин применял к теории романа идеи, почерпнутые из философии истории. Позднее над этим синтезом стал работать Белинский.

Со второй половины 30-х годов он интенсивно знакомится с философией истории Гегеля и стремится выработать взгляд на историю как на проходящую через ряд моментов идею. «История есть фактическое жизненное развитие общей (абсолютной) идеи в форме политических обществ. Сущность истории составляет только одно разумно необходимое, которое связано с прошедшим, и в настоящем заключает свое будущее...» (V, 95). Подобные высказывания почти идентичны формуле, которой определил Белинский «задачу романа». Но это и есть одно из проявлений того, что можно назвать прямым перенесением на художественно-теоретическое поле собственно философских идей немецкого идеализма — в данном случае гегелевской философии истории.

«...Человечество не есть собрание народов всего земного шара, но только несколько народов, выражавших собою идею человечества» (V, 95), — продолжает Белинский. Россия стала приобщаться к этой жизни только с Петра I; «он божество, воззвавшее нас к жизни». Именно исходя из этих посылок Белинский в согласии с Надеждиным (и в противовес романтикам) скептически оценивает возможности русского исторического романа. Он признает начатки (незавершенные) русского исторического романа лишь в пушкинском «Арапе Петра Великого». Не потому ли, что эпоха Петра заключает в себе, по Белинскому, исторически разумное содержание?

Русская эстетика привила к развиваемому ею традиционному романному аспекту философский «побег». Сознательно совершалось это скрещивание или неосознанно, но оно как раз стимулировалось стремлением понять новую литературную обстановку с помощью диалектического механизма немецкой философии.

РОМАН КАК РОД ЛИТЕРАТУРЫ

Мы должны остановиться еще на одной стороне романа, на его жанровой природе. Каково соотношение романа с традиционными родами поэзии — эпосом, лирикой и драмой?

В свое время этот вопрос был у нас предметом содержательной полемики В. Днепров и В. Кожинова. Напомню кратко их точки зрения. В. Днепров писал, что роман давно уже вышел из круга эпических жанров и стал

четвертым — родом поэзии¹⁶. В качестве теоретика, который обосновал родовую самостоятельность романа, исследователь называет Белинского. В ответ на это В. Кожинov доказывал, что дифференциация поэзии по способу изображения на три рода по-прежнему сохраняет свою силу и что роман являет собою форму эпической поэзии нового времени. В. Кожинov, со своей стороны, берет в союзники Белинского, отмечая, что выражение «род поэзии» не имело в глазах критика «современного строго терминологического значения» и что, следовательно, он не исключал романа из системы традиционных трех родов.

Не касаясь всей проблемы в целом, следует все же заметить, что в своей исторической части (относящейся к русской философской эстетике и Белинскому) спор этот нуждается в продолжении.

Тенденция к теоретическому объединению двух поэтических родов в третьем возникла, вероятно, вместе с первыми классификациями поэзии. Аристотель, правда, исходит из рядоположенности эпоса, лирики и драмы, но Платон, который был его предшественником в делении поэзии *по способу изображения*, вполне логично приходит к выводу (в третьей книге «Политики или государства») о синтетической природе эпоса. Именно эпоса (а не драмы!), потому что способ изображения — в лирике: от лица автора, в драме: посредством подражания другим лицам и событиям — логически предполагает объединение обоих аспектов в эпосе (и от лица автора и посредством подражания людям и событиями)¹⁷.

В. Кожинov неточен, когда говорит, что Гегель, переходя к вопросу о соотношении «субъективного и объективного», отказывается от деления поэтических родов по способу изображения¹⁸. В действительности, у Гегеля второй признак не противоречит первому. Он отмечает, что в эпосе поэт отходит на второй план и «объективность выступает в ее объективности»; что в лирике то, «как субъект *высказывается*, является единственной формой и последней целью...»; и что, наконец, в драме изображение действия в его объективном протекании сочетает-

¹⁶ Днепров В. Некоторые вопросы теории романа // Звезда. 1956. № 9. С. 160—172.

¹⁷ Платон. Сочинения. Ч. III. СПб., 1863. С. 156.

¹⁸ См.: Кожинov В. Роман — эпос нового времени // Вопросы литературы. 1957. №6. С. 70.

ся с раскрытием индивидуальных характеров «в лирическом смысле» (XIV, 225—226). В последнем случае — в драме — труднее всего было увязать новую классификацию поэтических родов с традиционной, аристотелевской («по способу изображения»), так как вместо лирически раскрывающегося автора оказалось несколько героев, характеров. Однако Гегель устраняет это противоречие тем, что еще в характеристике лирической поэзии устанавливает: поэту-лирику «свойственно распределять различные чувства между разными певцами». Очевидно, что в драме мы имеем дело с тем же явлением, но дополненным эпическим аспектом. В драме раскрывается «вся личность автора», понимаемая как целостность его духовной жизни, как реализуемый вовне художественный мир. Гегель строго исходит из «понятия художественного изображения», но расширяет его до понятия художественной мысли. В результате этого и оказалось возможным выделение синтетического рода — теперь уже драмы — и постановка ее «на высочайшую ступень поэзии и искусства вообще» (XIV, 329).

Что же касается романа, то и Гегель и до него Шеллинг рассматривали его всецело в границах эпоса. У Шеллинга роман является гарантией сохранения эпического момента в современной поэзии; поэтому он вполне последовательно осуждает жанр романа в письмах (так как лирические отрывки «превращаются в драматические, в связи с чем утрачивается эпический характер»), выступает против чрезмерной психологизации персонажей в романе и т. д. Гегель тоже настаивает на эпической природе романа, противопоставляя его в этом смысле романсу и балладе, которые «можно относить то к одному, то к другому жанру» (то есть то к эпическому, то к лирическому роду).

Как же соотносится с этой концепцией теория романа в русской философской эстетике? Это удобнее всего показать, остановившись на ее наиболее зрелой форме, то есть на взглядах Белинского.

В начале 40-х годов (с того времени, как Белинского специально заинтересовала эта проблема) он придерживается гегелевского деления поэтических родов. Классификация эпоса, лирики и драмы; в статье «Разделение поэзии на роды и виды» почти дословно воспроизводит категории Гегеля. В эпосе «мир, пластически определенный, развивается сам собою, и поэт является только как бы простым повествователем...». В

лирике «личность поэта является на первом плане, и мы не иначе, как через нее, все принимаем и понимаем». Наконец, в драме оба аспекта объединяются, порождая «высший род поэзии и венец искусства» (V, 9—10).

В этой статье и роман (как ни высоко ставил его Белинский в современной литературе) в родовом отношении определяется по Гегелю: «В романе — все родовые и существенные признаки эпоса...» (V, 39). В то же время уже появляются симптомы нового взгляда, вроде замечания, что для романа «жизнь является в человеке» и «мистика человеческого сердца» составляет его «богатый интерес»...

Спустя три года Белинский, говоря о связи драматической формы с «чувством индивидуальности», усилившимся в новом искусстве, пишет: «Оттого в новом мире даже роман — этот истинный его эпос, эта истинная его эпическая поэма — тем больше имеет успеха, чем больше проникнут элементом драматическим, столь противоположным эпическому» (VII, 406). Принадлежность романа к эпосу еще сохраняется. Но недвусмысленно заявлено о вхождении в роман драматического аспекта. Кстати, о первенствующей роли драмы говорится тут с оттенком некоторой условности («если уже в поэзии непременно один который-нибудь род должен быть высшим»).

Наконец — известное рассуждение о романе из статьи «Взгляд на русскую литературу 1847 года»: «Это самый широкий, всеобъемлющий род поэзии... В нем соединяются все другие роды поэзии — и лирика как излияние чувств автора по поводу описываемого им события и драматизм как более яркий и рельефный способ заставлять высказываться данные характеры» (X, 315—316).

Белинский, конечно, мог употреблять выражение «род поэзии» и не строго терминологически, но судить надо по смыслу не одного слова, а контекста. Из контекста же видно, что рассуждения Белинского связаны с прежним его делением поэтических родов и, следовательно, с кругом идей Гегеля. Только теперь уже Белинский делает из тех же посылок другие выводы.

Гегель (не говоря уже о Шеллинге) ставил жесткие границы проникновению в эпос лирических и драматических элементов: «...интимная песня души, которая изливается, чтобы сделать себя доступной изображению, не подлежит включению в эпос» (XIV, 261). Любопытно сравнить с этим так называе-

мые авторские отступления «Мертвых душ», которые Белинский ценит именно за лирический способ раскрытия («Это преобладание субъективности... доходит до высокого лирического пафоса и освежительными волнами охватывает душу читателя..» — VI, 218) и которыми, кстати, непосредственно подсказана фраза в приведенной выше характеристике романа («лирика как излияние чувств автора по поводу описываемого им события»). Гегель продолжает: «Столь же решительно отклоняет также эпическая поэзия живость драматического диалога — в таком диалоге лица ведут разговор в своей непосредственной наличности, и на первом плане неизменно остается характерная взаимная беседа персонажей, друг друга убеждающих, повелевающих, оказывающих воздействие или словно стремящихся охватить страстностью своих доводов» (XIV, 261—262). Сравните с этим положение Белинского о драматизме как «способе заставлять высказываться данные характеры».

Таким образом, Белинский допускает в роман лирический и драматический аспекты в принятом им родовом понимании этих понятий и тем самым устанавливает синтетическую природу романной поэзии¹⁹. Последняя мыслится теперь Белинским как нечто, представленное множеством жанров это и повесть, и исторический роман, и новелла, и физиология, и мемуары. Вместе с тем уже не повторяется положение о первенствующей роли драмы. Но говорится, что «роман и повесть стали теперь во главе всех других родов поэзии».

Суть же проблемы в том, что русские теоретики перенесли на романную поэзию то синтетическое начало, которое в немецкой классической эстетике связывалось с драмой. Вероятно, в начале этого процесса роман отделился от общего систематического древа как некий четвертый род. Отчетливо это можно наблюдать у первых русских теоретиков романа. А. Галич рассматривает роман *после* характеристики *трех* поэтических родов (по Галичу, «форм самостоятельной поэзии») —

¹⁹ Тут, кстати, тоже намечается водораздел между философской эстетикой и романтической. Романтики говорили о синтезе как о некоей универсальной стихии романтического искусства, вне строго терминологического понятия о родовых аспектах. «Романтизм, — писал Полевой, — отвергает все классические условия и формы, смешивает драму с романом, трагедию с комедией, историю с поэзией, делит творения, как ему угодно, и свободно создает по неизменным законам духа человеческого» (Московский телеграф. 1832. Ч. 43. С. 372).

эпоса, лирики и драмы: «Таков роман, как соединение всех родов самостоятельной поэзии...»²⁰. Шевырев пишет: «Роман, *наравне с эпопеей, лирою, драмой*, имеет свое начало в общих законах поэзии». Роман рассматривается им в ряду трех поэтических родов как четвертая единица. Далее Шевырев пишет о синтетической природе романа: «Удел каждого рода поэзии ограничен; но есть род ее всеобъемлющий, неограниченный, ничего не исключаящий...»²¹. Это — роман. Надеждин также отмечает, что роман Вальтера Скотта, не принадлежа, собственно, ни к эпической, ни к лирической, ни к драматической поэзии, «*есть общая их целость*»²².

Итак, постепенно роман принял на себя все функции объединяющего рода. Произошло *замещение*, аналогичное тому процессу, когда роль синтетического целого перешла от эпоса к драме. Давление нового литературного материала не может сразу создать новые категории. Но он, вторгаясь в эстетические системы, преобразует наличный запас представлений.

Замещение (с последующим обогащением новыми оттенками и смыслами) — один из важнейших путей развития эстетической мысли. Об этом говорит нам судьба категории романа — с точки зрения его родовой природы — в русской критике.

Общая же теория романа в философской эстетике структурно порождается тремя важнейшими элементами: продолжением традиционной романной темы («частная жизнь с ее заботами и хлопотами»), привитием к ней собственно философской «субстанциональной идеи» и, наконец, замещением драмы как высшего синтетического рода синтетически понимаемой романной поэзией. В этом, повторяю, выразилось исторически иное положение русской философской эстетики, призванной осмыслить реалистические перемены в художественной эволюции.

ВАЛЕРИАН МАЙКОВ И ЕГО
ОТНОШЕНИЕ К «НАСЛЕДСТВУ»

Из молодого поколения критиков, вступившего в литературу в 40-е годы, самыми талантливыми были двое — Валериан Майков и Аполлон Григорьев. Но деятельности Григорьева, в полном ее объеме, суждено было развернуться позднее — в начале 50-х годов — в период «молодой редакции» «Москвитянина», и в 60-е годы. В. Майков, погибший в июле 1847 года, — весь в пределах 40-х годов. Эволюция Ап. Григорьева очень сложна: уже в самом начале шеллингианство сочеталось в нем с идеями утопического социализма, масонством и т.д. В. Майков — трезвее и «проще». Его вражда к мечтательным построениям ума, поиски эффективной и проверенной опытом теории делают его типичным представителем молодого поколения 40-х годов. Недаром А. Баласогло называл его выразителем литературных идей петрашевцев. Поэтому анализ деятельности Майкова поможет подойти к интересующим нас проблемам с новой стороны — покажет отношение к философской эстетике и к Белинскому значительной части поколения 40-х годов.

Но вначале несколько фактов к биографической канве Майкова.

Валериан Николаевич Майков родился 28 августа (9 сентября) 1823 г. в Москве. Члены семьи Майковых отличались замечательной образованностью и разнообразными дарованиями: отец Николай Аполлонович — художник, впоследствии академик живописи; старший брат Аполлон стал знаменитым поэтом; не остались безвестными и двое младших братьев: Владимир издавал популярный журнал «Подснежник», а Леонид, историк литературы и этнограф, был выбран академиком и затем вице-президентом Академии наук. К семье Майковых был близок И. А. Гончаров, что также сказалось на воспитании молодых людей, в том числе и будущего критика.

В 1833 г. Майковы переехали в Петербург, и спустя несколько лет Валериан поступил на юридический факультет

столичного университета. По окончании университета (в 1842 г.) Майков определился в департамент сельского хозяйства Министерства государственных имуществ, но вскоре, буквально через несколько месяцев, уволился, чтобы отправиться за границу — он побывал в Германии, Италии, Франции.

С 1844 г., по возвращении в Петербург, Майков энергично включается в литературную жизнь — редактирует «Карманный словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка» (выпуск!, 1845г.); принимает активное участие в издании «Финского вестника», фактически определяя лицо журнала (первая книга вышла в том же 1845 г.).

В апреле же следующего, 1846 г. А. А. Краевский по рекомендации И. С. Тургенева приглашает Майкова возглавить отдел критики «Отечественных записок». Молодой литератор во многом определяет и общую линию журнала; так, он сыграл решающую роль в публикации на страницах «Отечественных записок» знаменитой повести Д. В. Григоровича «Деревня»².

В это время вокруг Майкова складывается круг близких ему лиц, в который входил, в частности, правовед и экономист В. А. Милютин. Был близок Майков и к кружку братьев Бекетовых (один из них, Андрей Николаевич, стал впоследствии известным ботаником, другой, Николай Николаевич, — не менее известным химиком). Но самыми важными, конечно, были контакты Майкова с М. В. Петрашевским и его кружком, хотя характер и интенсивность личного их общения еще недостаточно ясны³.

Весной 1847г. Майков был приглашен в «Современник», но успел напечатать в этом журнале лишь несколько рецензий. Трагический случай оборвал жизнь критика — 15 (27) июля 1847 г. он скоропостижно скончался после купанья в Финском заливе, близ Петергофа.

В числе тех, кто откликнулся на смерть Майкова, был и хорошо знавший его Ф. М. Достоевский. В статье «Г-н — бов и вопрос об искусстве» (1861) он писал: Майков «не успел вы-

¹ Об этом издании см.: Морозов В.М. К вопросу об идейно-общественной позиции журнала «Финский вестник» // Ученые записки Карело-финского гос. ун-та. Т. V. Вып. 1. Петрозаводск, 1955.

² Григорович Д.В. Литературные воспоминания. М., 1987. С. 91—92.

³ См.: Сорокин Ю.С. В. Н. Майков и его литературная деятельность // Майков В.Н. Литературная критика. Л., 1985. С. 13—14.

сказаться... Много обещала эта прекрасная личность, и, может быть, многого мы с нею лишились»⁴.

МАЙКОВ В ОЦЕНКЕ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

В. Майков начал журнальную деятельность (если не считать трех-четырёх его статей из «Финского вестника») в «Отечественных записках». Он явился прямым преемником В. Г. Белинского по отделу критики. Он вступил с Белинским в полемику в первой же своей крупной статье в «Отечественных записках» и вызвал со стороны последнего резкие ответные удары... Уже одних этих фактов было достаточно, чтобы наметилась внутренняя тема последующих исследований о Майкове: Белинский и Валериан Майков. Каково соотношение их философских и эстетических взглядов? Кто из них был прав в «споре о народности»?

Интерес к В. Майкову пробудился в последнее десятилетие XIX в. в связи с усилением либерально-буржуазных, а также марксистских тенденций. При этом критики (К. Арсеньев, А. Скабичевский, А. Мухин и другие), касаясь спора Майкова с Белинским, решительно отдавали предпочтение первому. В. Белинский отстал от жизни, погряз в «старых метафизических теориях» (в философии Гегеля). В. Майков же был трезвым мыслителем, «человеком дела». Г. В. Александровский, автор предисловия к Собранию сочинений В. Майкова (1901), даже объявил его предшественником экономического учения К. Маркса.

К 1911-му году относится известная статья Г. Плеханова «Виссарион Белинский и Валериан Майков». Плеханов опроверг нападки на Белинского, показал несостоятельность мнения о «марксизме» Майкова. Но при этом он отлучил В. Майкова от остальной русской критики, вернее, от того ее направления, которое считал прогрессивным: «направление» развития Майкова, писал он, *«резко разошлось с тем, по которому шла сначала мысль Белинского, потом Чернышевского и Добролюбова и, наконец, русских марксистов»*⁵.

⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти томах. Т. XVIII. Л., 1978. С. 70—71.

⁵ Плеханов Г. В. Сочинения. Т. XXIII. С. 258.

Плеханов, по-видимому, хотел продолжить свою работу по изучению Майкова, что видно из его намерения посвятить в четвертой части «Истории русской общественной мысли» В. Майкову, В. Милютину и петрашевцам специальную главу. Но сделать это Плеханов не успел. Тем не менее его вывод из статьи навис над В. Майковым суровым приговором и надолго предопределил трактовку деятельности критика в научной литературе. Тщетно С. А. Макашин в первом томе биографии Салтыкова-Щедрина (1949) напоминал, что неправильно превращать указанное Плехановым «общее направление» развития В. Майкова в уже «осуществленный результат». Тщетно пытался он доказать, что в портрете «филистера» и «оппортуниста», каким рисуют Майкова некоторые исследователи, трудно узнать человека, не чуждого петрашевцам, человека, о котором с похвалой отзывался Чернышевский, которого, наконец, высоко ценил Белинский, даже полемизируя с ним. Краски, с помощью которых рисовался облик В. Майкова, становились год от года темнее. Н. Мордовченко считает, что В. Майков во многом отошел от «передовой литературы» (оценка Гоголя, Достоевского и т. д.), но еще видит в нем «преемника Белинского» в «борьбе за натуральную школу»⁶. В. И. Кулешов же почти полностью исключает В. Майкова из этой традиции. В своей книге об «Отечественных записках» (в целом весьма содержательной) он проводит следующую параллель между В. Майковым и Огюстом Контom: «Конт предлагал связать искусство с заказами господствующих классов. Конт был за "активное", наступательное искусство, но он понимал само искусство как простую беллетризацию нужных буржуазии идей. Нечто подобное мы встречаем и у Майкова»⁷.

Как это непохоже на отношение к Майкову Чернышевского! Так, по поводу самой крупной работы Майкова — статьи о Кольцове — он писал: «Она направлена, по-видимому, против статьи Белинского, но в сущности представляет развитие мыслей, высказанных Белинским, и некоторые места в ней прекрасны» (III, 515).

Спустя многие годы стали появляться более объективные исследования о Майкове.

⁶ Мордовченко Н. Белинский и русская литература его времени. С. 240.

⁷ Кулешов В. И. «Отечественные записки» и литература 40-х годов XIX века. М., 1959. С. 258.

Критические суждения Майкова и петрашевцев сопоставлены в статье С. Деркач⁸. Особенно ценна работа Т. И. Усакиной «Чернышевский и Валериан Майков», в которой убедительно показана близость воззрений В. Майкова и раннего Чернышевского⁹.

Но «проблема Майкова» еще далеко не может считаться решенной. Не раскрыт смысл полемики В. Майкова с Белинским в 1846—1847 годах. Не определено общее значение Майкова как критика и теоретика литературы. Наконец, противоречия в суждениях Майкова не объяснены «изнутри», из самой сущности его воззрений. Вообще нет ничего ошибочнее, чем отождествление исследователя с «адвокатом» или «прокурором» определенного лица. Если я в ответ на десять фактов, говорящих не в пользу данного человека, приведу столько же фактов противоположных, то это еще не объяснит нам, кем же он был в действительности. Всегда полезно сделать шаг вперед от простой констатации противоречий и посмотреть, чем они вызваны, какая историческая тенденция нашла отражение в деятельности интересующего нас литератора.

Поэтому для выяснения исторического значения В. Майкова остановимся прежде всего на самых спорных (и самых важных) моментах его творческой деятельности.

ПОЛЕМИКА МАЙКОВА С БЕЛИНСКИМ

Содержание этой полемики, как известно, раскрывалось в нашей науке следующей антитезой: революционный патриотизм Белинского против космополитизма, против буржуазных (даже аристократических) взглядов Майкова на народность. Но, между прочим, В. Г. Белинский счел необходимым заметить о взглядах В. Майкова, что в них нет ничего специфически буржуазного и западнического: «Вот истинно русское и в этом отношении резко национальное мнение, которое не могло бы прийти в голову европейцу!» (X, 25). В чем же действительный смысл его возражений Майкову?

⁸ Деркач С. О литературно-эстетических взглядах петрашевцев // Вестник ЛГУ. 1957. № 14. Вып. 3

⁹ В сб.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Т. 3. Саратов, 1962. См. также: Усакина Т. Петрашевцы и литературно-общественное движение 40-х годов XIX века. Саратов, 1965.

Майков недоволен вводной статьей Белинского к рецензируемому изданию Кольцова. Он считает, что маститый критик недооценил поэта, не увидел его огромное значение для судеб литературы. Но допустил он эту «ошибку» потому, что не опирался на твердый методологический фундамент.

Таким образом, Майков должен «круто поворотить в сторону» и поговорить о методе литературной науки вообще. Критика Белинского оказала русской литературе «разнообразные услуги», но она скорее выражала симпатию, чем анализировала. Она была «безотчетна» и не отвечала пробуждающимся «требованиям строгой логики»¹⁰. И молодой критик бросает Белинскому самый суровый упрек, какой только был в его лексиконе, — обвинение в дуализме, под которым он подразумевал непоследовательность мышления, отсутствие научной системы доказательств.

Каким же образом можно упрочить фундамент критики, ввести в нее «математически доказанные начала»? Тут Майков возвращается к предмету своей статьи, к стихам Кольцова, и пишет об их земном, антиромантическом пафосе. Значение Кольцова в том, что он выражает земные, естественные потребности человеческой натуры, мечту о свободном, живущем неподневольным трудом работнике. «Свежесть лица, крепкая, крутая грудь, хороший аппетит, веселость и бодрость духа, социальность, счастливая любовь, выгодный труд, исполняемый не по неволе, все это такие вещи, которые нам, презренной чернорабочей толпе, кажутся необходимыми условиями законного существования, и потому самому все противоположное этому мы считаем злом» (I, 13). Вот от чьего имени — от имени «презренной, чернорабочей толпы» — хочет говорить критик, которого упрекали в аристократизме! Он ценит в поэзии Кольцова твердое «жизненное начало», те права «человеческой природы», которые в простом крестьянине, плебее, звучат так же сильно (если не сильнее), как и в представителе высших классов. Он находит в Кольцове опору для своих антропологических взглядов.

¹⁰ Сочинения В. Н. Майкова в двух томах. Т. I. Киев, 1901. С. 9. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте. См. также упоминавшееся выше последнее издание: *Майков В.Н.* Литературная критика. Статьи и рецензии. Л., 1985. Составление, подготовка текста, вступительная статья и примечания Ю. С. Сорокина.

Но имеет ли это какое-либо отношение к методу литературной критики? Да. Если Кольцов показал нам значение «жизненного начала» в поэзии, то критика обязана ввести его в оценку литературных явлений. Держась антропологической почвы, критик с уверенностью скажет, *что* естественно, а *что* не естественно, *что* выражает «неуклонную правильность жизненных отправления», а *что* является отступлением от нее, — другими словами, в чем нужно видеть истинную поэзию, а в чем — ее суррогат. При этом критика впервые, как считает Майков, становится научной, переходит из сферы выражения симпатий в сферу доказательств. Ведь природа человека, как надеется Майков, может быть исследована и, так сказать, очерчена с пунктуальной точностью, — остается применить добытые строгие измерения в оценке явлений литературы. Например, антропологический принцип впервые, по Майкову, создает основу для доказательного «осуждения классицизма и романтизма»: они, в отличие от «новой (реалистической. — Ю. М.) школы искусства», просто не выражают естественных потребностей человека.

Но и этим, по Майкову, значение поэзии Кольцова не исчерпывается. Ведь он воплотил идеал «естественного» человека в условиях, которые слишком далеки от человеческих; всю жизнь поэт «чувствовал себя связанным по рукам и ногам». Все, что Кольцов высказал поэтически, он высказал как обвинение суровым обстоятельствам жизни, *вопреки* их давлению и притязаниям. Какими же могучими силами сопротивления должна обладать человеческая натура, если их не в состоянии подавить никакой гнет, никакие препятствия! Верный принятому им антропологическому принципу, Майков выясняет источник этих сил — так называемую «жизненность», или «любовь к жизни», и определяет великого человека (в данном случае поэта) как наивысшую степень концентрации этой «жизненности».

И тут мы подходим к вопросу о народности.

Высказав свое высокое мнение о личности Кольцова, Майков заметил: «Главное возражение предвидим мы со стороны тех, которые все приписанное нами *личности* поэта относят к его национальности» (I, 53). Это был опять полемический намек на Белинского, хотя смысл его воззрений на «национальное» Майков передал неточно (у Белинского оно воплощает в себе и «свет», и «тьма», и «разум» и «предрассудки» народа). Но направление своих рассуждений о народности Майков на-

метил очень четко: он действительно все лучшее в Кольцове «приписал» его личности.

Почему это произошло? Концепция национального у Майкова тесно связана с его антропологическими взглядами. Ведь если человек в своей идеальной сущности разумен, добр, совершенен, то все дурное в нем привнесено со стороны, является искажением здоровой человеческой натуры. Ныне человечество расколото на сотни национальностей и народностей, но как раз они-то знаменуют собою удаление от его совершенного прообраза, от идеала человека. Сущность человека — абсолютна и независима от внешних обстоятельств, его национальная форма — преходяща и обусловлена почвой, климатом, историей («судьбой»).

В. Майков пишет: «Пороки могут быть объяснимы внешними обстоятельствами, между тем как добродетели прирождены человеческой природе, как силы, составляющие ее сущность» (I, 56). «Какое же право имеем мы смотреть на хорошие "стороны" народа, как на его особенность, как на исключительную принадлежность его национальности? Не правильнее было бы видеть в них черты общей человеческой натуры, черты, которые могут быть пощажены одною национальностью и заглушены другою?» (I, 55).

В. Майков спрашивает: «Можно ли представить себе подлеца, который сомою натурой был бы устроен так, чтоб руки протягивались у него к взятке?...» (I, 57). И отвечает отрицательно: ведь зло заключено в данной, конкретной, национальной форме, а натура каждого человека непорочна и склонна к добродетели. Национальная форма становится у Майкова вместилищем всего отсталого, косного, противящегося прогрессу. Механическому разделению национального и общечеловеческого соответствует у Майкова и другая антитеза: обыкновенные люди и великие. Первые покоряются гнету обстоятельств, вторые же (как Кольцов, например) находят в себе силы для сопротивления — в них, вопреки всему, расцветает и побеждает идеальная человеческая природа.

Нетрудно было предвидеть, какую реакцию вызовут у Белинского рассуждения Майкова. Антропологизм Белинского (который чувствуется в некоторых его работах 40-х годов) носил довольно трезвый характер и обычно ограничивался констатацией природной доброты человека, которой враждебны

«воспитание, нужда, ложная общественная жизнь». К «усчитыванию» (пользуясь выражением Щедрина) человеческой природы, которое в данном случае производилось Майковым, Белинский никогда не имел никакой охоты, что, в свою очередь, выражало коренную черту его мировоззрения. То, что Майкову казалось в Белинском робостью, уклончивостью, «дуализмом» (упреки, с которых он начинает свою полемику), на самом деле было трезвостью критика, его нежеланием строить утопические теории, давать готовые ответы, которые еще не выверены и не подсказаны самой жизнью.

В решении вопроса о национальном начале (как и о соотношении великих людей и массы) концепция В. Майкова обнаружила самое уязвимое место — и именно сюда направил Белинский свой ответный удар.

Да, он бросил молодому критику упрек в «фантастическом космополитизме». Но при этом он не только не связывал с ним обвинение в аристократизме или буржуазности (исследователи, которые так писали о Майкове, подходили к нему с более поздними и, увы, не свободными от конъюнктурноеTM, от «злобы дня» понятиями), но и вообще рассматривал этот вопрос как производный от другого — более общего.

Еще «на подступах» к разговору о Майкове, в статье «Взгляд на русскую литературу 1846 года», Белинский посвятил целый абзац «исключительно теоретическим натурам, которые до тех пор и умны, пока носят в общих отвлеченностях». «Поэтому безусловный или абсолютный способ суждения есть самый легкий, но зато и самый ненадежный; теперь он называется абстрактным или отвлеченным». Разбирая же взгляды Майкова на национальность и подчеркнув, что «народности суть личности человечества», Белинский заметил: «Разделить народное и человеческое на два совершенно чуждые, даже враждебные одно другому начала — значит впасть в самый абстрактный и самый книжный дуализм» (X, 26). Так Белинский возвратил Майкову его же собственный упрек — в дуализме, то есть в ненаучности мышления.

Через месяц, откликаясь и на старую полемику о народности и на новые статьи В. Майкова, Белинский писал: «...мы все-таки нисколько не думаем приписывать ее (статью о Вальтере Скотте и Загоскине. — Ю. М.) каким-нибудь дурным мотивам или намерениям. Всему виновата молодость критика, которою так и отзываются все статьи его» (X, 185).

Здесь спор Белинского и В. Майкова вернулся к своей исходной точке. «Абсолютному способу суждения» молодого критика Белинский противопоставил *свой* метод, отмеченный сильной печатью диалектики. Но ведь и Майков, как мы помним, начал с выражения недовольства *методом* критики Белинского, считая, что ему не хватает прочности и незыблемости основы, фундамента. Солидаризуясь с направлением мысли Белинского (в статье о Кольцове Майков подчеркивал это не раз), он попытался сделать это направление из «бессознательного» сознательным, доказанным, иначе говоря, укрепить его на антропологической почве; а на самом деле он сильно его упростил и схематизировал.

Однако в рассуждениях В. Майкова о народности был еще один важный аспект. Не забудем, что жизненность, в концепции критика, — это гармоническое развитие «человеческих потребностей и соответствующих способностей» (I, 56), причем право на него неотъемлемо принадлежит каждому работнику, пролетарию, крестьянину. Но если препятствия для такого развития заключаются только в «форме», только в некоторых внешних обстоятельствах, то проблема разумного переустройства общества не представляет особых трудностей. Отсюда был только один шаг к теориям социалистов-утопистов, и Майков делает этот шаг: «...вся поэзия Кольцова есть художественное выражение того всеобъемлющего учения любви к жизни до которого человечество только что доходит путем идей и опытов» (I, 83). И в другом месте: «Эпоха критики должна быть в то же время эпохой утопии (принимая это слово в его первоначальном, разумном значении)» (I, 99). Это были недвусмысленные намеки на «идеи» и «опыты» современных В. Майкову социалистов-утопистов.

Как относился к тем же проблемам Белинский? Далеко не так просто, как Майков. Он сохранял, *старался сохранить* веру в грядущее обновление общества, построенного на разумных, гуманных основах. Но глубокое чувство историзма, понимание жизни заставляло его с недоверием относиться к эффектным, надуманным теориям, не опирающимся на научные основы. 1847 год — время полемики с В. Майковым — был периодом, когда в Белинском зрело критическое отношение к утопическому социализму.

Заметил ли Белинский в статье Майкова «социалистическо-утопическую» окраску? Возможно, что заметил. По крайней

мере, сразу же после полемики с Майковым он пишет: «Важность теоретических вопросов зависит от их отношения к действительности». И далее — о теориях утопистов-социалистов: «Теперь Европу занимают новые великие вопросы. Интересоваться ими, следить за ними нам можно и должно... Но в то же время для нас было бы вовсе бесплодно принимать эти вопросы как наши собственные... У себя, в себе, вокруг себя, вот где должны мы искать и вопросов и их решения» (X, 32). Пройдет несколько месяцев, и Белинский будет писать о «мистических нелепостях» социалистов-утопистов и даже сблизит их со славянофилами — по причине беспочвенности, ненаучности воззрений тех и других...

Как видим, различие в подходе двух критиков к проблемам утопического социализма тоже восходит к различиям их методов.

Т. Усакина отметила общность антропологических исканий Майкова и других русских мыслителей конца 40—начала 50-х годов — прежде всего петрашевцев и людей, близких к ним. Добавлю к этому и такую общую черту, как отталкивание от «дуализма» в методе, попытка преодолеть его на антропологической почве. Товарищ Майкова, известный экономист и социолог В. Милютин, писал в работе «Мальтус и его противники» (1847): «Сознание основных начал и действительных законов общественной жизни можно достигнуть не иначе, как посредством прилежного и успешного изучения природы и свойств человека...» Говоря далее о значении естественных наук для развития «науки о человеке» (это была излюбленная тема и Майкова), Милютин заключал: «Пора отказаться навсегда от того отвлеченного *дуализма*, который так сильно отражается до сих пор и в состоянии науки и в положении общества!»¹²

Петрашевский же в своей известной речи на обеде в честь Фурье (1849) непосредственно выводил из антропологического принципа идеи социализма: «По нашему понятию, под словом социализм следует разуметь учение или учения, имеющие целью устройство быта общественного, сделать согласными действия с потребностями природы человеческой»¹².

¹² Милютин В. А. Избранные произведения. М., 1946. С. 156. (курсив мой.— Ю. М.).

¹² Философские и общественно-политические произведения петрашевцев. М., 1953. С. 389.

Майков часто противопоставлял два типа ученых — одни занимаются наукой ради науки; другие «глубоко чувствуют отношение науки и жизни» и «на самую науку смотрят... как на средство осмыслить и ублажить существование человека на земле» (Н, 282). Себя он безоговорочно относил ко второму типу ученых, а «средство» подчинения науки жизненным потребностям видел в укреплении ее исходных начал, в конечном счете антропологических. На них, по мнению Майкова, можно построить здание истинной, доказательной науки о литературе и критики. Мы сейчас увидим, в какой мере удалось ему это сделать. И в каком соотношении оказались полученные результаты к принятым им самим исходным положениям.

О «ЗАКОНЕ СИМПАТИИ» МАЙКОВА

В статье о Кольцове Майков заявил, что главный признак художественного произведения — верность «закону симпатии».

Этот закон критик объяснял следующим образом. Все новое и непонятное нам — будь то рассказы о заморских странах или события из далекого прошлого — в тысячу раз интереснее и занимательнее, чем то, что нас окружает, к чему мы привыкли. Но это потому, что в чужом мы стремимся увидеть свое, в далеком — близкое, в непонятном — понятное. В каждом предмете две стороны: «К первой относим мы все то, что нисколько не напоминает нам о собственной нашей природе — это сторона любопытная, подстрекающая одну любознательность; ко второй — все то, что в нем есть общего с нами, с человеком — это сторона симпатическая, возбуждающая в нас любовь, сердечное, кровное сочувствие» (I, 23—24). Стихотворение, повесть, картина становятся произведением искусства тогда, когда они пробуждают в нас не «любознательность», но «симпатию».

Почему, например, нам нравится скромный, не блещущий яркими красками петербургский пейзаж — две-три кривые березки да серенькие тучки на горизонте, «напоминающем своими колерами цвет снятого молока?.. Не ворчим ли мы на эти грязные тучки по десяти раз в час? Так; но это-то и влечет нас к картине; во всех ее печальных подробностях человек находит частичку самого себя, узнает плоскость, которая ему так надоела в действительности... узнает дождевые тучи, от которых он кутал обаянное ветром лицо свое в высокий воротник пальто,

странная встреча с самим собою проливает для него неизъяснимую прелесть на какой-нибудь ландшафт петербургского художника, потому что он не может не любить самого себя, не интересоваться и не любоваться собою, как бы ни был плох для других...» (1,24).

В исследовательской литературе о Майкове принята трактовка «закона симпатии», данная Плехановым. Плеханов отметил, что, поскольку Майков выдвинул верность «закону симпатии» как главный признак искусства (в противоположность формуле Белинского, идущей от философской эстетики: искусство есть мышление в *образах*), граница между художественным и логическим была им снята. Однако Плеханов упустил из виду *тенденцию* развития мысли Майкова.

Разбирая произведения Эжена Сю, Майков, между прочим, заметил: «Сю выразил эту мысль как поэт, не доказательно, но пластически» (I, 229). Плеханов считает эту фразу правильной, но «неожиданной» для Майкова. Между тем критик развивал подобные мысли не раз. Например, в суждениях о Вальтере Скотте: «Великий художник, как бы ни был пристрастен и односторонен в своем взгляде на вещи, все-таки по существу своей артистической натуры останется верным действительности и никогда не выбьется из колеи воссоздания действительной жизни и пластического ее изображения» (I, 118). Или в рассуждении о том, почему так ничтожны «нравственно-сатирические» романы: «Оттого, что большая часть их авторов были или вовсе не художники, или люди с самыми слабыми художественными дарованиями: изображение действительности им не давалось, их лица выходили куклами, их рассказ впадал или в карикатуру, или в сентиментальность, а главное — в резонерство и поучение» (I, 145).

Плеханов считает, что для Майкова важнее всего симпатическое (сочувственное) отношение художника к предмету изображения, и поэтому возражает критику: «Не всякий тот, кто «любит» или «негодует», способен быть поэтом. Любовь (или негодование) может быть условием возникновения художественной мысли — это, вероятно, и хотел сказать Майков... но и любовь и негодование еще не художественная мысль»¹³.

Однако Майков «хотел сказать» не это. «Закон симпатии» передает не столько личное отношение художника к изобра-

жаемому, сколько достигнутый *объективный* результат: «Для того чтобы произведение могло действовать на *людей*, оно должно заключать в себе что-нибудь общее с их мыслями, чувствами и стремлениями» XI, 21). Майков действительно говорит о любви и негодовании, но не как об «условии возникновения художественной мысли» творца, а как о свойствах эстетического переживания читателя (или зрителя).

Конечно же, «закон симпатии» связан у Майкова с его антропологическими устремлениями. «Каждый из нас познает и объясняет себе все единственно по сравнению с самим собою», — писал критик. Но в применении к эстетике этот тезис позволил ему наметить интересную задачу, связанную с раскрытием впечатляющей, убеждающей силы искусства.

Белинский как-то сказал, что поэзия «имеет своим источником глубокое чувство действительности, сердечную симпатию ко всему живому» (VII, 69). В другом месте он заметил, что читатель, который, вероятно бы, не пожелал встретиться в жизни с героями «Тарантаса» Соллогуба, при чтении следит за ними с интересом: «В книге можно с кем угодно ужиться, в книге очень милы даже и герои "Ревизора". И потому мы не убежим от *Ивана Васильевича и Василия Ивановича*, а, напротив, побежим к ним» (IX, 85). Майков и пытался раскрыть причину этого тяготения к художественным персонажам, природу эстетической «симпатии».

Он писал о «Старосветских помещиках» Гоголя: «Самые заклятые порицатели нашего поэта сознаются, что это рассказ есть одно из самых *задушевных* произведений искусства, — и в то же время решаются утверждать, что в нем нет идеи. На чем основан этот приговор?.. Не хотят понять, что задача Гоголя была показать, что как ни смахивают изображенные им супруги на пару двуногих животных, *но все-таки они люди*, существа, достойные *слез и смеха*! Мог ли бы выполнить эту задачу простой копиист действительности?» (I, 37).

Недостатки одного из рассказов Я. Буткова критик объяснял так: «Характеры Евсея и Евтея довольно ясны; но нет в этих характерах ни одной черты, которая сближала бы с ними автора и читателей... Чтоб интересоваться человеком, надо чувствовать, что он в сущности то же, что и мы, другими словами — надо хоть в чем-нибудь ему сочувствовать; а можно ли сочувствовать таким людям, в которых вы не видите ничего, ровно ничего, кроме их односторонности и особенности, лю-

дям, которые сочинены, а потому не похожи на других людей?...» (I, 181—182).

Закономерно, что в обоих случаях Майков приходит от «закона симпатии» к критериям верности и полноты изображения.

Словом, он затронул ту закономерность искусства, которая связана с эффектом сопереживания и которая с античных времен составляла одну из важнейших (и труднейших) проблем эстетики. У Аристотеля, в концепции трагедии, предусмотрен выбор героя и событий, близких положению и настроению зрителей, возбуждающих в них «человеколюбие», «сострадание» и «страх»¹⁴. Гегель подчеркивал, что публика должна находить «в изображаемом искусством самое себя, свою подлинную веру, чувства, представления и иметь возможность стать созвучной изображаемым предметам» (XII, 251).

У нас после В. Майкова законы эстетического сопереживания («созвучия») стали предметом исследования Чернышевского, а позднее — ряда крупных психологов и физиологов, в том числе и В. М. Бехтерева. Последний, кстати, интересовался работами В. Майкова¹⁵. Наконец, стоит напомнить глубокую разработку проблемы эстетической реакции Л. С. Выготским¹⁶.

Таким образом, выводы, к которым приходил Майков-критик, оказались шире его исходной антропологической установки, хотя они были стимулированы, в известной степени, именно ею.

Выходил Майков за рамки антропологической схемы и в решении других вопросов — например, о принципах анализа, критики. С одной стороны, подобно некоторым петрашевцам, Майков был склонен видеть в анализе, критике некую универсальную природу и науки и искусства. В первой части «Карманного словаря иностранных слов, вошедших в состав русского» (в его подготовке Майков принимал решающее участие), говорилось о критике: «Всякая деятельность человека, как частная, так и общественная, все, что он создает на основании

¹⁴ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 79.

¹⁵ См., в частности, ценную публикацию речи В. Бехтерева о Ф. Достоевском. (Русская литература. 1962. №4).

¹⁶ «Психоаналитики совершенно правы, когда они утверждают, что сущность психологического воздействия трагедии заключается в том, что мы идентифицируем себя с героем» (Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1965. С. 247). Разве не близка эта идея «закону симпатии» Майкова? См. далее стр. 269—270, где Выготский дифференцирует понятие сопереживания.

своих потребностей и способностей, — все это подчинено известным законам... и по тому самому подлежит разбору, суждению, анализу. Этот суд ума над действительностью и называется критикой»¹⁷. Литература не составляет здесь исключения, и Майков находит возможным применять к ней те же категории, что и к науке: романтизм — это «дуализм (то есть непоследовательность мышления. — Ю. М.) в искусстве»; натуральная школа — «торжество анализа» и т. д. О романтических же произведениях Пушкина Майков отозвался так, будто это жестокая ошибка, провал: Пушкин «своими последними произведениями выкупил *грех* своего прежнего направления»

Но вот тот же Майков с глубоким пониманием специфики искусства исследует, вслед за Лессингом, «границы живописи и поэзии» (статья о рисунках А. Агина и Е. Бернардского к «Мертвым душам»). Или же дает следующую ироническую характеристику поэзии, сильной только своей декларативностью: «Если вам понравится, например, стихотворение потому только, что в нем выражена, например, любовь к прогрессу, это будет доказывать только, что вы очень любите прогресс, что вы — порядочный человек, а стихотворение все-таки никуда не годное, и сам сочинитель его не талант, а бездарный стихотворец, который, по всей вероятности, перестанет писать стихи, если не притворяется, что тоже любит прогресс» (I, 97).

Такое же развитие критической мысли Майкова можно наблюдать иногда на протяжении одной рецензии.

Статью о стихах Плещеева (в которых Белинский видел лишь «пленной мысли раздраженье») Майков начал восхвалением поэта. А кончил ссылкой на «истинно поэтические произведения» Тютчева, стихи которого в свое время «обратили на себя внимание людей со вкусом и поэтическим тактом», были опубликованы в пушкинском «Современнике», но, увы, «там они умерли...» (II, 108). Эти строки были написаны, когда о Тютчеве знали немногие — за три года до известной статьи Н. А. Некрасова, открывшей русскому читателю великого поэта.

Другой, еще более яркий пример критической проницательности Майкова — суждения о Достоевском.

¹⁷ Карманный словарь иностранных слов, вошедших в состав русского язык. 1845 Вып. 1

МАЙКОВ О ДОСТОЕВСКОМ

В исследовательской литературе выступления Майкова о Достоевском не только не оценены по достоинству, но даже поставлены в упрек критику. Типичным является суждение Н. Мордовченко: «Поворот от социальных проблем к психологическим, от изображения общественной среды к изображению самого человека — вот как мыслилась Майковым перспектива развития натуральной школы»¹⁸. Этот «поворот» связывается, во-первых, с тем, что Майков противопоставлял Достоевского Гоголю, а во-вторых, и гоголевские образы трактовал в духе «примирения с действительностью». «В отзывах о "Мертвых душах", — пишет В. Кулешов, — позитивист Майков принижает социальное значение образов Манилова, Коробочки, Собакевича, Чичикова, представляя каждого из них жертвой его собственной "натуры". Сопоставляя Гоголя с Достоевским, Майков видит контраст между ними в том, что Гоголь — писатель по преимуществу социальный, а Достоевский — психологический». Он «выносил Достоевского за скобки сатирической, остро изображающей жизнь "натуральной школы"»¹⁹. Таким образом, главный просчет Майкова (следствием которого явились его суждения о Достоевском) может быть сформулирован словами Н. Мордовченко: «Майков считал гоголевское критическое направление односторонним и призывал критику дополнить утопией»²⁰.

Обратимся к статьям самого Майкова... Прежде всего Майков никогда не противопоставлял Достоевского Гоголю по *направлению*, или, как принято сейчас говорить, по методу. Еще в статье о Кольцове (где, кстати, впервые им было упомянуто имя Достоевского) Майков заявлял, что Гоголь «надолго» дал «нашей литературе направление критическое» (I, 99). Спустя

¹⁸ Мордовченко Н. Белинский и русская литература его времени. С. 243.

¹⁹ Кулешов В.И. «Отечественные записки» и литература 40-х годов XIX в. С. 258—259. Необходимо отметить, что в своей более поздней книге «Натуральная школа в русской литературе XIX в.» (М., 1965) В. И. Кулешов значительно отошел от прежней точки зрения на В. Майкова и снял упреки в аристократизме и т. д. «В. Майков — фигура прогрессивная» (стр. 83). «По всей вероятности, следует отказаться от чрезмерно категорического вывода Плеханова, повлиявшего на советских исследователей...» (стр. 84).

²⁰ Мордовченко Н. Белинский и русская литература его времени. С. 247.

несколько месяцев в статье о книге В. И. Асоченского критик подробнее остановился на истории этого «направления». Он выделяет четыре имени — Пушкин, Гоголь, Лермонтов и Достоевский — и определяет их значение по одному признаку: силе и глубине «анализа». Пушкин первый нанес «сильный удар романтизму». Гоголь «уже представлял собою все могущество анализа, готовившегося проникнуть в наше общество и нашу литературу». В промежутке между «Ревизором» и «Мертвыми душами» явился другой поэт «анализа и отрицания» — Лермонтов, но он все же уступает, в силе анализа, автору «Мертвых душ». Потому что «Мертвые души» — «торжество русского анализа, анализа мощного, бестрепетного и торжественно-спокойного»; в нем нет «и тени того колебания, которое так заметно в Лермонтове». Затем Майков переходит к преимуществам Достоевского и его «поколения»: «Этим объясняется, какое впечатление должны были произвести "Мертвые души" на то поколение, к которому принадлежал Лермонтов, и на то, которое теперь только выступает на поприще в лице автора "Бедных людей" и "Двойника". Первое устыдилось своего колебания, своих нелогических, мелочных и женственных страданий и скоро отреклось от них для мужественных дум и спокойных трудов; последнее было так счастливо, что почти не имело ни времени, ни поводов, ни средств к колебанию, родись автор "Двойника" лет восемь назад, мог ли он быть таким психологом?..» (I, 258). Могущество Достоевского, как это следует из концепции Майкова, не в отказе от гоголевского, «аналитического» направления, а в его развитии и углублении. Кстати, «анализ» и «критика» — в словоупотреблении Майкова — синонимы.

Все это было сказано Майковым еще до статьи «Нечто о русской литературе в 1846 году», содержащей его известную характеристику Достоевского. Но и здесь критик счел необходимым вновь подчеркнуть преемственную связь Достоевского с Гоголем. Гоголь своими произведениями содействовал «совершенной реформе эстетических понятий в публике и писателях, обратив искусство к художественному воспроизведению действительности». И далее, как бы парируя позднейшие обвинения в «повороте»: «Произвести переворот в этих идеях (идеях Гоголя. — Ю. М.) значило бы поворотить назад. Произведения г. Достоевского, напротив того, упрочивают господство эстетических начал, внесенных в наше искусство

что и огромный талант не может идти по иному пути без нарушения законов художественности. Тем не менее *манера* г. Достоевского в высшей степени оригинальна, и его меньше, чем кого-нибудь, можно назвать подражателем Гоголя» (I, 207).

Майков говорит лишь о противоположности «манер», «оригинальных приемов изображения действительности», а это совсем не одно и то же, что противоположность «направлений».

Оригинальность «манеры» Достоевского Майков видит в психологизме: «И Гоголь и г. Достоевский изображают действительное общество. Но Гоголь — поэт по преимуществу социальный, а г. Достоевский — по преимуществу психологический. Для одного индивидуум важен как представитель известного общества или известного круга; для другого самое общество интересно по влиянию его на личность индивидуума» (I, 207).

Исследователей, писавших об отходе Майкова от общественной проблематики, очевидно, навела на эту мысль его решительная антитеза: социальный— психологический. Но у Майкова она не содержит в себе того смысла, который ей приписывают. Больше того, за этим противопоставлением скрыт смысл, прямо противоположный упрекам в примирении, абсолютизации зла и т. д.

Еще в статье о Кольцове критик писал: «В жизни человеческой и вообще в мире нет такого зла, которое мы имели бы право рассматривать и изображать в отрешенном виде, независимо от причин, которые произвели его» (I, 39). Психологизм, в понимании Майкова, не является отказом от исследования различных причин зла, в том числе и социальных, изоляцией духовной жизни героя, самодовлеющим анализом его переживаний. Наоборот, для критика, которому так важно понять, какие внешние факторы искажают идеальную человеческую природу, Достоевский и ценен тем, что он показывает влияние общества «на личность индивидуума». Речь шла не об измене прежнему аналитическому методу, а только о переносе точки наблюдения (из внешней среды — во внутренний мир человека), что, по мнению Майкова, более соответствует достигнутому уровню общественного и научного сознания.

Поэтому не как больных безумцев, представляющих патологическое исключение, а как жертв общественного строя рассматривает Майков героев Достоевского: «Двойника» разворачивает перед нами анатомию души, гибнущей от сознания раз-

рознённости частных интересов в благоустроенном обществе. Вспомните этого бедного, болезненно самолюбивого Голядкина, вечно боящегося за себя... Вспомните все это и спросите себя: нет ли в вас самих чего-нибудь голядкинского, в чем только никому нет охоты сознаться, но что вполне объясняется удивительною гармонией, царствующей в человеческом обществе?...» (I, 209).

Эту тему видит критик и в «Господине Прохарчине». Достоевский «хотел изобразить страшный исход силы господина Прохарчина в скопидомство, образовавшееся в нем вследствие мысли о необеспеченности» (I, 210).

В рецензии на «Руководство к всеобщей истории» Ф. Лоренца Майков писал, что «неудовлетворение» какой-либо из естественных человеческих потребностей «необходимо влечет за собой страдание». Понимание критиком героев Достоевского связано с этим антропологическим тезисом.

Может показаться парадоксом: просветительски настроенный Майков, с сильным тяготением к антропологизму и утопическому социализму ищет опору у враждебного просветительству Достоевского. Но не нужно забывать, к какому периоду творчества Достоевского относились суждения Майкова. Легко при ретроспективном взгляде на ранние произведения писателя обнаружить в них элементы его позднейших взглядов, но в то время они еще не образовывали столь явной «антипросветительской» тенденции и могли быть не уловлены критиком. К тому же интерес и увлечение молодого Достоевского проблемами утопического социализма (о чем близкий к писателю Майков, конечно, знал) не могли не повлиять на печатные отзывы критика. Майков видел в Достоевском союзника в показе «огромной аномалии, подавляющей развитие человека», в поисках разумного общественного устройства.

А как же «умаление» Майковым «критической направленности» образов Гоголя? Этот взгляд основан на том, что Майков советовал иллюстраторам «Мертвых душ» передать всю сложность характеров Коробочки, Чичикова и т. д., и напоминал им, что никогда еще «не был так глубоко, так всесторонне изображен русский человек» и «что всего замечательнее, никогда еще не представлял перед нами, в таком выгодном свете, как в "Мертвых душах"» (I, 165). Но не должны ли мы и это высказывание критика рассматривать в

Майков сразу же поясняет, в чем, по его мнению, состоит «выгодный свет» обрисовки гоголевских типов: «Гоголь ни на одно мгновение не упускал из вида общечеловеческих условий характера каждого из своих героев, и потому все действующие лица его поэмы прежде всего являются людьми, как бы малы и ничтожны ни были они по положению своему в обществе, до какого бы нравственного уничтожения ни были доведены воспитанием и неизбежным течением дел» (I, 165). Через несколько абзацев критик снова возвращается к мысли о сложности гоголевских образов и снова связывает ее с тем, что писатель показывает влияние общества на человека. «Читая описание характера любого лица в "Мертвых душах", взятого в данный момент, незаметным образом узнаешь его биографию, поймешь все обстоятельства, которые сделали из него то, что он есть в настоящую минуту...» (I, 166).

Вот почему герои Гоголя предстают, по Майкову, «в выгодном свете». Оправдание человеческой натуры было для критика синонимом осуждения «обстоятельств», социальной дисгармонии. В этом отношении Майков не отделял Гоголя от Достоевского. Заметив как-то, что Буткову не даются «психологические» типы, критик ссылается на Достоевского, причем Голядкина ставит в один ряд с Чичиковым и Маниловым²¹.

Теперь ясно, какой смысл вкладывал В. Майков в тезис о слиянии «утопии» и «критики». Подразумевался не отход от критического направления, не приукрашивание социальных и прочих язв, но суд над действительностью *с точки зрения идеала*, Майков так и писал: «Сознание идеала одно только и

²¹ Остается упомянуть еще об утверждении, будто бы Майков примиритель но отнесся к кризису в воззрениях Гоголя в середине 40-х годов Майков высказал свое отношение к кризису в двух маленьких рецензиях — на второе издание «Мертвых душ» и на «Выбранные места...». В первой рецензии, приведя просьбу Гоголя к читателям присылать к нему «замечания на недостатки поэмы», Майков писал: «Мы полагаем, что величайшее достоинство второго издания "Мертвых душ" заключается в тождестве его текста с текстом первого издания» (I, 151). Во второй рецензии Майков говорил о «противоречиях» в «Выбранных местах...» и как пример «мысли, чрезвычайно светлой» привел известную оценку Пушкиным таланта Гоголя, его дара изображать «пошлость пошлого человека». «Вот как Гоголь отказывается от своего таланта и своих произведений!» (I, 153) — заключал Майков. Как видим, его рецензии были выражением не примирения с Гоголем-моралистом, а особой формой защиты его прежних произведений. Разумеется, мы в данном случае характеризуем лишь взгляды Майкова и не касаемся вопроса о реальном смысле «Выбранных мест...».

может дать смысл и крепость анализу и отрицанию» (I, 99). Правда, поскольку в своей конкретной форме майковский «идеал» строился на просветительской «утопической» почве, известная опасность тенденциозности, конечно, возникала (хотя она не имела ничего общего с теми упреками, которые обращали к Майкову последующие исследователи). Но к чести В. Майкова она совсем (или почти совсем) не проявилась в его конкретных литературно-критических оценках, не привела его к предвзятости, как это было у некоторых петрашевцев.

Интерес Майкова к человеческой личности, к ее глубоким, затаенным чувствам и переживаниям коренился в его антропологических исканиях и сближал критика со многими петрашевцами. Но Майков, опираясь на эти исходные установки, пошел дальше, чем кто бы то ни было из них. Достаточно сослаться на его оценку «психологизма» Достоевского.

До какой степени критик глубоко и тонко чувствовал особенности психологической «манеры» Достоевского, свидетельствует следующее замечательное место из его статьи: «...при первом чтении "Бедных людей", пожалуй, можно прийти в недоумение — зачем вздумалось автору заставить Варвару Алексеевну в конце романа с таким холодным деспотизмом рассылать Девушкина по магазинам с вздорными поручениями. Однако же эта черта имеет огромный смысл для психолога и сообщает целому сочинению интерес необыкновенно верного снимка с человеческой природы. Само собою разумеется, что любовь Макара Алексеевича не могла не возбуждать в Варваре Алексеевне отвращение, которое она постоянно и упорно скрывала, может быть, и от самой себя. А едва ли есть на свете что-нибудь тягостнее необходимости удерживать свое нерасположение к человеку, которому мы чем-нибудь обязаны и который — сохрани Боже! — еще нас любит!.. Варвара Алексеевна — мы в этом глубоко убеждены — томилась преданностью Макара Алексеевича больше, чем своею сокрушительною бедностью, и не могла, не должна была отказать себе в праве помучить его несколько раз лакейскою ролью, только что почувствовала себя свободною от тягостной опеки...

При первом прочтении очень легко пропустить без внимания проведенную нами черту. Довольно сказать, что многим казалась она даже излишнею и неестественною. Но перечтите «Бедных людей»... и вы найдете в них бездну достоинств, ко-

торые с первого взгляда и вам, и нам, и всякому читателю, и рецензенту могли показаться недостатками» (I, 208).

Не будем разбирать, правильно ли объяснены мотивы поведения Варвары Алексеевны — это особый вопрос. Обратимся к ходу мыслей критика. Очевидно, что он находится в русле своей антропологической теории. Жестокий поступок Варвары Алексеевны вытекает из некоторых внешних обстоятельств, насилующих человеческую природу, ибо невозможно ей «не вступить за поруганную самостоятельность своей симпатии». Бесспорно, ведущим мотивом размышлений критика была уже знакомая нам антиномия, однако проводя ее последовательно, он находил в человеческой природе столь сложное содержание, которое нейтрализовало и опрокидывало механистичность посылок. Это содержание — противоречивость психики, родимые пятна эгоизма и жестокости, проступающие даже в такой благородной и чуткой душе, какой являлась Варенька.

Иначе говоря, именно потому, что «человеческая природа» была противопоставлена обстоятельствам, вознесена над ними, абстрагирована, в ней удалось открыть нечто такое, что противоречило исходным радужным или наивным представлениям. И все это вмещалось теперь в понятие «психологизма»²².

Никто до Майкова не писал так о Достоевском. Надо сказать, что у Белинского, когда он говорит о сложности характера Девушкина, о «глубоко человеческом и патетическом элементе» «Бедных людей» и т. д. мысль о психологизме в подтексте чувствуется — но именно в подтексте. В критике же очень важен тот момент, когда «слово найдено». Найти слово, то есть выявить эту особенность Достоевского и подробно, глубоко разобрать ее выпало на долю Валериана Майкова. А это уже сама по себе такая заслуга, которая в летописях русской критики никогда не забудется.

О МЕСТЕ МАЙКОВА В ИСТОРИИ РУССКОЙ КРИТИКИ

Отчасти это уже ясно из сказанного выше. Но здесь можно подвести некоторые итоги.

Майков много размышлял над временем, в которое ему пришлось жить. В 1846 году он писал: «Положительность есть

²² См. подробнее в моей работе «Эпизод из истории взаимоотношений литературы и антропологии» // От Карамзина до Чехова. К 45-летию научно-

разумное признание действительности, как единственной сферы деятельности, к которой влекут человека требования и способности его природы. Быть положительным — значит заключить себя в пределы мира *существующего...*» (11,98). Майков любил повторять, что действительность — это знамение эпохи. И он был до некоторой степени прав. В русской критике и публицистике той поры не было, вероятно, более популярного слова, чем «действительность». О «действительности» много писал и Белинский, подразумевая под этим сближение литературы и общественной мысли с жизнью, строгую проверку всех теорий в горниле опыта, изгнание всего мечтательного и романтически-незрелого.

Во многом взгляды В. Майкова на «действительность» совпадали со взглядами Белинского, особенно в своей, так сказать, негативной части — в острой критике обветшалых научных теорий, в преследовании классицизма и романтизма в современной литературе, а также в выступлениях против славянофилов. Но кое-что в это понятие Майков вносил «от себя», дополнительно.

Для молодого критика, с его нетерпеливым требованием к науке — «ублажить существование человека на земле» — «положительность» («действительность») становилась иногда синонимом получения непосредственного, практического эффекта. Отсюда антропологические и, в конечном счете, утопическо-социалистические искания Майкова, которые несколько расходились с более трезвым направлением мысли Белинского. Отсюда противопоставление Майковым национального и общественного начал, в котором Белинский увидел результат абстрактного теоретизирования и кабинетной мудрости. Больше всего ненавидя мечтательность, непоследовательность мысли и «дуализм», Майков сам (в своих теоретических взглядах) заплатил им некоторую дань.

Ошибки Майкова имели и философские истоки. По первым его выступлениям в печати В. Боткин заметил, что молодой критик «не заражен немецкими теориями»²³. Боткин считал это большим достоинством Майкова. Но правомерно ли? В статье «Общественные науки в России» Майков осуждал «отчаянный синтез немцев». «Величайшие представители» философии в Германии, в том числе Кант, Фихте, Шеллинг, Гегель,

«не удовлетворяют требованиям ученой деятельности, позволяя себе предаваться чистому мышлению, независимо от опыта...» (II, 17). Эту мысль Майков повторял из статьи в статью, распространяя ее и на «гегелеву философию изящного», которая представляет собою «творение, далеко не современное настоящему моменту и философии и эстетики» («Курс эстетики, или наука изящного...»).

В конце 40-х годов недостаточность немецкой классической философии чувствовали многие мыслители Запада и России (что тоже было симптомом «положительности» времени), но они как правило критиковали ее не так, как Майков, а с полным пониманием ее исторической роли, заслуг в развитии диалектики. Майков же, обвиняя «немцев» в приверженности к «чистому мышлению», игнорирует развиваемые в их трудах вопросы диалектики. В одной из рецензий он даже повторяет, вслед за Гизо, вывод, что в Германии «нет философии».

Впрочем, Гегеля Майков еще признавал великим мыслителем, но скорее по традиции, чем по глубокому убеждению. Во всяком случае, никаких сколько-нибудь ярких следов изучения Гегеля в работах Майкова незаметно²⁴.

А вот как писал в то же время о немецкой философии Белинский: «Если мы сказали, что левая сторона гегелизма отложила от своего учителя, это не значит, чтоб она отвергла его великие заслуги в сфере философии... Нет, это значит только, что она хочет идти дальше и, при всем ее уважении к великому философу, авторитет духа человеческого ставит выше духа авторитета Гегеля». Затем Белинский переходит к «русским философам»: «Учиться философии они не считают нужным; им легче объявить, что все немецкие философы врут, нежели прочесть хотя одного из них» (VIII, 502). Это сказано как будто о Майкове, хотя написано за год до вступления его в литературу.

Вряд ли правомерно сближение Майкова с позитивистом Контом. Огюст Конт говорил о невозможности познать «внутренние причины явлений» и считал доступными для исследования лишь «неизменные отношения последовательности и подобия»²⁵. Майков же никогда не отказывался от задачи исслед-

²⁴ Ср. отношение к Гегелю петрашевцев, см. об этом: *Володин А. И.* Гегель и русская социалистическая мысль XIX в. М., 1973. С. 259. Ср. *Сорокин Ю. С.* Примечания // *Майков В. Н.* Литературная критика. С. 385.

²⁵ *Конт О.* Курс положительной философии. СПб., 1899. Т. I. Отд. I. С. 4.

дования объективных законов мира, особенно законов развития общества, его «прогресса». Поэтому он писал, что «Конт разочаровывает нас в обаянии синтеза», что он анализирует «части», «без уразумения их взаимных отношений» (II, 88). Но известное понижение уровня философской мысли в Майкове, по сравнению со Станкевичем, Белинским, Герценом или, с другой стороны, Иваном Киреевским, безусловно было.

Эта особенность отражает сложный путь развития русской мысли в 40-е годы. Майков отталкивался от того, что он называл «оптимизмом», то есть философским оправданием всех бед, общественных пороков, несовершенства как якобы закономерных и причинно-обусловленных. Это немецкое «все равно», — говорил он, — которое несравненно хуже даже нашего «авось»; «поверьте этим фразам — что вам останется делать? Ровно ничего» (II, 229—230). Страстно желая общественных преобразований, Майков ненавидел уводящие от жизни философские «системы». Но, обрушиваясь на них, он рубил по живому — по драгоценным нитям диалектики. «Положительность» покупалась им зачастую ценою упрощения.

Поэтому тезис Плеханова об отступлении Майкова от традиций Белинского требует уточнения. У Майкова действительно есть известный отход от конкретности, трезвости, диалектичности исканий Белинского. Но у него нет отхода от самого «западнического» и больше того — демократического направления русской общественной мысли²⁶.

На каком основании сделал Плеханов свой вывод? Он писал, что Майков выдвинул «буржуазно-экономическую теорию» общественных преобразований, предложив «долыщину» — участие рабочих в прибылях предприятий. «Этим достаточно характеризуются его общественные взгляды»²⁷, — говорит Плеханов.

Но приведенное рассуждение взято из студенческой работы Майкова «Об отношении производительности к распределению богатства», написанной им в девятнадцатилетнем возрасте и им не опубликованной. Печататься Майков начал спустя три года, а каждый знает, что значит в этом возрасте *три года*. В своих статьях и рецензиях Майков не только никогда

²⁶ Тем самым мы исправляем и соответствующее место из нашей статьи «Поэзия критической мысли» (Новый мир 1961 № 5 С 238), где тезис Плеханова приведен без уточнений

²⁷ Плеханов Г В Сочинения Т XXIII С 255

не повторял этих рассуждений, но и обнаружил несомненный отход от взглядов, изложенных в его студенческой работе. Например, Майков выступает в ней против просветительства и веры в идеальную природу человека (с этим и связаны его надежды на «дольщину»). Позднее же он сам становится сторонником просветительства и антропологического принципа. В первой своей работе Майков — активный противник «новейших утопий», социалистических учений; позднее он сам эволюционирует в сторону утопического социализма.

Плеханов же привел рассуждения Майкова о «дольщине» из его работы 1842 года после рассказа о полемике Майкова с Белинским, вспыхнувшей четыре года спустя. Получилось, что эти рассуждения бросили на полемику ретроспективный свет, как бы разясняя возникший спор. Но в действительности они не имели к нему никакого отношения.

Рассматривая В. Майкова в перспективе развития русской общественной мысли, Т. И. Усакина правильно отмечает: «Характер... литературно-эстетических и критических суждений Майкова был обусловлен своеобразием литературно-теоретических интересов петрашевцев на раннем этапе их деятельности (1845—1847), когда печать антропологизма и натурализма лежала на их понимании практики, а общественно-политическая программа еще не сложилась»²⁸. Сами противоречия Майкова во многом объясняются тем, что он был фигурой переходной — от 40-х к 60-м годам, как переходно в целом было и течение петрашевцев.

Так стремление Майкова привить эстетике новейшие идеи антропологизма имело болезненные и противоречивые последствия. С одной стороны, Майков явно отступал от некоторых достижений философской эстетики. Характерно, что вместо диалектической системы развития поэтических форм он приходил к признанию реалистической формы как абсолютно истинной, а, скажем, романтизм рассматривал как заблуждение, непоследовательность мышления, «дуализм». Возникла известная переключка с романтическими концепциями истории поэзии (но с замещением романтической формы — новой, реалистической), что дало Белинскому право сказать о Майкове: «Вообще критик наш неумолим к прошедшему и никак не может простить ему, что оно предшествовало настоящему» (X, 185).

Но, с другой стороны, в области психологического анализа идеи антропологизма сулили полезный эффект. Здесь надо отличать применение этих идей к социологии от их применения к эстетике и художественной практике. Попытка вывести историко-экономические законы из «человеческой природы» не приводила к плодотворным результатам. Но когда, скажем, петрашевец Беклемишев, из ложной посылки, что «законы человеческого счастья» следует искать «во врожденных наклонностях», выводил требование: *«Анализируем человека!»*, то последнее имело огромное значение для литературы, для художественной практики. Тем более плодотворными были рассуждения на этот счет Майкова. Ведь его выводы из антропологического принципа расчищали путь для психологического анализа, для скрупулезного исследования внутреннего мира человека. Они отражали новые тенденции в истории русской художественной и эстетической мысли, и я думаю, что в последующих великих открытиях русской литературы в области психологизма есть доля заслуги В. Майкова и петрашевцев, защищаемой ими эстетической программы.

В этой связи я хочу сослаться на один факт, прекрасно освещенный Т. Усакиной²⁹. Речь идет об известных рассуждениях Чернышевского по поводу глубины психологического анализа, «диалектики души» в произведениях Толстого. До сих пор мы склонны были брать эти рассуждения изолированно. Но в контексте художественных идей петрашевцев, скажем, рядом с высказыванием Петрашевского, что *«любимым миром для воображения поэта должен стать внутренний мир человека; не факты должны вдохновлять его, а их источник»*, не говоря уже о сходных выводах Майкова, — в этом контексте классически четкая формула Чернышевского предстает как закономерный итог целой полосы художественных и эстетических исканий.

При этом надо заметить, что эстетика Майкова глубже, чем художественные взгляды петрашевцев, и новые веяния подчас переплетались в ней с прежними традициями.

Т. Усакина считает, что Майков, выражая идею петрашевцев «о расширении горизонтов искусства за счет науки», «перенес в эстетику мысль о взаимодействии науки и искусства» и указал «на условность разграничения произведений художест-

²⁹ Усакина Т. Петрашевцы и литературно-общественное движение 40-х годов XIX века. С. 15 и след. См. также стр. 140, 152.

венных, ученых и беллетристических»³⁰. Но первым (в русской критике) эту мысль выразил Белинский, Майков же подхватил данное «разграничение» с прямой ссылкой, на Белинского³¹. При этом Майкову важно было подчеркнуть не только сходство искусства, науки и беллетристики, но и их различие, не допускающее механического выравнивания и одинакового подхода. Как и Белинский, он хотел выработать диалектически подвижную, гибкую систему классификации, которая бы отвечала многообразию искусства.

Автор другой упоминавшейся нами работы о петрашевцах, С. Деркач, утверждает: в отличие от Белинского, В. Майков разделял «эстетический или безусловный» и «исторический или условный» подходы в оценке достоинств художественных произведений³². Но эти «подходы» были выдвинуты как раз Белинским, и Майков сознательно шел здесь по его следу. К работе «Общественные науки в России» критик сделал следующее примечание: «...истина заставляет нас отдать полную справедливость критическим статьям "Отечественных записок"... Читая эти статьи, мы вполне уразумели различие между эстетическим или безусловным и историческим или условным значением литературы вообще и нашей в особенности» (II, 46). Критик хотел найти по отношению к литературе подход, который бы отвечал свойственному ей многообразию.

Всем этим Майков был гораздо ближе к Белинскому, чем к петрашевцам, допускавшим в суждениях о литературе некоторую прямолинейность. Характерны различия не только в понимании некоторых общих вопросов³³, но и в конкретных оценках. Петрашевский, по словам Ф. Толя (несмотря на интерес к психологическому анализу), противопоставлял Достоевского Санд и Сю, которые «берут содержание для своих романов из идей, волнующих окружающее их общество»³⁴. Майков же считал Достоевского великим писателем, а в творчестве Сю, подобно Белинскому, отмечал ложь и сентиментальное морализирование.

³⁰ Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Т. 3. С. 19.

³¹ Например, статья «Нечто о русской литературе в 1846 году». Майков писал о теоретической важности этого разграничения «не раз было уже говорено в "Отечественных записках"». (I, 220).

³² Вестник Ленинградского ун-та. 1957. № 14. Вып. 3. С. 92.

³³ Напомню, к примеру, известное заявление Петрашевского о вредности

Майков поэтому сложнее, чем петрашевцы, к идеологии которых он в общем близок. Их социально-экономические искания стимулировали его критическую мысль, однако как критик Майков был диалектичнее и зачастую поправлял то, что говорилось Майковым-теоретиком.

Часто приводят суждения П. В. Анненкова о том, что «В. И. Майков отложил в сторону весь эстетический, нравственный и полемический багаж Белинского и за норму оценки произведений искусства принял количество и важность бытовых и общественных вопросов, ими поднимаемых, и способы, с какими авторы указывают и разрешают их»³⁵. И. С. Тургенев также считал, что Майков ознаменовал наступление новой эпохи в критике, когда «политико-экономические вопросы должны были сменить вопросы эстетические, литературные».

Еще до Анненкова и Тургенева эту мысль высказал А. Галахов — сразу же после смерти Майкова. Отметив, что «искусство сделалось служебным предметом для других целей», он указал на Майкова как критика, наиболее отвечавшего этим требованиям³⁶.

Но эти суждения довольно приблизительны и не отражают всех особенностей творчества Майкова. Да, он охотно писал по научным вопросам. Он всегда подчеркивал общественное значение разбираемых им художественных произведений. Но он не откладывал «в сторону» эстетические критерии. Едва ли бы, смог он повторить слова А. Галахова о том, что для критика, пишущего о Пушкине (имелся в виду Белинский), «посторонние предметы теперь важнее самого Пушкина». Для Майкова (как и Белинского) художественная литература была не в только поводом, но и «предметом» разговора.

Правда, Майков писал Тургеневу, что он никогда не собирался быть «оценщиком литературных произведений» и предпочитал карьеру ученого. По-видимому, он не высоко ставил свои критические работы, что послужило отчасти поводом для позднейших утверждений Галахова, Анненкова, Тургенева... Но думается, что более прав был И. Гончаров, который признавал в Майкове черты «критического таланта высшего разряда».

³⁵ Анненков П. В. Литературные воспоминания. С. 286.

³⁶ Галахов А. Русская литература в 1847 году // Отечественные записки. 1848. № I. Отд. V. С. 12, 13.

В статье о Кольцове Майков проводил, между прочим, следующую аналогию между Татьяной Лариной и «крестьянками Кольцова»: «Между ею и ими неизмеримая бездна — дворянское происхождение, бальные уборы с Кузнецкого моста... А между тем странно, как это так выходит, что характер любви Татьяны и история ее страсти совершенно те же, что и крестьянки Кольцова. Прежде всего поражает нас удивительная аналогия в характере у обеих женщин. Любовь, как ощущение гармонии, рождающейся между двумя животными существами, двумя оторванными струнами одной и той же лиры, как говорят поэты, должна быть чувством сладким и живительным... Вместо того и Пушкин и Кольцов с какою-то особенною грустью приступают к описанию первого периода любви своих героинь: им жаль этих прекрасных существ, потому что первые симптомы любви русской женщины уже заключают в себе что-то зловещее... Отчего же русская женщина принимает ее с какою-то болью, как печальную необходимость, как страшное условие вынужденного контракта? Не оттого ли, что нет чувства более свободного в человеке, особенно в женщине?.. Каково же существу слабонервному, привыкшему с пеленок к механической подчиненности, вдруг, без всяких переходов и приготовлений, почувствовать себя личностью?..» (I, 90—92).

Эти строки недаром заставляют вспомнить известные рассуждения Белинского о положении русской женщины — из его девятой «пушкинской» статьи. Эстетический разбор Майкова неприкрыто публицистичен. Но как тесно слит в нем общественный анализ с художественным, как чувствуется здесь почерк критика...

Влияние школы Белинского на Майкова несомненно. Оно обостряло художническую восприимчивость Майкова и подспудно (может быть, даже скрытно для самого критика) восполняло не пройденную им школу философской эстетики и идеалистической диалектики. Но тут, повторяю, оно вступало в сложное взаимодействие с новыми идеями, в частности антропологическими, отражавшими новый фазис русского художественного и эстетического сознания³⁷.

³⁷ Подробнее об этом, в частности о теории «натуральной школы» у В. Майкова, говорится в моей работе «Человек и среда (Заметки о «натуральной школе»)» // Вопросы литературы. 1968. № 9. См. также в моей книге: Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 40—66.

Русскую эстетическую мысль второй половины 20—30-х годов прошлого века — именно этому хронологическому отрезку посвящена настоящая книга — можно рассматривать с разных точек зрения. Можно подходить к ней в аспекте противоборства или, по крайней мере, различий западничества и славянофильства. Отчасти подобный подход осуществлял Н. О. Лосский, поскольку он подразделял интересовавших его мыслителей той поры на две группы, каждой из которых посвящена отдельная глава: «славянофилы» (И. В. Киреевский, А. С. Хомяков, К. С. Аксаков, Ю. Ф. Самарин) и «западники» (П. Я. Чаадаев, Н. В. Станкевич, В. Г. Белинский, А. И. Герцен)¹. Рассматривалось указанное явление и в аспекте оппозиции западноевропейской и русской философии, причем последняя фигурирует как философия религиозная («возврат к церковному мировоззрению» — формула В. В. Зеньковского) и, точнее, православная. Таков подход того же Лосского или же только что упомянутого Зеньковского².

Каждая из этих точек зрения правомерна, и, однако же, они в большой степени форсируют время, упреждают результаты его развития. Славянофил И. В. Киреевский в 1832 г. еще издает журнал, программно названный «Европеец», утверждая в одной из помещенных здесь статей: «...До сих пор национальность наша была национальность необразованная, грубая, китайски неподвижная. Просветить ее, возвысить, дать ей жизнь и силу развития может только влияние чужеземное, и как до сих пор все просвещение наше заимствовано извне, так только извне можем заимствовать его и теперь, до тех пор, покуда поравняемся с остальною Европою» (стр. 119). С другой стороны,

¹ Лосский Н.О. История русской философии. М., 1991. (первое издание — 1951).

² Зеньковский В. В. История русской философии. Т. 1—2. Л., 1991. (первое издание — 1948—1950).

Белинский, в будущем глава западников и, по широко распространенному мнению (впрочем, весьма неточному), чуть ли не законченный материалист, в начале своей деятельности остается приверженным и религии и, конкретно, православию. «...Идеал человеческого совершенства, — замечает он, в частности, в 1836 г., — есть Христос, а всякий обязан стремиться к возвышению себя до идеала» (II, стр. 248).

В конце концов и историки русской религиозной философии признают, что интересующее их явление возникло не сразу, то есть имеет нижнюю хронологическую границу. Лосский относит «начало последовательного развития философской мысли» (т. е. такого «типа философствования», который зиждется на православии и противоположен «немецкому типу») «к тому времени XIX в., когда русское общество уже пережило период увлечения немецким идеализмом Канта, Фихте, Шеллинга и Гегеля»³. А это произошло не раньше чем к 40-м годам.

Кроме того, следует подчеркнуть, что предметом нашей книги служит не собственно философия, а эстетическая и литературная мысль (хотя эти вещи, разумеется, тесно связаны); последняя же выдвигает целый ряд специфически художественных категорий и проблем (например, — применительно к настоящему периоду — проблему отношения к художественным направлениям: классицизму, романтизму, реализму). Но все это как раз и способствовало самоопределению того явления, которое мы называем русской философской эстетикой.

Еще одно-два замечания, касающихся истории вопроса.

И. И. Замотин — автор двухтомной монографии о русском романтизме «Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе» (1903—1907) — ставит задачу «проследить отражение западноевропейского романтизма конца XVIII и начала XIX века в русской литературе». К этому «отражению» автор относит и господствующие эстетические теории 20—30-х годов, анализу которых посвящен весь первый том. Таким образом, интересующее нас явление рассматривается в рамках романтизма. Правда, автор в полемике с Н. Козминым указывает на особую роль «Телескопа», сделавшего «самый строгий пересмотр главных пунктов романтики». Однако новое слово «Телескопа» интересует исследователя лишь как выражение

«кризиса в журнальной борьбе классицизма и романтизма»; само понятие о *новом эстетическом движении*, выработавшем это «слово», исследователь не вычленяет. Равно как и объем, основное содержание, главных представителей этого движения.

Автор другого капитального труда П. Н. Сакулии пользуется выражением «философский романтизм». Подчас чувствуется, что исследователь отдает себе отчет о необычности ряда явлений, объединяемых этим понятием: «Интересное зрелище представляет наш философский романтизм в области литературных явлений. Любомудры... горят желанием пересадить к нам романтическую эстетику, Одоевский пытается даже строить целую систему. Но их романтизм остается весьма своеобразным. Чуждые самодовлеющего индивидуализма и абстрактного эстетизма, враги романтической "лени", они не проповедуют отрешенности от действительного мира и абсолютной свободы фантазии, не отрицают быта и повседневной жизни, а мечтают для России как об идеале о такой литературе, которая бы сочетала высокую идейность (выражение бесконечного в конечном) с реальной правдой»⁴. Сакулиным правильно подмечено отклонение «философского романтизма» от традиционно понимаемого романтизма. Верно указана и связь этого процесса с философским движением. Однако ввиду тематических особенностей книги, посвященной Одоевскому, автор берет преимущественно одну и притом не главную ветвь этого движения (от любомудрия к мистике). Не указана связь «философского романтизма» с наиболее сильным течением русского философского движения (ведущим от Надеждина через Станкевича к Белинскому), определявшим лицо философской эстетики.

Типичен в историографическом отношении и такой факт. Если говорится о философском характере ряда эстетических явлений 1820—30-х гг., то не как о доминанте, определяющей их строй и новизну, а преимущественно как об окраске, о верхнем слое романтической эстетики. Различие лишь в том, оценивается ли эта «окраска» положительно или отрицательно. Нередко, как мы видели, отрицательно. Между тем мы убедились в том, что русское эстетическое движение прошло в 20—30-е годы через целый философский этап, который соответствовал сходным стадиям в развитии других литератур

⁴ Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Ч. 1. С. 257.

(прежде всего немецкой, под мощным влиянием которой он формировался). Вряд ли правомерно сводить причины распространения философской эстетики (и шире: русской идеалистической философии 20—30-х годов) к трагедии 14 декабря. Безусловно, поражение декабристов и усиление реакции содействовали росту общеполитического умонастроения — за счет интересов политических, злободневных, «сиюминутных». Однако в философском движении в России запечатлелся и общеевропейский опыт — бурных потрясений и катаклизмов, которые оно по-своему стремилось зафиксировать и осмыслить. Мнение о политической реакционности представителей русской философской эстетики крайне преувеличено. Веневитинов, образуя живой мост от либеральных идей декабристской поры к любомудрию, стремился укрепить эти идеи на философской почве. И остальным, включая и Надеждина, при его монархизме и подчас резких выпадах против революционности, мотивы социальной критики и общественного обличения были далеко не чужды. Но дело не столько в названных мотивах, сколько в самом типе мышления, переводившем эту критику в общеполитический план и стремившемся подкрепить ее идеями закономерного. «Как в Германии, так и в России состояние умов... было таково, что чисто критическая философия не могла удовлетворить жаждавших истины...»⁵ — отмечал еще М. Филиппов. Философская эстетика сублимировала эту критику в абстрактно-обобщенную плоскость, и при известных потерях (которые мы замечаем, сравнивая ее с линией последекабристского романтизма) она все же по-своему готовила будущее развитие русской общественной мысли в различных ее модификациях — вплоть до социологической и политической.

Самоопределение русской философской эстетики как нового явления подтверждается ее борьбой на два фронта: и с классицизмом и с романтизмом. Система классицизма, несмотря на то, что она вырастала из определенного философского мирозерцания, строилась в основном как система поэтики — иерархии жанров и стилей, выбора героев и т. д. Усилия же философской эстетики были направлены на то, чтобы, раздвинув рамки поэтики, обосновать искусство как часть всеобщего философского наукоучения. Этим объясняются — уже на ранней стадии философской эстетики — выступления В. Одоевского и

Веневитинова против Мерзлякова, в защиту «постоянной системы, или науки изящного». (Но там, где дело не касалось методологической стороны, представители философской эстетики могли воспринимать некоторые элементы классицизма и просвещения: дидактизм, гражданственный пафос и т. д. Это показывает пример Надеждина или же Одоевского.)

Ближе находилась философская эстетика к романтической теории (этим отчасти объясняется неразличение обоих явлений в исследовательской литературе). Ближе в том смысле, что и теория романтизма, раздвигая границы системы поэтики, стремилась увязать художественные явления с субстанциональными силами, с жизнью духа. Но она это делала не так, как философская эстетика. Сама установка на непознаваемость искусства и неконтролируемость вкуса и вдохновения, провозглашаемая теорией русского романтизма, — сама эта установка парализовала более или менее целенаправленные и длительные попытки дать философскую систему искусства, в противовес которой выдвигалась критика «чувства», интуитивного проникновения в художественные явления. Для философской же эстетики характерно было твердое убеждение, что нет в искусстве, говоря словами Гегеля, «такого беспорядочного произвола, вследствие которого оно не поддавалось бы философскому рассмотрению». Именно отсюда выводилась система как цепь логически-опосредствованных выводов об универсуме и об искусстве. Различие романтической и философской эстетики проявилось в той длительной и подчас очень резкой борьбе с Н. Полевым, которую начал Д. Веневитинов в 1825 году, продолжил Надеждин и, наконец, завершил Белинский и которая как раз проходила по линии возможности или невозможности логически-опосредствованной, диалектической системы искусства.

Со своей стороны, и романтики рано откликнулись на самоопределение метода философской эстетики. Бестужев-Марлинский уже по поводу выступлений Одоевского в «Мнемозине» с неодобрением отмечал, что «страсть писать теории, опровергаемые самими авторами на практике, есть одна из примет нашего века...»⁶.

Система философской эстетики предполагала решение трех взаимосвязанных проблем. Искусство сопрягалось с ко-

ренными закономерностями развития (развития идеи, Абсолюта). Устанавливалось гносеологическое понимание искусства как особой формы познания (целостно-образного познания) — при большем или меньшем участии сознательного элемента (отсюда внимание к смешанным формам — особенно к философской поэзии). Наконец, определялась собственно историко-философская сторона системы, предполагавшая смену периодов искусства, его поступательный ход.

В последнем случае — то есть в типе философского историзма — особенно явственно выступали и сильные и слабые элементы философской эстетики. С одной стороны, она предлагала гибкий и диалектичный механизм историко-литературного процесса, в котором одна стадия сменяла другую и затем обе они синтезировались в третьей и который выгодно отличался от распространенных концепций борьбы истинного искусства (например, романтического толка) с искусством ложным. Но, с другой стороны, каждая из стадий, даже при попытках их дифференцировать, обнимала собою слишком разнородные художественные явления. Далее, в сферу внимания эстетиков попадали главным образом литературы, осуществлявшие предполагаемую смену всемирно-художественных форм или стадий. Философская эстетика разделяла тут общую слабость философии истории, для которой в высшем, философском смысле существовали лишь народы, через бытие которых проходило развитие мировой идеи.

Внутренние трудности и противоречия философской эстетики последовательно привели к двум кризисам ее развития. Первый кризис наступил на рубеже 20-х и 30-х годов. Именно его имел в виду Одоевский, когда говорил, что «Русские ночи» запечатлели «тот момент XIX века, когда Шеллингова философия (речь идет о Шеллинге периодов трансцендентального Идеализма и «абсолютного тождества». — Ю. М.) перестала удовлетворять искателей истины и они разбрелись в разные стороны»⁷. Мы ясно видим несколько направлений, образовавшихся в результате этого кризиса. И. Киреевский стремился прорвать замкнутость системы упором на эстетический факт, на «прекрасно-непонятное», предвосхищая до некоторой степени теорию «пафоса» у Белинского. Одоевский, близкий Киреевскому своей критикой системы и акцентом на интуитивно-

цельное восприятие единичного, переводил неразрешенные проблемы философской эстетики на художественную почву; отсюда — единственная в своем роде архитектоника «Русских ночей», преодолевающая романтические нормы и несущая на себе яркую печать философского универсализма. Шевырев в поисках выхода из кризиса склонен был вообще отказаться от достижений «философского взгляда» и развивал прагматически-историческое направление в эстетике. И только Надеждин — единственный из крупных эстетиков — последовательно выступал за расширение философского взгляда, ради выработки более полной и диалектической системы. Так было до конца 1836 года, когда в русской философской эстетике наступил второй кризис. Практически он выразился в отношении к Гегелю, чью систему и способ философствования отвергал теперь уже не только Шевырев, но и Надеждин. Теперь эстафета перешла в руки Станкевича и Белинского.

Очень сложный вопрос — о соотношении философской эстетики и художественных направлений. Прямое ее отождествление с романтизмом несостоятельно. Но и ее связи с начальными формами реализма не нужно упрощать. Как явление научной мысли философская эстетика не может быть полностью соотнесена с определенным художественным направлением, стилем и т. д. Невозможно извлечь некий художественный эквивалент философской эстетики. Сложность в том, что одним плечом она упиралась в художественную эволюцию, а другим — в общефилософскую и общенаучную. Значение этой двусторонней зависимости усиливалось тем, что, несмотря на философскую настроенность ряда русских физиков и естественников 20—30-х годов (Павлов, Велланский и другие), эстетика и критика были до начала 40-х годов главной формой, в которой развивалась у нас идеалистическая диалектика. Поэтому правильнее говорить о литературном применении и переосмыслении добытых в общефилософской эволюции — западноевропейской и русской — категорий и выводов. Это переосмысление проходило под напором нового литературного материала, вызывавшего сложные взаимодействия и «перегруппировку» внутри самих эстетических традиций.

Бросается в глаза, например, что шеллингианская схема движения форм получила у нас гораздо большее распространение, чем гегелевская. На нее опирались все русские эстетики, от Веневитинова до Надеждина. Из нее исходил — через

посредство Надеждина — Белинский, хотя в это время (в начале 40-х годов) ему уже знакомы эстетические идеи Гегеля. Одним из объяснений этому факту может быть то, что гегелевская концепция не имела у нас столь развитых традиций, как шеллингианская. Строго говоря, лишь один Станкевич, живший с 1837 года за границей и глубоко изучавший Гегеля по первоисточникам, — один он попытался осмыслить современное литературное развитие в последовательно-гегелевских категориях. Но как раз это и привело в конце 30-х годов к серьезному разномыслию между ним и Белинским.

Однако дело не только в большей известности шеллингианской концепции. Ведь имели же у нас другие стороны эстетики Гегеля (например, теория характера) достаточно широкий резонанс. Но, видимо, были в шеллингианской системе такие элементы, которые более устраивали русских эстетиков, более поддавались приспособлению к русской литературной современности. Шеллинг, различая классически-объективную и романтически-субъективную форму, намекал на их примирение в будущем, в то время как Гегель завершал триаду романтической формой, изживающей саму себя и ставящей на повестку дня вопрос об иной, внехудожественной, более адекватной истине форме сознания. Но как могли принять этот вывод русские эстетики, хорошо сознававшие, что у нас нет иной, более проникающей в толщу действительности силы, чем художественная мысль? Вдобавок к этому на посмертных произведениях Пушкина, на гоголевском творчестве они все более убеждались в роли пластического, «нерефлектированного», объективного элемента в современном искусстве. Дело не в том, что Шеллинг был большим реалистом, чем Гегель (скорее наоборот, если принять во внимание остроту гегелевской критики романтизма), а в том, что шеллингианская схема синтетической формы давала русским теоретикам больше возможностей для реалистических применений и развития.

Вообще говоря, восприятие Шеллинга на русской почве воочию обнажает связи различных эстетических систем — связи тем более подвижные и живые, что философская эстетика вырастала и отделялась от романтической и что это отделение было мучительно сложным и не всегда последовательным. К Шеллингу периодов трансцендентального идеализма и абсолютного тождества обращались и романтики и философские эстетики, отпавляясь от различных сторон его учения или же

переосмысляя одну и ту же сторону. В первом случае романтики подхватывали идею о провиденциальной функции художника (в момент творчества), о превосходстве художественной формы познания над другими, в то время как философские эстетики усиленно отыскивали у Шеллинга те элементы, которые вели к укреплению позиций логически опосредствованной мысли и философского систематизма, подчас даже (как это особенно видно на примере Станкевича) перерабатывая шеллингианство в направлении философии Гегеля. Во втором случае речь идет о различных применениях принципа тождества. Если русским романтикам было близко в нем то, что еще Р. Гайм называл «кодификацией» немецкого романтического направления, а именно установление целостности элементов мира и человеческой психики, разобщенных эпохой Просвещения и положительными науками, то философские эстетики выдвигали на первый план другое.

Мы знаем, что Галич, Киреевский и другие обосновывали законность синтетической формы поэзии с помощью идеи тождества. Оставляя в стороне многие, специально эстетические стороны шеллингианства и ценя в нем прежде всего снятие априорных моментов в нашем знании — в том числе художественном, — русская критика самостоятельно применила к синтетической (т. е. по ее понятию уже — реальной) форме искусства собственно философскую идею тождества. В дальнейшем эта ситуация повторилась в усвоении Гегеля: хотя роль конкретных сторон гегелевской эстетики была у нас гораздо большей (например, гегелевской характеристики родов и видов искусства, учения о драме, о характере), но все равно главный итог, который пыталась извлечь русская критика из гегелевского учения и применить к русской литературе, состоял в собственно философской идее освобождения знания от *призраков*, открытия во всем сущем *конкретного* в его *имманентном развитии*. Если прибавить к этому наш вывод, что и в теории романа русские эстетики «привили» к традиционному романному аспекту идею, подсказанную философией истории, то мы приходим к важному заключению. *Главный способ усвоения немецкой эстетики состоял у нас, наряду с переосмыслением некоторых ее конкретных категорий, в прямом перенесении на художественно-теоретическое поле тех кардинальных идей, которые извлекались русскими мыслителями из собственно-философской части наследия.* Но в этом способе

и проявилось исторически иное положение нашей философской эстетики, стремившейся осмыслить и обосновать реалистические перемены в русской литературе.

Идея философски-полного знания помогала русской эстетике поддерживать объективность художественного творчества, разрушать монополию романтической мысли. Но перед дальнейшим развитием реалистического сознания она воздвигала свои препятствия. Высокое в классицистическом смысле заменялось философски-значительным. Не представляющее субстанциональную сторону бытия лишалось права входа в поэзию, подобно тому как не осуществляющее развитие идеи оставалось за пределами философии истории. Отсюда сложность усвоения у нас последних произведений Пушкина. Отсюда — проблемы включения в сферу эстетики случайного, низкого, бытового, повседневного. Русские философские эстетики болезненно-трудно уступали давлению этих проблем, решить которые они так и не сумели; это оказалось возможным уже позднее.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Агин А.А. 345
Азадовский М.К. 103
Аксаков И.С. 117, 148
Аксаков К.С. 53, 64, 88, 102,
108, 254, 255, 265, 266, 267,
279, 281, 361
Аксаков С.Т. 88, 108, 218, 222,
283
Александровский Г.В. 332
Анакреон 228
Анаксагор 29, 30
Андросов В.П. 101
Анненков П.В. 48, 251, 252, 254,
255, 293, 309, 311, 359
Антонович М.А. 142
Апулей 88
Арбенева Н.П. 118
Ариосто Л. 73, 88, 125, 126
Аристотель 17, 32, 234, 325, 344
Аристофан 88, 93
Арним Б. 303
Аронсон М. 200, 215, 233
Арсеньев К. 332
Архангельский А.С. 248
Архангельский К. 252, 276, 310
Аскоченский В.И. 347
Асмус В.Ф. 7, 75, 125, 159, 287

Баадер Ф. 243
Байрон Дж.Г. 23, 27, 28, 29, 32,
33, 34, 35, 37, 38, 39, 44, 50,
52, 59, 79, 126, 147, 211, 212,
231
Бакунин М.А. 48, 238, 253, 254,
255, 256, 261, 265, 266, 269,
276, 279, 281, 298
Бакунин Н. 89
Бакунина Л. 255
Баласогло А.П. 12, 330

Бальзак О. де 85
Баратынский Е.А. 46, 59, 110,
111, 116, 117, 119, 131, 132,
133, 134, 143, 161, 172, 225,
226, 240, 294, 296
Барбье О. (Barbier) 132, 133,
134, 147
Барсуков Н. 105, 204
Баттё III. 235
Баумгартен А.Г. 61
Баумейстер Ф.Х. 164
Бах И.С. 173, 174, 180, 181, 194
Бахман К.-Ф. 61, 62, 63, 237,
277, 285, 289
Бахтин М.М. 7
Бекетов А.Н. 331
Бекетов Н.Н. 331
Беклемишев 357
Белинский В.Г. 5, 6, 8, 14, 25,
32, 39, 47, 48, 50, 52, 53, 54,
55, 59, 64, 66, 70, 71, 73, 82,
83, 84, 88, 89, 90, 91, 94, 96,
97, 98, 101, 102, 104, 108, 109,
111, 113, 120, 128, 149, 155,
161, 172, 190, 191, 192, 197,
228, 238, 240, 241, 243, 244,
247, 249, 252, 253, 254, 264,
265, 266, 267, 269, 271, 272,
273, 274, 279, 280, 281, 282,
291, 295, 296, 297—303, 306,
314, 321, 322, 323, 324, 325,
326, 327, 328, 330, 332, 333,
334—340, 342, 343, 345, 352,
353, 354, 355, 356, 358, 359,
360, 361, 363, 365, 366, 367,
368
Белокриницкая С.С. 207
Бёме Я. 160
Бенедиктов В.Г. 265, 266, 302
Бенкендорф А.Х. 101, 102

- Бентам И. 164
 Бердяев Н.А. 226
 Березина В.Г. 65
 Берковский Н.Я. 188
 Бернандт Гр. 156
 Бернардский Б.Е. 345
 Берне Л. 134, 147
 Бестужев А.А. (Марлинский) 22, 35, 77, 85, 97, 98, 107, 242, 265, 266, 314, 320, 365
 Бетховен Л.В. 173, 174, 268
 Бехтерев В.М. 344
 Благой Д.Д. 12
 Блок А.А. 228
 Бобринский В.А. 246, 247
 Бодянский О.М. (Иосиф) 94
 Болингброк Г.С. Дж. 57
 Борхард Н. 210
 Боткин В.П. 254, 287, 310, 353
 Брехт Б. 198
 Брум Г. 164
 Буало Н. 216, 240
 Булгарин Ф.В. 38, 90, 107, 117, 203, 204, 210, 273
 Буслаев Ф.И. 64, 248, 249
 Бутервек Ф. 74
 Бутков Я. 343, 350
 Бюхнер Г. 81
- Ваккенродер В.Г. 158, 202, 206, 207
 Вахтангов Е. 198
 Велланский Д.М. 367
 Вельтман А.Ф. 79
 Венгеров С.А. 49, 53, 54
 Вендт А. 224, 230
 Вeneвитинов А.В. 115, 118,
 Вeneвитинов В.П. 9
 Вeneвитинов Д.В. 6, 9—49, 50, 78, 115, 154, 155, 195, 207, 208, 212, 213, 214, 234, 237, 239, 254, 256, 272, 277, 291, 294, 296, 297, 300, 314, 365, 367
 Вердер К. 255, 286, 293
- Вернер З. 42
 Веселовский Александр Н. 249, 250
 Виланд К.-М. 88
 Вилльм 253, 283
 Винкельман И.-И. 223, 224, 288
 Виньи А. де 320, 321
 Вите Л. 82
 Владиславлев В.А. 107
 Волконская З.А. 11, 12, 222
 Володин А.И. 354
 Вольтер Ф.-М.-А. 57, 88, 164, 175
 Вольф Х.-Ф. 57, 61
 Воше 10
 Выготский Л.С. 344
 Вяземский П.А. 28, 80, 155, 213, 215, 248, 321
- Гагарин И.С. 138
 Гайм Р. 369
 Галахов А. 359
 Галич А. 22, 25, 78, 184, 185, 314, 328, 329, 369
 Ганс Э. 116
 Гегель Г.-В.-Ф. 7, 8, 18, 61, 62, 63, 66, 68, 71, 76, 83, 95, 96, 104, 116, 145, 160, 161, 164, 195, 224, 229, 230, 237, 243, 246, 253, 254, 270, 277, 280, 281, 283, 284, 285, 287, 288, 290, 292, 298, 299, 300, 303, 304, 311, 313, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 344, 353, 354, 362, 363, 367, 368, 369
 Гейне Г. 134, 147
 Гervинус Г. 245
 Гердер И.Г. 95, 230
 Герен А.Л. 230
 Геринг 305
 Геррес 10
 Герцен А.И. 12, 68, 110, 111, 139, 175, 299, 311, 355, 361
 Гершензон М.О. 124
 Гесиод 224

- Гесс 155
 Гёте И.-В. 11, 27, 37, 44, 108,
 129, 132, 134, 147, 153, 167,
 210, 222, 259, 268, 269, 287,
 288, 293, 294, 296, 297, 301,
 302, 303, 315, 316
 Гиббон Э. 57
 Гизо Ф. 56, 84, 122, 276, 354
 Гинзбург Л.Я. 228
 Гиппиус В. 153, 154, 165, 193
 Гинка М.И. 155, 222
 Гоголь Н.В. 34, 47, 52, 87, 92,
 93, 94, 106, 107, 150, 151,
 155, 164, 173, 174, 198, 200,
 218, 219, 221, 241, 269, 270,
 271, 299, 309, 310, 311, 343,
 346, 347, 348, 349, 350
 Голицин Д. 201
 Головин В. 216, 217
 Голубинский Ф. 57, 58
 Гомер 16, 23, 75, 79, 164, 224,
 229
 Гончаров И.А. 200, 247, 330,
 359
 Граций 195, 234, 236
 Горчинский 224
 Гофман Э.-Т.-А. 42, 43, 79, 114,
 153, 158, 165, 166, 168, 169,
 174, 269, 270
 Грановский Т.Н. 255, 262, 274,
 278, 286, 287, 293, 295, 298,
 299, 301, 309, 310
 Гребенка Е.П. 107
 Греч Н.И. 90, 107, 249
 Грибоедов А.С. 80, 81, 107, 111
 Григорович Д.В. 331
 Григорьев А.А. 112, 171, 330
 Грушин Н.С. 41
 Гудзий Н.К. 246
 Гура В.В. 254
 Гуткина И.С. 141
 Гюго В. (Hugo) 59, 132, 265,
 320
 Гюэ 313
 Давыдов И.И. 247
 Даль В.И. 108
 Данте 34, 164, 225, 229, 230
 Девица-Кавалерист (Дурова Н.)
 107
 Деларю М.Д. 12
 Демосфен 201
 Державин Г.Р. 150, 216, 228
 Деркач С. 334, 358
 Дерюгина Л.В. 321
 Диккенс Ч. 147
 Дмитриев И.И. 173
 Дмитриев Мих. 294, 296
 Днепров В.Д. 324, 325
 Добролюбов Н.А. 5, 252, 332
 Домбровский И. 201
 Достоевский Ф.М. 331, 332,
 333, 344, 345, 346—352, 358
 Дружинин А.В. 34
 Дубельт Л.В. 107, 108
 Дьякова В.А. 256, 257
 Дюгальд Ж.Б. 164
 Дюканж В. 217
 Дюрер А. 164
 Еврипид 16, 17
 Егоров Б.Ф. 144, 163, 310
 Елагин А.А. 114
 Елизаветина Е.Г. 257
 Елина Н. 225
 Ершов П. 271, 272
 Есенин С. 228
 Ефремов А.П. 254, 255
 Жан Поль (Рихтер, Jean Paul)
 158, 211, 229, 230, 236, 245,
 315, 316
 Жерюзе Е. 104, 280, 281
 Жиойя (Джойя) М. 164
 Жирмунский В.М. 210, 250
 Жукова М.С. 107
 Жуковский В.А. 32, 79, 96, 114,
 116, 119, 127, 128, 154, 155, 156,
 305, 306

Заблоцкий-Десятовский А.П. 155
 Заборова Р. 159
 Завьялов Ф.С. 306
 Загоскин М.Н. 85, 216, 218, 314, 320, 338
 Замотан И.И. 92, 152, 154, 362
 Зарич Ф. см. Станкевич
 Зеленская С. 201
 Зенеида Р-ва 107
 Зеньковский В.В. 312, 361
 Зольгер К.В. 179
 Зонтаг А.П. 150

Иакинф 155
 Иван III 98
 Измайлов Н. 242
 Ирбетская Л.А. 58
 Исаак Сирий 140

Кавелин К.Д. 299
 Кальдерой де ла Барка П. 50
 Каменский З.А. 19, 62, 63, 107, 272, 277
 Кант И. 7, 10, 57, 61, 62, 63, 67, 104, 114, 164, 237, 254, 276, 277, 288, 353, 362
 Кантор В.К. 143
 Канунова Ф.З. 352
 Караджич В. 104
 Карамзин Н.М. 44, 127, 141, 156, 245, 267
 Каратыгин П.А. 263, 264, 266, 269
 Карольсфельд Ю. Шнорр фон 307
 Каргашова И.В. 207
 Карус К.Г. 164
 Катенин П.А. 17, 185
 Катков М.Н. 298
 Каульбах Ф.А. 307
 Каченовский М.Т. 59, 267, 282, 285
 Кёниг Г.И. 201

Кернер И. 18
 Киреевская А.П. 114
 Киреевская М. 114
 Киреевский В.И. 113
 Киреевский И. 3, 6, 8, 12, 25, 35, 36, 47, 78, 80, 82, 96, 98, 99, 104, 110—151, 161, 171, 172, 195, 196, 197, 205, 212, 213, 214, 220, 221, 222, 239, 243, 244, 272, 274, 287, 291, 300, 355, 361, 366, 369
 Киреевский П. 114, 227
 Киркегор С. 68, 145
 Клопшток Ф.-Г. 23, 24, 27, 29
 Клюкхон П. 18
 Ключников И.П. 254, 302
 Княжнин Я.Б. 98
 Кожин В. 324, 325
 Козлов И. 211
 Козмин Н. 78, 362
 Коллар Я. 104, 286
 Кологривова П.Ю.
 Кольцов А.В. 100, 107, 333, 335, 336, 337, 339, 341, 346, 348, 360
 Комаровский 118
 Конг О. 333, 354, 355
 Копитар В. 104
 Корнелиус П. фон 307
 Корнилов А.А. 48, 298
 Котельников В.А. 113, 140
 Котляревский Н.А. 12, 152
 Кошелев А.И. 10, 12, 23, 25, 26, 27, 29, 78, 115, 116, 118, 155,
 Кошелев В.А. 265
 Краевский А. 100, 106, 150, 172, 196, 331
 Крамер Е.И. 254
 Красов В.И. 254
 Кребильтон К.П.Ж. 217
 Кронеберг И.Я. 16
 Крылов И.А. 150, 155, 164
 Кудрявцев П.Н. 302
 Кузен В. 60
 Кузнецов Н.В. 264, 266
 Кузнецов В.И. 333, 346

Купер Дж. 318
Кюхельбекер В.К. 55, 58, 155,
156, 185, 186, 190, 197

Лаврецкий А. 55
Лагарп Ж.-Ф. де 217, 236, 240
Ланская О.С. 155
Левин Ю.Д. 222
Лежнев А. 187
Лемке М. 101
Лермонтов М.Ю. 107, 149, 155,
246, 301, 347
Лессинг Г.-Э. 17, 224, 288, 345
Липранди И.П. 109
Лодер Х.И. 9
Локк Дж. 164
Ломоносов М.В. 227, 228, 245
Лонгин 194, 236
Лопе де Вега 50, 218
Лоренц Ф. 349
Лосский Н.О. 361, 362
Лукиан 201
Львов В.В. 148
Людовик XIV 33
Лясковский В. 113

Майков А.Н. 330
Майков Ап. 149
Майков Валериан 6, 192, 197,
330—360
Майков Вл.Н. 330
Майков Л. 214, 239, 330
Майков Н.А. 330
Маймин Е.А. 14, 163, 227
Макарий III, 137, 149
Макашин С.А. 333
Максимович М. 104, 106, 249,
283, 285
Мальтус Т.Р. 164, 175, 340
Марков А.Т. 307
Маркс К. 81, 332
Мартинец де Паскуалис 160
Машинский С.И. 253, 258, 310

Маяковский В.В. 198, 228
Медовой М.И. 163
Мейерхольд В.Э. 198
Мельгунов Н.А. 201, 202
Мендель 108, 133
Мерзляков А.Ф. 14, 15, 17, 22,
25, 27, 28, 63, 156, 365
Микельанджело 306
Милутинович С. 103
Милютин В.А. 331, 333, 340
Минаев Д.Д. 228
Мирабо О.Г. 57
Михайлов Ал.В. 207
Мицкевич А. 10, 245
Мольер Ж.-Б. 75, 217, 218, 230
Монтескье 231
Мордовченко Н.И. 333, 346
Морозов В.Д. 76
Морозов В.М. 331
Моцарт 194
Мочалов П.С. 263, 264
Мур Дж. 39, 294
Мухин А. 332
Мюллер Э. 122

Надеждин Н.И. (*тжс.* Никодим
Надоумко) 3, 6, 8, 13, 22, 25,
28, 32, 46, 48, 50—109, 113,
117, 120, 125, 130, 133, 158,
161, 193, 195, 204, 207, 232,
236, 237, 238, 244, 247, 262,
263, 264, 272, 277, 279, 280—
285, 286, 288, 289, 291, 300,
313, 314, 315, 318, 319, 320,
321, 323, 329, 363, 364, 365,
367, 368
Неверов Я.М. 238, 254, 255, 257,
258, 259, 263, 265, 272, 276,
279, 281, 293, 310
Недзвецкий В.А. 77
Некрасов Н.А. 345
Никитенко А.В. 60, 150, 244,
249
Новалис 18, 165, 269, 313
Новиков Н. 123

- Ободовский П.Г. 12
 Оболенская А.Н. 9
 Овербек Ф. 307, 309
 Одоевский А.И. 155
 Одоевский В.Ф. 6, 9, 20, 22, 37, 107, 115, 152—199, 207, 226, 239, 256, 259, 260, 270, 274, 287, 293, 363, 364, 365, 366
 Окен Л. 10, 116
 Основьяненко Г.Ф. 107
 Осовцов С.М. 92, 105
 Островский А.Н. 198
- Павлов М.Г. 367
 Павлов М.Г. 9
 Павлов Н. 60, 107
 Панаев И. 107, 108
 Парни 125, 126
 Перуджино 307, 308
 Перцов Э.П. 93
 Песков А.М. 200
 Петр I 85, 120, 122, 123, 205, 319, 324
 Петрашевский М.В. 331, 340, 357, 358
 Пименов 306
 Пиндар 23, 194, 228
 Пиранези Дж. 173, 180
 Писарев Д.И. 111, 112, 122, 148
 Писемский А.Ф. 150
 Питолина Н.В. 200
 Платон 29, 30, 164, 169, 181, 201, 234, 325
 Плетьев П.А. 238, 242
 Плеханов В.Г. 48, 49, 298, 332, 333, 342, 355, 356
 Плещеев 345
 Погодин М.П. 10, 42, 60, 102, 103, 105, 106, 107, 117, 120, 121, 122, 149, 155, 201, 202, 203, 204, 210, 221, 225, 240, 248
 Погорельский Антоний 153, 166, 167
 Подолинский А. 58, 79
- Полевой Кс.А. 31, 34, 113, 239, 314, 321
 Полевой Н.А. 22, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 51, 59, 60, 77, 78, 85, 106, 107, 117, 123, 201, 205, 227, 240, 244, 314, 320, 321, 328, 365
 Поляков М.Я. 55
 Попов В.П. 139
 Пордэч 160
 Потемкин Г. А. 107
 Пушкин А.С. 8, 9, 10, 21, 28, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 55, 58, 59, 77, 80, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 103, 104, 105, 106, 107, ПО, 111, 112, 113, 116, 119, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 143, 150, 151, 155, 163, 164, 196, 198, 200, 201, 204, 210, 212, 213, 214, 215, 221, 223, 224, 225, 227, 228, 238, 239, 240, 241, 242, 246, 265, 271, 272, 282, 293, 294, 295, 296, 297, 301, 302, 309, 314, 345, 347, 350, 359, 360, 368, 370
 Пфицер Г. 134
 Пфорт 307
 Пыпин А.Н. 247
 Пятковский А.П. 11, 37
- Радищев А.Н. 98
 Раич С.Е. 154, 201
 Расин Ж. 186
 Раумер 116
 Рафаэль 305, 306, 308
 Реизов Б. 317
 Риккардо Д. 164
 Риттер К. 116
 Ричардсон С. 315
 Рожалин Н. 12, 31
 Рокур 164
 Ростопчина Е.П. (Ясновидящая) 107, 155

- Рудницкая Е.Л. 157
 Руссо Ж.Ж. 315
 Рылеев К.Ф. 35, 98

 Савельев П.С. 51, 107, 109
 Сакулин П.Н. 152, 153, 154, 159, 160, 162, 171, 188, 363
 Салиас де Турнемир Е.В. 70
 Салтыков-Щедрин М.Е. 333, 338
 Самарин Ю. 57, 361
 Санд Ж. 147, 311, 358
 Сахаров 155
 Сахаров В.И. 143, 160, 163
 Светлаков А.А. 41
 Свифт Дж. 88
 Сей Ж.Б. 164, 220
 Сенковский О.И. 53, 84, 100, 107
 Сен-Мартен Л.К. де 160, 162, 176
 Сервантес С.М. де 315
 Сечкарев см. Setschkareff W.
 Сисмонди Ж. 56, 76, 164, 220
 Скабичевский А. 332
 Скобелев И.Н. 102
 Скотт В. 46, 82, 83, 84, 129, 132, 134, 148, 211, 220, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 322, 323, 329, 338, 341
 Смит А. 164, 176
 Смоллетт Т.Д. 313
 Соболевский С. А. 37, 201, 246
 Сократ 181
 Соллогуб В. 110, 343
 Соловьев С. 246
 Сомов О.М. 80, 95
 Сорокин Ю.С. 331, 335, 346, 354
 Софокл 17
 Сперанский М. 56, 109
 Спиноза Б. 10
 Средний-Камашев И.Н. 78
 Станкевич Н.В. 6, 48, 64, 66, 91, 102, 104, 161, 195, 207, 222, 224, 238, 243, 251—312, 355, 361, 363, 367, 368, 369
 Стасов В.В. 307
 Ступель А. 156
 Сухово-Кобылина Е.В. 68, 69, 70, 283
 Сю Э. 342, 358

 Тартаковская Л. 11, 30
 Тартаковский А.Г. 85
 Тассо Т. 234
 Теньер Д. 316
 Тик Л. (Tieck L.) 153, 167, 168, 202, 206, 207
 Тиндал 57
 Титов В. 22, 115, 202, 234, 314, 315, 316, 317, 318
 Тихонов Н. 228
 Тихонравов Н.С. 246, 248
 Ткаченко Е.Г. 254
 Токарев С.А. 103
 Толстой Л.Н. 150, 357
 Толь Ф. 358
 Томашевский А.Ф. 204
 Топоров В.Н. 188
 Трилунный 12, 221
 Трубецкая А.И. 19
 Трубецкая Е.И. 10
 Тумайский В.И. 12
 Тур Евгения (Сухово-Кобылина) 70
 Тургенев А. 116, 154
 Тургенев И.С. 149, 150, 198, 246, 255, 295, 309, 331, 359
 Турьян М.А. 156
 Тынянов Ю.Н. 226, 227, 242
 Тютчев Ф.И. 188, 226, 345

 Уайльд О. 114, 119
 Уваров С. 67, 85, 101, 102
 Уланд Л. 134, 298
 Улыбышев А. 162

Усакина Т.И. 334, 340, 356, 357
 Успенский Н. 246
 Ушаков В.А. 80

Фарнгаген фон Энзе 294, 295,
 296

Федоров Б.М. 210, 213

Федоров Н. 138

Федоров Н.В. 254

Фейербах Л. 311

Феофилакт 56

Филиппов М.М. 52, 53, 112, 364

Фильдинг Г. 313, 315

Фихте 10, 62, 104, 164, 280, 281,
 288, 353, 362

Фишер Ф.-Т. 7, 301, 302

Флоровский Г. 143

Фонвизин Д.И. 80

Франклин Б. 164

Фризман Л.Г. 113

Фролов Н.Г. 48, 261

Фролова Е.П. 310

Фроловы 294, 296, 307

Фурье Ш. 340

Хомяков А.С. 116, 117, 118, 136,
 137, 139, 148, 150, 361

Хомяков Ф.С. 43

Хух Р. 18

Цешковский А. 311

Чаадаев П.Я. 22, 25, 51, 53, 56,
 98, 99, 101, 102, 124, 135, 361

Челаковский 286

Черный Саша 228

Чернышев М.А. 14, 30, 42

Чернышевский Н.Г. 5, 7, 8, 48,
 49, 51, 52, 53, 54, 55, 59, 62,
 109, 332, 333, 334, 344, 356,
 357, 358

Четвериков С. 137, 149

Чистяков М. 109

Чичерин Б.Н. 247

Шамиссо А. 293, 295

Шафарик П.Й. 286

Шевалье М. 162, 164

Шевырев С.П. 6, 17, 25, 42, 43,
 115, 120, 194, 196, 200—250,
 272, 273, 274, 279, 280, 281,
 282, 285, 286, 288, 289, 294,
 296, 307, 308, 313, 316, 317,
 318, 319, 329, 367

Шекспир У. 16, 42, 44, 46, 50,
 75, 79, 218, 219, 220, 222,
 229, 230, 231, 239, 240, 260,
 298

Шеллинг Ф.-В. 7, 8, 9, 10, 19,
 20, 21, 24, 26, 27, 28, 29, 30,
 45, 62, 76, 104, 114, 116, 129,
 134, 135, 157, 158, 159, 160,
 161, 163, 164, 172, 176, 179,
 188, 191, 194, 195, 208, 222,
 227, 229, 230, 236, 237, 274,
 275, 276, 277, 278, 281, 287,
 288, 313, 323, 326, 327, 353,
 362, 366, 368, 369

Шиллер Ф. 34, 37, 43, 70, 74,
 75, 80, 81, 126, 185, 201, 283,
 288, 293, 294, 295, 297, 298,
 300, 302

Шиллинг фон Канштадт П.Л.
 155

Шишкина О. 148

Шлегель А. (Schlegel A.) 16, 17,
 18, 26, 45, 76, 134, 165, 184,
 185, 194, 211, 219, 230, 236,
 237, 240, 245

Шлегель Ф. 18, 165, 185, 186,
 194, 195, 211, 230, 236, 245,
 269, 313

Шлейермахер Ф. 116

Шлецер Г. 282

Шорн И.-К.-Л. 116

Шпет Г.Г. 311

Штупман И.-И. 78

- Эккартсгаузен К. 160
Энгельс Ф. 81
Эсхил 17, 18, 131, 237
Эткинд Е.Г. 228
- Юм Д. 58
Юнг-Штиллинг Г. 160
- Языков Н.М. 111, 116, 117, 133,
134, 143, 150, 161
Яковлев П. 153
Янковский Ю.З. 149
Ястребцов И. 162
- Bonamour G. 11
Brown E. 253
- Cornwell N. 162
Fasting S. 63
Friedrich Th. 210
Gadamer H.-G. 7, 66, 179, 246
Korf H.A. 229
Ludger U. 200
Muller E. 134, 140
Passage Ch.E. 168
Preisendanz W. 165
Ritter J. 68
Setschkareff W. (Сечкарев) 53,
152
Thiergen P. 79
Udolph L. 200, 211, 227
Weil E. (Вайль) 68
Wolff H.M. 29
Wytrzens G. 11.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Введение	5
Глава I. Д. В. Веневитинов и начало русской философской эстетики	9
«Как знал он жизнь, как мало жил!»	9
Два портрета Веневитинова	11
«Немецкий» и «французский» методы	14
На пути к системе	19
Движение художественных форм	21
Романтическая форма	26
В спорах об «Евгении Онегине»	30
Судьба Онегина	37
Новый этап эстетической эволюции	43
Веневитинов и его последователи	46
Глава II. Факультеты Надеждина	50
Надеждин: против и за	50
Философия, которая «снискивается в кровавом поте лица»	56
«Человек с высшим взглядом»	65
Система Надеждина	71
Новое искусство	77
Пушкин и Гоголь в надеждинской системе	87
Народность	94
После катастрофы	102
Глава III. Эстетическая эволюция И. Киреевского	110
«Необыкновенный критику»	110
«...Содействовать к просвещению народа»	113
«Общий ход человеческого развития»	119
Судьба триады	124
«Особенности текущей минуты»	129
«Истинная образованность»	136
«Оторвавшаяся от неба наука»	143
Глава IV. В. Ф. Одоевский и его «Русские ночи»	152
Открытая книга	152
Одоевский и философская эстетика	154
«Русские ночи» и философский универсализм	162
Отказ от системы	169
Три слоя «Русских ночей»	173
Идея драматического целого	179
Проблема «хора»	183
Образ «ночи»	187
Эволюция Одоевского	191
Эстетические открытия Одоевского	193

СОДЕРЖАНИЕ

Глава V. Молодой Шевырев	200
В «Московском вестнике»	201
Шевырев — теоретик драмы. Некоторые итоги	215
«В состоянии брожения»	222
Шевырев — поэт	225
Диалогия Шевырева	228
В «Московском наблюдателе» и в «Москвитянине»	241
Поздний Шевырев	243
Шевырев и академическая школа	247
Глава VI. Эстетическая эволюция Станкевича	251
«Ум» и «сердце»	251
Начальный этап	254
Поиски «эффекта простоты»	262
Эстетический комплекс Станкевича	268
Философские университеты	272
Спор с Надеждиным	280
Об отношении философии к искусству	286
Пушкин, Гёте, Шиллер	293
Спор с Белинским	297
Накануне новых перемен	303
Глава VII. У истоков теории романа в России	313
Две главные идеи теории романа	314
Роман и философский историзм	318
Развитие теории романа Белинским	321
Теория романа в русской и немецкой эстетике	323
Роман как род литературы	324
Глава VIII. Валериан Майков и его отношение к «наследству»	330
Майков в оценке исследователей	332
Полемика Майкова с Белинским	334
О «законе симпатии» Майкова	341
Майков о Достоевском	346
О месте Майкова в истории русской критики	352
Заключение	361
Именной указатель	371

1. О гротеске в литературе. М.: «Советский писатель», 1966.— 182с.
2. Комедия Гоголя «Ревизор». М.: «Художественная литература», 1966.— 110с.
3. Русская философская эстетика (1820—1830-е годы). М.: «Искусство», 1969.—302с.
4. Поэтика Гоголя. М.: «Художественная литература», 1978.— 397 с. (2-е изд., дополненное и исправленное,— 1988.— 410с.).
5. «Смелость изобретения». Черты художественного мира Гоголя. М.: «Детская литература», 1975.— 126 с. (2-е изд., дополненное, — 1979. — 141 с.; 3-е изд. — 1985. — 141 с.).
6. Поэтика русского романтизма. М.: «Наука», 1976. — 372 с.
7. В кружке Станкевича. Историко-литературный очерк. М.: «Детская литература», 1983. — 318с.
8. В поисках живой души. «Мертвые души»: писатель— критика— читатель. М.: «Книга», 1984. — 414 с. (2-е изд., дополненное и исправленное, — 1987. — 450 с.).
9. Диалектика художественного образа. М.: «Советский писатель», 1987. —318с.
10. Динамика русского романтизма. М.: «Аспект Пресс», 1995. — 380 с. (значительно переработанное и дополненное издание книги, указанной в п. 6).
11. Семья Аксаковых. Историко-литературный очерк. М.: «Детская литература», 1992. — 398 с.
12. «Сквозь видный миру смех...» Жизнь Н. В. Гоголя. 1809—1835. М.: «Мирос», 1994. — 470 с.
13. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: «Coda», 1996. — 472 с. (значительно дополненное издание книги, указанной в п. 4).

Научное издание

Юрий Владимирович Манн

РУССКАЯ ФИЛОСОФСКАЯ ЭСТЕТИКА

Редактор А. Б. Магамбетов

ЛР № 030535 от 21 мая 1993 г.

Формат 84 х 108 1/32. Гарнитура «Times»

Бумага офсетная. Печать офсетная

12 п. л. Тираж 3000 экз.

Заказ №161.