

А. И. Журавлева

Аполлон Григорьев

Написано в 2007 г. по заказу для популярного издания, осталось неопубликованным.

25 сентября 1864 года, через несколько дней после того, как был выкуплен из долговой тюрьмы, А.А. Григорьев умирает в возрасте сорока двух лет. Журнал братьев Достоевских «Эпоха», в котором сотрудничал Григорьев, отметил его уход из жизни воспоминаниями Н. Н. Страхова, значительное место в которых заняла публикация писем к нему Григорьева. Статья Страхова сопровождалась примечанием Ф. М. Достоевского, оспоровшего некоторые утверждения в письмах, но при этом давшего удивительно точное и ёмкое определение Григорьева как личности и как литератора. Достоевский писал:

«Без сомнения, каждый литературный критик должен быть в то же время и сам поэт: это, кажется, одно из необходимейших условий настоящего критика. Григорьев был бесспорный и страстный поэт; но он был и капризен и порывист как страстный поэт. <...> Человек он был непосредственно и во многом даже себе неведомо — почвенный, кряжевой. Может быть, из всех своих современников он был наиболее русский человек как натура (не говорю — как идеал; это разумеется)»¹.

¹ Примечание <к статье Н. Страхова «Воспоминания об Аполлоне Александровиче Григорьеве»> // *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 тт. Л., 1980. С. 136.

В конце жизни, в статье «Безвыходное положение (Из записок ненужного человека)», Григорьев писал:

«Художником я решительно быть не способен, хоть во мне, как все мои знакомые говорили и как сам я, говоря без ложной скромности, очень хорошо знаю, — много художественного понимания, и что, может быть, ещё лучше — художественного чувства... Ведь, извольте видеть, — будь я художником, я уже не был бы ненужным человеком...»².

Итак, поэт, прозаик, литературный и театральный критик, автор замечательной мемуарной книги «Мои литературные и нравственные скитальчества», автор «Цыганской венгерки», ставшей фольклором, уходил из жизни «ненужным человеком». В чем причина?

Коротко говоря, в том, что он не был человеком партии в эпоху, когда индивидуальная позиция, абсолютно самостоятельное и независимое мнение было, мягко говоря, не популярно ни в журналистике, ни у большей части публики.

«Плачевные размышления о деспотизме и вольном рабстве мысли» — так Григорьев назвал свою статью 1863 г., описывающую литературно-журнальные нравы и положение независимого критика. Название столь точно формулирует её смысл, что и в цитировании она не нуждается. К середине 1860-х годов леворадикальная разночинская критика победила оппонентов в борьбе за своё утилитаристское понимание искусства, за которым право на существование признавалось лишь в том случае, если его можно было использовать как популяризатора и проводника «правильных» понятий о жизни, выработанных «мыслящими людьми». Художника за «мыслящего человека» не признавали по определению. Увлеченная «отрицательным взглядом» радикалов на русскую жизнь (в которой, нечего греха таить, немало было вопиюще тяжелого), значительная, а может быть, и большая часть читателей, особенно молодых, привыкала доверять критическим суждениям кумиров, не утруждаясь самостоятельным размышлением над произведением искусства. В этой ситуации Григорьев оставался несгибаемым человеком «от партии искусства», настолько бескомпромиссным, что даже и согласный с его идеями

² *Григорьев Ап.* Воспоминания. М.; Л., 1930. С. 321.

Достоевский упрекнул его в отсутствии гибкости, необходимой в журнальном деле.

Ближайшие годы после смерти Григорьева как будто подтвердили его горькие признания в собственной ненужности: затеянное Страховым собрание сочинений остановилось на первом томе, поскольку и он не был раскуплен. Имя Григорьева вспоминали нечасто, хотя многие его мысли о литературе и конкретные критические суждения разошлись по чужим книгам и статьям, стали едва ли не общим местом.

В начале XX века положение стало меняться. После эстетического одичания восьмидесятых годов — и прежде всего поэтической глухоты этой эпохи — начинается возрождение интереса к поэзии, а затем и поэтический бум Серебряного века, во многом — реакция на утилитаристский подход к литературе шестидесятников и их эпигонов. Знаменательно обращение к Григорьеву Блока, подготовившего и издавшего сборник стихотворений Григорьева и написавшего о нем статью. В 1918 г. в Пушкинском Доме начато было академическое собрание сочинений Григорьева, но после выхода первого тома оно было прекращено, а силы сотрудников направлены на издание сочинений Белинского.

Советские идеологи со всей определенностью объявили себя наследниками революционных демократов. Соответственно, в советское время история русской критики предстала моноλογичной, услышан был лишь один голос — голос леворадикальной критики, её методология и оценки. Русская классическая литература стала выглядеть как странное сообщество заблуждающихся великих писателей и их неукоснительно правых критиков, верно истолковывающих «стихийный демократизм» классиков. И всё же во второй половине XX века начинается постепенное возвращение Григорьева, а к исходу столетия, когда идеологической монополии не стало, он делается объектом всё возрастающего интереса.

* * *

Сам Григорьев называл себя «последним романтиком», вкладывая в это понятие очень широкий, философский, художественный и даже бытовой смысл. Личность Григорьева формировалась на излете романтической эпохи русской литературы, и как

раз в той полуинтеллигентной городской среде, где уходивший из высокой литературы романтизм находил прибежище как явление массовой культуры. Этот мир ярко описан в мемуарной книге Григорьева «Мои литературные и нравственные скитальчества». Романтическая концепция жизнотворчества приобретала здесь наивные формы: на жизненное поведение жителей Замоскворечья (а именно тут, как и у Островского, протекали детство и юность Григорьева) примеривались поступки и маски «культурных героев» высокого романтизма и персонажей их произведений:

«„Дух времени“ принимал здесь разные формы — от чайльд-гарольдовой позы пресыщенных людей большого света до того разночинного <...> романтизма, начинавшегося мечтательной влюбленностью, порывами к довольно смутному идеалу и кончавшегося моральной депрессией, чаще всего запоем»³.

Не будет преувеличением сказать, что от участи «последних романтиков», ничего не сделавших в русской культуре и канувших в безвестность, Григорьева спас Московский университет. В 1838-м он поступил на юридический факультет, который в 1842 г. окончил первым кандидатом и был оставлен заведовать библиотекой университета, потом сделан секретарем совета. В те годы юридический факультет давал широкое общегуманитарное образование, знание истории, словесности, философии. По свидетельству Фета, в студенческие годы жившего в доме Григорьевых, Григорьев быстро освоил немецкий язык и

«стал самостоятельно читать философские книги, начиная с Гегеля, которого учение, распространяемое московскими юридическими профессорами с Редкиным и Крыловым во главе, составляло главнейший интерес частных бесед студентов между собою. Об этих беседах нельзя не вспомнить, так как настоящим заглавием их должно быть *Аполлон Григорьев...*»⁴.

Другим страстным увлечением Григорьева-студента была поэзия. Юношеская дружба с Григорьевым оставила в памяти

³ Гинзбург Л. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 26–27.

⁴ Фет А. А. Ранние годы моей жизни. — Цит. по: Григорьев А. Воспоминания. М., 1988. С. 317.

Фета, мемуариста очень сдержанного, чтобы не сказать суховатого, обаятельный образ молодого Григорьева — усердного и одаренного студента, любящего сына, терпеливо подчиняющегося строгой семейной опеке, читающего немецких философов, увлеченного поэзией, пишущего не слишком удачные стихи и горячего почитателя стихов своего друга. Фет на склоне лет вспоминал:

«„Я не поэт, о Боже мой!“ — восклицал он <...> По этим стихам надо было бы ожидать в Аполлоне зависти к моим стихотворным попыткам. Но у меня никогда не было такого ревностного поклонника и собирателя моих стихотворных набросков, как Аполлон. Вскорости после моего помещения у них в доме моя желтая тетрадка заменена была тетрадь, тщательно переписанную рукой Аполлона»⁵.

Романтическая атмосфера так повлияла на Григорьева в юности, что, в сущности, вся его дальнейшая жизнь в огромной мере была воплощением литературных образцов (что к концу жизни он и сам с горечью осознавал, если судить по его мемуарам). А собственное его художественное творчество — поэзия и проза — было для него не профессией, а способом прожить свою жизнь.

Его первая серьезная любовь, оставившая след в поэзии, — к Антонине Корш из известной в Москве либеральной интеллигентной семьи — целиком развивалась под влиянием Жорж Санд, романами которой увлекалась и мать, профессорская вдова, и её дочери. В эти годы Григорьев часто печатался под псевдонимом Трисмегиств (под именем Тримегист скрывался герой романа Жорж Санд «Консуэло» граф Альберт), некоторые стихи, обращенные к А. Корш, названы «К Лавинии» (Лавиния — героиня повести Жорж Санд), свою любовную неудачу Григорьев объясняет сходством двух сильных и независимых характеров. Совершенно «литературным» был и роковой поступок Григорьева после замужества А. Корш: он женится на её сестре. Брак оказался крайне неудачным и быстро распался.

Главная, до конца жизни длившаяся любовь Григорьева приходит к нему именно в эти годы. Она описана (хочется

⁵ Фет А. А. Ранние годы моей жизни. — Цит. по: Григорьев А. И. Воспоминания. М., 1988. С. 316.

сказать — пережита) в его лучших лирических циклах «Борьба» и «Титании», в поэме «Venezia la bella». Леонида Визард, также принадлежавшая к московской интеллигентской семье (впоследствии она стала одной из первых в России женщин-врачей), не ответила ему взаимностью, вышла замуж за другого. Эта большая, подлинная драма переживается Григорьевым тоже в литературных формах, в стихах цикла «Борьба» (отзвуки, реминисценции и вольные переводы из Мицкевича, Лермонтова, Байрона, Гюго). Цикл «Титании» уподобляет Визард героине Шекспира. Но вершиной всей поэзии Григорьева стала вошедшая в цикл «Борьба» «Цыганская венгерка», справедливо названная Блоком гениальной. В этой точке, ярчайшем фокусе его творчества, всё сошлось воедино ценой крайнего напряжения душевных сил, тяжелой личной драмы. В цыганском пении встречается множество разных начал — такова его природа. И вот такой художественной, лирической космичности, всеохватности и требовала душа в кризисную минуту, вливаясь в мир цыганской песни и становясь его ядром. Начаты стихи как описание цыганского пения: «Две гитары, зазвенев, Жалобно заныли... / С детства памятный напев, / Старый друг мой — ты ли?». Но вскоре в цыганскую песню, даже в припев, врывается биографически личное: «Чибирик, чибирик, чибиришечка, / С голубыми ты глазами, / Моя душечка!». Портрет любимой вводит Григорьева в песню, и дальше мы слышим уже личный, авторский голос — с горькой иронией, с резко врывающимися даже не прозаизмами (как у Лермонтова), а просторечием («Отчего б не годилось, / Говоря примерно? / Значит, просто всё хоть брось... / Очень уж скверно!»). Здесь Григорьев оказывается неразделимо слит с тем живым народным творчеством, которое он всегда так высоко ценил. И совершенно закономерно, что «Цыганская венгерка» немедленно «ушла в фольклор», поется до сих пор, варьируется исполнителями, как это происходит в народном творчестве.

Последняя попытка Григорьева обрести любовь тоже оказалась совершенно литературной — но уже не романтической, а скорее типично шестидесятичной: он попытался связать свою судьбу с М. Ф. Дубровской, взятой им из притона. Надежды на счастливую жизнь не оправдались: несмотря на любовь к Григорьеву, Дубровская оказалась слишком опутана мещанскими предрассудками, стремлением к «благопристойной» и даже

«светской» жизни. Расставание было тяжелым и в творчестве было пережито в поэме «Вверх по Волге».

Григорьев писал стихи всю жизнь, некоторые публиковал. Его поэзию можно описать обычным способом, кратко обозначив её общий характер, её своеобразные черты и, так сказать, её литературную нишу.

Поэзия Григорьева — яркое и в высших достижениях глубоко самобытное проявление романтической традиции в век реализма, явление не изолированное, а открытое мощному влиянию времени — влиянию реалистической прозы, фольклора, который он прекрасно знал. Григорьев собирал песни, бытовавшие в среде городского простонародья, в цыганских хорах. Именно такой «живой» фольклор, прежде всего песенный, и влиял на собственную лирическую поэзию Григорьева, совершенно чуждую стилизаторства. Но и опыт литературы имел несомненное значение для Григорьева, всё творчество которого — как бы непрекращающийся диалог с русской и европейской литературой, предшественниками и современниками. К числу поэтических собеседников Григорьева несомненно принадлежат Фет, Гейне, Мицкевич, Шекспир и многие другие. Конфликт мятущейся личности и мира у Григорьева обретает черты житейской и бытовой конкретности. Патетическая исповедальность, продолжающая традицию «ораторских» стихов и философских монологических медитаций Лермонтова, сплетается у Григорьева с житейскими подробностями, бытовыми зарисовками. Способом введения правды и «прозы» жизни в напряженно-патетический мир романтической личности здесь оказывается присущий всем формам его поэзии автобиографизм, единство личности обусловило и зыбкость границ между различными жанрами и даже родами его творчества. Автобиографическая проза с романтическим сюжетом неуловимо плавно переходит в критическое эссе («Офелия», «Великий трагик»), но мысли Григорьева-критика вплетаются в поэмы и даже лирику, например, фурийские идеи находят отражение в стихах о любви к А. Ф. Корш.

Соединение интеллектуальной патетики и повествовательной фабулы, житейских подробностей демократического интеллигентского быта вызвало ироническую интонацию, временами доходящую до пародийности. Однако это ирония всегда

лирическая, направленная не только вовне, но и на личность лирического героя.

Можно сказать, что поэзия Григорьева была очень «современна своему времени», и, если исключить гениальную «Цыганскую венгерку», он органично смотрится в ряду таких поэтов середины века, как Майков, Плещеев, Полонский. Тем не менее напомним, что в уже процитированном «Безвыходном положении» он говорит о себе:

«Художником я решительно быть не способен <...> будь я художником, я уже не был бы ненужным человеком».

Мне кажется, это подтверждает, что поэзия была для него способом проживания жизни, а не делом. Дело было критика. Именно её невостребованность в шестидесятые годы он мучительно переживает как крушение своего дела.

Литературная критика в России во всех её значительных проявлениях имела тенденцию к философичности, к исследованию природы искусства, к тому, чтобы самой быть частью целостного представления о мире. Основания философской критики формировались развитием русской мысли в 1820—1830-е годы. Творчество Григорьева-критика бесспорно принадлежит к этой традиции. В начале 1840-х годов он был увлечен идеями христианского утопического социализма и масонства. Но проявляется это не в критике, а в поэзии, в повестях, даже в личной жизни (выше уже говорилось о «бытовом жоржсандизме» как одной из важных причин житейского неблагополучия Григорьева). Как критик он в это время пишет в «Репертуаре и Пантеоне» и в петербургском журнале «Финский вестник». В цикле статей «Русская драма и русская сцена» Григорьев с опорой на театральную эстетику Шиллера постепенно формирует концепцию русского театра как общенационального и нравственно-просветительского. Вскоре он найдет замечательного единомышленника, который реализует эту концепцию в практическом строительстве русского театра, — Островского. А сам Григорьев до конца жизни будет и театральным критиком, оставившим глубокие разборы спектаклей, выразительные портреты актёров. Его статьи и сейчас — важный источник для историков театра.

С 1846 г. критик начал сотрудничать с газетой «Московский листок», лицо которой в значительной мере определяла

московская профессура. Здесь он знакомится с А. Н. Островским, а в 1851 г. они оба становятся во главе т.н. «молодой редакции» журнала М. П. Погодина «Москвитянин». Эти годы Григорьев позднее всегда вспоминал как счастливые: здесь, среди своих друзей по редакции, как и он, в это время стремящихся противопоставить тотально «отрицательному» направлению литературы какие-то положительные начала национальной жизни, которые в это время видятся им в патриархальном народном быту, критик чувствовал себя в кругу единомышленников. Однако «молодая редакция» не была литературно-общественным направлением, взгляды её участников во многом существенно различались, что вскоре и привело этот круг к распаду (1855-й — последний год существования «молодой редакции»). Но это, безусловно, было литературное содружество, объединенное страстной любовью к русской песне, ко всему укладу простонародной жизни, сохранившей и в быту старинный обряд и чин, причем они видели эти традиционные основы не только у крестьянства, но и в третьесословном городском быту, в кругу патриархального купечества. Пение под гитару, увлечение цыганами, демократические московские трактиры, где собирались не только пить, но и слушать песни, — всё это одновременно и быт, и своеобразная форма идеологии для молодых москвитянинов. У Григорьева именно в москвитянинские годы постепенно вырабатываются принципы созданной им органической критики, окончательно сложившиеся в последний период его деятельности (1858—1864).

Григорьев был одним из самых широко образованных русских критиков, человеком, который чувствовал себя полным наследником и продолжателем европейской культурной традиции. Можно сказать, что его бесспорная связь с Шеллингом и Карлейлем была свободной. Они входили в его духовный опыт как близкие по мыслям — и только. Меньше всего Григорьев был приверженцем шеллингианства как философской системы. Идеи романтического идеализма очень своеобразно преломились в его критике, источник этого своеобразия — и русская действительность, и особенности личности самого Григорьева.

Сформировавшись в эпоху тридцатых годов с характерным для нее интеллектуализмом, напряженностью философских

исканий и сосредоточенностью на общих проблемах бытия, Григорьев входит в литературу в период торжества натуральной школы. Как человек 30-х годов он навсегда сохранит возвышенный характер переживания жизни, интерес к общечеловеческому в искусстве, стремление к широким обобщениям, концептуальное восприятие мира. Именно поэтому «дробящий анализ» литературы натуральной школы, её полемически заостренное внимание к мелочам жизни, к деталям быта Григорьев после некоторого колебания отвергнет, сочтет односторонностью и явлением, для искусства болезненным.

С другой стороны, та объединяющая идея, которая несомненно была присуща литературе натуральной школы, — идея социального детерминизма, нередко проводившаяся с жесткой и прямолинейной последовательностью, — оказалась для Григорьева неприемлемой. Григорьев справедливо связывал её происхождение с гегельянством, которое он, страстный гегельянец в студенческие годы, начинает осуждать за фатализм. В статье 1858 г. «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства», анализируя ограниченность исторической критики, основывающейся на гегелевской теории развития, Григорьев писал:

«На дне этого воззрения, в какие бы формы оно ни облеклось, лежит совершенное равнодушие, совершенное безразличие нравственных понятий. Таковое сопряжено необходимо с мыслию о безграничном развитии, развитии *безначальном*, ибо историческое воззрение всякое начало от себя скрывает, и *бесконечном*, ибо идеал постоянно находится в будущем (*im Werden*). Безотраднейшее из созерцаний, в котором всякая мигнута мировой жизни является переходною формою к другой, переходной же форме; бездонная пропасть, в которую стремглав летит мысль, без малейшей надежды за что-либо ухватиться, в чем-либо найти точку опоры»⁶.

Неизбежным результатом последовательного приложения идеи бесконечного развития в критике оказывается, как думает Григорьев, отсутствие подлинного критерия и появление «ложных»:

⁶ Григорьев А. И. Литературная критика. М., 1967. С. 130.

«Когда идеал лежит в душе человеческой, тогда он не требует никакой ломки фактов: он ко всем равно приложим и всё равно судит. Но когда идеал поставлен произвольно, тогда он гнет факты под свой уровень».

Всем этим объясняется неизбежный

«деспотизм теории, доходящий до того, что всё прошедшее человечество, не жившее по теоретическому идеалу, провозглашается чуть-чуть что не в зверином состоянии или, по крайней мере, в вечно переходном»⁷.

Вражда к умозрительной теории — чрезвычайно характерная черта Григорьева. Живой факт искусства — это самое главное, самый неопровержимый, не допускающий ни отмены, ни замалчивания аргумент. В таком отношении к искусству сказано, что сам Григорьев — не только критик, но и практик искусства, и потому он одновременно стоял и по ту и по эту сторону черты, разделяющей две сферы познания жизни. Органическая критика и есть попытка соединить эти два типа познания, разных по природе, но соединить именно на почве искусства, ограничив претензии логического, рационального познания на универсальность.

В истории русской мысли Григорьев был одним из первых критиков гегельянства, проницательно увидев в теории прогресса и в абсолютизации детерминизма опасность нравственного релятивизма. В эпоху, когда очень многими Шеллинг воспринимался в лучшем случае как предшественник Гегеля, Григорьев делает, можно сказать, необычный выбор. В «Парадоксах органической критики», своей последней большой статье, говоря о предшественниках и источниках органической критики, он пишет:

«Но книги, собственно, принадлежащие органической критике, — кроме, разумеется, исходной громадной руды ее, сочинений Шеллинга во всех фазах его развития, — наперечет»⁸.

Наиболее привлекательной в философии Шеллинга для Григорьева было понимание положения искусства в универсуме, концепция искусства как высшей формы познания мира.

⁷ Григорьев А. И. Литературная критика. М., 1967. С. 130.

⁸ Григорьев А. И. Эстетика и критика. М., 1980. С. 164.

В основе построения метода органической критики лежит представление о единстве мира, взаимосвязи и взаимопроникновении всех отдельных выделяемых нашим сознанием сфер его, процессов, явлений жизни. Продолжая идущую ещё от эпохи немецкого предромантизма, подхваченную романтиками и важную в шеллингианстве идею об органичности искусства, Григорьев проводит аналогию между органической жизнью и бытием художественного произведения. Чтобы подчеркнуть эту аналогию, он применяет и соответствующие термины: *растительная поэзия, цвет и запах* эпохи. Мир, по Григорьеву, единый живой организм. Человеческое общество, человек как индивидуальность, его психика — части этого живого организма.

В органической критике Григорьева, как и у Шеллинга, устанавливается связь между интуитивным познанием и художественным постижением жизни как наиболее полным и верным. Вместе с тем Григорьев стремится сохранить и права разума, что составляет его бесспорное своеобразие.

Вопрос об историзме органической критики достаточно сложен. В общем философском смысле историзм его ограничен в той же мере, в какой он ограничен в системе Шеллинга, где, по сути дела, нет идеи времени. Но в практической критике Григорьева дело обстоит иначе. Характерное для него понимание искусства как единого, растущего, во всех частях связанного организма требует исторического подхода, который и проявился в его литературно-критических статьях.

По мысли Григорьева, необходимо изучать произведение не как изолированный, замкнутый в себе факт, но в процессе движения, жизни литературы в целом. Изучение при этом идёт путём сопоставлений, сближений однородных явлений, установления аналогий в литературах разных стран и народов. Критик сравнивает одинаковые моменты развития живущих по единому органическому закону отдельных ветвей «мирового древа искусства». В органической критике можно видеть начальные элементы типологического изучения литературы. Особенно удачны в этом смысле григорьевские концепции романтической литературы как уже вполне развившегося явления искусства.

Историзм Григорьева не связан с идеей прогресса, поступательного движения во времени, но в нем очень существенна

другая сторона исторического взгляда на искусство — признание определяющей связи искусства с жизнью общества.

Ясно, что, с одной стороны, отводя искусству столь высокую роль в познании мира и, с другой, столь отчетливо видя связь между литературой и обществом, Григорьев никак не мог сочувствовать теории «искусства для искусства». Он презрительно называл критику этого типа «гастрономической». Быть может, наиболее выразительно сказано об этом в статье 1860 года «После „Грозы“ Островского»:

«Понятие об искусстве для искусства является в эпохи упадка, в эпохи разъединения сознания нескольких утонченного чувства дилетантов с народным сознанием, с чувством масс <...> истинное искусство было и будет всегда народное, демократическое, в философском смысле этого слова. Искусство воплощает в образы, в идеалы сознание массы. Поэты суть голоса масс, народностей, местностей, глашатаи великих истин и великих тайн жизни, носители слов, которые служат ключами к уразумению эпох — организмов во времени, и народов — организмов в пространстве»⁹.

Это рассуждение хоть, может быть, и самое яркое, но далеко не единственное у Григорьева. И тем не менее Григорьева не раз называли «защитником чистого искусства». Источник заблуждения ясен — неверное понимание многочисленных высказываний Григорьева, направленных на защиту самостоятельной ценности искусства против утилитарного отношения к нему.

«Искусство не имеет цели вне себя» — как известно, этот афоризм для многих русских литераторов 30-х годов был опорой в борьбе за утверждение самостоятельности искусства, его независимости. Если рассматривать этот тезис в связи с шеллингианской концепцией положения искусства в универсуме, станет ясно, что он значит лишь отказ видеть в искусстве средство чего-то иного. Одновременно это свидетельствует о признании высокой самостоятельной миссии искусства. Совершенно очевидно, что в 60-е годы несколько неожиданно снова актуализируется эта идея 30-х годов, хотя ситуация, бесспорно, наполнена иным смыслом. В 30-е годы на независимость

⁹ Цит. по изд.: Григорьев А. А. Театральная критика. Л., 1985. С. 181.

искусства покушалась прежде всего официозная идеология и реакция верноподданного мещанства. В 60-е годы утилитарный взгляд на искусство развивают как раз радикальные общественные направления.

Органической критике в высшей степени присущ этический пафос. Но вопрос о нравственности искусства Григорьев ставит в прямую связь с общим пониманием его места в жизни, решительно отделяя от вопроса о прямом подчинении искусства условным моральным понятиям общества.

В статье 1856 года «О правде и искренности в искусстве», подводя итог пространному обсуждению проблемы, сформулированной в заглавии, он писал:

«...Художество как выражение правды жизни не имеет права ни на минуту быть неправдою: *в правде* — его искренность, *в правде* — его нравственность, *в правде* — его объективность»¹⁰.

Оставаясь на прежних теоретических позициях, Григорьев в статье 1861 года «Искусство и нравственность» конкретизирует проблему. Он ставит вопрос об исторической и национальной обусловленности господствующих в обществе нравственных понятий. При этом он, по-прежнему полагая нравственный идеал неизменным и вечным, эту историческую ограниченность нравственных понятий общества трактует как одностороннее, искаженное, суженное понимание вечного нравственного идеала в сознании определенной эпохи. Искусство (и это соответствует общему пониманию его задач в эстетике Григорьева) не только имеет право, но и обязано преодолевать нормы исторически ограниченной, условной нравственности.

«С общественною, условною нравственностью — оно всегда и везде находилось во вражде явной или скрытой — в этом нет никакого сомнения, — да ведь в том-то его живительное, высшее назначение»¹¹.

Эту мысль Григорьев доказывает, анализируя отношение современной критики к произведениям Островского и роману «Накануне» Тургенева, обвиненным в нарушении нравственности.

¹⁰ Григорьев А. И. Эстетика и критика. М., 1980. С. 115–116.

¹¹ Григорьев А. И. Литературная критика. С. 409.

«Последний романтик» Григорьев уже в сороковые годы дал острую критику многих черт романтического искусства и романтического мировосприятия. Главное, что критиковал Григорьев, — одностороннее отношение к жизни, чрезмерный индивидуализм романтического героя и его отторженность от общего, от человечества, недемократический, элитарный характер романтического искусства. При этом критик признавал «законность» романтического отношения к жизни, но видел в нем «болезненный» момент в развитии человечества. В этом отношении очень выразителен цикл статей 1846 года «Русская драма и русская сцена»¹². Путь преодоления отъединенности бунтующего романтического сознания от общего лежит в обращении к полноте жизни, к действительности в целом, в поисках гармонии и общего её смысла. Искусство и есть как бы бесконечное и естественное осмысливание опыта, действительности, разумной именно как целостное бытие.

Но опыт вообще — понятие слишком широкое. Становится возможным сослаться на опыт, аргументировать им, когда речь идёт о каких-то его достаточно устойчивых, осознаваемых формах, то есть, вернее, не о формах как раз, а о том, что Григорьев называет почвой. И тут мы подходим к очень сложной проблеме — к важнейшей, центральной для его эстетики проблеме народности, национальной специфики жизни и искусства.

Григорьевское обращение к народности, совпадая по форме и даже, если можно так выразиться, по теоретическому инструментарию с романтическим интересом к национальному в искусстве, по существу представляет собой совершенно иное, даже, пожалуй, антиромантическое движение.

Отталкиваясь от романтического индивидуализма, почувствовав трагическую неукорененность бунта «гордых» одиночек, Григорьев ищет опоры, корни. Естественно, что он обращается к толще жизни тех слоев, которые не пережили чувства исторической разорванности современного и прошлого, чувства, столь характерного для русской интеллигенции XIX века.

Совершенно очевидно, что при этом Григорьев должен был ощущать родственность со славянофилами. Со своей всегдашней готовностью во всякой чужой идее и мысли искать прежде

¹² «Репертуар и Пантеон», 1846, № 9—12.

всего её положительное содержание, Григорьев многократно подчеркивал «правоту» славянофильства, как он её понимал. И вместе с тем Григорьев же не раз и весьма пылко указывал на слабые стороны славянофильства и на достаточно серьезные пункты своего расхождения с ним. Слова «почвенник», «почвенничество» наиболее точно характеризуют позицию Григорьева, недаром ведь это тот же самый образ, что и его «органическая критика», «растительная поэзия»...

Можно сказать, что, превратив национальное чувство в идею, славянофилы сделали первый, но принципиально важный шаг — интимное переживание превращалось в орудие, догматическую доктрину. Но догматические тенденции славянофильской идеологии в значительной степени провоцировались западничеством. Об этом Григорьев пишет в цикле «Развитие идеи народности в русской литературе со смерти Пушкина».

Характернейшей чертой российской государственной идеологии была претензия на тотальность. Верноподданнические чувства должны были быть безграничны, всеобъемлющи и в идеале как бы глубоко интимны. Государственная власть всё время стремилась отождествить себя и с семьей, и с религией через церковь.

Именно поэтому такое постоянное вторжение казенного в личную, частную сферу могло казаться чем-то исконно русским, природным. И даже само понятие о различии этих сфер, разграничении их — формалистикой. Отсюда — распространенный мотив русской публицистики: недоверчивое и подозрительное отношение к самой идее права и юридической справедливости, мотив, отражавший, конечно, исторически сложившуюся черту национального сознания. Отдал определенную дань этому достаточно популярному комплексу представлений и Григорьев, что особенно ярко выразилось в запрещенной цензурой второй статье задуманного им цикла «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене»¹³.

И всё же, хотя в целом Григорьеву западники неизмеримо более чужды, чем славянофилы, его собственная позиция была попыткой найти средний путь, освободиться от крайностей обоих направлений. Оба направления Григорьев ощущал как «барские» и в этом отношении глубоко себе чуждые.

¹³ Ежегодник петроградских гостеатров. Сезон 1918—1919, Пг., 1920.

Существенно важной для Григорьева идеей, отличавшей его от славянофильства, было признание исторического единства русского народа до- и послепетровского периодов. Именно этим объясняется его внимание к таким явлениям культуры, в которых сказывается это единство: к книге «Сказание... о странствии инок Парфения», к современной народной песне, к живущим бытовым обрядам и к проявлениям этого единства в „высокой“ литературе — у Пушкина, Островского.

Ложной и кабинетной казалась Григорьеву мысль вычеркнуть два века русской истории, к чему стремилась славянофильская догма, совершенно фантастической — мысль видеть в будущем устройстве России возрождение древнерусских форм правления.

«Ведь по-вашему (я обращаюсь только к теоретикам „народного“ лагеря) в нашем духовном развитии — надобно похерить все, и „валяй сызнава“ — по одним, с XVII, по другим, гораздо более последовательным господам, с XII столетия. Оно, пожалуй бы, и хорошо, да нельзя. Ведь жизнь, даже с её наростами и болячками, — живая жизнь, живой организм.»¹⁴

В москвитянинский период Григорьев склонен был считать, что соединиться с народом интеллигенция должна, «опускаться» до его патриархального, не тронутого европейской цивилизацией сознания. Но именно стремление Григорьева «жизнь одну любить, жизни одной верить», а не отвлеченными теориями приводит его к отказу от этой точки зрения. Григорьев увидел в народной жизни не одно «смирение», но и прямо противоположные начала. И, увидев это в современной жизни, Григорьев и в истории замечает теперь проявления этих активных начал. Уже в 1858 году он пишет А. Н. Майкову:

«Мысль об уничтожении личности общностью в нашей русской душе — есть именно *слабая* сторона славянофильства... *Так* кажется только сначала — и сам Пушкин — притворявшийся иногда Иваном Петровичем Белкиным — понимал этот процесс... но куда же дел бы он те *силы*, которые примеривались к образам Алеко, Дон Жуана и проч. и проч.? <...> Народное наше, типическое — не есть одно только старое, но и

¹⁴ Григорьев А. И. Литературная критика. С. 474–475.

старое и новое — или лучше та *двойственность*, которая всюду у нас проглядывает в старом и в новом (князя дружинники и охранники и князя промышленники-вотчинники, — святость Ильи Муромца и ёрничество Алеши Поповича, — земледельческое население и купеческое, — покорность семейному началу в одной песне и *загул* в отношении к этому началу в другой и проч., и проч., и проч.)»¹⁵.

Почвенничество как поиски третьего пути, как утопическая точка зрения на прошлое, настоящее и будущее России начало слагаться в москвитянинском кружке, развивалось в последний период деятельности Григорьева в его органической критике. Вместе с тем в сознании самого Григорьева это, в сущности, была ещё не теория, а в значительной мере некое эстетическое, родственное художественному переживанию жизни, открытое её впечатлениям и происходящим в ней переменам.

Рассматривая органическую критику как определенную эстетическую систему, мы допускаем некоторую условность. Сам Григорьев этого не сделал, несмотря на неоднократные предложения и со стороны полемизировавших с ним публицистов, и от единомышленников. Думается, это обстоятельство имеет принципиальный смысл. Органическая критика по своей сущности асистемна, хотя, может быть, Григорьев не до конца сознавал это: ведь он приступал к попыткам её систематического изложения. Возникнув на почве своеобразной оппозиции искусства по отношению к усилившимся рационалистическим и вульгарно-материалистическим тенденциям в искусствознании (главным образом в литературной критике), эстетика Григорьева, опиравшаяся на интуитивные начала в познании и выдвигавшая искусство как форму постижения жизни, наиболее адекватную самой жизни, представляла собой не стройную систему, а открытый, длящийся процесс осмысления непосредственного опыта искусства.

Пафос критической деятельности Григорьева — справедливость по отношению к живому явлению искусства и шире — к мысли. Художественный факт — вещь по природе достаточно хрупкая, зависящая от восприятия. В известном смысле можно сказать, что без читателя, способного оценить качество, нет

¹⁵ 9 (21) января. Цит. по: Григорьев А. И. Письма. М., 1999. С. 183.

и произведения, нет этого самого качества. Логика идейной борьбы в журналистике шестидесятых годов приводила иной раз к тому, что художественный факт словно и правда становился чем-то эфемерным, становился функцией, производным критической статьи. В условиях, когда вдруг оказалось возможным возникновение „дурной относительности“ любой критической оценки, Григорьев остается тем квалифицированным читателем, без которого не может быть и художественного факта. Его можно назвать героическим, стойким читателем, который нес свою необходимую литературе службу до конца — без страха и упрёка, насколько это в человеческих силах.

Таким образом, можно сказать, что органическая критика Григорьева, в 60-е годы XIX века выглядевшая неопределенным мечтательством, почти чудачеством, в сущности, таковой не была. Это был, бесспорно, оригинальный путь, не совпадающий с магистральным движением русской эстетической мысли, что понимал сам Григорьев и трагически переживал как собственную ненужность.

И всё же упорство его не было бесплодным. В исторической перспективе проясняется непреходящая ценность эстетического наследия Григорьева.

А. И. Журавлева

<О Писемском>

Фрагменты, по не зависящим от автора причинам не вошедшие в опубликованную статью Журавлевой «Драмы А. Ф. Писемского» (Писемский А. Ф. Собр. соч.: В 5 тт. Т. 2. М., 1982. С. 582–596). Высказанные здесь мысли Анна Ивановна считала для себя существенными и в личных беседах говорила о желании когда-нибудь ещё развить их подробнее (особенно мысль о близости творчества Писемского к европейскому типу романа). Печатается по материалам из архива автора.

<...> Классиком русской драматургии Писемский стал, в сущности, лишь благодаря своей знаменитой драме «Горькая судьбина». Прошло немало времени, прежде чем и эта замечательная пьеса прочно утвердилась на русской сцене после гениальной игры Стрепетовой. И уже через много лет после смерти её автора стало ясно, что в русской литературе среди массы драм из крестьянской жизни оказалось лишь две поистине классических: «Горькая судьбина» и написанная почти тридцать лет спустя «Власть тьмы» Толстого.

<...> В огромной степени своё место Писемского в истории русской драмы определено общим своеобразием его писательской позиции.

Появление Писемского на литературной арене было встречено общим одобрением. Новый автор, с его острой житейской наблюдательностью, с его объективной манерой повествования, чуждой всякой идеализации, с его трезвостью, с его вниманием к среде, критику демократического лагеря устраивал как яркий представитель гоголевского направления,