

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,

продолжатель традиций натуральной школы. Москвитянинскому кружку Островского и Ап. Григорьева он казался близок своей «почвенностью», отсутствием романтического отношения к провинциальным «лишним людям», уездным байроническим героям, ко всему тому, что Ап. Григорьев в то время считал «миражной» жизнью «светского муравейника».

Когда появились рассказы Писемского из крестьянского быта, Чернышевский в своей рецензии отвёл упрёк в неясности авторского отношения к описываемому, который часто делали Писемскому:

«Довольно припомнить хотя бы «Очерки из крестьянского быта», чтобы убедиться в том, что у г. Писемского спокойствие не есть равнодушие. <...> На чьей стороне горячее сочувствие автора, вы ни разу не усомнитесь, перечитывая все произведения г. Писемского. Но чувство у него выражается не лирическими отступлениями, а смыслом целого произведения»<sup>1</sup>.

В дальнейшем отношение демократической критики к Писемскому резко изменилось из-за появления романа «Взбаламученное море», и даже такая вещь, как «Горькая судьбина», не получила в ней объективной оценки. В поздненароднической и либеральной критике здоровое суждение Чернышевского о способе выражения авторской позиции в художественной системе Писемского было забыто. Усилиями дореволюционных критиков всех направлений за Писемским утвердилась репутация литератора, равнодушного к своим героям, вообще лишённого авторской позиции, простого регистратора фактов. Скабичевский решительно утверждает, что лет за двадцать до распространения французского натурализма этот метод вполне сложился в творчестве Писемского<sup>2</sup>.

Мы не можем здесь касаться сложного и неисследованного вопроса о натурализме в русской литературе, скажем только, что если не считать этот термин просто «бренным» эпитетом, то творчество Писемского, конечно, имеет отношение к этой проблеме.

Получив литературную известность как автор повести «Тюфяк», имевшей явное родство с очерком, поддержав свою репу-

<sup>1</sup> Чернышевский Н. Г. ПСС. М., 1948. Т. 4. С. 571.

<sup>2</sup> Скабичевский А. М. А. Ф. Писемский. СПб., 1894.

тацию опять-таки очерками из крестьянского быта, Писемский затем выступает и как романист. Таков уж был авторитет романа в эту эпоху — жанровая эволюция Писемского была вполне в духе времени. И всё же, несмотря на успех «Тысячи душ» и на то, что впоследствии Писемский делается автором целого ряда романов — и не только скандально известных, как «Взбаламученное море», — всё-таки как романист он, безусловно, остается писателем «второго ряда». И думается, дело не в мере одаренности — она у Писемского очень большая, — а в позиции Писемского по отношению к стержневым проблемам развития русского романа.

«Очерковость» натуральной школы, её обостренное внимание к обрисовке будничной, так сказать, «житейской» реальности — всё это было законной реакцией на сосредоточенность литературы первой трети века вокруг героя как исключительной личности, дворянского интеллигента — свободолобца, противостоящего среде и возвышающегося над нею. Герой типа Чацкого, с одной стороны, и онегинско-печоринского типа — с другой, вырос как естественное продолжение, как своеобразная «трансплантация» в драму и роман героя русской лирической поэзии, впервые в нашей культуре давшей портрет нового русского человека европейского сознания. В силу особенностей русского исторического развития герой этот оказывался сродни типу «свободного художника». Его связь с этим типом сказывалась в том, что главным содержанием и смыслом его существования было именно размышление о жизни, её осознание, её словесная критика. «Лишние люди» все как бы потенциальные писатели, литераторы (а в некоторых случаях это писательство в той или иной степени реализовано)<sup>3</sup>. Выразительно в этом отношении сопоставление с эпохальными героями европейской литературы того же времени: у Байрона это «профессиональный скиталец», авантюрист, во Франции у Стендаля — честолюбец Жюльен Сорель или балзаковский Растиньяк, герой карьеры. Но «артистический» герой в русской литературе очень рано стал проверяться, корректироваться стихией житейского, обыденностью, «реальностью». Элементы этого ошутимы и у Пушкина, и особенно у Лермонтова. В петербургских

<sup>3</sup> Недаром последний в этом ряду героев — Райский из «Обрыва» Гончарова — и художник, и скульптор, и писатель.

повестях Гоголя возникает такая тема, а натуральная школа, как уже говорилось, словно бы вовсе отворачивается от такого типа, сосредоточившись исключительно на «прозе жизни».

К середине века высокий дворянский герой становится объектом оживленной критики. Одних не устраивает его «европеизм» и мнимая «безнациональность», других — его индивидуалистическая природа и отрыв от «почвы», третьих — его принципиальная непрактичность, непричастность к делу («революционному делу» — для лагеря «Современника», реформистскому общественному строительству — для либералов). Так или иначе, в крылатой формуле «лишний человек» в применении к героям онегинско-печоринского типа 60-е годы делают ударение на слове «лишний».

Но для развития русского романа первостепенное значение всё же продолжал иметь спор о герое, не просто пародийное отрицание героя предшествующей эпохи, но его, так сказать, конструктивная критика, с анализом его идей и его жизненной позиции, с выяснением его житейских связей и влияний, со стремлением противопоставить ему героев другого типа.

Инструментом такого познания, критического анализа героя становится психологизм. Со всей силой это сказалось уже у Лермонтова и продолжало подтверждаться опытом русских романистов второй половины века.

От очерковости через конструктивную критику дворянского высокого героя к созданию романа, полно и многосторонне воспроизводящего жизнь, создающего «вторую реальность», — таков, в сущности, магистральный путь русской реалистической литературы. В классической форме он воплощен в творческой эволюции Тургенева, начавшего как поэт, создавшего затем гениальный очерковый цикл «Записки охотника» и ставшего романистом, который сам осознавал себя как летописца быстро сменявшихся типов героя «высшего культурного слоя».

Вырастая из лирической поэзии, через преодоление односторонности романтической поэмы, русский классический роман проходит затем горнило очерковости (которая как бы знаменует отказ литературы от вымысла) и находит способ освободить вымысел от «условности», «литературности», создавая вторую реальность — целостную картину жизни, в которой всему есть место. И кристаллизуется эта «вторая реальность» вокруг проблемы героя.

Делом всей жизни Писемского было, можно сказать, как раз утверждение этой стихии житейского, реальности, противостоящей высокому герою. Писемский всегда боготворил Пушкина. И Хозаров, герой «Брака по страсти», целенаправленно развенчиваемый Писемским, осуждает «модные» романы «Онегин» и «Печорин», поскольку не понимает разочарованности, а верит «страсти». Иначе говоря, Писемский здесь вовсе не осознает себя противником пушкинского героя. И все-таки он развенчивает «поэтического» героя русской литературы с таким ожесточением, как никто другой, и в этом смысле оказывается в оппозиции онегинской традиции. Так что не в том суть, что Хозаров против онегинского разочарования, а в том, что Писемский объективно — против онегинского типа и всего, что с ним связано. Против поэтизации этого рода сознания с его характерной освобожденностью, сосредоточенностью на общих проблемах бытия, против его принципиальной непрактичности, «внежитейскости», так сказать.

Похоже, что Писемский действительно не прошел той школы оппозиционности, которой не миновал, кажется, никто из русских классиков и которая превращала для них все эти отвлеченные вопросы во вполне «реальные», если не житейские. Он просто не пережил того момента *правоты*, который дал столько значения и авторитета фактуре Чацкого, фактуре героя пушкинской лирики. И понимал и ощущал он такую фактуру однозначно, именно как фактуру и манеру, нечто без содержания — «модничанье» (по его любимому выражению) и только. Это, конечно, только предположение, попытка объяснить тот несомненный факт, что Писемский из этой важнейшей у нас традиции интереса к личности, к герою оказался выключенным. С одной стороны, это давало ему даже известные преимущества. Недаром в момент максимального напряжения критицизма по отношению к «лишним людям» он так приятно поразил своих современников остротой и трезвостью, «свежим взглядом» на жизнь. Очень выразителен нарисованный Анненковым литературный портрет Писемского в Петербурге:

«При виде Писемского в обществе и в семье, при разговорах с ним и даже при чтении его произведений, я думаю, невольно возникала мысль у каждого, что перед ним стоит

исторический великорусский мужик, прошедший через университет, усвоивший себе общечеловеческую цивилизацию и сохранивший много, что отличало его до этого посвящения в европейскую науку»<sup>4</sup>.

Но, с другой стороны, такая разобщенность со стержневым направлением литературы была чревата опасностью. Это ведь и была живая струна, связь между стихами Пушкина и Лермонтова и романами Достоевского и Толстого — напряженный интерес к личности, к герою, от которого, что называется, можно всего ожидать, но чего — неизвестно пока, и в этом-то вся проблема. В этой ситуации понятна сложность позиции Писемского с его апологией реального, житейского как бы даже в укор личностному началу, персонифицированному в высоком дворянском герое. Житейское, реальное возимеет такую силу и авторитет уже только у Чехова, но Писемский не обладал чеховским художественным анализом. Да и время ещё не пришло: ведь сам этот анализ пророс у Чехова сквозь почву именно всей психологической прозы. Чеховский анализ представлял собой кардинальнейшую ревизию не только каких-то частных расхожих идеологем, «модничанья», но и целого определенного типа сознания, и в том числе — той художественной системы, которая и начала создаваться при Писемском<sup>5</sup>.

Есть ещё писатель, которого успел предвосхитить Писемский, хотя и дебютировал позже него, — Достоевский, и тоже по линии интереса и внимания к стихии житейского. Но не по линии приоритета её перед всякого рода модами и фантазиями (это-то у них просто естественно общее), а по знанию и вниманию к житейским перипетиям, драмам, дрязгам, скандалам и неурядицам, таким важным для позднего Достоевского. Писемский занят ими с самого начала и неустанно. Однако затрудненность, неожиданность, изломанность поведения героев, такая действительно похожая на Достоевского, не имеет у Писемского всё же того художественного значения.

<sup>4</sup> Анненков П. В. Художник и простой человек. — В изд.: *Писемский А. Ф.* ПСС. СПб., 1911. Т. 8. С. 754.

<sup>5</sup> Показательно, между прочим, сходство упреков, которые делала поздненародническая критика Писемскому и Чехову: индифферентизм, фактологичность и т. п.

Позиция Писемского — позиция человека, умудренного житейским опытом. Его постоянная интонация: я-то знаю, господа, что из этого всего может выйти... Конечно, ничего хорошего, а всё то же, всё то же...

Конечно, и для героев Достоевского редко житейские передраги кончаются чем-нибудь хорошим, но тут центр тяжести-то в самих героях, в их душевном мире, в их интеллектуальных и нравственных исканиях. Писемский же не то чтобы напрочь и всегда отрицает возможное богатство душевной жизни своих героев, но и не реализует его сам как писатель: ведь он не психолог, его дело житейское... Не психолог, однако беллетрист, сочинитель, и в этом есть какая-то неувязка. Может даже показаться — и не без оснований, — что герои романов Писемского с их судьбами и поступками — просто несколько «недописанные» герои Достоевского, их тезисные, конспективные варианты. Писемский-романист куда полнее и живее высказывается в экспозиции, которая есть, в сущности, элемент очерковости в беллетристическом произведении. В расстановке у него фигуры куда живее и симпатичнее, чем когда он приводит их в движение.

Оставшись в стороне от центральной проблемы русского романа — проблемы героя с его напряженной интеллектуальной и духовной жизнью, Писемский как романист, при всей своей самобытности, несколько программной провинциальности, парадоксальным образом оказался ближе к европейскому типу романа, чем «европеец» Тургенев. Писемский недаром так ценил Теккерея, с которым его и сравнивали. С не меньшими основаниями можно вспомнить и Бальзака, автора «Человеческой комедии». Сам упор на механизм — и прежде всего социальный механизм — сюжета и интриги сближает его с европейскими романистами. Конечно, едва ли Писемский сознательно стремился отойти от русской литературной традиции и в противовес ей утвердить иную. Скорее наоборот — именно пытался ей следовать, будучи на самом деле, по самой глубинной своей художественной складке, не очень к этому расположен. Даже и внутренний мир героев Писемский гораздо интереснее и богаче показывает через описание мира внешнего — картин и событий — а не в непосредственном повествовании о нем. И то, что мешало ему как романисту, делало его интересным драматургом. Этот род литературы, не требуя видимого авторского

вмешательства, позволял оставить в целости все краски и оттенки, все богатые возможности живого образа, лишь бы образ был действительно живым в основе, жизненным.

О Писемском кто-то из критиков заметил, что он любит намеки и умолчания. Действительно, в этом есть нечто от той же свойственной Писемскому позиции человека, умудренного опытом. Писемский не прочь бывает и от многозначности — от неоднозначных оценок, от поливариантности поведения героев. И вот когда эти не закрытые перед действующими лицами возможности, эти «допуски» в поведении и движениях героев Писемского чувствуются, тогда он наиболее интересен и как психолог. В драме же это свойство естественно и необходимо: с абсолютно определенным, доказанным героем театру, актёру и делать, собственно, нечего, для него не остается работы. Это всегда понимали настоящие театральные писатели, чувствует-ся это и в драматургии Писемского.

Именно в драматургии весь опыт натуральной школы, вся житейская, очерковая, реалистическая хватка Писемского могла бы сказаться особенно чисто и полно. Он, однако, основное внимание уделял беллетристике, так что при несомненной сценичности и значительности большинства созданных им пьес о настоящей силе Писемского-драматурга можно, наверное, судить только по его центральной и самой прославленной вещи — знаменитой «Горькой судьbine».

**А. И. Журавлева, В. Н. Некрасов**

### «Женитьба» Н. В. Гоголя<sup>1</sup>

(постановщик Ю. Резниченко, художник Ю. Виноградов)

*Статья 1985 года. Авторы предлагали её журналу «Театр» (в личном архиве сохранился ответ с отказом). Опубликовано составителями настоящего сборника в 2011 г. на сайте [www.isevolod-nekrasov.ru](http://www.isevolod-nekrasov.ru). Очевидно, что значительная часть текста написана В. Н. Некрасовым; по нашему мнению, статья представляет собой не только удачный образец театральной критики соавторов, но и содержит важнейшие для поэта Некрасова общеэстетические соображения (см. особенно противопоставление «концепции» и «мышления», «концепционного театра» и актёрского мастерства).*

*Смотреть спектакли Кинешемского драматического театра имени А. Н. Островского А. И. Журавлева и В. Н. Некрасов ездили в 1985 г. по поручению ВТО; в личном архиве соавторов сохранились внутренние рецензии на спектакли: «Свои люди — сочтемся» (упоминается в тексте печатаемой статьи), «Без вины виноватые», «Дядя Ваня».*

*Текст печатается как образец внутренних рецензий Журавлевой и Некрасова для ВТО. Первый сохранившийся в личном архиве текст Журавлевой и Некрасова, свидетельствующий о сотрудничестве с кабинетом русской классики ВТО, — обзор сценической истории пьесы «На всякого мудреца довольно простоты» 1969 г.; последние — второй половины 1980-х. В основном это внутренние рецензии на спектакли, письма режиссерам, отчеты о командировках, рецензии на музейные экспозиции (в Щелькове) — всего более 50 текстов, лишь частично*

<sup>1</sup> Подготовка к печати и комментирование статей В. Н. Некрасова и М. Е. Соковнина осуществлены в рамках проекта «Социокультурная история литературы: метод и инструментарий» лаборатории «Кросс-культурная история литературы» Центра фундаментальных исследований НИУ ВШЭ.