

АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ. СВОБОДА И ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ИСКУССТВА

ОРГАНИЧЕСКАЯ КРИТИКА АПОЛЛОНА ГРИГОРЬЕВА

Григорьев был бесспорный и страстный поэт.
Ф. М. Достоевский

Аполлон Григорьев – один из ярких деятелей русской культуры XIX века, создатель своеобразной критической системы, которую он называл «органическая критика». Роль Григорьева в истории русской эстетической мысли весьма значительна, хотя долгие годы она не была оценена по достоинству.

Григорьева определяли как русского (несколько запоздалого) шеллингианца; последователя Т. Карлейля; эпигона раннего Белинского; славянофила; защитника «чистого искусства»; бергсонянина до Бергсона. Все это какая-то удивительная смесь. И каждое из этих определений не то чтобы справедливо, но понятно, имеет объяснение. «Самобытник», создатель «органической критики» и странных терминов «допотопные явления», «цветная истина», «веяния», «растительная поэзия». Бурные и часто незаконченные статьи. Цитаты «на всех языках». Переносы огромных кусков (не рассуждений и точек зрения, что было бы естественно, привычно, а именно текста) из статьи в статью. Легенды и сплетни, окружающие его имя. Стихи и сумбурная, затерявшаяся в журналах проза – не то исповедь, не то роман, не то критическая статья... Цыганские романсы, которые поют до сих пор. Все это между тем взаимосвязано, все бросает ответ на собственно критическую деятельность Григорьева, которая не может быть понята не только вне контекста идейно литературной борьбы эпохи, но и вне его личности и даже быта. Своеобразный «литературоцентризм», присущий русской культуре XIX века, имевший, как известно, серьезные исторические причины, выразился, в частности, в том, что русская

эстетическая мысль развивалась преимущественно как самосознание и философское самоопределение критики – «движущейся эстетики», по выражению Белинского. С другой стороны, сама литературная критика в России во всех ее 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 20–30-е годы.

В деятельности Белинского обнаружилась тенденция к слиянию философской эстетики с «практической» критикой, призванной не только оценивать художественную литературу, но и активно воздействовать на ее развитие. Творчество Григорьева бесспорно принадлежит к этой традиции. Эстетика Григорьева представляет собой не раздел философской системы, а как бы общефилософские принципы создававшейся им органической критики.

Истоки непростой позиции Григорьева в литературной жизни его эпохи можно увидеть в житейских и литературных впечатлениях его юности. Эти годы ярко описаны в мемуарах Григорьева «Мои литературные и нравственные скитальчества», где тонко проанализировано формирующее личность влияние «семейных корней», культурно-бытового уклада. Как раз здесь Григорьев художнически преодолевает философски непреодолимую (и у него в теории не преодоленную) антиномию между детерминизмом и свободой воли. Художнически же она преодолевалась русским реалистическим романом второй половины XIX века и начинала преодолеваться или, по крайней мере, осознаваться уже в раннем творчестве Достоевского, Толстого – заметное сопротивление большой русской литературы эпохи высокого реализма формуле «среда заела».

Григорьев очень рано уловил это противоречие, что сказалось в его отношении к книге Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями». В книге Гоголя Григорьева подкупила острая постановка вопроса о личной нравственной ответственности человека за свое поведение в мире. Об этом свидетельствует и письмо Григорьева 1848 года к Гоголю, где он считает в высшей степени симптоматичной для современной литературы – и противоположной гоголевской «Переписке» по тенденции – книгу Герцена «Кто виноват?». О ней он пишет: «Сколько ума, расточенного на отрицание высшего двигателя человеческой деятельности, свободы и сопряженной с нею ответственности... Но эта книга – важный факт; крайняя исповедь убеждений. Из нее

следует... что никто и ни в чем не виноват, что все условлено предшествующими данными и что эти данные опутывают человека, так что ему нет из них выхода, „ибо привычка есть цепь на человеческих ногах“. Одним словом, человек – раб и из рабства ему исхода нет. Это стремится доказывать вся современная литература, – это явно и ясно высказано в *Кто виноват?*»¹.

Будучи «человеком 30-х годов» в том специфическом значении, какое обрело это понятие в истории русской культуры (быть может, благодаря прежде всего Герцену), Григорьев представляет в этой группе особую разновидность. Воспитание его было в силу обстоятельств домашнего уклада несравненно демократичнее, чем у таких его современников, как Герцен, Огарев, Аксаковы, не в социальном только смысле, а прежде всего в культурно-бытовом. Напомню главу о домашних литературных впечатлениях из мемуаров «Мои литературные и нравственные скитальчества», ту причудливую смесь русской и мировой классики с полубульварной беллетристикой и, главное, серьезное отношение к ней Григорьева, умевшего отнестись без высокомерия и к такой «некомильфотной» литературной продукции.

По рождению и воспитанию Григорьев, благодаря своей незаурядности очень скоро возвысившийся над уровнем «массового» романтизма, принадлежал к городской демократической полунинтеллигентной среде.

Характерно, что Л. Я. Гинзбург, описывающая романтические настроения 30-х годов, опирается именно на свидетельства Григорьева: «За пределами московских студенческих группировок стояли широкие слои русской интеллигенции 30-х годов: молодежь, оглушенная и опустошенная катастрофой 14 декабря. „Дух времени“ принимал здесь разные формы – от чайльд-гарольдовой позы пресыщенных людей большого света до того разночинного романтизма семинаристов и казеннокоштных студентов, который Аполлон Григорьев описывает в своих „Литературных и нравственных скитальчествах“, – романтизма, начинавшегося мечтательной влюбленностью, порывами к довольно смутному идеалу и кончавшегося моральной депрессией, чаще всего запоем... В том замоскворецком, уже демократическом романтизме, о котором говорит Аполлон Григорьев, смешаны Полевой и Пушкин, Байрон и Полежаев, декабризм, шеллингизм и «беснование

¹ От 17 нояб. 1848. Цит. по: *Григорьев Аполлон. Письма. М., 1999. С. 31–32.*

страстей». В какой-то мере это относится ко всей романтической культуре 30-х годов (за исключением академических кружков)»¹.

В юности Аполлон Григорьев беззаветно увлечен философией, разделяя с современной ему интеллигенцией стремление к выработке целостного миропонимания, столь характерное для русской мысли 30-х годов.

По воспоминаниям друзей его юности Фета и Полонского, в студенческие годы Григорьев живет Гегелем, «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*»².

Все как будто совпадает в картине формирования взглядов Григорьева с путями поколения 30-х годов. Но вот философские кумиры сменяются у Григорьева необычно: если общее движение русской мысли шло от Шеллинга к Гегелю и затем у некоторых к Фейербаху (таков и путь Белинского, как бы в сжатом виде предсказавший магистральный путь всей леворадикальной мысли XIX века), то Григорьев, пережив юношеское увлечение Гегелем, навсегда делается убежденным и стойким приверженцем Шеллинга. Он сохраняет верность его философии в эпоху, когда на Шеллинга в России смотрели в лучшем случае как на одного из предшественников Гегеля (ср. суждения о Шеллинге Чернышевского в «Очерках гоголевского периода русской литературы»).

Однако шеллингианство Григорьева, единодушно признаваемое всеми исследователями, имело, как нам кажется, особый характер.

Григорьев – действительно самобытный мыслитель, хотя и не в том значении, которое иной раз придают этому слову, – не «самоучка», не захолустный открыватель Америк. Он был одним из самых широко образованных русских критиков, человеком, который чувствовал себя полноправным наследником и продолжателем европейской культурной традиции. Можно сказать, что его бесспорная связь с Шеллингом и Т. Карлейлем была свободной и самобытной, далекой от эклектизма. Они входили в его духовный опыт как близкие по мыслям – и только. Меньше всего Григорьев был приверженцем шеллингианства как

¹ Гинзбург Л. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 26–27.

² Фет А. Ранние годы моей жизни // Григорьев Ап. Воспоминания. М.; Л., 1930. С. 400. См. так же «Мои студенческие воспоминания» Полонского (напр., по изд.: *Полонский Я. П.* Проза. М., 1988).

философской системы. Рассмотрение эстетики Григорьева как приложения шеллингианской философии искусства к практике русской культуры, как прямого воплощения этой системы в критической деятельности неизбежно приведет нас к бесконечной ловле противоречий. Это не тот путь, который позволит войти в мир Григорьева-критика. Идеи романтического идеализма очень своеобразно преломились в критике Григорьева, источник этого своеобразия – и русская действительность, и особенности личности самого Григорьева.

Сформировавшись в эпоху 30-х годов с характерным для нее интеллектуализмом, напряженностью философских исканий и сосредоточенностью на общих проблемах бытия, Григорьев входит в литературу в период торжества натуральной школы, с одной стороны, и распространения эпигонского романтизма, уже спустившегося за грань серьезного искусства, ставшего бульварной литературой, – с другой.

Как человек 30-х годов, Григорьев 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, ее 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 ее происхождение с гегельянством, которое он начинает осуждать за фатализм.

В статье 1858 года «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства», анализируя ограниченность исторической критики, основывающейся на гегелевской теории развития, Григорьев писал:

«Этот порок есть порок самого так называемого исторического воззрения.

На дне этого воззрения, в какие бы формы оно ни облекалось, 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 минута 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»¹.

Но так как, по мысли Григорьева, человеку от природы присуще стремление «вообразать себе идеал в каких-то видимых формах», то не признающее вечного и неизменного идеала гегельянство ставит на его место идеал, созданный по законам «произвольно выбранной минуты». В качестве примера Григорьев приводит печально знаменитую апологию прусской монархии как высшей формы развития абсолютного духа в философии Гегеля.

Неизбежным результатом последовательного приложения идеи бесконечного развития в критике оказывается, как думает Григорьев, отсутствие подлинного критерия и появление «ложных». «Когда идеал лежит в душе человеческой, тогда он не требует никакой ломки фактов: он ко всем равно приложим и все равно судит. Но когда идеал поставлен произвольно, тогда он гнет факты под свой уровень». Всем этим объясняется неизбежный «деспотизм теории, доходящий до того, что все прошедшее человечество, не жившее по теоретическому идеалу, провозглашается чуть-чуть что не в зверином состоянии или, по крайней мере, в вечно переходном»².

Вражда к умозрительной теории – чрезвычайно характерная черта Григорьева, происхождение и смысл ее весьма сложны, и вместе с тем это свойство как бы аккумулировало в себе и сильные и уязвимые стороны григорьевской органической критики.

Как-то Григорьев сказал о Пушкине, что ему была присуща «религиозная боязнь солгать на народ». Самому Григорьеву была присуща такая же боязнь солгать на искусство. Живой факт искусства – это самое главное, самый неопровержимый, не допускающий ни отмены, ни замалчивания аргумент. Думается, в таком отношении к искусству не в последнюю очередь сказалось и то, что сам Григорьев – не только критик, то есть человек, через которого выразилось сознание литературы о самой себе. Он был поэтом, практиком искусства, и потому он одновременно стоял и по ту и по эту сторону черты, разделяющей две сферы идеологического познания жизни. Органическая критика и есть попытка соединить эти два типа познания, разных по природе, но со-

¹ Григорьев Ал. Литературная критика. М., 1967. С.130.

² Там же. С.130.

единить именно на почве искусства, ограничив претензии логического, рационального познания на универсальность. Отсюда принципиальная незавершенность органической критики как системы, принципиальная (отчасти даже плодотворная) противоречивость критики Григорьева, которая стремится быть абсолютно адекватной своему предмету – искусству живому и движущемуся. В статье «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» он писал: «Но дело-то в том, что как *искусство*, так и *критика искусства* подчиняются одному критериуму. Одно есть отражение идеального, другая – разъяснение отражения. Законы, которыми отражение разъясняется, извлекаются не из отражения, всегда как *явление* более или менее ограниченного, а из существа самого идеального. Между искусством и критикой есть органическое родство в сознании идеального, и критика поэтому не может и не должна быть слепо историческою, а должна быть, или, по крайней мере, стремиться быть, столь же *органическою*, как само искусство, осмысливая анализом те же органические начала жизни, которым синтетически сообщает плоть и кровь искусство»¹.

Вражда Григорьева с теорией, которую он понимал как абстрактно логизированное мышление, налагающее сетку своих построений на живое тело искусства, – это бунт искусства, отстаивающего свою суверенность против претензий науки на рационалистическое, исчерпывающее, окончательное суждение о нем. И всякий, кто непредубежденно изучал плодотворные для русской мысли, но часто полные драматизма отношения между той литературой, которую мы сейчас зовем классической, и современной ей (нередко тоже классической) критикой, согласится, что опасность эта вовсе не была беспочвенной иллюзией Григорьева, что она реально существовала. Напомним хотя бы неприятие леворадикальной критикой романа Тургенева «Отцы и дети», «Войны и мира» Л. Толстого, «Братьев Карамазовых» Достоевского, пьес Островского начиная с середины 60-х годов. Григорьев в статье «Плачевные размышления о деспотизме и вольном рабстве мысли» обратил внимание на поистине трагикомические претензии славянофильства почти ко всей большой русской литературе: «...вся жизнь наша, сложившаяся в новой истории, для него – ложь; вся наша литература, – кроме Аксакова и Гоголя, – вздор. К Пушкину оно равнодушно, Островского не видит, и понятно, почему не видит: он ему хуже рожна на его дороге...»²

¹ Литературная критика. С. 156.

² Воспоминания. С. 355.

Попытку Григорьева создать свою систему – органическую критику – можно рассматривать именно как стремление выработать такие принципы и формы, которые позволили бы избежать драматических ситуаций, подобных перечисленным выше.

«Творческое создание не есть мечта, софизм, мираж, оптический обман; оно есть действительный предмет, законно существующий, в себе самом носящий свое неотъемлемое право и оправдание. Критика для таких созданий не опасна, скорее, они опасны для критики; не критик их судья, а они судьи критика: достоинство критика определяется тем, насколько он понимает их достоинства.

Следовательно, критика, не умеющая ценить и понимать творческих произведений, не умеет видеть самой яркой действительности, и если она открыто пренебрегает ими, то это признак, что она все более витает в области грез и мечтаний»¹.

Как видим, пафос этого рассуждения в том, что произведение искусства само есть явление действительности, с чем критика и обязана считаться в первую очередь.

Отметим, что в этом уважении к явлению искусства как факту своеобразно сказался свойственный середине XIX века авторитет опытного знания: конкретной научной истины, достоверность которой может быть проверена. Это уважение к опытному знанию (а иной раз и преклонение перед ним), как нам кажется, имеет источником не только успехи естественных наук. В известной мере оно было реакцией против безграничной власти влиятельнейших философских доктрин эпохи над русской мыслью 30–40-х годов.

Вражду с теорией и «теоретиками», Григорьев, конечно же, и сам во многом был под обаянием могучего для его современников авторитета доктрины. Самая подробно разработанная, последовательная из них, гегельянство, как уже говорилось выше, много значила для него в юности.

Однако восторженное приятие гегелевской философии в соединении с беспощадной последовательностью русского ума и его характерным стремлением сделать практические выводы из самой, казалось бы, абстрактной философской системы, как известно, приводило не только к важным завоеваниям, но иной раз и к прискорбным заблуждениям.

¹ Григорьев *Ап.* Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой. Г-жа Кохановская и ее повести // *Время*. 1861. № 5. Отд. «Критич. обозрение». С. 91

Знаменитый «примирительный период» Белинского и его ошибочное толкование гегелевской формулы «все действительное разумно» – яркий пример подобных издержек. Урок этот, кстати сказать, внятен был Григорьеву (цикл статей «Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина»). «Гегелизм, – писал Григорьев, – в первоначальную эпоху своего к нам привития действовал на нас преимущественно магическим обаянием своих таинственных форм и своим «змеиным» положением о тождестве разума с действительностью. Сначала мы с самою наивною верою приняли это положение, что „Was ist – ist vernünftig“, с такою верою, которой никогда не желал великий учитель <...>. К числу самых жарких адептов принадлежал Белинский. <...> В 1834–1836 годах ярый романтик, фанатический поклонник тревожных чувств, страстных грез и разрушительных стремлений юной французской словесности, он вдруг в 1838 году в зеленом „Наблюдателе“ является, по крайней мере по внешним формам своим, совершенно иным человеком, предсказателем нового учения, обещающего примирение и любовь, оправдывающего вполне действительность вообще, стало быть, и нашу действительность... Разумеется, он на этом не мог остановиться, потому что неспособен был жить призраками, а искал правды»¹.

Но неудовлетворенность конкретной философской системой немедленно отступает, как только Григорьев сталкивается с нигилистическим отношением к философии вообще. Выразителен в этом смысле его комментарий к иронии Гейне над немецкой классической философией: «О гегелизме Генрих Гейне сказал весьма остроумно, хоть и очень поверхностно, что он похож на странные и по формам уродливые письма, которыми выражено простое и ясное содержание в противоположность таинственным иероглифам шеллингизма, в сущности, ничего якобы не выражающим. Ни в отношении к гегелизму, ни в отношении к шеллингизму это решительная неправда. И содержание гегелизма и содержание шеллингизма, как содержание вообще философии, безгранично широко и в сущности едино...»²

Эмпирическая критика для Григорьева просто немыслима; недовольный «теоретиками», он все же ищет философское обоснование для создаваемой им органической критики. Неудовлетворенность

¹ Григорьев Ап. Белинский и отрицательный взгляд в литературе // Григорьев Ап. Эстетика и критика. М., 1980. С.261–262.

² Там же. С. 261.

объяснением искусства в критической системе, основывающейся на философской доктрине гегельянства (хотя бы и переработанной), выражается поэтому у Григорьева в обращении к «шеллингизму», который он воспринимает именно как *не доктрину, не систему*.

В 1859 году он писал Погодину: «Шеллингизм (старый и новый, он ведь все – один) проникал меня глубже и глубже – бессистемный и беспредельный, ибо он – жизнь, а не теория»¹. В «Парадоксах органической критики», своей последней большой статье, говоря о предшественниках и источниках органической критики, Григорьев снова повторяет: «Но книги, собственно принадлежащие органической критике, – кроме, разумеется, исходной громадной руды ее, сочинений Шеллинга во всех фазисах его развития, – наперечет»².

Только как *не система* философия Шеллинга и могла восприниматься единой «во всех фазисах его развития». Ведь по отношению к большинству других мыслителей, испытавших его влияние, мы всегда стремимся выяснить, какой Шеллинг им близок – ранний или поздний, и это действительно имеет значение. Для Григорьева Шеллинг – «все – один». Иначе говоря, он воспринимает не столько философское учение, сколько, если угодно, поэтически целостный образ шеллингианства. Правда, как известно, именно философия искусства не была Шеллингом переработана в соответствии с идеями философии тождества, поскольку «в системе тождества нет логического места идее превосходства искусства над всеми другими областями человеческой мысли и деятельности»³. Значит, в этом смысле Григорьев до известной степени прав, поскольку его интерес к Шеллингу сосредоточен преимущественно на проблемах искусства. Однако следует иметь в виду, что философия искусства слагалась у Шеллинга в теснейшей связи с философией природы. Н. Я. Берковский даже полагает, что «философия природы Шеллинга едва ли не основополагающее произведение раннего романтизма. Оно важнее эстетики Шеллинга, ибо эстетика выводилась из философии природы...»⁴

Итак, не целостная система, а усвоение и использование некоторых важнейших идей и понятий шеллинговской философии, не всегда

¹ От 26 авг. – 7 окт. Цит. по: *Григорьев Ап.* Письма. С. 218.

² Цит. по: *Григорьев Ап.* Эстетика и критика. С. 164.

³ *Попов П. С.* Состав и генезис «Философии искусства» Шеллинга // Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966. С. 10.

⁴ *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 24.

вполне точно совпадающих по смыслу с первоисточником или же вступающих в другие связи, прилагаемых к иным обстоятельствам, – вот что характерно для шеллингианства Григорьева.

Наиболее привлекательным, основным в учении немецкого философа было для Григорьева представление о месте искусства в универсуме.

Известно, что в «Системе трансцендентального идеализма» искусство понимается как способ самосозерцания духа. Гений, создающий произведения искусства, творит безотчетно, подобно самой природе.

Различая художественный и научный способы познания, Шеллинг считает искусство высшей формой познания. «Если эстетическое созерцание не иное что, как объективированное трансцендентальное, то становится ясным само собой, что в искусстве мы имеем как документ философии, так и ее единственный извечный и подлинный органон, беспрестанно и неуклонно все наново свидетельствующий о том, чему философия не в силах подыскать внешнего выражения, а именно о бессознательном в действии и творчестве в его первичной тождественности с сознательным. Именно только поэтому искусство является философу чем-то высочайшим, словно открывает его взору святая святых, где как бы в едином светочке изначального вечного единения представлено то, что истории в природе ведомо лишь в своей обособленности и что вечно от нас ускользает как в жизни и действовании, так и в мышлении. Воззрение на природу, составляемое философом искусственно, для искусства естественно и первично. Именуемое нами природой – лишь поэма, скрытая под оболочкой чудесной тайнописи»¹.

Завершая «Систему трансцендентального идеализма», Шеллинг в «Общем замечании по поводу всей системы в целом» писал: «Вся система разворачивается как бы между двумя противоположными полюсами, из которых одним служит интеллектуальное, другим же – эстетическое созерцание... <...> Абсолютная объективность дается в удел единственно искусству. <...> Нет спора – философия достигает величайших высот, но в эти выси она увлекает лишь как бы частицу человека. Искусство же позволяет *целостному человеку* добраться до этих высот, до познания высшего, на этом основываются извечное своеобразие искусства и все свойственное ему очарование»².

Мы позволили себе сделать столь обширные выписки из философских работ Шеллинга, чтобы не только указать здесь на те идеи, которые,

¹ Шеллинг Ф. В. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936. С. 393.

² Там же. С. 395–396.

с нашей точки зрения, были особенно привлекательны для Григорьева, но и для того, чтобы напомнить читателю необычную для философской системы поэтичность шеллингианства. Это последнее свойство, бесспорно, имело большое обаяние для Григорьева.

Свое представление о месте искусства в универсуме Шеллинг определяет наиболее полно в «Философии искусства», где по сравнению с более ранними работами сильнее звучат религиозно-мистические мотивы, также далеко не чуждые натуре Григорьева.

«Подлинное конструирование искусства есть представление его форм в качестве форм вещей, каковы они сами по себе или каковы они в абсолютном. Ведь... универсум построен в Боге как вечная красота и как абсолютное произведение искусства...»¹

Хотя «Философия искусства» была опубликована сыном Шеллинга только в 1859 году, идеи ее были широко известны и ранее благодаря лекциям Шеллинга, распространявшимся в записях слушателей (в том числе и в России), поэтому, можно думать, и Григорьев был знаком с ней до 1859 года.

Во вводной части «Философии искусства» четко выражена любимая Григорьевым параллель между искусством и природой: «Только очень отсталому человеку искусство не представляется замкнутым, органичным целым, столь же необходимым во всех своих частях, как и природа»².

Наконец, необходимо отметить еще один важный момент системы Шеллинга, который, в сущности, не был в ней новым, а унаследован от Канта, – соотношение искусства и морали. Устанавливая связь между искусством, философией и моралью, Шеллинг «исходит из кантовской триады идей: красоты, истины и добра. Если истина связана с необходимостью, а добро со свободой, то красота выступает как синтез свободы и необходимости. Шеллинг считает, что между истиной, добром и красотой не может быть того отношения, какое существует между целью и средством»³.

В основе построения метода органической критики лежит представление о единстве мира, взаимосвязи и взаимопроникновении всех отдельных выделяемых нашим сознанием сфер его, процессов, явлений

¹ Шеллинг Ф. В. Философия искусства. С. 86.

² Там же. С. 56.

³ Овсянников М. Ф. Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм // Шеллинг Ф. В. Философия искусства. С. 36.

жизни. Продолжая идущую еще от эпохи немецкого предромантизма, подхваченную романтиками и важную в шеллингианстве идею об органичности искусства, Григорьев проводит аналогию между органической жизнью и бытием продукта художественного творчества. Чтобы подчеркнуть эту аналогию, он применяет и соответствующие термины: *растительная поэзия, допотопный талант, цвет и запах* эпохи.

Мир, по Григорьеву, единый живой организм. Человеческое общество, человек как индивидуальность, его психика – части этого живого организма.

Художнику свойственно глубокое, синтетическое восприятие мира как единого целого, во всем его многообразии, становящегося, меняющегося – живого.

Искусство есть идеальное отражение жизни, воплощенное творческой силой художника в образах слова, звука, в картине, статуе...

В философии Шеллинга понятие интуитивного познания («интеллектуальной интуиции») сближено с эстетическим созерцанием. Художественное познание основывается на интеллектуальной интуиции. Вычленение интуитивного как особой формы познания имеет многовековую историю, и на разных этапах развития человеческой мысли оно истолковывалось по-разному. В органической критике Григорьева также 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: «В том-то и существеннейшая разница того взгляда, который я называю органическим, от односторонне исторического взгляда, что первый, то есть органический взгляд, признает за свою исходную точку творческие, непосредственные, природные, жизненные силы; иными словами, не один ум с его логическими требованиями и порождаемыми необходимо этими требованиями теориями, а ум и логические его требования *плюс* жизнь и ее органические проявления.

Логические требования голого ума непременно так или иначе достигают своих в данную минуту крайних пределов и непременно поэтому укладываются в известные формы, известные теории. Прилагаемые к быстротекущей жизни, формы эти оказываются несостоятельными чуть что не в самую минуту своего рождения, потому что ведь они сами, в сущности, суть не что иное, как результаты сознательной, то есть прошедшей, жизни...»¹ В цитированном рассуждении

¹ Парадоксы органической критики // *Григорьев Ал.* Эстетика и критика. С. 145.

речь идет о критике, но будем помнить, что, по мысли Григорьева, искусство и критика «подчиняются одному критериуму».

Художнику свойственно восприятие мира всей полнотой его душевной жизни – и рассудочной и чувственной, интуитивной. Поэтому художник в своих произведениях разностороннее и полнее отображает реальный мир, дает больше для познания жизни, чем это доступно рациональному, научному исследованию, результаты которого к тому же, как считает Григорьев, слишком быстро «отменяются» развитием жизни.

Проблема различения художественного и научного познания жизни стояла достаточно остро в современной Григорьеву русской мысли. Чуткие к явлениям искусства умы не могли не видеть: русская литература не раз давала доказательства того, что художники раньше ученых и мыслителей постигали новое состояние общества, ставили и стремились средствами искусства разрешить острые вопросы современности.

В эстетике Добролюбова – постоянного оппонента Григорьева – ставится вопрос о различии художественного и научного, логического познания в тех его работах, где идет речь о соотношении «общего мирозерцания» и художественного творчества (наиболее подробно в статьях об Островском). «Но напрасно стали бы мы хлопотать о том, – писал Добролюбов, – чтобы привести это мирозерцание (художника. – А.Ж.) в определенные логические построения, выразить его в отвлеченных формулах. Отвлеченностей этих обыкновенно не бывает в самом сознании художника; нередко даже в отвлеченных рассуждениях он высказывает понятия, разительно противоположные тому, что выражается в его художественной деятельности, – понятия, принятые им на веру или добытые им посредством ложных, наскоро, чисто внешним образом составленных силлогизмов. Собственный же взгляд его на мир, служащий ключом к характеристике его таланта, надо искать в живых образах, создаваемых им. Здесь-то и находится существенная разница между талантом художника и мыслителя. В сущности, мыслящая сила и творческая способность обе равно присущи и равно необходимы – и философу, и поэту... Но разница между мыслителем и художником та, что у последнего восприимчивость гораздо живее и сильнее»¹. Однако из этого наблюдения Добролюбов не делает вывода о преимуществах художественного познания. Скорее,

¹ Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 22.

он считает более близким к истине научное. Искусство, с его точки зрения, дает материал «рассуждающему человеку». Между тем художественное творчество в его толковании словно бы приобретает некоторый оттенок бессознательности (ср. его замечание о «наско-ро... составленных силлогизмах» при попытке художника сознательно судить жизнь). Исходя из такого понимания этих двух типов познания, Добролюбов и формулирует свое представление о месте искусства: «Таким образом, совершенно ясным становится значение художественной деятельности в ряду других отправлений общественной жизни: образы, созданные художником, собирая в себе, как в фокусе, факты действительной жизни, весьма много способствуют составлению и распространению между людьми правильных понятий о вещах»¹. В материалистической эстетике Добролюбова искусство, так сказать, поставлено на место хоть и важное, но служебное по отношению к задаче «распространения между людьми правильных понятий».

В общем соответствии с гораздо менее абстрактным, чем у его философского кумира, характером григорьевской эстетики находится то, что теория бессознательности творчества ему не близка². Вполне в духе своего времени Григорьев требует от художника определенности мирозерцания. Под мирозерцанием он понимает не стройную систему взглядов и суждений о жизни, а наличие твердого нравственного идеала. При этом здесь опять-таки в равной степени имеются в виду художники и критики.

Мысль о необходимости собственного нравственного идеала для художника Григорьев проводил очень настойчиво, много раз возвращался к ней, почти не меняя формулировок. «...Ничто в такой степени не необходимо художнику, – писал Григорьев, – как мирозерцание. Талант находится в прямом отношении с жизнью, и большая или меньшая степень воспроизведения жизни есть вместе с тем и высшая или низшая степень правильного отношения к ее явлениям, то есть к действительности. <...> Кого ни возьмете вы из тех избранных,

¹ Добролюбов Н. А. Указ. соч. С. 23. Впрочем, позднее его позиция несколько меняется (см. статью «Забитые люди»).

² Не раз сочувственно цитированная им строчка Гёте «Ich singe wie der Vögel singt» имеет только тот смысл, что художник творит непосредственно, свободно, естественно, не подчиняя искусство как орудие посторонним, извне навязанным ему целям.

которые отметили жизнь свою делом, оставили по себе какой-либо прочный след, все они разумели смысл жизни и, стало быть, серьезно смотрели на жизнь. Все они отрицательно ли, положительно ли, действовали в литературе *во имя* ясно сознаваемого и живо чувствуемого идеала, и без этой идеальной основы – художества быть не может. Чем свободнее, шире, человечнее и вместе идеальнее мирозерцание художника, то есть понимание того, во имя чего воспроизводит он образы, полные правды, и карает всякую неправду жизни, и вместе с тем отношения идеала к действительности, тем более яркий след оставляет по себе его деятельность. Из разумения отношения между тем, во имя чего художник творит, и между тем, в чем художник видит или, лучше сказать, чувствует глубоко, положение или отрицание идеала, из того разумения, обусловленного историческими данными известной народности и известной эпохи, выходит различное мирозерцание художника»¹.

Из этого рассуждения Григорьева следует, что мирозерцание он понимает как исторически конкретное преломление в творчестве некоего идеала художника. Но историзм Григорьева оказывается ограничен тем, что сам идеал он считает абсолютно неизменным и вечным. Если в теории революционных демократов Григорьев не видит опоры, критерия ее истинности, то сам он считает такой опорой человеческую душу как некую неизменную, изначальную данность. Свою точку зрения Григорьев осознает полемичной по отношению к гегельянству с его идеей вечного развития и к опирающейся на гегельянство «односторонне исторической», по выражению Григорьева, критике. Противоречия «исторической критики» происходят оттого, «что вместо действительной точки опоры – души человеческой берется точка воображаемая, предполагается чем-то действительным отвлеченный дух человечества... Вот существенный порок исторического воззрения, и вот существенный же порок так называемой исторической критики. Она не имеет критериума и не вносит в созерцаемое света идеала по существу воззрения, – а с другой стороны, по невозможности, обусловленной человеческою природою, жить без идеала и обходиться без критериума, создает их произвольно и прилагает беспощадно.

¹ Григорьев А. Литературная критика. С. 60–61. Ранее Григорьев писал то же в статье «Обозрение русской литературы за 1851 год». Позже, в 1859 году, – в цикле «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Статья 1».

<...> Для души всегда существует единый идеал, и душа развиваться не может. Развивается, то есть обогащается новыми точками зрения и богатством данных, мир ее опыта, мир ее знания; но обогащение и расширение этого мира не подвигает душу к правде, красоте и любви, независимо от собственных ее стремлений, тогда как по историческому воззрению, проведенному последовательно, каждая новая минута прогресса должна быть новым, от стремления души не зависящим, торжеством идеи, то есть духа»¹. Рассуждение Григорьева снова упирается в то противоречие свободы воли и детерминизма, выход из которого не был найден русской мыслью в его эпоху. Во всяком случае, нельзя не согласиться с Григорьевым в том, что нравственное усовершенствование личности не может быть простым следствием общего прогресса, не зависящим от собственных усилий души.

Вопрос об историзме органической критики, к которому Григорьев как теоретик искусства неизменно стремился, 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 несколько 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.

Каждое художественное произведение несет в себе следы прошлого и так или иначе связано, соотносится с другими произведениями не только прошлого, но и настоящего. Если это произведение действительно рожденное, а не деланное (термины Григорьева), оно «кидает свои взгляды» и в будущее, тогда как деланные произведения со временем отпадают от единого живого организма, «как шелуха».

Григорьев писал: «У жизни есть не одно настоящее, а есть прошедшее и будущее, и то только в ее настоящем существенно, что так или иначе, положительно или отрицательно связано с прошедшим, что носит в себе семена будущего»².

При всем своеобразии литературы в каждой стране в литературы разных стран и народов, разных эпох органический взгляд вносит единый организующий стержень. По Григорьеву, «у всякого великого писателя найдете вы в прошедшем предшественников в том деле,

¹ Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства // *Григорьев Ап.* Литературная критика. С.131–132.

² *Григорьев Ап.* Эстетика и критика. С. 64.

которое составляет *его слово*, найдете явления, которые смело можете назвать формациями идеи»¹.

По мысли Григорьева, необходимо изучать произведение не как изолированный, замкнутый в себе факт, но в процессе движения, жизни литературы в целом.

Изучение при этом идет путем сопоставлений, сближений однородных явлений, установления аналогий в литературах разных стран и народов (органический закон развития един!). Конечно, аналогия не есть доказательство, но у Григорьева аналогии логически обоснованы: он сравнивает одинаковые моменты развития живущих по единому органическому закону отдельных ветвей «мирового древа искусства».

Нам кажется, в этом отношении можно видеть в органической критике начальные элементы типологического изучения литературы. Особенно удачны в этом смысле григорьевские концепции романтической литературы².

Если своеобразный историзм Григорьева не связан с идеей прогресса, поступательного движения во времени, то зато в нем очень существенна другая сторона исторического взгляда на искусство – признание определяющей связи искусства с жизнью общества. Еще до того, как Григорьев вполне осознал свой метод органической критики, он пытается сформулировать свои представления о принципах критики искусства в статье москвитянинского периода «Русская литература в 1851 году». Здесь он эту идеальную критику называет еще «исторической». В этой статье он высказывает тот взгляд на отношение искусства к жизни общества, которым руководствовался на протяжении всей своей критической деятельности. «Историческая критика, – писал Григорьев, – рассматривает литературу как органический продукт века и народа в связи с развитием государственных, общественных и моральных понятий. Таким образом всякое произведение литературы является на суд ее живым отголоском времени, его понятий, верований и убеждений, и постольку замечательным, поскольку отразило

¹ Григорьев Ап. Эстетика и критика. С. 228.

² Естественно, что именно романтизма: в эпоху Григорьева он уже мог восприниматься как завершенное, вполне развившееся явление искусства, в то время как реализм был в стадии становления и роста. Не забудем, что Григорьев не дожил до появления великих романов Толстого, Достоевского, а ведь в свете их опыта получали другое значение и многие явления более ранних этапов реализма.

оно жизнь века и народа»¹. Подлинно исторической считал он в этот период критику Белинского 30-х годов, противопоставляя ее эпигонам.

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 не раз обрушивал на «эстетов» уничтожающие инвективы, презрительно называл критику этого лагеря «гастрономической» и противопоставлял ей серьезность «теоретиков». Быть может, наиболее выразительно сказано об этом в статье 1860 года «После „Грозы“ Островского»: «По этому-то самому нельзя в наше время отказать в уважении и сочувствии никакой честной теории, то есть теории, родившейся вследствие честного анализа общественных отношений и вопросов, и весьма трудно оправдать чем-либо дилетантское равнодушие к жизни и ее вопросам, прикрывающее себя служением какому-то чистому искусству.

<...> Нет! я не верю в их искусство для искусства не только в нашу эпоху, – в какую угодно *истинную* эпоху искусства. <...> 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»². 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

¹ Григорьев Ал. Собр. соч. / Под ред. Саводника В. Ф. Вып. 9. М., 1916. С. 5.

² Григорьев Ал. Литературная критика. С. 377–378.

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 искусства покушалась прежде всего официозная идеология и реакция верноподданного мещанства. В 60-е годы утилитарный взгляд на искусство развивают как раз радикальные общественные направления – особенно ярко и последовательно выражен он у Писарева, но в значительной мере присущ также теоретикам «Современника».

Вопрос о свободе и полезности искусства традиционно связывается в общественном сознании с проблемой «искусство и нравственность». Эстетической системе Григорьева в высшей степени присущ этический пафос. В сущности, нравственная проблематика находится в центре всех его критических статей. 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» Григорьев, подводя итог пространному обсуждению проблемы, сформулированной в заглавии, 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»¹.

Позднее, возвращаясь к этой проблеме в статье «Искусство и нравственность» (1861), Григорьев говорит, что в старой своей статье обсуждал этот вопрос «в сферах отвлеченного мышления», теперь же хочет посмотреть, как он решается и должен решаться современной критикой в конкретном анализе литературных произведений. При этом Григорьев не отвергает своих прежних позиций в этом вопросе, он четко указывает здесь же общефилософские представления, из которых исходил в статье «О правде и искренности в искусстве». «В основе, так сказать, на дне всего рассуждения, лежала вера в искусство, как в высшее из земных откровений бесконечного. Этою верою мое воззрение (я называю его моим, конечно, потому только, что в него верую и его всегда излагаю) отделялось и отделяется как от воззрения поклонников чистого искусства, искусства для искусства, так и от воззрения теоретиков, для которых искусство дорого только как слепое отражение последних,

¹ Цит. по изд.: Григорьев А.п. Эстетика и критика. С. 115–116.

крайних и, стало быть, по вере в прогресс, – единственно истинных результатов жизни. Я приписывал и приписываю искусству предугадывающие, предусматривающие, предопределяющие жизнь силы, и притом не инстинктивно только чуткие, а разумно чуткие, – органическую связь с жизнью и первенство между органами ее выражения»¹.

Оставаясь на прежних теоретических позициях, Григорьев в статье 1861 года конкретизирует проблему. Он ставит вопрос об исторической и национальной обусловленности господствующих в обществе нравственных понятий. При этом он, по-прежнему полагая нравственный идеал непрременным 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 общественной, условною нравственностью – оно всегда и везде находилось во вражде явной или скрытной – в этом нет никакого сомнения, – да ведь в том-то его живительное, высшее назначение»². Эту мысль Григорьев доказывает, анализируя отношение современной критики к произведениям Островского и Тургенева, обвиненным в нарушении нравственности.

При этом Григорьев дает трезвую оценку патриархального быта и той эволюции отношения к нему, которую можно проследить в творчестве Островского от так называемых «москвитянинских» пьес (где этот быт опоэтизирован), через пьесы «В чужом пиру похмелье» и «Доходное место» (где драматург показал «невообразимые уму человеческому понятия, позорные для чувства человеческого взгляды на жизнь, на честь, на любовь и женщину»), к протесту «за новое начало народной жизни, за свободу ума, воли и чувства», смело разразившемуся в «Грозе».

С полным пониманием и сочувствием относится Григорьев и к попытке Тургенева в романе «Накануне» представить идеал героической личности в Инсарове. При этом Григорьев замечает: «Для художника, если он действительно художник, герой мыслим не иначе как на основаниях истинного понятия о героизме, то есть чисто „гражданского“ понятия»³.

¹ Григорьев А. Литературная критика. С. 407.

² Там же. С. 409.

³ Там же. С. 414.

Одним из парадоксов органической критики Григорьева было то, что, опираясь на романтическую философию Шеллинга, русский критик был ярким теоретиком, защитником и ценителем реалистического искусства.

И все же это парадокс кажущийся, объяснимый вполне основательными причинами.

Первостепенную роль при этом сыграло то, что, как мы уже говорили выше, для Григорьева явление искусства – самый главный, неотменимый аргумент, то, с чем должна считаться критическая мысль в первую очередь. А художественная реальность русской культуры середины XIX века – бурный рост реалистической литературы, становление реалистического театра. Таким образом, две важнейшие для Григорьева сферы искусства – литература и театр – ставили его, со всеми романтическими чертами его мирозерцания, перед необходимостью осмыслить и обосновать в органической критике эти новые реалистические явления, их безусловное бытие.

Не менее важно, конечно, и то, что в шеллингианстве были стороны, которые объективно позволяли использовать его для обоснования реалистического искусства. Это прежде всего мысль о полноте и целостности воссоздания жизни и шеллингианская концепция движения форм. О влиятельности этих идей в русской эстетической мысли 30-х годов пишет Ю. В. Манн: «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»¹.

Важными для реалистической эстетики гегелевскими идеями были идеи детерминизма и развития. Мы уже видели, что григорьевское отношение к детерминизму было более чем сложным: именно детерминизм он считал источником фатализма и нравственной индифферентности искусства. Однако мысль о том, что само искусство, как и воссоздаваемые им типы и явления жизни, обусловлено исторически конкретной действительностью, для него несомненна.

Что касается идеи развития, движения явлений во времени, то в органической критике она также присутствует.

¹ Манн Ю. Русская философская эстетика (1820–1830-е годы). М., 1969. С. 301.

Б. Ф. Егоров справедливо, как нам кажется, видит в этом влияние гегелевской философии. «Но в том-то и заключается сила всякого учения, имеющего всемирно-исторический резонанс, – пишет Егоров, – что оно оказывает могучее воздействие даже на мыслителей враждебного лагеря, если только они талантливы и искренни, а Григорьев был таковым». Цитируя рассуждение Григорьева о связи настоящего с прошлым и будущим (из статьи «О правде и искренности в искусстве»), исследователь замечает: «Григорьев хотел в этой фразе выразить идею вечной преемственности, но в ней невольно звучит и „гегелевская“ мысль о развитии, о переходе явлений из одних форм в другие. И в своей литературной практике Григорьев рассматривает именно развитие от низших форм к высшим»¹.

«Последний романтик», как он сам себя называл, как часто и теперь еще определяют его позицию исследователи, Григорьев не только в рассматриваемый здесь заключительный период своей эволюции, но уже в 40-е годы дал острую критику многих черт романтического искусства и, шире, романтического мировосприятия.

Причем претензии его касались вовсе не излишеств романтического стиля, а были весьма серьезны. Главные из них – одностороннее отношение к жизни, чрезмерный индивидуализм романтического героя и его отторженность от общего, от человечества, недемократический, элитарный характер романтического искусства.

Григорьевская критика велась при этом отнюдь не с реакционно-охранительных позиций – он 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»².

В москвитянинский период Григорьев становится еще более непримиримым противником романтической односторонности, индивидуалистического отрицания, впадая при этом в односторонность противоположного толка. Интересно, что литературу натуральной школы он, как нам кажется, не без оснований рассматривает в русле той же мысли об одностороннем отношении к действительности, объединяя ее с романтизмом на основе тотально отрицательного отношения к жизни. При всем несходстве этих двух явлений общность их для

¹ Егоров Б. Ф. Аполлон Григорьев – критик. Статья I // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 98. Тарту, 1960. С.202–203.

² Репертуар и Пантеон, № 9–12.

Григорьева – в неполноте отражения жизни и в том, что оба они, по мысли критика, укладывают жизнь на прокрустово ложе теории. Путь преодоления отъединенности бунтующего романтического сознания от общего лежит в обращении к полноте жизни, к действительности в целом, в поисках гармонии и общего ее смысла.

Скомпрометированная наивным истолкованием гегелевская формула «все действительное разумно» тем не менее таила в себе большую притягательную силу. Хотя буквальное ее понимание и догматическое приложение к русской социальной и политической реальности 30-х годов, казалось, окончилось абсурдными выводами и было отвергнуто самим автором этого своеобразного «философского эксперимента», все же это привело не столько к отказу от самой формулы, сколько к более глубокому ее истолкованию. Понимание действительности как опыта, как жизни – здесь, по-видимому, и есть выход ко всему тому, что стоит за григорьевской образной «растительной», «органической» терминологией, постоянными его заклетами словами «жизнь» и «искусство». Искусство и есть как бы бесконечное и естественное осмысление опыта, действительности, разумной именно как целостное бытие.

Но опыт вообще – понятие слишком широкое, немногим более конкретное, чем «разумная действительность». Становится возможным ссылаться на опыт, аргументировать им, когда речь идет 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. Одновременно это и доселе не решенный вопрос о так называемом «славянофильстве» Григорьева.

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, с одной стороны, и, с другой стороны, убедившись на вполне конкретном опыте русской идейной жизни 30-х годов в опасной относительности абстрактно-философских идей, как только они прилагаются к живой конкретной жизни, сознание Григорьева ищет опоры, корней. 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 всего ее положительное содержание, Григорьев многократно подчеркивал «правоту» славянофильства, как он ее 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, о чем еще придется сказать ниже. Пока же существенно, как нам представляется, отметить то, что сама форма обращения к народности у Григорьева и его товарищей по молодой редакции «Москвитянина» чрезвычайно своеобразна. В какой степени славянофильство было теоретическим, литературным убеждением (по своим истокам), в такой же слагавшиеся в москвитянинском кружке ранние формы будущего почвенничества выросли из житейских впечатлений, из непосредственного прикосновения к почве городского простонародного – а в патриархальной Москве еще очень связанного с мужицким, крестьянским – быта.

Молодую редакцию «Москвитянина» вернее всего рассматривать в первую очередь как литературно-бытовое содружество. Исследователи отмечали (после распада кружка об этом писал и Григорьев), что в идейном отношении кружок уже тогда был более чем пестрым (это подтвердила и позднейшая эволюция его членов)¹.

Всех москвитянинцев объединяло увлечение народной песней, которую они великолепно знали, за которой охотились с настоящей страстью и профессиональной серьезностью. То, что народную жизнь Григорьев стремился постичь прежде всего через искусство и через эстетику обряда и быта, вполне отвечает его общим представлениям о познавательной роли художества. Да и русская жизнь в этот исторический момент очень располагала к таким попыткам. Вся эта народность, с одной стороны, становилась в середине века чем-то уже чуть отстраненным (а значит, наиболее удобным для наблюдения и изучения), а с другой – еще жила живьем. Это уловил Григорьев. Стремясь соединиться с «органической» народной жизнью, принять «коренные начала» народной нравственности, Григорьев и обращался в поисках

¹ См. об этом, напр.: *Лакшин В. Я.* Александр Николаевич Островский. М., 1982.

всей этой правды жизни к тому доселе живому народному (растительному, как он говорил) искусству, которое он видел прежде всего в песне. Причем, в отличие от некоторых профессиональных фольклористов той эпохи, он верно понял, что современные формы песни есть не искажение, от которого собиратель вправе «очистить» текст, а продолжающаяся жизнь песни, которая должна быть изучена и понята (статья «Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны»).

Слова «почвенник», «почвенничество» наиболее точно характеризуют позицию Григорьева, недаром ведь это тот же самый образ, что и его «органическая критика», «растительная поэзия»...

Репутация слова «почва» в применении к идеологической сфере ныне очень неоднозначна. Постепенное превращение почвенничества из идейного течения, стремившегося «кабинетным теориям» противопоставить жизнь в ее целостности, в застывшую общественно-политическую доктрину, а затем разнообразные спекуляции вокруг этой утопической доктрины реакционных публицистов, достаточно далеких от каких бы то ни было утопических чаяний, – все это основательно скомпрометировало понятие. Но помимо «почвы», к которой апеллировали сомнительные идеологи, есть и почва, из которой все растет, на которой стоят, а если движутся, то «не теряя почвы под ногами», «нащупывая твердую почву». Привычная фразеология, как поэзия и фольклор, иногда многое проясняет, потому что она «растительна», как сказал бы Григорьев.

Над сложным отношением Григорьева к славянофильству важно задуматься, потому что, метафорически говоря, в его идейных исканиях и, шире, в его судьбе своеобразно воплотилась судьба славянофильского учения. Сам склад личности критика способствовал этому удивительному явлению. Прежде всего – присущая ему интимная идеологичность: идея буквально лепит характер и формирует его биографию. Затем, как мы видели, напряженный интерес к философии и привычка обращения с абстрактными метафизическими категориями, привычка их примеривать к жизни и ими поверять жизнь. Наконец, абсолютная честность в отношении к художественному произведению, подобная научной честности естествоиспытателя, для которого недопустима натяжка в интерпретации природного явления. Столкновение двух последних свойств и приводит Григорьева к критике славянофильской доктрины.

В свое время славянофилы нащупали наконец «почву», точку опоры в обстановке, которая казалась каким-то немислимым, чуть ли не

катастрофическим водоворотом идеологической суеты, нащупали и твердо стали на этом месте, обрета, по-видимому, в таком плотном контакте с почвой искомую истину. Но здесь кончается действие аналогии – человек не дерево, и истина для него не столько в том, как и где стоять, сколько в том, каким образом и куда двигаться. И самую твердую, сколь угодно родную и надежную почву «заветных преданий темной старины», естественно, в некотором смысле приходилось волей-неволей покидать любому, кто отваживался делать некий шаг, практический шаг, например – в искусстве. Не случайно художественная практика ортодоксального славянофильства носит такой специфический характер. Славянофильская доктрина, такая, казалось бы, выигрышная, эстетическая по самой своей природе, можно сказать, узурпировала исконную область искусства, и на долю искусства как такового осталось просто удивительно мало. Всё славянофильское в искусстве (не говорим – всё в творчестве славянофилов) непременно отмечено печатью заданности, декларативности, в лучшем случае подкупающей своим максимализмом, и вряд ли больше. Это естественно. Несколько человек славянофилов могли нарочно расхаживать в мурмолах и кафтанах по столице, терпя насмешки и даже гонения властей, но героя литературного произведения в мурмолку нарядить было делом невозможным: искусство такой нарочитости и преднамеренности не приемлет. Практика искусства непременно приводила к отходу от доктрины. «Чистоту идеи» невозможно было сохранить и в такой сфере практической деятельности, как политика. Но, к счастью для славянофильства, оно не имело непосредственного отношения к политической практике, оставаясь в силу особенностей русской истории только течением литературно-общественной мысли. Именно это обстоятельство позволяет нам с уверенностью говорить, что между славянофильством и идеологией реакционного российского национализма – пропасть и что всякое смешение этих понятий – результат либо недоразумения, либо намеренной идеологической спекуляции. И здесь нет натяжки, пока славянофильство мы рассматриваем просто как литературный кружок, к тому же довольно тесный. Сами славянофилы были достойнейшие люди, враги крепостничества, никак не менее честные и последовательные оппозиционеры, чем противостоявшие им западники. Дело, однако, не может не меняться, если попытаться увидеть в славянофильстве, отвлекаясь от его конкретных носителей, серьезную идеологическую доктрину с возможными выходами в политическую практику. Недаром Григорьеву приходится тратить столько сил

и красноречия, внушая читателям цикла «Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина», чтобы они не вздумали путать славянофилов с Бурачком: славянофильство с официальной народностью сами по себе действительно – приходится это признать – обнаруживают некоторую прискорбную тенденцию как-то путаться между собой, смешиваться. Собственно, результатом именно такой тенденции и является расхожая манера называть славянофилами литературных деятелей, в сущности не имеющих на это название никакого права.

Дело, видимо, в том, что первым, неизбежно бросающимся в глаза в славянофильстве, является идея национальной отличительности, то есть такая идея, которая, будучи повернута в сферу политической практики, неизменно служила явным или скрытым обоснованием и оправданием всей российской государственной кривды и произвола.

Правда, у самих славянофилов эта идея, повторим, более или менее благополучно пребывала в сфере более или менее отвлеченных рассуждений, оставаясь пока что именно идеей. К счастью, *еще* идеей и, к сожалению, *уже* идеей. Иначе говоря, национальное чувство, такое же естественнейшее человеческое чувство, как чувство личности, у славянофилов выступало как национальная идея, точнее, как идея национальной отличительности, если не исключительности. Ведь и острое переживание личного своего бытия, чувства неповторимости своей собственной личности, единственности, уникальности ее, знакомое каждому человеку, переходя из внутренней сферы во внешнюю, переходя на уровень понятия, на уровень рассуждения, начинает нуждаться в контроле и разумном самоограничении, так как таит в себе опасность эгоцентризма. Неповторимость – неповторима, но стремление вознести собственную неповторимость на высшие ступени ценностной иерархии сочувствия не вызывает. Всё это истины достаточно ясные, подтверждаемые самым элементарным житейским опытом, но только до тех пор, пока мы имеем в виду сознание, идеологию личности в буквальном смысле. Как только речь заходит о переживании и осмыслении бытия не личности, а нации, о национальном самосознании и идеологии, все эти очевидные истины нередко забываются.

Можно сказать, что, превратив национальное чувство в идею, славянофилы сделали первый, но принципиально важный шаг – интимное переживание превращалось в орудие, догматическую доктрину. Гипертрофированное развитие национальной идеи – неизбежный путь проявления национального чувства в исторических обстоятельствах,

нарушающих внутреннюю уверенность и равновесие нации. В России 30–40-х годов это неблагополучие было по меньшей мере двояким: мыслящему человеку тяжело было сознавать себя подданным крепостнической империи и ощущать пропасть между европеизированной культурой верхних слоев общества и национально самобытным укладом жизни многомиллионной крестьянской массы. Но догматические тенденции славянофильской идеологии в значительной степени провоцировались западничеством. В цикле «Развитие идеи народности в русской литературе со смерти Пушкина» Григорьев наглядно показывает, как возникает этот острейший и странный, в сущности, конфликт патриотического чувства со здравым смыслом. Спор с самого начала ведется, по сути, в разных плоскостях, что делает его и особенно ожесточенным, и безнадежным в смысле обретения искомой обеими партиями истины. Скороспелая и довольно странная догма западничества мгновенно (по Григорьеву, все происходит в 1836 году) рождает рефлекс – противоположную догму славянофильства. Конечно, не Чаадаев выдумал западничество-догму, он его только заострил и оформил. Все это столкновение имело, разумеется, достаточно глубокие политические и социально-психологические причины¹.

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 все время стремилась отождествить себя и с семьей, и с религией через церковь (последняя тенденция наглядно прослеживается в самой истории русской церкви).

Как известно, формулы вроде «царь-отец», «матушка-государыня» никак не назовешь специфически русскими, подобные титулы имели еще египетские фараоны. Тем не менее в России они задержались на очень большой исторический срок и активно использовались во всех формах официальной идеологии и пропаганды. 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, их взаимной суверенности – формалистикой, лукавой и бездушной выдумкой. Отсюда – распрост-

¹ Подчеркнем, что речь здесь идет не о сколько-нибудь полной характеристике всей идеологии западничества и славянофильства в целом, а лишь об одном аспекте их спора – о трактовках проблемы национального своеобразия России в их крайних полемических выражениях.

раненный 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»¹, которая посвящена разбору сочинения Посошкова «О скудости и богатстве». Здесь, проводя параллель между воззрениями Посошкова и некоторых персонажей Островского, Григорьев доказывает мысль о единстве народного сознания и вместе с тем об отличии многих русских национальных представлений от тех, что сложились в исторической жизни Западной Европы. Взгляд Посошкова он называет в этом смысле «странным». «Странная политическая экономия... которая хочет обогащать людей и государства посредством правды и любви! Станный взгляд – и мудрено ли, что этот странный взгляд, который доселе делит с Посошковым вся непосредственно мыслящая великая Русь, который вместе с ним наследовала она от всего своего прошедшего, убеждение в законности которого испила она в чаше спасения, предлагаемой церковью всем верующим и дерзающим, а способность к восприятию всосала с молоком матери, – мудрено ли, что этот странный взгляд не мирится, хотя доселе еще смутно, бессознательно и робко, с требованиями другого, на другой почве выработавшегося взгляда, в котором эгоизм является принципом и двигателем машины общественного благосостояния, в котором правда и любовь суть нечто личное, вырабатываемое личным процессом, одним словом, сами по себе, а государство, общество тоже само по себе; в котором общественная жизнь есть, таким образом, чистый формализм, в котором узаконена, возведена в науку двойственность внутреннего мира человека и общественного быта»².

По иронии судьбы, участь как раз этой статьи Григорьева цензура решила «не по закону, а по душе» (если воспользоваться выражением героя Островского): после долгих совещаний цензоры пришли к выводу,

¹ Статья была впервые опубликована В. С. Спиридоновым в кн.: Ежегодник петроградских гостеатров: Сезон 1918–1919 гг. Пг., 1920. Там же подробно освещена история запрещения статьи.

² Ежегодник петроградских гостеатров... С. 185.

что ничего политически опасного (о чем формально и должна была беспокоиться цензура) в статье нет, но цензор высказал недовольство ее литературными качествами (что совершенно не входило по закону в компетенцию цензуры). В итоге печатать ее запретили, правда, с туманно приличной формулировкой причины. Как пишет В. С. Спиридонов, случай редкий в цензурной практике. Возвращаясь к содержанию статьи Григорьева, отметим, однако, что в ней замечательна сама постановка вопроса – удивительно прямая и честная.

Если иметь в виду особь, так сказать, форсированно патерналистский, «семейственный» облик российского самодержавия¹, то поляризация, расщепление общественного сознания на западническую и славянофильскую формы и может быть рассмотрено как катастрофа единого «тотального» сознания (именно «тотального», а не цельного, потому что «цельность» эта была явно направленной и построенной, официально санкционированной, благодаря чему, собственно, естественный процесс развития сознания произошел в такой неблагоприятной, в общем, форме).

По мере естественного роста просвещения и образованности, осмысления исторических событий 1812 и 1825 годов, по мере развития литературы, по мере того как складывалось общественное мнение, не мог не становиться все более и более очевидным тот факт, что крепостное право в корне и самым резким образом отделяло Россию от остальной, как тогда выражались, цивилизованной Европы. Иначе говоря, от того, что крепостное право и все традиции бесправия, вся государственная система, на которой оно основывалось, позорили Россию и любого из ее граждан, – от этого просто некуда было деваться. Идеология режима стремилась оккупировать самые интимные уголки сознания, притягивание режима должно было быть полным, тотальным, некритическим. И ничего нет удивительного, что с наступлением кризиса, момента, когда полное притягивание стало уж слишком явной ложью, стало буквально невозможным для сколько-нибудь мыслящего и рассуждающего человека, на смену притягиванию должно было прийти

¹ Повторим, что нас здесь интересует субъективно-психологическая сторона проблемы: не что представляло собой явление на самом деле, объективно, в своем политическом содержании, а как оно отражалось в сознании общества, как себя мыслило и подавало. Аспект этот, с нашей точки зрения, тоже имеет свое объективное значение, свое влияние на ход общественной борьбы, и влияние немаловажное.

такое же полное, категорическое и тотальное неприятие. «Спор славянофилов с западниками шел не о том, надо ли освобождать крестьян от крепостной зависимости, а о том, как, какими путями этого добиваться. Спор шел не о том, нужны ли народу свободы, а о том, какой общественный строй их может обеспечить. Спор шел не о том, стоять ли России на месте, а о том, какими путями идти ей вперед», – справедливо пишет исследователь славянофильства¹.

В национальном культурном сознании в очередной раз подтвердилась достаточно злополучная модель внезапной и резкой ломки, то, что Григорьев называл «выдыбай, боже» или что называется «и я сжег все, чему поклонялся, поклонился всему, что сжигал».

Наружу нагляднее все это выйдет позже – в бурную послениколаевскую эпоху, когда и писал Григорьев свой цикл «О развитии идеи народности в русской литературе со смерти Пушкина». Может быть, поэтому он так верно почувствовал «болезненность», «неправильность» самого хода этого развития, чреватого резкими кризисами и отказами от «вчерашней» правды ради сегодняшней. Резкая реакция вызвана именно бесцеремонным посягательством на интимный душевный мир, на ядро личности. Но резкость реакции, поспешная перестройка взглядов не меняют главного – само неправомерное вторжение одной сферы сознания в другую этим, конечно, не устраняется. Смещение ясной этики общественных отношений, бесспорно, являющихся сферой разума, и интимно личных, духовных вопросов, относящихся к сфере чувства и веры, будет сказываться в русском сознании на протяжении всего XIX века и служить источником многих крайних теорий и поступков.

«И молился на Россию и был с распинающими ее», – скажет об одном своем герое Лесков. Складывался тип сознания, который можно назвать «катастрофическим», потому что внутренняя катастрофа становится как бы нормой, законом и развитие сознания подменяется дурной бесконечностью переворотов в сознании. Западников Григорьев, как известно, называл «тушинцами». Вряд ли правомерно пояснять слово «тушинцы» словом «предатели», в смысле чуть ли не буквального политического предательства. Тут не только модернизация понятия – тут явно позиция Григорьева становится неотличимой

¹ Ломунов К. Н. Славянофильство как научная проблема. Задачи и принципы исследования // Литературные взгляды и творчество славянофилов. М., 1978. С. 60.

от позиции тех самых «сил мрака», от которых он всю жизнь так настойчиво отмежевывался. Если вспомнить историю, «тушинцами», «тушинскими перелетами» могли называть вовсе не обязательно каких-то своекорыстных злодеев-предателей, но и людей слабых, пливших по течению и просто потерявших ориентировку в бурных событиях «смутного времени».

В григорьевском словечке «тушинцы», в григорьевском отношении к крайнему западничеству (как тотальному отрицанию всего русского) слышится прежде всего осуждение «смуты» внутренней, душевной, потери точки опоры, осуждение личностной несостоятельности, прямо связанной с приятием ренегатства как некоей формы интеллектуальной жизни, как модели поведения.

И все же, хотя в целом Григорьеву западники неизмеримо более чужды, чем славянофилы, его собственная позиция была, как известно, попыткой найти средний путь, освободиться от крайностей обоих направлений. Это заметили и его журнальные противники. Уже после смерти Григорьева в статье «Мистико-аскетический роман», посвященной «Братьям Карамазовым», Антонович писал: «Достоевский... пристал к той литературной партии или школе, которую можно назвать левым славянофильством.... На самом левом конце этого направления стоял А. Григорьев, неопределенный мечтатель и художественный мистик, одною своею стороною даже соприкасавшийся с западничеством»¹. Оба направления Григорьев ощущал как «барские» и в этом отношении глубоко себе чуждые. Об этом он писал Погодину: «...как скоро славянофильство видит *народное* начало только в одном крестьянстве (потому что оно у *них* связывается с старым боярством), совсем не признавая бытия чисто великорусской промышленной стороны России, – как скоро славянофильство подвергает *народное* обрезанию и холощению во имя узкого, условного, почти пуританского идеала, – так славянофильство, во имя сознаваемой и исповедуемой мною правды, становится мне отчасти смешно, отчасти ненавистно как *барство* с одной стороны и пуританство с другой.

Правда, мною (да, кажется, и Вами) сознаваемая и исповедуемая, ненавидит вместе с западниками и сильнее их деспотизм государст-

¹ Антонович М. А. Литературно-критические статьи. М.; Л., 1961. С. 399. «Художественным мистиком» Григорьев здесь назван, конечно, за то исключительное значение, которое он придавал «художеству», что Антоновичу казалось мистицизмом.

венный и общественный, – но ненавидит западников за их затаенную мысль узаконить, возвести в идеал распутство, *утонченный* разврат, эмансипированный блуд и т. д. Кроме того, она не помирится в западничестве с отдаленнейшей его мыслию, с мыслию об уничтожении народностей, цветов и звуков жизни, с мыслию об отвлеченном, однообразном, форменном, мундирном человечестве. Разве социальная блуза лучше мундиров *блаженной памяти И*<мператора> *Н*<иколая> *П*<авловича> незабвенного, и фаланстера лучше его казарм? В сущности, это одно и то же»¹.

Понимание народности у Григорьева опирается на более широкую социальную среду, чем у «старобрядского» направления (так назвал он однажды славянофильство). Б. Ф. Егоров справедливо отметил, что, постоянно говоря о народе как едином организме, Григорьев тем не менее преимущественно имеет в виду социальные низы и купечество, то есть непривилегированные в дворянском государстве сословия. Дворянскую жизнь он называет «мишурной», «светским муравейником» и т. п.

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 инока 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 „валяя сызнова“ – по одним, с XVII, по другим, гораздо более последовательным господам, с XII столетия. Оно, пожалуй бы, и хорошо, да нельзя. Ведь жизнь, даже с ее наростами и болячками, – живая жизнь, живой организм»².

В москвитянинский период Григорьев склонен был считать, что соединиться с народом интеллигенция должна, «опускаясь» до его патриархального, не тронутого европейской цивилизацией сознания.

¹ Около апреля 1857. Цит. по изд.: *Григорьев Ап.* Письма. С. 127–128.

² *Григорьев Ап.* Литературная критика. С. 474–475.

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 старое и новое – ибо 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.)»¹.

В соответствии с открытием этой двойственности в народе Григорьев пересматривает и новую историю, литературу. Он признает теперь не только законной как факт, но и необходимой стороной духовного развития «тревожное» начало, без которого, с одним смирением, «жизнь закисла бы».

«Тревожное» начало в литературе должно идти навстречу пробуждению личностных начал в массе, которые Григорьев теперь замечает и ценит. В этом смысле показательны его послемосквитянинские размышления об Островском.

В статье «Искусство и нравственность» и в целом ряде театральных рецензий Григорьев как о чем-то самоочевидном говорит о мотивах протеста в «Грозе»: «И протест за новое начало народной жизни, за свободу ума, воли и чувства... разразился смело „Грозою“»².

Не только интеллигенция должна постигать мудрость народной жизни, но и народ меняется, он не застыл и не остановился в своем движении. К этой мысли приходит в итоге Григорьев. В журналах «Время» и «Эпоха» не случайно займет такое важное место тема народного образования – программа Достоевского предусматривала, что народу

¹ От 9 (21) янв. Цит. по изд.: *Григорьев Ап.* Письма. С. 183.

² *Григорьев Ап.* Литературная критика. С. 419.

предстоит овладеть лучшими достижениями мировой культуры. Интеллигенция и народ, по мысли писателя, должны двигаться навстречу друг другу для преодоления существующего трагического разрыва между ними.

У Григорьева программы не было, но его общая концепция искусства открывала для его мысли свои особые перспективы. «Театр – училище массы», – сказал когда-то Григорьев в своей ранней статье¹. Этому тезису он был верен на протяжении всей своей деятельности как театрального критика. В области театра взгляды его были на редкость устойчивы и определены. Он неизменно смотрел на театр как на «дело серьезное, дело народное», и потому требовательность его не знала компромиссов.

Хотя сложилась эта позиция рано, но на первых порах здесь бесспорно сказался стихийный демократизм Григорьева и, конечно, в первую очередь его очень яркие личные впечатления от московского театра эпохи его юности, театра Мочалова и Щепкина.

Драматический театр действительно был в XIX веке наиболее демократическим искусством, доступным и тем, кому по недостатку развития еще недоступно было серьезное чтение. «Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии – для всего народа», – скажет впоследствии Островский², размышляя о назначении театра. В театре Григорьев наиболее прямо и непосредственно мог наблюдать мощное воздействие искусства на людей. «Он сам был веяние», – сказал критик о Мочалове, подчеркнуто приравняв великого художника к «органическим» стихиям жизни.

Но чем больше укреплялся Григорьев в своих воззрениях на роль искусства и на отношение искусства к народности, тем естественнее и теснее вращалась его непосредственная живая заинтересованность театром в общую систему его взглядов. Можно предположить, что для Григорьева последнего периода театр представлял собой помимо, конечно, непосредственного эстетического переживания (что было всегда) еще и своеобразную, как мы теперь бы сказали, экспериментальную площадку, где творящий художник и народ, масса могут встретиться в едином высоком переживании.

Почвенничество как поиски третьего пути, как утопическая точка зрения на прошлое, настоящее и будущее России начало слагаться

¹ Репертуар и Пантеон. 1846. № 9. С. 427.

² Островский А. Н. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 139.

в москвитянинском кружке и развивалось в последний период деятельности Григорьева в его органической критике. Вместе с тем нам кажется важным, что в сознании самого Григорьева это, в сущности, была еще не теория, а в значительной мере некое эстетическое, родственное художественному переживание жизни, открытое ее впечатлениям и происходящим в ней переменам.

Последний этап почвенничества – его оформление в идеологическую и политическую доктрину в публицистике и журнальной деятельности Достоевского. Григорьев во «Времени» и особенно в «Эпохе» застал и чутко уловил этот момент «застывания» почвенничества в доктрину, в ненавистную ему «теорию» со всеми вытекающими отсюда последствиями: подчинением линии журнала законам публицистической борьбы, поисками союзников, тактическими соображениями при выборе имен положительно оцениваемых авторов и т. п. Здесь, нам кажется, глубокая, принципиальная основа его конфликтов с журналами братьев Достоевских, которую попытался свести к субъективно психологическим причинам Страхов в своих известных воспоминаниях о Григорьеве. Достоевский в примечании к этим воспоминаниям тоже мягко, но настойчиво подчеркнул, что Григорьев был «несомненный и страстный поэт», говоря о Григорьеве именно как критике, иными словами, дал читателям свою версию этого конфликта: указал на «непрактичность» Григорьева, на его отказ быть публицистом¹. Одновременно Достоевский тонко и точно определил главное своеобразие Григорьева – родственность его критики художественному творчеству.

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 (см. об этом в «Парадоксах органической критики»). 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 ее систематического изложения. Возникнув, как мы старались показать, на почве своеобразной оппозиции искусства по отношению к усилившимся рациона-

¹ Об отношениях Григорьева и Достоевского в период издания «Эпохи» см.: *Основат А. Л. К изучению почвенничества (Достоевский и Ап. Григорьев) // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1978. С. 148–150.*

листическим и 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.

Григорьев оказался в конфликте с ведущей тенденцией русской критики 60-х годов: в эпоху решительного размежевания в обществе литературная критика становилась частью и даже средством идеологической борьбы. Григорьев стремился остаться «вне партий» и был обречен на одиночество, на отсутствие постоянной трибуны и надежных союзников. Он сам отчетливо сознавал это, о чем свидетельствует его переписка. «В том, что теперь у меня нет связей, – писал он, – виноваты наполовину дурные стороны моего характера и темные пятна моей жизни, а наполовину – хорошие, т. е. моя решительная неспособность принадлежать к приходу, *jugare in verba magistri* и клятвенно отречься от собственной личности»¹. И еще: «С исключительно либералами не сойтись мне совсем, потому что я по натуре артист; с исключительно артистами же не схожусь я потому, что каждая жила моя бьется за свободу и ни одна не выносит тупого, спокойного индифферентизма политического и религиозного, к которому все артистические натуры (кроме одного Островского) чрезвычайно способны. Вот и подите тут... Тяжело стоять почти что одному, тяжело верить глубоко в правду своей мысли – и знать вместе с тем, что *в ходу, на очереди* стоит не эта, а другая мысль, которой сочувствуешь только наполовину. <...> Бороться в эпоху, когда, что ни человек – то партия, то новый оттенок мнения!!!»²

Сам Григорьев осознавал себя в критике «от партии» искусства. Придавая ему, как мы видели, исключительное значение в жизни общества, предъявляя высокие требования к содержанию художественного произведения, Григорьев вместе с тем оказывался в высшей степени эстетически взыскателен. Не художественное он просто выводил за границы искусства, невзирая ни на какие добрые намерения авторов. Это для него вообще не предмет для критического анализа (что особенно отчетливо видно в театральных рецензиях). Пафос критической

¹ М. П. Погодину, между 21 и 28 мая 1851 г. Цит. по изд.: Григорьев Ал. Письма. С. 47.

² Е. С. Протопоповой, от 26 янв. 1859 г. (там же. С. 208).

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 и произведения, нет этого самого качества. Логика идейной борьбы в журналистике 60-х годов приводила иной раз к тому, что художественный факт словно и правда становился чем-то эфемерным, становился производным критической статьи. Заурядная беллетристика Кохановской провозглашалась чуть ли не новым словом в русской литературе на страницах славянофильской печати. По внелитературным соображениям явно завышена Добролюбовым оценка прозы Марко Вовчка и названы «альбомными побрякушками» шедевры пушкинской лирики. Рецензент «Отечественных записок» не стесняется разругать пьесу Островского «Не так живи, как хочется», прямо признаваясь, что не читал и не видел ее в театре, а судит по отчету о спектакле. Чернышевский, не ограничиваясь полемикой с идеями Островского, объявляет «Бедность не порок» пьесой «слабой и фальшивой». Печально знаменитая статья Антоновича «Асмодей нашего времени», где обвинен в бездарности лучший роман Тургенева, – случай крайний, но не единственный. Подчеркнем, речь идет не о споре (хотя бы и самом резком) с концепциями, идеями писателей, а именно об общей оценке произведений как художественного факта. 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 упрека, насколько это в человеческих силах. Разумеется, были и у него свои пристрастия и антипатии, какие-то его надежды оказались преувеличенными и не подтвердились, в чем-то он ошибся, хотя случаи такие достаточно редки. Но сам подход тут иной. Так, в период, когда Григорьев отрицательно оценивал роль натуральной школы, он критиковал «направление» «Бедных людей» Достоевского и «Кто виноват?» Герцена, но никогда не называл эти вещи слабыми, сразу выделив их в потоке прозы 40-х годов. Исходя из своего представления о театре и драме как искусстве, непосредственно обращенном к массе, Григорьев невысоко оценивал значение пьес Тургенева, считая их чересчур утонченными, недостаточно демократичными, однако не отрицал их литературных достоинств. Число примеров можно было бы умножить.

Для Григорьева как критика искусства характерно стремление к широте взгляда. Причем григорьевская широта – нечто противоположное бесхарактерности, робости, тому, что называется всеядностью. У Григорьева широта активная, творческая, он стремится работать со всем, что попадает в его поле зрения, без усталости извлекая все, что можно извлечь ценного.

С этим связан особый характер его полемичности. Сама по себе полемика занимает в его статьях большое место: имея свой взгляд на вещи и относясь к искусству как органическому целому, он постоянно стремится любой факт осмыслить, во-первых, в связи с этим целым, а во-вторых, сориентировать свою концепцию среди современных суждений об этом факте или явлении. Но при этом Григорьев демонстративно отказывается от таких выгодных полемических ходов, когда для наглядности делают все, чтобы углубить видимое противоречие оппонента с истиной. Ему интересно как раз другое – прежде всего сильная сторона чужого рассуждения, даже если сильной ее можно назвать только исторически, по происхождению. И в явном, с его точки зрения, заблуждении интересуется Григорьев прежде всего момент истины, а потом уже и логика и психология отхода от истины (см., например, статью «Западничество в русской литературе, причины происхождения его и силы»). Григорьев органически неспособен не входить в положение противника, и это не тактический прием полемиста, а программа и особый, редкий дар природы. Григорьевское добродушие особенно поражает в соотнесении с общеизвестной злополучностью его писательской судьбы. Он и над собой готов посмеяться и признать свои слабости, но в существенном неуступчив до последней степени (см. статью «Несколько слов о законах и терминах органической критики»).

«Готовый с полной искренностью сознаться в грехе некоторой темноты изложения и некоторой излишней привязанности к анализу, я остаюсь, однако, при убеждении, что умственной лени, лени мыслить и следить за развитием чужой мысли, не надо по-настоящему баловать ни в себе, ни в других», – писал Григорьев¹.

Над Григорьевым смеялись противники и сетовали на него единомышленники, что он пишет слишком сложно, со множеством отступлений, с повторениями и с пристрастием к неожиданным терминам, которые казались иной раз нелепыми. Как видим, он и соглашался,

¹ Григорьев А. Литературная критика. С. 370.

и не соглашался с этими упреками. Повторения он объяснял и биографическими обстоятельствами: «Я не имею, конечно, никакого права не то что уж требовать, но даже и желать, чтобы моя критическая деятельность, поглощавшаяся более или менее толстыми книжками журналов и вместе с ними отходившая в архив, была у читающего люда в памяти... и потому обязан всегда разъяснять свои положения, вечно начинать сызнова...»¹. Но все эти свойства формы имеют и содержательный смысл. Поняв их логику, в Григорьеве можно ценить и его «косноязычие» – он умеет сказать хлестко, но пренебрегает этим. Он настолько же живет художественным словом, насколько опасается собственного словца, опасается и увлечься за ним, и злоупотребить им. Чувствуется, что он постоянно остерегается формул – запоминающихся, «крылатых», готовых к отчуждению, готовых начать некую самостоятельную жизнь. Он преследует догматическое мышление и на уровне стилистики, заботится о том, чтобы слово критическое не присваивало себе исподволь и незаконно прерогатив и возможностей слова художественного.

Повторы Григорьева (внутри одной статьи), многократные возвращения к одной и той же мысли вызваны боязнью того, что теперь называют «формализацией понятия»: его работа как критика идет прежде всего не с понятиями, а с образами и ощущениями. Он и боится вместо живого и неподдельного ощущения подсунуть читателю удобо-запоминаемый, отвлеченный словесный знак.

Жанр Григорьева, собственно, не статья, а беседа, несколько беспорядочная, вязковатая, нередко затянувшаяся, но не будем забывать, что собеседник наш как никто знает предмет и серьезнейшим образом им заинтересован. В итоге оказывается, что неуклюжий, аморфный характер беседы позволяет уловить и определить такие явления, которые иными, более правильными и логическими способами не улавливаются. Поэтому и нюансом Григорьев так часто бывает занят вовсе не для того, чтобы им щегольнуть, а потому что он, как всякий одаренный практик искусства, знает по опыту, что нюанс все решает. Так, какой-нибудь стилистический нюанс (почти наверняка для каждого из нас утраченный) восприятия современниками каких-то черт прозы Загоскина или «Истории...» Карамзина оборачивается – и это воочию показывает Григорьев, ибо это становится видным на его уровне исследования, – серьезным, узловым фактом истории развития общест-

¹ Григорьев Ал. Эстетика и критика. С. 140.

венной мысли (см. цикл «Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина»).

Несмотря на свое одиночество в литературно-общественной борьбе эпохи, Григорьев, как уже отмечали исследователи его творчества, был с ней кровно связан. Для его критики характерна страстная заинтересованность общественной проблематикой искусства, причем, как многие русские классики, он рассматривал ее преимущественно сквозь призму нравственных исканий. Подобно другим представителям русской мысли 50–60-х годов, Григорьев обращается к проблеме народности.

Но если революционные демократы дали социальное и классовое истолкование этой категории, то Григорьев понимает народность как совокупность национально характерного (правда, как мы видели, с опорой на непривилегированные слои нации). С другой стороны, в отличие от славянофилов, которых проблема национального интересовала преимущественно в философско-историческом аспекте, Григорьев изучает отражение национальных форм сознания и быта в искусстве. В этом случае такой конкретный поворот проблемы, ее обращенность к живой практике искусства во многом предохраняет Григорьева от построения утопических доктрин, подобных славянофильским, позволяя ему сделать интереснейшие наблюдения. Да и общий вывод Григорьева о том, что в ходе истории национальное «не амальгамируется» и что оно составляет существенную сторону содержания в искусстве, едва ли может быть оспорен.

Оставаясь в рамках идеалистических представлений, Григорьев был противником материалистической эстетики революционных демократов. И главным объектом его неприятия был их утилитаризм в подходе к искусству и недооценка его самостоятельной роли в познании.

Опираясь на шеллингианское учение об интуитивном постижении жизни искусством, Григорьев вместе с тем стремился защитить и права разума, сознательного начала в творчестве, видя в их единстве залог подлинной художественности. Именно эта сторона его эстетических представлений заставляет его быть предельно внимательным к живой, развивающейся литературе, к факту искусства. Его критика поэтому – живое свидетельство, репортаж, описание взаимодействия и борьбы художественных идей (в нерасчленимости обеих составляющих этого понятия). Постоянное стремление к адекватности критики предмету, бесконечное приближение критики к литературе, к художественному факту, к почве – метод, позволивший Григорьеву высказать

множество глубоких мыслей о литературе, как современной ему, так и предшествовавшей.

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