

Такова, можетъ быть, одна изъ самыхъ грустныхъ страницъ въ исторіи русской журналистики. Таковъ исключительный случай непониманія, систематической травли и окончательнаго изгнанія изъ литературы одного изъ крупнѣйшихъ европейскихъ критиковъ новѣйшей формациі, тонкаго литературнаго аналитика-философа, глубокаго поэта во всѣхъ своихъ раздумьяхъ и оригинальнѣйшаго новатора въ излюбленной имъ области—изученіи и толкованіи художественнаго творчества.

Въ исторіи литературной критики Аполлонъ Григорьевъ намѣчаетъ новую ступень. Его журнальныя статьи открываютъ такіе широкіе пути въ будущее, что только въ наши дни, полстолѣтія спустя по ихъ написаніи, руководящія идеи его осмѣянныхъ страницъ во многомъ совпадаютъ съ послѣднимъ словомъ умственныхъ достижений современности.

Ученикъ Шеллинга, Ап. Григорьевъ былъ бергсоніанцемъ *avant la lettre*, и если бы мы хотѣли сегодня составить систематическій канонъ правилъ и задачъ литературной критики по ученію знаменитаго французскаго философа, мы бы лучше всего разрѣшили эту задачу, обратившись къ забытымъ статьямъ непрізнаннаго критика „Москвитянина“.

Въ нихъ постигнѣ заключенъ полный декалогъ новой критики. Интуитивное пониманіе литературныхъ явленій, при самой тщательной провѣркѣ критическихъ интуицій всѣми средствами разсудочнаго познания—такова постоянная схема григорьевскаго метода. Стремленіе найти безошибочныя формулы для всѣхъ своихъ художественныхъ воспріятій и высказать ихъ будящими и волнующими словами, новый методъ безпрестанно провѣряемаго импрессионизма, новая литературная манера страстнаго и вдумчиваго комментарія, постоянная порывистость, нервно-ность и живость критическихъ впечатлѣній, при вѣчной заботѣ о ихъ точности и правдивости, непрерывная работа разсудка, вооруженнаго хронологіей, лингвистикой, психологіей—цѣлымъ арсеналомъ цифръ, терминовъ и именъ—съ попутными исканіями чутья, угадыванія, прозрѣнія—таковы основныя приемы его метода. Отъ опыта, отъ протокола, отъ дисциплины и анализа къ свободному угадыванію и творческому прозрѣнію, отъ памяти къ воображенію, отъ разсудка къ интуиціи—таковы пути его критики.

Всѣ эти приемы синтетическаго изслѣдованія дѣлають Ап. Григорьева однимъ изъ самыхъ современныхъ писателей. Бѣлинскій, Сентъ-Бевъ, Карлейль или Тэнъ, при всемъ ихъ огромномъ значеніи въ исторіи новыхъ приемовъ литературнаго разбора, несравненно больше принадлежатъ прошлому и значительно сильнѣе удалены отъ всѣхъ потребностей нашего сегодняшняго сознанія, чѣмъ совершенно не имѣющей читателей Григорьевъ. Въ ряду основателей новой критики ему по праву принадлежитъ одно изъ самыхъ замѣтныхъ мѣстъ.

немъ критики школы Чернышевскаго, точно такъ же, какъ дорогой и намъ реализмъ русской сцены не тотъ грубый натурализмъ, при защитѣ котораго ополчались и на страстные порывы романтики и на безпечный смѣхъ непретенціознаго водевиля. Мы тяготѣемъ къ какимъ-то инымъ началамъ. Но этотъ порывъ—исполненіе стараго пророчества того критика, который, взявъ все лучшее отъ возрѣній тридцатыхъ годовъ, не устанно примѣнялъ болѣе широкія начала при оцѣнкѣ литературы и сцены середины прошлаго вѣка.

Аполлонъ Григорьевъ—послѣдній изъ плеяды тѣхъ критиковъ-рецензентовъ, для которыхъ интересы сцены были неразрывно связаны съ интересами литературы. Любя театръ, онъ искалъ въ немъ отвѣта на самые мучительные запросы духа, искалъ, страстно вѣря, что сценическій художникъ при бѣдности драмы можетъ ухватиться за одни намеки и отразить самыя глубокія вѣянія своей эпохи. И театръ не разъ оправдывалъ эти надежды.

Пылкій и впечатлительный писатель, въ силу окружающихъ условій жизни, былъ подготовленъ воспринять настроеніе тридцатыхъ годовъ прежде всего со стороны бурной романтики. Онъ не принадлежалъ къ родовитому дворянству и свою генеалогію велъ отъ дѣда, человѣка умнаго и энергичнаго, пришедшаго въ Москву въ нагольномъ тулупѣ и сумѣвшаго пробить себѣ дорогу. Но онъ выросъ въ богатомъ домѣ и могъ сравнивать окружающій его міръ съ тѣмъ міромъ, который такъ поэтично обрисовалъ Гончаровъ въ „Снѣ Обломова“. „Суевѣрія и преданія“ будили въ его душѣ склонность къ мистическому. И эта склонность могла лишь усилиться подъ вліяніемъ первыхъ такихъ раннихъ литературныхъ впечатлѣній. „Миѣ сорокъ лѣтъ, и изъ этихъ сорока по крайней мѣрѣ, тридцать живу я подъ вліяніемъ литературы,—писалъ онъ въ первыхъ строкахъ своей біографіи-исповѣди, озаглавленной характернымъ названіемъ: „Мои литературныя и нравственныя скитальчества“. Еще ребенкомъ онъ съ волненіемъ слушалъ рассказы своего учителя о герояхъ древняго Рима, и великія личности Брутовъ, Камилловъ и Маріевъ исполнинскими призраками вставали предъ его впечатлительнымъ воображеніемъ. А на-ряду съ тѣмъ романы Анны Ратклифъ или г-жи Коттень, которые читались вслухъ взрослыми, не подозрѣвавшими, что къ ихъ чтенію до глубокой ночи прислушивается впечатлительный мальчикъ. И какъ послѣдній, всеобъединяющій аккордъ—бесѣды студентовъ, товарищей учителя, на которыхъ „съ какой-то лихорадочностью произносилось имя „Лордъ Байронъ“... изъ устъ въ уста переходили дикія и порывистыя стихотворенія Полежаева“. „Когда произносилось это имя,—разсказываетъ онъ,—и очень рѣдко, конечно, нѣсколько другихъ, еще болѣе отверженныхъ именъ, какой-то ужасъ овладевалъ кругомъ молодыхъ людей и вмѣстѣ что-то страшно соблазняетъ

щее, неодолимо-влекущее было въ этомъ ужасѣ, а если въ торжественные дни именинъ, рожденій и иныхъ разрѣшеній „випа и елея“ компанія доходила до нѣкотораго искусственно приподнятаго настроива... то неопредѣленное чувство суетвѣрнаго и вмѣстѣ обаятельнаго страха смѣнялось какою-то отчаянною наивною симпатіей и къ тѣмъ рѣчамъ, которыхъ

значенье

Темно иль ничтожно,
Но имъ безъ волненья
Внимать невозможно,

и къ тѣмъ людямъ, которые или „жгли жизнь“ беззавѣтно, или ставили на карту“ ¹⁾).

Въ театрѣ эти бурныя лихорадочно-тревожныя вѣянія эпохи съ страстно-увлекательной силой отразилъ Мочаловъ. И какъ высоко стоялъ въ глазахъ Аполлона Григорьева образъ артиста, имѣвшаго огромное моральное вліяніе на все молодое поколѣніе тридцатыхъ годовъ. Критикъ смѣло утверждалъ, что имя Мочалова нельзя миновать въ критической статьѣ о романтизмѣ, какъ нельзя миновать въ очеркѣ сороковыхъ годовъ имени Грановскаго, хотя бы и оставившаго по себѣ скудные литературные слѣды. Мочаловъ—„великій выразитель, который былъ гораздо больше почти всего имъ выражаемаго“, артистъ, творившій великое изъ самыхъ бѣдныхъ матеріаловъ, „влагая въ скудныя формы свое душевное богатство“. ²⁾

Въ наше время, послѣ длиннаго ряда трудовъ по театральной эстетикѣ, можно горячо защищать идею о самостоятельномъ творествѣ художника сцены. Но въ пятидесятыхъ годахъ это былъ необычайно смѣлый взглядъ, и слова критика о чародѣѣ, который „творилъ около себя міры однимъ словомъ, однимъ дыханіемъ“,—наиболѣе пламенная защита актера въ русской литературѣ о театрѣ.

И такъ всегда!

Театръ не являлся въ глазахъ Аполлона Григорьева придаткомъ литературы. Наоборотъ, критикъ былъ глубоко убѣжденъ, что лишь на сценѣ раскрывается во всей полнотѣ замысль автора и къ живымъ впечатлѣніямъ театра апеллировалъ даже въ тѣхъ случаяхъ, когда пьеса не появлялась еще на подмосткахъ. Въ статьѣ „Послѣ „Грозы“ Островскаго“ Аполлонъ Григорьевъ бросалъ Добролюбову цѣлый рядъ упрековъ за слишкомъ одностороннее пониманіе драматурга. Указывая на то, что авторъ статьи о темномъ царствѣ отказывается въ сочувствіи

¹⁾ *Время*, 1862 г.

²⁾ Сочиненія Аполлона Григорьева, т. I. Взглядъ на русскую литературу со смерти Пушкина.

герою комедіи „Свои люди—сочтемся“, Большову, даже въ трагическую минуту его жизни, онъ говорилъ о будущей постановкѣ запрещенной тогда пьесы и спрашивалъ: „Откажетъ ли Большову въ сожалѣніи и, стало быть, извѣстномъ сочувствіи масса? Пойметъ ли она Липочку какъ протестантку?“ И это былъ доводъ, свидѣтельствующій о самомъ глубокомъ постиженіи законовъ сцены. Когда первый исполнитель роли Большова, мало чувствовавшій Островскаго, М. С. Щепкинъ, не придалъ послѣднимъ сценамъ трогательности, это бросилось въ глаза, какъ прямая ошибка, и противоположная традиція не замедлила затѣмъ прочно утвердиться на русской сценѣ ¹⁾.

„Островскій прежде всего драматургъ“, „онъ создаетъ свои типы для массы“, этими словами Аполлонъ Григорьевъ могъ съ полнымъ правомъ заключить свои возраженія Добролюбову, такъ какъ тутъ крылась новая идея, связывавшая съ театромъ его самыя глубокія и самыя страстныя вѣрованія.

Мы коснемся далѣе того положительнаго понятія народности, которое играло такую значительную роль въ міросозерцаніи Аполлона Григорьева; но какъ характерно, что театръ давалъ ему если не основу, то непрестанную поддержку для вѣры въ правоту непосредственнаго чувства толпы. Рассказывая о неудачѣ, постигшей на сценѣ московскаго театра драму К. С. Аксакова „Освобожденіе Москвы“, онъ во всемъ винилъ „великосвѣтскую чернь“ и „такъ называемую публику“, съ восхищеніемъ говоря о томъ, что „святое, тысячеглавое дитя, называемое массою, толпою, народомъ, инстинктивно чувствовало правду историческую“. ²⁾ И то же въ оцѣнкѣ сценической игры. На-ряду съ Мочаловымъ критикъ безконечно восхищался Мартыновымъ. Но этотъ артистъ долго не былъ оцѣненъ въ литературныхъ кругахъ, и это дало поводъ Аполлону Григорьеву сказать о первыхъ годахъ его сценической работы: „у Мартынова и тогда были созданія не менѣе глубокія, какъ въ краткую послѣднюю эпоху его славы:—но глубину этихъ созданий чувствовала масса, а критика о ней молчала“.

Такія противоположенія—не случайность, и Аполлонъ Григорьевъ не разъ развивалъ ту же мысль. „Я пишу не для мышинныхъ жеребчиковъ и не для посятителей вечеровъ Излера,—а для людей мыслящихъ и для массы, которая—правильно ли, ошибочно ли,—но *чувствуетъ* въ серьезъ, взаправду чувствуетъ что-либо во время сценическаго представленія“,—говорилъ онъ. А въ другомъ мѣстѣ мы находимъ еще болѣе подробное развитіе того же взгляда: „закоренѣлый и старый демократъ

¹⁾ Любопытна въ этомъ отношеніи рецензія А. Баженова: „Сочиненія и переводы“, т. III, стр. 76.

²⁾ *Якорь*, 1869 г., № 2.

подразумѣвается въ искусствѣ), я высоко уважаю массу и чрезвычайно низко ставлю такъ называемую публику. Публика вездѣ и всегда, а въ особенности у насъ, составляется изъ такъ называемаго хорошаго общества, т.-е. по моему, обычному, циническому, но вѣрному выраженію изъ гнили и прокиса нравственнаго мѣщанства“.

Эти суровыя выраженія намекаютъ уже на глубокую трагедію Аполлона Григорьева—вѣчное и неотступное сознаніе своего идейнаго одиночества. Его голосъ не находилъ отклика въ обществѣ пятидесятихъ и шестидесятихъ годовъ. И это потому, что не только театральными симпатіями, но и всѣмъ складомъ своего міросозерцанія онъ принадлежалъ къ людямъ болѣе ранней идеалистической эпохи. Его духовнымъ вождемъ былъ Бѣлинскій. Но не Бѣлинскій послѣднихъ статей, дававшихъ опору для взглядовъ Чернышевскаго, а Бѣлинскій первыхъ лѣтъ его непоколебимую вѣрой въ идеалистическое начало. Философія Пеллинга, которой когда-то увлекался авторъ „Литературныхъ мечтаній“, была для Аполлона Григорьева той системой, которой онъ неизмѣнно оставался вѣренъ. И есть что-то необычайно трогательное въ томъ, что въ годы самага грубаго натурализма, когда общество такъ прочно усвоило реалистическую эстетику Чернышевскаго и когда уже восходила звѣзда Писарева, онъ въ первыхъ же номерахъ своего *Якоря* отвелъ мѣсто для цѣлаго ряда статей о философіи нѣмецкаго идеалиста. Аполлонъ Григорьевъ чувствовалъ, что именно этому міросозерцанію обязанъ былъ его учитель самыми глубокими прозрѣніями въ области искусства и былъ убѣжденъ, что отзвуки тѣхъ же взглядовъ держали бы верхъ въ мятущейся, но неспособной закоснѣть въ теоріи противъ правды искусства и жизни“ натурѣ Бѣлинскаго. „Дѣло въ томъ,—писалъ онъ,—что смерть застала критика въ такой именно моментъ, что этотъ послѣдній моментъ его сознанія такъ и застылъ въ школѣ, порожденной не самимъ Бѣлинскимъ, а именно этимъ моментомъ его духа,—что для адептовъ школы и для многихъ раболѣпныхъ послѣдователей всякой литературной новизны это послѣднее его слово не есть единственно-настоящее, что они того, прежняго-то Бѣлинскаго, пламеннаго поборника и тончайшаго цѣнителя художественной красоты—одни забыли, другіе знать не хотятъ, пренаивно думая, что такъ вотъ, въ этомъ-то напряженномъ и нѣсколько болѣзненномъ, хотя и совершенно поясняемомъ историческими обстоятельствами моментъ сознанія—весь и высказался такой великій и могущественный духъ, каковъ былъ духъ Бѣлинскаго“.

Но что осталось въ концѣ пятидесятихъ годовъ отъ раннихъ взглядовъ Бѣлинскаго, отъ его увлеченій бурной романтикой восторженнаго преклоненія передъ красотой и вѣры въ единую и вѣчную тему искусства, воспроизводящаго идею всеобщей жизни? Критика той эпохи, съ

Чернышевскимъ и Добролюбовымъ во главѣ, была насковозь проникнута общественными тенденціями. Искусство, которому предписывалась цѣль объяснять жизнь, приравнивалось къ наукѣ. Оно должно было наравнѣ съ ней способствовать прогрессу, что въ концѣ-концовъ сводилось, конечно, къ требованію прямолинейныхъ фелъетонно-хлесткихъ обличеній. „Наслажденіе изящнымъ должно состоять въ минутномъ забвеніи нашего я, въ живомъ сочувствіи съ общею жизнію природы“. Какъ не похожи эти первыя строки Бѣлинскаго объ искусствѣ, предуказывавшія столько пламенныхъ увлеченій міромъ мечты, на сухія слова эстетическаго трактата Чернышевскаго: „реальное направленіе мыслей, развиваемыхъ здѣсь, уже достаточно свидѣтельствуешь, что онѣ возникли на почвѣ реальности и что авторъ вообще придаетъ очень мало значенія для нашего времени фантастическимъ полетамъ даже и въ области искусства, не только въ дѣлѣ науки“.

„Фантастическіе полеты“—терминъ, который подлежалъ весьма пространительному толкованію: подъ него подводилась не только фантастика, но рѣшительно все, что не сводилось на рѣзкое и безпощадное обличеніе. Теперь трудно и представить тотъ неудержимый гнѣвъ, съ которымъ обрушился Чернышевскій на поэтичную, какъ сказка, комедію Островскаго „Бѣдность не порокъ“. Въ ней не было обличенія, не слышалось того ярко-отрицательнаго отношенія къ изображаемымъ типамъ, которымъ проникнута первая пьеса „Свои люди—сочтемся“, и критикъ говорилъ, что только воспоминаніе о старыхъ заслугахъ автора мѣшаетъ ему наградить его за новый трудъ эпитетомъ „кичливой бездарности“. Такая грубость отрицаній сама по себѣ могла заставить болѣе чуткихъ критиковъ отстаивать положительныя черты русскаго быта. Но атака Чернышевскаго была лишь сигналомъ, за которымъ послѣдовалъ общій натискъ, принявшій особую стремительность послѣ „Грозы“, гдѣ авторъ нарисовалъ полный религіозной мечтательности женскій образъ. Чтобъ оправдать Катерину какъ типъ, надо было свести на нѣтъ всю привлекательность ея мистическихъ настроеній, и послѣдователи Добролюбова не остановились передъ этой задачей. „Драма „Гроза“—драма только по названію, въ сущности же это—сатира, направленная противъ двухъ страшнѣйшихъ золь, глубоко вкоренившихся въ темномъ царствѣ—противъ семейнаго деспотизма и мистицизма“,—писалъ критикъ *Московскаго Вѣстника*. Но разъ такъ, то можно было переоцѣнить и главную героиню пьесы. „Личность Катерины съ перваго раза располагаетъ къ себѣ зрителя,—но только съ перваго раза, пока въ нее не вдумашься; она заслуживаетъ не сочувствія, а только состраданія, какъ заслуживаютъ его эпилептики, слѣпые, хромые: жалѣть ихъ можно, стараться пособить имъ—должно, но сочувствовать ихъ эпиле-

псія, слѣпотѣ и хромотѣ—ужь никакъ нельзя: это было бы безуміемъ“¹⁾. И это было далеко не единичный отзывъ. „Не принимая на себя трудной задачи совѣтовать автору въ подобныхъ случаяхъ, мы думаемъ однако, что г. Островскій сдѣлалъ бы гораздо лучше, если бы исключилъ изъ своего новаго произведенія всю трагическую часть его и представилъ бы намъ обыкновенную смертную обитательницу уѣзднаго города, молодую и хорошенькую, не мечтающую о томъ, чтобы сдѣлаться птицей и летать по воздуху (такія мечты слишкомъ смѣшны въ устахъ совершеннолѣтней женщины), но попросту недовольную мужемъ и свекровью и умирающую естественнымъ образомъ, если ужь ей такъ необходимо умереть!“,—снисходительно совѣтовалъ критикъ *Московскихъ Вѣдомостей*²⁾.

Самъ Добролюбовъ, правда, успѣшилъ отмежеваться отъ подобныхъ заключеній, но и его сужденія, высказанныя въ извѣстной статьѣ „Лучъ свѣта въ темномъ царствѣ“, не отличаются достаточнымъ уваженіемъ къ глубокимъ запросамъ человѣческаго духа. Тутъ, какъ и въ болѣе ранней статьѣ „Темное царство“, авторъ все время имѣетъ въ виду общественную точку зрѣнія. Но въ одной ли окружающей обстановкѣ причина той драмы, которая происходитъ въ душѣ Катерины? Способна ли она и вообще удовлетвориться дѣйствительностью послѣ страстныхъ мечтательныхъ порывовъ? Или, можетъ быть, тутъ приподымается завѣса вѣчнаго вопроса о тоскѣ по идеалу? Какъ бы то ни было, мы сознаемъ, что психологически вопросъ болѣе сложенъ, чѣмъ это представлялось Добролюбову. „Иной разъ, бывало, рано утромъ въ садъ уйду, еще только солнышко всходитъ,—упаду на колѣни, молюсь и плачу; такъ меня найдутъ. И объ чемъ я молилась тогда, чего просила—не знаю; ничего мнѣ не надобно, всего у меня было довольно“. Какъ странно читать послѣ этихъ, приводимыхъ Добролюбовымъ, строкъ его снисходительныхъ соображеній: „бѣдная дѣвочка, не получившая широкаго теоретическаго образованія, не знающая всего, что на свѣтѣ дѣлается, не понимающая даже хорошенько своихъ собственныхъ потребностей, не можетъ, разумѣется, дать себѣ отчетъ въ томъ, что ей нужно“. Если такъ, почему же критикъ отказывался отъ солидарности съ его болѣе рѣшительными въ своихъ заключеніяхъ послѣдователями? Въѣд если широкое теоретическое образованіе и обиліе свѣдѣній позволять женщинѣ хорошо понять свои потребности, это произойдетъ явно за счетъ мечтательности и мистицизма, которые при такихъ условіяхъ вполне допустимо считать если не дьявольскимъ наважденіемъ, то привычкой весьма дурного тона.

1) *Московскій Вѣстникъ*, 1859 г., № 49.

2) *Московскія Вѣдомости*, 1860 г., январь.

Какъ видимъ, для Добролюбова и критиковъ его школы дѣло было чрезвычайно ясно. Прогрессъ, научное развитіе, рациональное воспитаніе,—все это были новыя средства, обеспечивающія радикальное излѣченіе отъ всякихъ золъ. Но Аполлонъ Григорьевъ понималъ, что жизнь—болѣе сложное и болѣе таинственное явленіе. Не отрицая правильности многихъ соображеній автора „Темнаго царства“, онъ все же полагалъ, что въ его статьѣ захвачена лишь одна сторона жизни, отражаемой произведеніями Островскаго. Самодурство самодурствомъ, и ему симпатизировать нечего. Но какъ часто пьеса Островскаго является не сатирой, а „поэтическимъ изображеніемъ цѣлаго міра съ весьма разнообразными началами и пружинами“. Какъ часто у него и пассивная личность, которую по теоріи можно было бы лишь жалѣть, рисуется высокой личностью, привлекающей всѣ наши симпатіи своимъ нравственнымъ совершенствомъ.

Въ настоящее время все это такъ безусловно вошло въ наше сознаніе. Мягкость, примиренность, вѣра въ нравственное совершенство, эти начала произведеній Островскаго не укрылись отъ западной критики, гдѣ драматурга считаютъ писателемъ, настолько проникнутымъ христіанскимъ духомъ, что у него не вырывается ни одного слова гнѣва и ненависти ¹⁾. Но въ пятидесятые годы, когда хотѣли только обличеній и порицаній, къ нимъ шли и шли, совлекая съ искусства самое интимное и обаятельное.

Аполлонъ Григорьевъ не могъ не протестовать противъ этого публицистическаго похода.

Еще въ первые годы своей литературной дѣятельности онъ не безъ оговорокъ принималъ принципъ исторической критики. Вполнѣ соглашаясь съ тѣмъ, что литературу надлежитъ разсматривать „какъ органическій продуктъ вѣка и народа въ связи съ развитіемъ государственныхъ и общественныхъ моральныхъ понятій“, онъ въ то же время напоминалъ о томъ, что во всемъ временномъ есть „частица вѣчнаго и непремѣннаго“, изъ чего неизбѣжно слѣдуетъ, что есть и общіе эстетическіе законы ²⁾. Но эту точку зрѣнія критикъ долженъ былъ защищать потомъ съ новой и новой силой, ополчаясь на самый пріемъ публицистовъ, кричать о новыхъ интересахъ минуты и неумолимо подгонять подъ нихъ произведенія искусства. Онъ понималъ, что, стирая въ старомъ все до конца, чисто общественный взглядъ на литературу не можетъ ни на мигъ принести успокоенія, такъ какъ человѣчество всегда будетъ стоять предъ новыми и новыми требованіями, и говорилъ, что историческая критика—„безотрадиційшее изъ міросозерцаній, въ кото-

¹⁾ *Patouillet*. „Ostrovski“, V стр.

²⁾ *Москвитинъ*, 1852, № 1.

ромъ всякая минута міровой жизни является переходною формою къ другой переходной же формѣ; бездонная пропасть, въ которую стремясь летитъ мысль безъ малѣйшей надежды за что-нибудь ухватиться, въ чемъ-либо найти точку опоры“.

„Душа человѣка, всегда единая, всегда одинаково стремящаяся къ единому идеалу правды, красоты и любви, какъ будто забывается“— вотъ основной мотивъ всѣхъ воззрѣній Аполлона Григорьева. Насквозь проникаетъ онъ и понятіе народности, выставленное въ противоположность „чисто сатирическому отношенію къ бытовой жизни“.

Это понятіе не является безусловно неоспоримымъ, такъ какъ полемика заставляетъ порой Аполлона Григорьева идти дальше цѣли и видѣть элементы вѣчнаго въ томъ, что минуло вмѣстѣ съ его эпохой. Касаясь, напримѣръ, вопроса о повальномъ взяточничествѣ старыхъ чиновниковъ, критикъ всѣ надежды на искорененіе зла строилъ на вѣрѣ въ проповѣдь личнаго совершенства, упуская изъ виду вліяніе такихъ реальныхъ мѣръ, какъ введеніе судебныхъ уставовъ и образовательнаго ценза. Съ другой стороны, и въ области театра вполне понятныя явленія, вродѣ большого успѣха Островскаго на московской сценѣ, давали поводъ къ самымъ грандіознымъ обобщеніямъ. Простой фактъ близости актеровъ къ изображаемымъ типамъ былъ возведенъ въ нѣчто неизмѣнное, и критикъ строилъ цѣлую теорію о вѣчномъ первенствѣ московской труппы надъ петербургскою. Но такъ ли важны подобныя преувеличенія, въ параллель которымъ можно было бы привести цѣлый рядъ противоположныхъ промаховъ со стороны утопистовъ? Не должны ли мы, наоборотъ, отнести все это къ неизбѣжной въ полемикѣ страстности и глядѣть лишь на общія идеи оцѣнки литературныхъ явленій?

Но тогда сразу выступаетъ глубокое превосходство Аполлона Григорьева. Понятіе народности готовъ былъ принять и Добролюбовъ. „Какъ будто мы не признавали народности у Островскаго! Да мы именно съ нея начали, ею продолжали и кончили“, восклицалъ онъ въ отвѣтъ. Но едва этотъ критикъ пробовалъ вскрыть общій духъ понятія, онъ сейчасъ же переходилъ къ рѣчамъ о томъ, что въ Островскомъ, какъ комикъ, находятъ съ отрицательной стороны свое выраженіе стремленія къ лучшему устройству общества. Между тѣмъ мы знаемъ, что высшій пафосъ писателя не въ этомъ. Еще болѣе устарѣвшіе типы Грибоѣдова не уничтожаютъ протестующаго смысла его пьесы. „Горе отъ ума“—негодование противъ застоя, страстный призывъ подобно его герою идти на борьбу съ предрасудками общества. Но Островскій манитъ насъ совсѣмъ инымъ, и мы снова повторяемъ слова его пламеннаго друга, замѣняя лишь понятіе народности болѣе мягкимъ понятіемъ національной особенности. Возьмемъ самыя преступныя строки Аполлона Григорьева, на которыя съ легкой руки Добролюбова до сихъ поръ не

перестают ссылаться какъ на нѣчто абсолютно неприемлемое: „У Островскаго, одного въ настоящую эпоху литературную, есть свое прочное новое и вмѣстѣ идеальное міросозерцаніе, съ особеннымъ оттѣнкомъ обусловленнымъ какъ данными эпохи, такъ, можетъ быть, и данными природы самого поэта. Этотъ оттѣнокъ мы назовемъ, нисколько не колеблясь, кореннымъ русскимъ міросозерцаніемъ, здоровымъ и спокойнымъ, юмористическимъ безъ болѣзненности, прямымъ безъ увлеченій въ ту или другую крайность, идеальнымъ, наконецъ, въ справедливомъ смыслѣ идеализма, безъ фальшивой грандіозности или столько же фальшивой сентиментальности“. Сопоставимъ это съ другимъ отрывкомъ „Доброта чувствуется въ основѣ его картинъ, даже жестокихъ или проникнутыхъ сатирическимъ духомъ. Островскій любилъ, даже бичуя, самодуровъ, опьяненныхъ властью, упрямыхъ и даже творящихъ зло,— онъ какъ бы вѣрилъ въ кредитъ въ благотворную природу человѣка. Не впадая въ слезливую сентиментальность, онъ жалѣлъ всѣхъ социальнo обездоленныхъ. Онъ надѣялся, что всѣ эти отсталые, заблудившіеся, падшіе братья мало-по-малу откажутся отъ началъ, противныхъ достоинству человѣка, научатся уважать себя и другихъ, возстанутъ изъ паденія своего и оживятъ въ себѣ божественную искру. Въ этомъ смыслѣ Островскій—глубоко русскій человѣкъ и демократъ въ благороднѣйшемъ значеніи слова, но безъ декламации и пышнаго изложенія догмата вѣры“¹⁾. Не кажется ли, что оба отрывка—лишь перифразы одной и той же мысли. А между тѣмъ вторая цитата взята у современнаго французскаго изслѣдователя, вся сила котораго въ томъ, что онъ далекъ отъ нашего направленія.

Къ идеямъ Аполлона Григорьева еклоняются, впрочемъ, и въ русской литературѣ. Объ истинно христіанскомъ духѣ Островскаго, объ его святой наивности и блаженной простотѣ его таланта говоритъ и А. Р. Кугель. И въ этомъ второмъ совпаденіи, быть можетъ, наиболѣе характерно то, что, далекій отъ славянофильскихъ тенденцій, театральнѣйшій критикъ точно такъ же исходитъ изъ сценическихъ впечатлѣній. Неужели послѣ этого не пора, наконецъ, признать, что Аполлонъ Григорьевъ всего болѣе прозрѣвалъ то статическое начало театра Островскаго, которое такъ близко намъ теперь, послѣ Чехова и Метерлинка? И если его наталкивали на эти прозрѣнія страстныя рѣчи „молодой редакціи *Москвитянина*“ съ ея спорами о народности, любовью къ старому быту, рассказами Горбунова и пѣснями Тертія Филиппова, надобно болѣе безпристрастно взглянуть на тотъ кружокъ, который могъ будить такія прекрасныя догадки.

Рядомъ съ значеніемъ Аполлона Григорьева, какъ объяснителя

¹⁾ *Patouillet*. „*Ostrovski*“, стр. 456.

Островскаго, слѣдуетъ поставить его исключительныя заслуги какъ тонкаго цѣнителя сценическаго искусства.

Въ области сцены онъ также взывалъ къ Бѣлинскому. Передовымъ артистамъ, вродѣ Садовскаго, П. Васильева и Горбунова, было, по его мнѣнію, тѣмъ болѣе тяжело, что ихъ стремленія къ жизненной и художественной правдѣ не встрѣчали поддержки въ литературѣ. „Наша литература въ настоящую минуту—публицистика. Нѣтъ, да по историческимъ условіямъ минуты и не можетъ быть Бѣлинскаго, борца, котораго могучій голосъ былъ бы авторитетомъ въ дѣлѣ національнаго искусства, чье слово клеймило бы печатью смѣха рутину и ветошь“, съ горячей убѣжденностью говорилъ критикъ ¹⁾. И онъ взялъ еще болѣе трудную задачу, чѣмъ дѣло Бѣлинскаго,—проповѣдь тѣхъ же началъ изящества и красоты въ эпоху пятидесятихъ и шестидесятихъ годовъ.

Такое мнѣніе не должно казаться парадоксальнымъ. Въ своихъ театральныхъ воззрѣніяхъ Бѣлинскій былъ далеко не одинокъ. Не говоря о Станкевичѣ, въ дальнѣйшемъ онъ очень часто совпадалъ съ проф. Шенгеломъ, Крюковымъ и даже, какъ бы ни казалось это страннымъ, съ рецензентами *Сѣверной Пчелы*. Такія совпаденія характерны для эпохи, когда сценическій стиль не подвергался коренной ломкѣ, а медленно эволюционировалъ какъ въ комедіи, такъ и въ трагедіи, гдѣ переходили отъ старой манеры къ романтической школѣ. Но ко времени дѣятельности Ап. Григорьева картина рѣзко мѣняется.

Творчество актера не слагается внѣ зависимости отъ общаго эстетическаго міросозерцанія. Въ тридцатыхъ годахъ, когда искусство ставилось выше жизни, тотъ же идеалистическій духъ проникалъ въ сценическое исполненіе. Изыщество въ области комедіи и широкой рисункѣ въ трагедіи были начала, одинаково признаваемые всѣми. Но послѣ диссертациі Чернышевскаго „объ эстетическихъ отношеніяхъ искусства къ дѣйствительности“ подъ правдой и жизненностью начали разумѣть нѣчто совсѣмъ иное. Когда въ противовѣсъ формулѣ Шеллинга выдвигалось положеніе: „произведенія искусства рѣшительно не могутъ выдержать сравненія съ живою дѣйствительностью“, многое измѣнилось и на сценѣ. И если въ общемъ началъ праздновать побѣду реализмъ, не менѣе значительно было и прикрывающееся тѣмъ же флагомъ грубо-натуралистическое движеніе. Въ бытовой драмѣ оно породило рѣзкую подчеркнутость и завѣдомую небрежность пріемовъ, въ трагедіи—ту карикатурную вѣрность жизни, когда въ роли короля Лира стремились къ клинически вѣрной картинѣ сумасшествія, а Шейлока изображали мелкимъ факторомъ. Все это принималось за простоту и естественность, и только Ап. Григорьевъ, одинъ среди всѣхъ предста-

¹⁾ *Эпоха*, 1864 г., 1—2, стр. 459.

вителей литературной критики, всталъ на борьбу и за болѣе художественное пониманіе реализма, и за романтизмъ, превратившійся въ мишень для самыхъ безпощадныхъ насмѣшекъ.

Но главное—повторяемъ снова—не въ этомъ, главное въ томъ, что такой знатокъ сцены не могъ воспринимать драму внѣ театра. „Весь этотъ длинный анализъ, вѣренъ онъ или нѣтъ,—результатъ столько же игры артистки, сколько самой драмы“, писалъ Аполлонъ Григорьевъ въ заключеніи статьи о „Воспитанницѣ“. И это даетъ право съ полнымъ убѣжденіемъ сказать, что Аполлонъ Григорьевъ—критикъ не можетъ быть понятъ вполнѣ до тѣхъ поръ, пока мы не раскроемъ его черты, какъ театральнаго рецензента.

Мятущійся, страстный, всегда полный тоски по идеалу, онъ и въ это дѣло вкладывалъ всю свою душу. И какъ прекрасенъ бываетъ порою его образъ. Пламенный народникъ, онъ глубоко презиралъ патріотическія издѣлія Кукольника и Полевого. Но когда за тотъ же сюжетъ взялся мягкій, полный всепрощенія Островскій, критикъ замеръ отъ счастливаго ожиданія. И пусть онъ переоцѣнилъ драму, увидѣвъ въ произведеніи не только то, что тамъ есть, но и то, что таилось въ когда-то плѣнявшихъ его „высокихъ пророческихъ рѣчахъ“ его друга, какъ увлекательны все же его порывы! Уѣхавъ учителемъ въ Оренбургъ послѣ томительныхъ редакціонныхъ дразгъ въ столицѣ, Аполлонъ Григорьевъ писалъ оттуда: „Во всякое свободное время моя тѣсная квартира набита страстно преданными мнѣ учениками, и то посвящаю я ихъ слегка въ философскіе вопросы, то читаю „Минина“,—и я плачу, и все кругомъ меня плачетъ, и до ночи вѣрится, что въ жизни есть что-нибудь повыше личнаго страданія. До ночи!...“¹⁾ Это сердце умѣло чувствовать искусство. И если ночью передъ писателемъ вставали мучительные вопросы о томъ, что „поэзія уходитъ изъ міра“ и онъ попалъ не въ ту струю вѣянія, въ этой мукѣ была лишь половина правды. Грубо-реалистическимъ взглядамъ, не дошедшимъ еще до своего логическаго конца въ писаревщинѣ, было, дѣйствительно, обезпечено торжество. Но рабство художественной мысли не могло быть вѣчнымъ, и вмѣстѣ съ ея освобожденіемъ мы все съ большей и большей любовью начинаемъ вспоминать о томъ критикѣ, который являлся однимъ изъ самыхъ пламенныхъ и самыхъ смѣлыхъ борцовъ за идеализмъ.

Н. Долговъ.

¹⁾ *Эпоха*, 1864 г., № 9, стр. 39.