

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
РОССИЯ И ЗАПАД

XIX век

Под редакцией В.Б. Катаева, Л.В. Чернец



Москва «Высшая школа» 2008

вершины...»), «Веселый странник», «Странствующий поэт», «Странствующий студент», «Странствующий музыкант», «Дорожные афоризмы» Эйхендорфа, «Музыкант», «Ночное странствие» Ленау, «Путешествия» (“Reisen”) Уланда и т. д.

А.И. Журавлева

ШИЛЛЕРОВСКИЕ МОТИВЫ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ А.А. ГРИГОРЬЕВА – А.Н. ОСТРОВСКОГО

Театральная эстетика А.Н.Островского формировалась в кругу молодой редакции «Москвитянина» и прежде всего в общении с А.А. Григорьевым, который, безусловно, как идеолог кружка был фигурой центральной. Именно поэтому театральную эстетику Островского было бы правильно называть театральной эстетикой Григорьева – Островского, поскольку совместно выработанная в москвитянинский период концепция театра в целом и в деталях (вплоть до мелькающих в записях у позднего Островского григорьевских выражений и словечек) сохраняла свое значение до конца жизни драматурга.

Прежде чем перейти непосредственно к вопросу о значении немецкого романтизма для формирования концепции русского национального театра, необходимо сделать два предварительных замечания.

Первое. Восприятие идей немецких романтиков в русской культуре середины XIX в. шло двумя путями, которые нередко переплетались в сознании человека. Это было прямое знакомство с немецкой философией и эстетикой, опосредованное через русскую философскую эстетику 30-х годов, в особенности через восприятие немецкой философии В.Г. Белинским. Для Островского имел значение и тот и другой путь: связь Островского с Белинским обстоятельно освещена А.П. Скафтымовым¹, другой аспект мало изучен прежде всего потому, что был недооценен положительный вклад Григорьева в формирование театра Островского.

Второе. Необходимо иметь в виду, так сказать, суммарное восприятие идей немецких философов и эстетиков, характерное для России. Для всей русской культуры XIX в. Фридрих Шиллер – ярчайший представитель романтизма. Эстетика Шиллера, в свою очередь, воспринималась как целостная, идеи штюрмерского периода и веймарского классицизма соединялись в систему, что, впрочем,

объяснимо, поскольку и сам Шиллер не отрекался от ранних воззрений, но корректировал и углублял их.

Итак, восходящие к позднему Просвещению ранние трактаты Шиллера, переработка им идей И.Канта, то, что было усвоено и развито иенскими романтиками и Ф.Шеллингом из эстетических идей Шиллера, — все это в кругу Григорьева — Островского воспринимается в единстве.

Решающее влияние на формирование концепции театра в России оказал трактат Шиллера «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение». Его основные идеи Григорьев популяризирует уже в ранних статьях, печатаемых в журнале «Репертуар и Пантеон», где появляется его знаменитая формула «Театр — училище массы»². Понимание театра как просветительского учреждения ложится в основу всей концепции строительства национального театра, предпринятого Островским.

Важен был для нас и тезис Шиллера о том, что театр достоин стоять рядом со всеми учреждениями государства, так как это — сильнейшее средство общественного воспитания народа. Поскольку и Островский, и Григорьев никогда не разделяли идей насильственного изменения жизни, не были революционерами, для обоих важны были представления о роли искусства как общественного регулятора отношений, способа смягчения и гуманизации жизни. Идея воспитательной роли искусства многократно и на разных этапах истории русского театра отзовется в рассуждениях Островского: и в период борьбы с государственной театральной монополией, и в период разочарования в ранних опытах частного театра в России, который на стадии «дикого капитализма» норовил стать не нравственным, а коммерческим учреждением. Известен афоризм Островского, что театр наряду с академиями и университетами — «признак совершеннолетия нации»³.

Близка русским теоретикам и мысль Шиллера о том, что театр есть своего рода дополнение к суду, рупор общественной совести. У нас это гармонично сочеталось с особым положением литературы в русском обществе.

Если соображения о воспитательной роли театра при всем различии их генезиса в разных идеологических системах неоднократно высказывались и до Островского, то шиллеровская идея, о которой пойдет речь далее, специфична именно для Островского и Григорьева. Это еще одна важная идея Шиллера, оказавшаяся значимой для России, — понимание театра как средства национального единения. Мысль о том, что театр — явление общенародное

(спектакль обращен к залу без различия сословий и состояний, как говорили в XIX в.), в самом деле выражала уникальное свойство театрального спектакля. В России, где иные формы общественной сродки не существовали, значение театрального элемента в культуре резко повышалось по сравнению со странами, обладавшими развитыми формами общественной жизни. Что означала идея национального единения с помощью театра для России и что для немцев — иной вопрос. Естественно, что история ставила перед каждым народом свои задачи, но некоторые исторические аналогии были, они-то и актуализировали проблему. У Шиллера — это раздробленность Германии и ее поражение в наполеоновских войнах, поставившее под угрозу само существование немцев как нации. Единство культуры оказалось не только главным, но и исключительным способом утвердить национальное единство.

Формирование русского национального театра также происходило на фоне военного поражения. Да, поражение в Крымской войне не ставило под сомнение существование российской государственности; Россия даже сохранила статус великой державы. Однако русским обществом достаточно остро переживалась ситуация неблагополучия, крушения вековых устоев, цементирующих империю и обнаруживших свою слабость перед лицом иных принципов существования государства.

Актуальность идеи национального единства имеет в России и другую (на мой взгляд, более существенную) причину. Культурное и психологически-бытовое разъединение народа стало разъединением сословным после Петра. Этот разрыв достаточно остро переживался и в середине XIX в., когда отгремели основные сражения славянофилов и западников. Постепенно приходило сознание, что оба направления питались драмой разрыва. Однако они сходны в одном — в том, что отстаивали дорогой для себя тип развития в войне с другой точкой зрения и в отрицании ее ценностей. И это углубляло пропасть между западничеством и славянофильством.

Концепция москвитянинцев и молодого Островского питалась идеей постепенного заполнения пропасти путем культурного строительства. Роль национального театра казалась при этом неопределимой. Здесь, в этом кругу, рождалось будущее почвенничество, «третий путь», который объединил бы сильные стороны западничества и славянофильства и избежал бы их крайностей (по мнению Григорьева, крайностью этой был «теоретизм», пренебрежение живой жизнью ради утверждения теории, чего хотелось избежать

создателю «органической критики»). При этом для Григорьева и тем более для Островского почвенничество не стало доктриной и теорией, как это будет позже у Достоевского. Понятно, что идея театра как объединяющего начала была очень важна, и не случайно, что именно театральным писателем Островским стал главной художественной *почвой* для создания органической критики.

Другой важный источник театральной эстетики Григорьева — Островского — «Письма об эстетическом воспитании человека». Здесь, как известно, Шиллер отходит от концепции прямого дидактического воздействия искусства на жизнь и переосмысливает в этом отношении свои штюрмерские трактаты. Однако это не было полным отказом от прежних воззрений прежде всего потому, что соотношение искусства и нравственности остается активно обсуждаемой проблемой и продолжает быть основанием его театральной эстетики. Шиллер вырабатывает сложную систему опосредующих звеньев между искусством и общественным бытом, опираясь в этом на творческое восприятие эстетики Канта.

Искусство не имеет цели вне себя — эта идея была затем все-сторонне развита немецкими романтиками и далее сохраняла первостепенное значение и для Германии, и для России. Она стала основанием идеи свободы искусства, в то время как эпигонское истолкование просветительства и рационализма надолго сделалось теоретическим обоснованием политического давления и корыстного социального заказа по отношению к искусству, чем в разные времена грешили оба государства.

Кантовское положение о незаинтересованном (может быть, по-русски лучше было бы сказать «бескорыстном») наслаждении как основе эстетического переживания, прокладывающего путь к практической нравственности, сохраняло для русских теоретиков театра исключительное значение, да и не только для них. Столь знаменитая формула Достоевского «красота спасет мир» имеет сложную философскую родословную и в том числе, с моей точки зрения, восходит к шиллеровскому пониманию искусства и красоты как сущностей, способных повернуть человека на путь творческого отношения к жизни.

Эта важная идея и ее непосредственное практическое усвоение Островским и Григорьевым позволяют понять, каким образом театр Островского, с его ясной нравственной оценкой изображаемого, не превращался в прямую дидактику. В 70-е годы, влагая в уста Несчастливцева фразу из «Разбойников» («Люди, люди, порождения крокодилов...»), Островский улыбается над прямым наи-

вным дидактизмом своего героя, до известной степени присущим драме и эстетике раннего Шиллера.

Соотношение прямого поучения и подлинного нравственного воздействия искусства средствами искусства привлекало внимание Островского до конца жизни. При этом, в отличие от Григорьева, для которого шеллингианская концепция положения искусства в универсуме была сердцевинной органической критики, Островского она долгое время совсем не занимала. И только в 70—80-е годы, когда утилитаризм революционно-демократической критики принес свои плоды в массовом интеллигентском сознании, для Островского «шиллеровская» проблема нравственного воздействия искусства и «шеллингианская» идея свободы искусства соединились и актуализировались (см. его записи по поводу «тенденциозной драмы»⁴).

Наконец, необходимо сказать и о значении трактата «О наивной и сентиментальной поэзии» для эстетики Григорьева—Островского. Для Шиллера *наивное* — искусство древнего мира, т. е. цельного человека; *сентиментальное* — искусство нового времени, отразившее разорванное, противоречивое сознание современного человека. Это противопоставление было унаследовано многими, оно обсуждалось и в русской философской эстетике и было актуально для Григорьева. Оно соединяется в эстетике Григорьева с более ранними представлениями (особенно И. Гердера) и получает отражение в концепции «растительного» искусства (органического, не рефлексивного) как противопоставление народного искусства, сформированного доличностным обществом, и письменной литературы нового времени.

Однако ни Григорьев, ни Островский не принимают славянофильского максимализма в претензиях к искусству нового времени, и прежде всего к современной русской литературе как построенной на ложном основании личностного сознания. Оба не считают возможным возврат в прошлое и отвергают имитацию. В системе их рассуждений (у Островского это реализуется преимущественно в художественной практике) народное искусство должно стать *почвой* национального искусства нового времени. Попыты молодого Островского находились в сложном соотношении с традиционным искусством доличностного общества: опираясь на него, Островский в то же время осознавал значение нового личностного сознания, в том числе и для защиты традиционных ценностей.

⁴ Скафтымов А.Л. Белинский и драматургия А.Н. Островского // *Он же*. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.

² Репертуар и Пантеон. 1846. № 9. С. 427.

³ *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 10. С. 139.

⁴ Там же. С. 192—194.

Л.В. Чернец

И.С. ТУРГЕНЕВ В ОЦЕНКЕ ЗАПАДНОЙ КРИТИКИ (Ю. ШМИДТ, Э. ГЕННЕКЕН)

«Иностраный критик — это для писателя первый представитель потомства» — к такому выводу пришел рецензент статьи известного немецкого критика Юлиана Шмидта (1818—1886) «Иван Тургенев», вышедшей в Германии в 1868 г. и тогда же представленной в «Вестнике Европы»; автор рецензии под названием «Критика русских писателей в Германии» подписался инициалами *П.Л.* (возможно, это П.Л. Лавров)¹. Статья Ю. Шмидта (разбор «Записок охотника», «Отцов и детей», «Дыма» и др.) не просто понравилась Тургеневу, она была выделена им в потоке критической литературы о его творчестве, стремительно завоевывавшем в те годы западного читателя. Тургенев писал Шмидту (6 октября 1868 г.): «Насколько я могу судить (Вы знаете, что невозможно совершенно объективно судить, как ни старайся, о собственной деятельности, индивидуальности и физиономии), так вот насколько я могу судить, никто еще так метко и проницательно не говорил обо мне, так ясно не очертил пределов моего творчества и вообще так наглядно не вскрыл мое внутреннее существо. Я, право, горжусь, что дал Вам повод для такого этюда. Он доставил мне много удовольствия — сердечное Вам спасибо...»² Так же высоко писатель оценивает «этюд» Шмидта в письме (от 29 окт. 1868 г.) к другому немецкому критику, Людвигу Пичу: «Статья Ю. Шмидта обо мне — безусловно лучшее, что вообще говорилось о моей скромной особе, — и я очень ему благодарен»³.

Как же могло случиться, что «безусловно лучшее», по мнению Тургенева, о его творчестве, отнюдь не обойденном вниманием почитателей-соотечественников (среди его русских критиков — П.В. Анненков, Н.Г. Чернышевский, Н.А. Добролюбов, Д.И. Писарев, А.А. Григорьев, Н.Н. Страхов), написал иностранец? П.Л. размышляет об этом парадоксе. Сопоставляя оценки произведений писателя на злобу дня русскими критиками и Шмидтом, рецензент