

ЛЕКЦИИ ДОБРОЛЮБОВА О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

«КОНСПЕКТЫ» Н. А. ТАТАРИНОВОЙ (1857 г.)

Статья и публикация Б. Ф. Егорова

Исследователи творчества Добролюбова до сих пор проходили мимо материала большой ценности — курса лекций по литературе, прочитанного студентом Добролюбовым для Н. А. Татариновой в 1857 г. Содержание лекций отражено в двенадцати учебных тетрадях Татариновой (169 лл.), ныне хранящихся в ЦГАЛИ¹.

История лекций Добролюбова такова. Отец ученицы, А. Н. Татаринов, известный либеральный деятель 1850-х годов, подыскивал для своей пятнадцатилетней дочери домашнего учителя русской словесности. Профессор Педагогического института Н. М. Благовещенский рекомендовал ему Добролюбова, как одного из выдающихся студентов-выпускников (Добролюбову оставалось полгода до окончания Института). Добролюбова привлекла роль идейного воспитателя девушки (впоследствии она стала писательницей), — тем более, что отец ученицы, любивший щеголять своими либеральными взглядами, просил Добролюбова «не стесняться ни православием, ни монархизмом» (VI, 47)*. Занятия длились несколько месяцев, начиная с 10 января 1857 г.² и проходили следующим образом: Добролюбов читал лекцию, а его ученица должна была после этого по памяти воспроизвести основное содержание занятия. Об этом имеются указания самой Татариновой. Вот что она вспоминала:

«Добролюбов <...> стал сам объяснять, и к следующему уроку задавал написать то, что он говорил.

— Если найдете возможным, прибавьте то, что вы сами об этом думаете...

Так как я очень редко находила возможным прибавить что-нибудь от себя, то почти все, что написано в этих тетрадках, является повторением его слов³.

Последняя фраза особенно важна: если даже запись не всегда полностью воспроизводила основное содержание лекции, если даже это были иногда не столько конспекты, сколько сочинения на заданную тему, то все же значение их неоспоримо. Однако, как увидим ниже, записи приближаются именно к конспекту, изложению лекции. Просто удивительно, как эти важные материалы, характеризующие историко-литературные взгляды молодого Добролюбова (выраженные к тому же вне всяких цензурных рамок), до сих пор оставались неизученными.

Ценность тетрадей Татариновой тем более велика, что все ее записи, восходящие к живому слову Добролюбова, были им затем проверены и собственноручно исправлены. Чаще всего в тетрадках встречается стилистическая правка. Но в тех случаях, когда Добролюбов находил у Татариновой нечеткие или ошибочные, с его точки зрения, формулировки, он вписывал своей рукой целые фразы. Так, например, тему «Великий князь Владимир» Татаринова начала так: «Читая древние народные песни, видим, что великий князь Владимир не пользовался большим уважением своих подданных». Добролюбов уточнил и углубил эту запись. Он вычеркнул все придаточное

* В разделе «Добролюбов» все ссылки на его тексты даются по Полному собранию сочинений в 6-ти томах (М., Гослитиздат, 1934—1941) с указанием только томов (римскими цифрами) и страниц (арабскими).

предложение (после слов «видим, что...») и дописал сам: «...в них везде упоминается о Владимире и что он называется ласковым, красным солнышком и т. п., но нельзя не заметить, несмотря на эти фразы, что народ не питал особенного уважения к этому князю, в котором представляется вообще олицетворение княжеской власти».

В иных случаях почти половина текста Татариновой исправлена или вписана Добролюбовым (см., например, «Русские писатели в 18-м веке»). А когда Добролюбов не был удовлетворен сочинением Татариновой «Пошлое и низкое в искусстве», он написал четыре страницы замечаний и потребовал новой разработки этой темы.

Хотя Татаринова часто весьма наивно передает идеи Добролюбова — не нужно забывать, что ей было всего 15 лет! — тем не менее, все ее записи проверены и исправлены Добролюбовым, то есть как бы санкционированы им. Поэтому, если далеко не все мысли, изложенные в тетрадях Татариновой, по своей глубине и четкости соответствуют взглядам Добролюбова-студента, то, по крайней мере, мы можем с уверенностью сказать, что ни одна идея, ни одна мысль не противоречит или — даже точнее — не расходится с концепцией Добролюбова: все неточности и искажения он зачеркивал и исправлял.

В связи с этим мы можем считать записи Татариновой, правленные Добролюбовым, своеобразными *конспектами* его лекций и в дальнейшем так их и будем именовать. Но так как данные записи не являются конспектом в точном смысле этого слова, то мы заключаем этот термин в кавычки.

До нас дошли следующие «конспекты» Татариновой о русской литературе, воспроизводящие содержание лекций Добролюбова:

Предания

Русские народные песни

Религия в народе русском по литературным памятникам

Великий князь Владимир

Стих о голубиной книге

⟨О значении литературы⟩

Модные писатели

⟨О комическом⟩

Пошлое и низкое в искусстве.

Взятка. ⟨Об обличительной литературе⟩⁴

Русские писатели в 18-м веке

Русские писатели 18-го века

Русские сатирические писатели XVIII ⟨века⟩

Сатирическое направление в России

Достоинство русских писателей 18-го века

Отсутствие личного характера в произведениях русских писателей XVIII века

Державин

Речи в «Кадме и Гармонии»

Письма Карамзина и Фонвизина

Заслуги и влияние Карамзина

Трагедия Озерова «Дмитрий Донской»

Патриотические стихотворения Жуковского

⟨Веневитинов и Пушкин⟩

Мелкие стихотворения Лермонтова

⟨«Амалат-Бек» и «Герой нашего времени»⟩

Стихотворения Кольцова

Перечисленные «конспекты» сохранились, как сказано выше, в двенадцати отдельных тетрадях, а внутри тетрадей — иногда на отдельных листах, позднее произвольно пронумерованных⁵. Поэтому восстановить с уверенностью первоначальную последовательность «конспектов» невозможно. Предполагая хронологическую последовательность (от фольклора к современной литературе), а в рамках одной темы (несколько «конспектов», например, посвящено обзору творчества писателей XVIII в.) определяя относительные сроки написания работ по их содержанию, мы приняли тематически-хронологический принцип расположения «конспектов» Татариновой.

Однако, как будет показано ниже, в некоторых случаях возникают сомнения в соответствии данного выше списка реальной последовательности «конспектов».

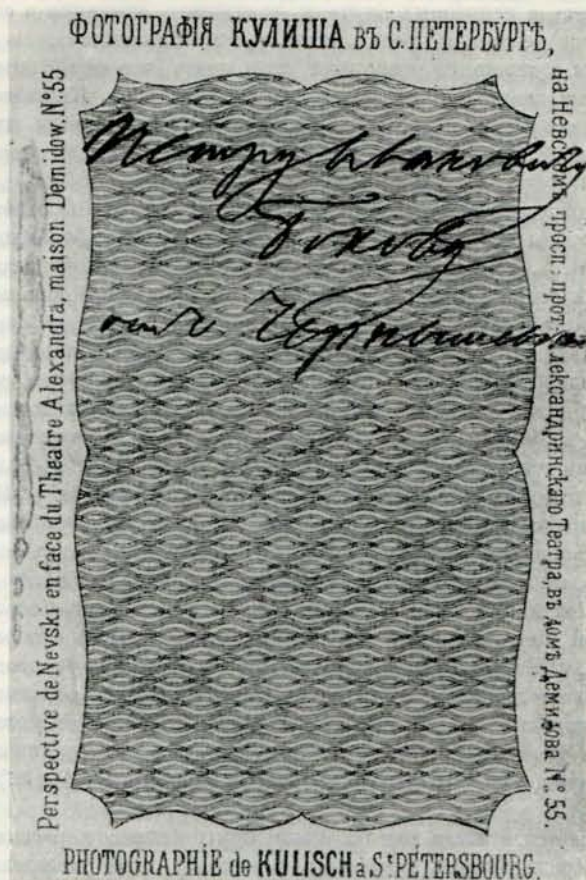
Заголовки «конспектов» и их содержание позволяют утверждать, что они сохранились далеко не полностью: совершенно, например, отсутствуют темы о Крылове, Грибоедове, Гоголе. Трудно предположить, чтобы Добролюбов умалчал об этих писателях в лекциях для Татариновой. Цикл лекций представлял собою, видимо, очерк истории русской литературы.

Какими источниками мог Добролюбов пользоваться для своих лекций? Соответствующие институтские учебные курсы не могли служить ему опорой. Русский фольклор слушал он у молодого адъюнкта К. А. Скворцова, бездарного эклектика, проводившего в своих лекциях ультрамонархические тенденции. Иронические заметки Добролюбова на полях конспекта его лекций свидетельствуют о превосходстве ученика над учителем как по фактическим знаниям, так и по теоретическим взглядам⁴. Не лучше обстояло дело и с русской литературой, которую Добролюбов слушал у профессора С. С. Лебедева. Лекции Лебедева были настолько анекдотичны по своей примитивности, что Добролюбов даже не считал возможным серьезно к ним относиться и превратил свой конспект в пародию на речь профессора, сопровождаемую полемическими примечаниями (V, 499—517). Печатные пособия по русской литературе, вроде трудов Н. И. Греча⁵ и С. П. Шевырева⁶, также ни в коей мере не могли удовлетворять Добролюбова, так как они еще при своем появлении в свет ни идейной, ни фактической стороной не отвечали элементарным требованиям, предъявляемым к такого рода изданиям и служили предметом насмешек. Позднее, в 1859 г., Добролюбов на страницах «Современника» подверг уничтожающей критике новый выпуск «Истории русской словесности» Шевырева (II, 443—450). Источниками, которыми Добролюбов мог руководствоваться и действительно руководствовался, были труды революционных демократов, в первую очередь статьи Белинского, а также труды Герцена и Чернышевского. Добролюбов имел все основания утверждать позднее: «Многие из истин, на которых теперь опираются наши рассуждения, утверждены им <Белинским.— Б. Е.>» (II, 471).

Влияние Белинского сказывается прежде всего в самом круге вопросов, рассматриваемых Добролюбовым: из письменной литературы изучаются лишь писатели XVIII—XIX вв., в особый раздел вынесена устная народная поэзия; письменная литература допетровской эпохи совершенно не принимается во внимание (в этом сказалась известная ошибка Белинского и Герцена в определении начала русской словесности с Кантемира и Ломоносова). Влияние Белинского, а также Герцена и Чернышевского, как будет показано ниже, отразилось и во многих суждениях Добролюбова. Более того, весь «конспект» Татариновой о Кольцове представляет собой как бы краткое резюме известной статьи Белинского «О жизни и сочинениях Кольцова».

Выступая в качестве идейного ученика Белинского и Чернышевского, Добролюбов в лекциях выразил (правда, еще в зародышевой форме) и ряд новых положений. Ниже будут отмечены эти новые черты и прослежено вкратце их дальнейшее развитие в статьях Добролюбова и Чернышевского. Наиболее показательными (в отношении использования и дальнейшей разработки Добролюбовым наследия предшественников) являются его лекции по устному народному творчеству. Из «конспектов» Татариновой на эту тему особенно значительны три: «Русские народные песни», «Религия в народе русском по литературным памятникам» и «Великий князь Владимир».

При чтении первого «конспекта» (о народных песнях) прежде всего бросается в глаза подчеркивание грустного характера народной поэзии: «Во всех русских песнях находишь одно неизбежное чувство — грусть. Грустит добрый молодец на „чужой стороне“, грустит красная девушка, в „золотом терему“, грустит молодуха в „чужой семье“». Грустный характер русских народных песен объяснялся в литературе двояко. Представители академического славяноведения И. М. Снегирев, О. М. Бодянский и др., близкие по своим общественно-политическим взглядам к идеологии правых славянофилов, усматривали в этом факте влияние географических условий и отражение таких черт «национального характера» русского народа, будто бы «извечно» присущих ему, как смирение и покорность. Революционные же демократы считали



ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ
ЧЕРНЫШЕВСКОГО НА ОБО-
РОТЕ ФОТОГРАФИИ
ДОБРОЛЮБОВА 1857 г:

«Петру Ивановичу Бокову от
Чернышевского»

Центральный архив литературы
и искусства, Москва

печальные мотивы следствием преходящих условий исторической жизни русского народа, следствием многовекового рабства крестьянина, следствием бесправного его положения⁹.

Добролюбов следует в этом отношении за своими учителями. В «конспекте» «Русские народные песни» читаем: «Причину этого характера русской песни надо искать в притеснениях, которые всегда терпел народ, и вообще в его печальной участи <...> хотя прямо и не выражаются в песнях заботы о материальных средствах жизни, но часто заметно в них тяжелое чувство, происходящее именно от сознания бедности»^{*}.

При этом передовые мыслители, в отличие от деятелей официальной науки, подчеркивали особый характер грусти в русской народной песне, отсутствие в ней пессимизма и безысходности, отмечали закономерность перехода от пассивного страдания к активному протесту¹⁰. Еще Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» (глава «София») от рассуждения о заунывных русских песнях сразу перешел к изображению таких качеств русского крестьянина: «порывист, отважен, сварлив <...> Если что-либо случится не по нем, то скоро начинает спор или битву». Замечательную характеристику этой черты русского характера дал Белинский: «Грусть русской души имеет особенный характер: русский человек не распыляется в грусти, не падает под ее томительным бременем, но упивается ее муками с полным сосредоточением всех духовных сил своих. Грусть у него не мешает ни иронии, ни сарказму, ни

^{*} Здесь и дальше в статье разрядка в цитатах из «конспектов» означает, что данные слова или фразы вписаны рукою Добролюбова.

буйному веселию, ни разгулу молодечества: это грусть души крепкой, мощной, несокрушимой»¹¹.

Добролюбов следует революционно-демократической традиции; его ученица записывает: «Иногда эта тоска превращается в страшное ожесточение; тогда он <простолюдин.— Б. Е.> забывает жену и детей, не слушает увещаний родных и смеется над всем, что до сих пор считал святым».

Позднее, в рецензии на «Сказки А. Н. Афанасьева» (1858), Добролюбов прямо заявил о своей солидарности с этими идеями Белинского и Герцена: «Но кто просмотрит, хотя бегло, эти сказки, тот в них может найти подтверждение по крайней мере тех общих идей, которые со времени Белинского пущены в оборот относительно характера русского народного творчества. Пассивность человека отвыкшего, вследствие внешних тяжелых обстоятельств, от самостоятельной деятельности, но все мечтающего о чрезвычайных подвигах силы и мужества,— довольно резко проявляется во всех сказках, имеющих довольно значительный объем и относящихся по содержанию к человеческому миру» (I, 433).

Замечательным свидетельством отношения Добролюбова к так называемой «религиозности» русского народа является «конспект» Татариновой, озаглавленный «Религия в народе русском по литературным памятникам».

Ко времени Добролюбова уже прочно была установлена революционно-демократическая точка зрения на отношение народа к религии и духовенству. Вспомним знаменитые слова Белинского из его письма к Гоголю: «...неужели же и в самом деле вы не знаете, что наше духовенство находится во всеобщем презрении у русского общества и русского народа?..»¹². Вспомним известное рассуждение Герцена: «Русский крестьянин суеверен, но равнодушен к религии»¹³ и т. д.

Добролюбову в подцензурных статьях было почти невозможно открыто высказать аналогичные взгляды. В интересной статье «Заграничные прения о положении рус-



ДОБРОЛЮБОВ

Фотография, 1857 г. с дарственной надписью Чернышевского

Центральный архив литературы и искусства, Москва

ского духовенства» (1860) он сделал было смелую попытку показать свою полную солидарность с мнениями Белинского и Герцена: «А общее понятие о духовенстве давно уже составлено в нашем обществе, и, если спросить по совести кого угодно из духовных, каждый, конечно, сознается, что понятие это далеко не в их пользу<...> Стоит послушать сказки народа и заметить, какая там роль дается „попу, попадье, поповой дочери и попову работнику“, стоит припомнить названия, которыми чествят в народе „поповскую породу“, чтобы понять, что тут уважения никакого не сохранилось» (IV, 243.— Курсив наш.— Б. Е.). Заклучив в кавычки подчеркнутую фразу, Добролюбов хотел напомнить читателям о мыслях Белинского в письме, находящемся под строжайшим запретом цензуры. Но весь цитированный отрывок был исключен цензурой из журнального текста.

В статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» (1858) Добролюбов весьма осторожно сказал о равнодушии народа к религии, но цензура опять вычеркнула эти строки (I, 217). Только при помощи эзопова языка удавалось проводить в печать революционно-демократические суждения (см. ниже о статье «Непостижимая странность»).

В этом отношении «конспект» «Религия в народе русском...» является важным дополнением к печатным высказываниям Добролюбова о религии. Основная мысль «конспекта», развивающая идеи Белинского и Герцена, заключается в том, что народ был равнодушен к религии и следовал только «внешним правилам христианства». При этом, однако, в «конспекте» имеются такие утверждения, которые дают возможность для двоякого истолкования: «По народной русской поэзии видно, что наши предки следовали только внешним правилам христианства, но что религия п о ч т и н и в чем не переменила их грубых нравов». И в заключение: «Все это доказывает, что, будучи слишком необразованы, чтобы понять христианство, наши предки переняли только обряды новой религии, оставаясь, однако, верными своим предрассудкам».

Хорошим комментарием для выяснения этого вопроса может служить статья Добролюбова «О степени участия народности в развитии русской литературы», опубликованная в февральской книжке «Современника» 1858 г., следовательно, написанная всего несколько месяцев спустя после занятий с Татариновой. Здесь Добролюбов не отрицает относительной прогрессивности христианства на раннем этапе его распространения на Руси, однако значительно большее внимание он уделяет тому, как «имевшие в руках своих силу» воспользовались новой религией «для того, чтобы доставить торжество своим началам» (I, 218), то есть «имевшие силу» постарались использовать новую религию для дальнейшего закабаления народа.

Добролюбов понимал, что следование обычаям, обрядам сопутствует политическому консерватизму, что реакционные классы пытаются удержать свою власть сохранением всех старых обычаев и форм. Эта мысль, намеченная в «конспектах» «Религия в народе русском...» и «Предания», позднее займет значительное место в статьях зрелого Добролюбова (см. «Непостижимая странность»: «...религия была <...> постоянно в союзе с королевской властью <...>, служители религий, имея огромное влияние, располагали народ не к нововведениям и самовольству, а к послушанию, самоотвержению и сохранению утвержденных порядков и обычаев. Консерватизм религиозный неразлучно связывался с консерватизмом политическим» — V, 39; или, например, оценку Добролюбовым в статье «Луч света в темном царстве» сущности образа Кабанихи: «Кабанова держит по-прежнему в страхе своих детей, заставляет невестку соблюдать все этикетки старины...» — II, 339). Добролюбов подчеркивал большую роль церкви в попытках сохранить господство привилегированных классов. Если в подцензурной статье «Непостижимая странность» он мог говорить лишь о католицизме, то в послании к Гречу он показал, что придерживается того же мнения и о православной религии: «Известно, что православная церковь и деспотизм взаимно поддерживают друг друга; эта круговая порука очень понятна»¹⁴.

Относительная прогрессивность раннего христианства совершенно заслонена той реакционной ролью, которую оно сыграло в последующие века, — это Добролюбов прекрасно понимал. Некоторая неясность легко разрешается, таким образом, при

обращении к другим высказываниям Добролюбова о религии. Важно подчеркнуть также, что, характеризуя противоречие между внешним благочестием «наших предков» и реальными «злыми делами», Добролюбов имел в виду именно представителей господствующих классов («Грешно было пропускать обедню, а негрешно дурно обращаться с подчиненными»; «Убийство раба даже не считалось преступлением» — эти и другие фразы направлены против хозяев, *владельцев рабов*, против тех, у кого есть подчиненные. Ханжество и лицемерие не присущи простому народу).

Большой интерес представляет собой «конспект» Татариновой «Великий князь Владимир». Текст «конспекта» подвергся особенно тщательной правке Добролюбова, усилившего те моменты, на которые Татаринова не обратила должного внимания. Выше мы уже приводили вставку Добролюбова в начале «конспекта». В песнях, — пишет Добролюбов, — «... везде упоминается о Владимире <...> он называется ласковым, красным солнышком и т. п., но нельзя не заметить, несмотря на эти фразы, что народ не питал особенного уважения к этому князю, в котором представляется вообще олицетворение княжеской власти».

Все реакционные и либеральные исследователи устного народного творчества многословно распространялись о «Владимире красном солнышке» и о бесконечной любви русского народа к этому былинному князю. См., напр., у Костомарова об образе князя Владимира: «В нем он <народ. — Б. Е.> видел идеал доброго государя», «... уважение к царю было так велико, что малейший знак противного считается у великорussa преступлением, достойным смерти»¹⁵. Аналогично у Шевырева: «Благодарная память русского народа через многие веки сохранила в песнях воспоминания о великодушных пирях князя Владимира, которого они называют всегда *ласковым и красным солнышком*...»¹⁶. Совсем незадолго до лекций Добролюбова в «Русской беседе» 1856 г. (№ 4) была опубликована статья К. С. Аксакова «Богатыри времен князя Владимира», где князь обрисован в таких тонах: «Богатыри Владимира <...> любят его, служат ему охотно и зовут: красное солнышко, ласковый Владимир князь! — Постоянно радушный и ласковый хозяин, Владимир является в песнях почти всегда на веселом пиру со своими гостями»¹⁷.

Добролюбов согласен с Костомаровым, Шевыревым и Аксаковым, что образ Владимира является в сознании народа олицетворением княжеской власти вообще, но в интерпретации ласковых эпитетов и олицетворения его с «красным солнышком» Добролюбов придерживался в корне противоположных взглядов, как это видно из «конспекта» Татариновой, особенно из вставок самого Добролюбова. Князь Владимир — тиран, князь Владимир «не занимается своим государством», «от князя можно всего добиться „золотой казной“», «он всегда пугается», он отплачивает богатырям неблагодарностью, он обещает «казнить смертью, если не исполнит его требования», «он ведет жизнь праздную»; «народ не считал своего князя достойным уважения» — вот как олицетворяется княжеская власть в произведениях народного творчества по мысли Добролюбова.

Для Добролюбова народное творчество — не только памятник прошлого, но и отражение современного народного мирозерцания. В статье «О поэтических особенностях великорусской народной поэзии в выражениях и оборотах» он писал: «... песни наши не могут быть названы <...> древними в том виде, как они существуют ныне, и следовательно, в песне о временах Владимира мы столь же мало имеем права искать понятий X века, как и в песне о заложении Петербурга или о разорении Москвы» (I, 523). Поэтому в приведенном выше мнении народа о князе Владимире Добролюбов видел отражение общих суждений народа о царе.

Следует отметить еще одну особенность «конспекта» о князе Владимире: недовольство Добролюбова положением народа переходит здесь в горький упрек по адресу самого же народа: «... народ не считал своего князя достойным уважения за какие-нибудь доблести, а слепо повиновался ему, как предназначенному судьбою, и обличал его в трусости, ничтожности, корыстолюбии и пр., не думал однако же освободиться от его ига».

Это отношение к народу — характерная черта революционных демократов-шестидесятников вообще и, в частности, Добролюбова. Так, в рецензии на повести демократического писателя С. Славутинского (1860) Добролюбов отмечал, что автор «обходится с крестьянским миром довольно строго: он не щадит красок для изображения дурных сторон его, не прячет подробностей, свидетельствующих о том, какие грубые и сильные препятствия часто встречают в нем доброе намерение или полезное предприятие». Добролюбов положительно расценивает манеру Славутинского и противопоставляет его рассказы прежним повестям из народного быта, авторы которых, «смотря на народ с высоты своего величия, великодушно старались обойти его недостатки и выставить только хорошие стороны: они рассчитывали возбудить в читателях сожаление, благосклонность к низшему сословию» (II, 543—544).

Год спустя Чернышевский в статье «Не начало ли перемены?» объяснил социально-политическую сущность такого различного отношения к народу. Когда крестьянство было в целом забитым, подавленным сословием, то, естественно, что писатели относились к народу со снисходительной жалостью: подчеркивать недостатки народа было совершенно несвоевременным. В период же отмены крепостного права, считал Чернышевский, крестьянство уже в состоянии было подняться на борьбу за свое освобождение. А если оно еще недостаточно активно, то нужно смелее разоблачать народные недостатки, пороки, чтобы скорее их изжить. Поэтому революционные демократы так много суровых слов сказали по адресу народа, в этом выражалась их горячая любовь к народу, их патриотизм, их страстное ожидание революционной вспышки.

Недаром, клеймя в 1914 г. шовинистов, псевдопатриотов, В. И. Ленин вспомнил именно Чернышевского при характеристике настоящего, действенного, *революционного патриотизма*: «Мы помним, как полвека тому назад великорусский демократ Чернышевский, отдавая свою жизнь делу революции, сказал: „жалкая нация, нация рабов, сверху донизу — все рабы“. Откровенные и прикровенные рабы-великороссы, (рабы по отношению к царской монархии) не любят вспоминать об этих словах. А по-нашему, это были слова настоящей любви к родине, любви, тоскующей вследствие отсутствия революционности в массах великорусского населения»¹⁸.

Этот революционный патриотизм, проявившийся уже во взглядах Добролюбова-студента, и был причиной его суровых, резких отзывов о народе. Разумеется, и здесь он имел в виду не только и даже не столько смердов и холопов X века, сколько современное крестьянство и городскую бедноту.

Следует отметить, что в «конспектах», посвященных фольклору, исключением является раздел «Предания», идеи которого соответствуют уровню самых ранних студенческих сочинений Добролюбова типа «О русском историческом романе».

В «конспектах» же о письменной литературе мы встретим значительные ошибки и неточности. Многие из них должны быть отнесены за счет уровня восприятия Татариновой; некоторые объясняются недостаточным знакомством Добролюбова-студента с данным предметом; некоторые же — не вполне сложившимся мировоззрением Добролюбова в 1857 г.

Так, в сочинении Татариновой «Пошлое и низкое в искусстве» и в «Замечаниях» Добролюбова к этой работе содержание идеалистической статьи позднего Шиллера «Мысли об употреблении пошлого и низкого в искусстве» (1802) излагается иногда почти дословно.

В этом отношении характерен также «конспект» Татариновой о комическом в искусстве. Здесь комическое объясняется как внесоциальная и антисоциальная категория: «...в комическом представлении писатель должен удалять нравственное и е г о д о в а н и е при виде дурных поступков и искреннее участие, которое может возбуждаться в нем положением людей (<...> К о м и к должен представлять дурные действия л ю д е й не зависящими от высшего нравственного управления и то, что с ними случается — только смешной необходимостью, которая не имеет пагубных последствий». Показательно, что Добролюбов своими вставками лишь усилил первоначальный смысл сказанного. Между тем революционные демократы уже подошли к пониманию социальной сущности комического (ср. у Герцена в ответе критику «Ко-

локола» 1858 г.: «Смех — это одно из самых сильных орудий против всего, что отжило и еще держится, бог знает на чем, важной развалиной, мешая расти свежей жизни и пугая слабых<...> Крепостные слуги лишены улыбки в присутствии помещиков. Одни равные смеются между собою...»¹⁹).

Да и сам Добролюбов в рецензии на пьесу А. Потехина «Мишура» (1858) будет рассматривать комическое в тесной связи с развенчанием прогнивших реакционных сил в обществе. Одним из главных недостатков пьесы Добролюбов считает «недостаток *смеха*» (I, 421) при изображении центрального отрицательного персонажа — Пустозерова: «Что, если бы Пустозеров, не теряя всей своей гадости, был выставлен притом в комическом свете? Что, если бы вся пьеса, вместо сдержанно-озлобленного тона, ведена была в тоне комическом? Какое бы великолепное произведение имели мы, и какой бы страшный удар был нанесен этим всем Пустозеровым» (I, 422). Именно такой комизм Добролюбов усматривал в творчестве Гоголя, которого он тут же противопоставляет Потехину: «Гоголь обладал тайной такого смеха, и в этом он поставлял величие своего таланта. Посмотрите, в самом деле, как забавны эти Чичиковы, Ноздревы, Сквозники-Дмухановские, и пр., и пр. Но меньше ли оттого вы их презираете? Расплывается ли в вашем смехе хоть одна из гадостей этих лиц? Нет, напротив — этим смехом вы их только конфузите как-то, так что смущенные и сжавшиеся фигуры их так навсегда и остаются в вашем воображении, как бы скованными во всей своей отвратительности» (I, 422—423).

Еще более точную формулировку комического мы находим в статье Добролюбова «Черты для характеристики русского простонародья» (1860). В комическом тоне рассказа Марко Вовчок «Игрушечка» Добролюбов видел «торжественный суд истории над самой сущностью, над принципом крепостного права» (II, 278). В «конспекте» Татинойвой нет даже элементов такой трактовки комического.

Связь эстетических (как увидим ниже — и этических) категорий с социальными революционные демократы смогли осуществить не сразу. Вспомним, что и Чернышевский в диссертации еще не подошел к социальному объяснению комического.

Аналогичен предыдущему «конспект» о значении литературы. Здесь подчеркивается воспитательная роль искусства, воздействие художественных произведений на мораль общества, но этические категории добра и зла рассматриваются явно внеисторически, абстрактно. Вопрос о перестройке вредных для общества характеров решается слишком просто: «дурные» люди, прочитав художественное произведение, где разоблачается зло, «постыдятся» и «постараются не возобновлять» нечестных поступков. Все это — типичные черты просветительской идеологии: вера в преобразующую силу слова, вера в исконно-добрую природу человека, искажаемую в условиях вредной, реакционной среды и потому нуждающуюся в «возврате» к своему естественно-доброму состоянию. И в зрелых работах Добролюбов не смог окончательно преодолеть отвлеченного подхода к этическим категориям (например, в статье «Русская цивилизация, сочиненная г. Жеребцовым» 1858 г. он подтверждает свое согласие с формулой: «Любовь к добру есть чувство, врожденное человеку» — III, 245; в статье «Луч света в темном царстве» он объясняет одну из причин протеста Катерины тем, что «естественных стремлений человеческой природы совсем уничтожить нельзя» — II, 349).

Но, в целом, для Добролюбова к 1859—1860 гг. станет ясной обусловленность человеческих характеров средой. В статье «Роберт Овен и его попытки общественных реформ» (1859) он прямо заявил: «Человек по натуре своей ни зол, ни добр, а делается тем или другим под влиянием обстоятельств» (IV, 7). Понимание исторической и социальной обусловленности этических категорий встречаем в статье «Обзор детских журналов» (1859), где Добролюбов утверждал, что в связи с изменением обстоятельств русской жизни в последние годы «видоизменились и многие из понятий о нравственных обязанностях; добродетель, конечно, не перестала быть добродетелью, но оказалась надобность во многих из таких добродетелей, которые прежде считались почти невозможными, и наоборот» (III, 538). В рецензии на «Исповедь поэта» Н. Семенова (1860) Добролюбов развивает мысль о различном понимании сущности любви у крепостника-помещика и у передового демократа-шестидесятника (II, 608).

Точно так же и вопрос о формировании вредных для общества характеров будет

впоследствии рассматриваться Добролюбовым как один из самых сложных в условиях современного строя. Дворянская и буржуазная среда порождает Обломовых и Большовых. Для изменения же характера личности необходимо изменить среду. Так, считает Добролюбов, превращение Любима Торцова в бедняка, «лишив его готовых средств к существованию», совершенно преобразило его, хотя он «был смолоду самодуром» (II, 134—135). Таким образом можно было бы «исправить» и Гордея Торцова, но никто «не может и подумать о том, чтобы подвергнуть его подобному испытанию» (II, 135). Представители «темного царства» неисправимы. Но и в народной среде встречаются порочные люди; эта среда, в условиях существующего строя, то есть в условиях беспрестанного развращающего воздействия среды господствующих классов, не всегда бывает в состоянии справиться с разрушителями этических норм.

Поэтому «необходимо, для уничтожения зла, начинать <...> с основания» (IV, 399), то есть только революционное изменение существующего строя, только «радикальное лечение, серьезная операция» (IV, 103) окружающей среды создаст нормальные условия для переделки человеческих характеров. А кто сможет радикально переделать среду? Те, кто наиболее угнетен этой средой: «Известно, что крайности отражаются крайностями и что самый сильный протест бывает тот, который поднимается, наконец, из груди самых слабых и терпеливых» (II, 348). Так Добролюбов подойдет к пониманию не только обусловленности характеров средой, но и формирования данной средой характеров, способных изменить самую среду.

Но «конспект» Татариновой о значении литературы, при всей односторонности решения поставленных проблем, содержит и рациональное зерно: в нем подчеркивается громадная воспитательная и образовательная роль литературы, причем особо выделена мысль о том, что литература пробуждает способность критически относиться к действительности. Это характерная черта воззрения революционных демократов: еще Белинский неоднократно отмечал особое, просветительское значение русской литературы в условиях жестокой николаевской реакции; впоследствии эти идеи развивали Чернышевский и Добролюбов.

Исключительный интерес представляют «конспекты» Татариновой о русской литературе XVIII и XIX вв., исключительный хотя бы потому, что в них поднимается ряд тем, которые впоследствии или не найдут отражения в статьях Добролюбова — как, например, языковые средства художественной литературы, различные стороны творчества Ломоносова, Державина, Карамзина, Лермонтова, особенности образа повествователя в литературе классицизма, романтизма, реализма, — или будут освещены с других позиций (например, история русской сатиры).

По этим «конспектам» можно получить довольно ясное представление о литературно-критических взглядах будущего революционного демократа в самом начале его деятельности. Уже в студенческие годы Добролюбов пришел к убеждению, что «всегда и у всех народов литература являлась отпечатком народной жизни, выражением общественных потребностей» (I, 528). Но при этом он не всегда учитывал специфику этого отражения на разных исторических этапах.

На материале «конспектов» Татариновой интересно рассмотреть развитие историзма Добролюбова при его подходе к литературным явлениям.

Белинский прочно ввел исторический принцип в анализ художественного произведения. Этому же методу, прямо ссылаясь на Белинского, следовал и Чернышевский: «Два важных принципа особенно должны быть хранимы в нашей памяти, когда дело идет о литературных суждениях: понятие об отношении литературы к обществу и занимающим его вопросам; понятие о современном положении нашей литературы и условиях, от которых зависит ее развитие. Оба эти принципа были выставлены Белинским, как важнейшие основания нашей критики, разъясняемы со всею силою его диалектики и постоянно применяемы им к делу»²⁰.

Правда, общество, среда рассматривались революционными демократами вначале слишком обобщенно, вне сложных противоречий внутри этого общества. Представители домарксистской материалистической мысли лишь подходили к пониманию того, что общество одновременно и едино (среда в целом), и делится на противоположности (классы и классовая борьба), поэтому они не всегда учитывали такую черту диалекти-

ки, как единство и борьба противоположностей. Добролюбов писал в статье «Органическое развитие человека...» (1858): «Цель знания — не борьба, а примирение, не противоположность, а единство» (III, 94). Однако уже Белинский стал объяснять творчество писателя обусловленностью не только эпохой вообще, но и «принципом класса»²¹, а литературных героев — рассматривать как представителей определенных общественных групп в определенной эпоху.

Чернышевский и Добролюбов в условиях шестидесятых годов смогли развить эти положения еще глубже. Добролюбов, например, для объяснения творчества писателя привлечет еще такой фактор, как степень отражения народных интересов.

Но Добролюбов не сразу пришел даже к историзму в смысле обусловленности личности средой вообще. В некоторых «конспектах» резко критикуются произведения исследуемого писателя, если они не соответствуют точке зрения Добролюбова-критика, проповедующего принципы реализма в литературе и искусстве, поэтому творчество писателей классицизма и романтизма оценивается сугубо отрицательно. Таковы «конспекты» «Речи в „Кадме и Гармонии“», «Патриотические стихотворения Жуковского». В последнем проводится такой анализ: «Странно кажется, что, приготавлиаясь <к> битве, солдаты не находят другого дела, как слушать песни да пить; они могли бы употребить свое время на то, чтобы вычистили и амуницию, потому что, что ни говори, а у них в 12 году были мундиры, ранцы, ружья, а не мечи, стрелы и панцири».

Подобные оценки объясняются той страстной борьбой, которую уже вел юноша Добролюбов против всяческих антиреалистических проявлений в современной литературе (подобное отношение он хотел, вероятно, привить и своей ученице). Судя по «конспектам», для него произведения Хераскова и Жуковского не характеризовали конкретные этапы в истории русской литературы, а становились примером антиреалистического искусства, искажающего действительность. На таком принципе полностью построены сопоставительные «конспекты» «Веневитинов и Пушкин» и «Аммалат-Бек» и «Герой нашего времени». В них Пушкин и Лермонтов, представители «земного», «естественного», правдивого, противопоставлены Веневитинову и Марлинскому, писателям «идеальным», оторванным от действительности, дающим искаженное, субъективистское представление о ней. Здесь противопоставлены два типа, два противоположных художественных метода: реалистический и антиреалистический, причем методы вообще, в самом общем типологическом смысле. Характерно, что во втором «конспекте» для сравнения берутся произведения, между датами выхода в свет которых лежит целое десятилетие (тридцатые годы), в корне изменившее положение в русской литературе.

В другом месте («Письма Карамзина и Фонвизина») противоположность взглядов объясняется различием в возрасте и темпераменте Карамзина и Фонвизина.

Более историчным оказывается «конспект» «Русские писатели в 18-м веке», посвященный изучению стиля и языка художественной литературы. Добролюбов, вероятно, придавал большое значение этому «конспекту»; он особенно тщательно правлен им: рукой Татариновой записана лишь половина текста. Здесь анализ не ограничивается язвительными насмешками, делается попытка рассмотреть систему языковых средств в литературе на фоне живой разговорной речи XVIII в. Но разрыв между литературным и разговорным языком Добролюбов объясняет, с одной стороны, попыткой прикрыть напыщенностью «недостаток поэтического чувства и внутреннего содержания», с другой (и в этом он видит главную причину) — консервативной традицией: писатели «не могли освободиться от давно приобретенной привычки», хотя в обществе «с восторгом принимали всякое сочинение сколько-нибудь естественное». Обе эти причины рассматриваются как субъективные, имманентные, совершенно не зависящие от объективного хода истории.

Однако уже в конце «конспекта» содержится более глубокая формулировка: «Трудно вдруг переменить направление целой литературы, и сам Карамзин, которого считают преобразователем языка у нас, имел многих предшественников, постепенно подготовлявших это дело». Оказывается теперь, что к началу карамзинского периода «и

самое общество более уже было приготовлено к подобному перевороту в литературе».

Но лишь в «конспекте» «Достоинство русских писателей 18-го века» четко декларируется историзм (пока еще историзм в смысле обусловленности эпохой вообще): «...для правильной и полной оценки какого-нибудь таланта надо знать, в какое время и при каких обстоятельствах он жил» (почти вся фраза написана рукой Добролюбова!). Тем не менее, при конкретном анализе литературных явлений даже такой историзм не соблюдался до конца. Под обстоятельствами в этой работе понимается чисто литературная среда. Но требование рассматривать творчество Державина в соотношении с творчеством Петрова и не подходить к нему с теми мерками, с которыми подходят к Пушкину, подобное требование было все же большим шагом вперед.

Основная идея «конспекта» сформулирована следующим образом (половина фразы написана рукой Добролюбова): «Невозможно было перешагнуть <вдруг> от слога Ломоносова к слогу Пушкина, литература наша совершенствовалась медленно, но, тем не менее, она постоянно шла вперед, и это обстоятельство заставляет нас ценить относительные заслуги писателей».

Эта фраза повторяет известное положение Белинского: «Между писателями, которых мы поименовали выше <Крылов, Грибоедов, Пушкин, Лермонтов, Гоголь> и между Ломоносовым и его школою действительно нет ничего общего, никакой связи, если сравнивать их, как две крайности; но между ними сейчас же явятся перед вами живая кровная связь, как скоро вы будете изучать в хронологическом порядке всех русских писателей, от Ломоносова до Гоголя»²².

Аналогичные требования положены в основу «конспектов» «Русские писатели 18-го века» и «Заслуги и влияние Карамзина». В первом из них дана краткая характеристика многих писателей XVIII века от Кантемира до Богдановича, и при этом подчеркивается постепенное приближение литературы к естественности характеров и к разговорному языку. Как бы продолжением этого «конспекта» служит второй, «Заслуги и влияние Карамзина».

Суждения «конспекта» «Русские писатели 18-го века» являются также изложением мыслей Белинского из статьи «Взгляд на русскую литературу 1846 года» (откуда и был выше процитирован отрывок): литература рассматривается в ее приближении к естественности, национальности (ср. у Белинского: «До Пушкина все движение русской литературы заключалось в стремлении <...> сблизиться с жизнью <...>, сделаться самобытною, национальною, русскою»²³). Сходны также оценки отдельных писателей, например Сумарокова, у которого Добролюбов, как и Белинский, находит «п о м е с т а м» «естественность и даже до некоторой степени национальность».

Но Белинский показывает, что движение литературы происходит на фоне движения истории, что литература обусловлена эпохой, в «конспекте» же развитие литературы дано «изнутри», имманентно. Так, например, содержание отрывка «Державин» — изображение глубоких противоречий в творчестве писателя — в основном повторяет положения двух статей Белинского «Сочинения Державина» (1843). Но для Белинского, «чтоб разгадать загадку <...> поэзии <...>, должно сперва разгадать тайну эпохи»²⁴. В «конспекте» же Татариновой творчество Державина анализируется вне связи с исторической обстановкой.

Конечно, не следует забывать, что значительная доля упоминавшихся текстов записана Татариновой, но ведь и многое из указанного, как мы видели, вписано рукой самого Добролюбова. К тому же Добролюбов и в ранних печатных статьях рассматривал иногда литературные явления имманентно. Таков, например, анализ творчества русских сатириков в статье «О степени участия народности в развитии русской литературы». Лишь к 1859 г. Добролюбов окончательно пришел к историзму (статьи о Гончарове, Островском и др.).

В некоторых же случаях нужно учесть и специфику нашего объекта исследования. Так, например, вполне вероятно, что различие в методике анализа в «конспектах» <«Аммалат-Бек» и «Герой нашего времени»> и «Достоинство русских писателей 18-го

века» — объясняется не столько эволюцией взглядов Добролюбова, сколько его желанием подчеркнуть для ученицы в первой теме противоположность двух литературных методов, а во второй — историческую обусловленность искусства. Впрочем, нельзя игнорировать и фактор эволюции. Как показывают статьи и рукописи Добролюбова студенческого периода, формирование сознания будущего революционера-демократа происходило так быстро, что часто изменение во взглядах на какой-либо предмет происходило в интервале нескольких недель. Например, в мае—июне 1854 г. Добролюбов положительно отзывался о сборнике пословиц Ф. И. Буслаева²⁵, а к сентябрю он закончил статью «Заметки и дополнения к сборнику русских пословиц г. Буслаева», где подверг труд Буслаева уничтожающей критике (I, 496—521).

Наиболее историчен «конспект» Татариновой «Сатирическое направление в России». Как это ни парадоксально, но объективно он историчнее не только предыдущих текстов, но даже и печатных статей Добролюбова о сатире. Добролюбов неоднократно на страницах своих критических статей высказывался о сатире, и особенно — по вопросам истории русской сатиры. Этой проблеме посвящена самая первая его статья, опубликованная в «Современнике» — «Собеседник любителей российского слова» (1856), но особенно подробно вопросы сатиры рассмотрены Добролюбовым в статьях «О степени участия народности в развитии русской литературы» (1858) и «Русская сатира в век Екатерины» (1859). В этих статьях, разоблачая либеральное славословие по адресу русской сатиры, он утверждал, что последняя не оказывала активного воздействия на жизнь в связи с цензурным гнетом, с ограниченностью мировоззрения сатириков, в большинстве своем принадлежавших к дворянскому лагерю, а также ввиду слабого распространения в широких слоях народа печатной продукции. Но Добролюбов не столько объяснял причины ограниченных возможностей сатиры, сколько, полемизируя с либералами, акцентировал эту ограниченность, развенчивал русских сатириков XVIII века до положения людей, бьющих лежащего или переливающих из пустого в порожнее (I, 243).

Резкость подобных отзывов дает повод литературоведам заявлять, что Добролюбов «менее справедлив», «гораздо менее Белинского удовлетворен» литературой прошлого²⁶. Действительно, удельный вес, так сказать, «справедливых» высказываний Добролюбова в общей массе его суждений о литературе прошлого, и в частности о сатире XVIII века, был невелик. Но именно таких высказываний, где заострялось внимание на ограниченности сатиры, требовали условия литературно-политической борьбы пятидесятых годов, условия полемики с дворянско-буржуазной критикой и либеральным обличительством. Это отнюдь не означает, что Добролюбов не видел другого — положительного — значения сатиры прошлого. И в этом отношении «конспект» Татариновой «Сатирическое направление в России» показывает, что Добролюбов еще в 1857 г. учитывал важную положительную роль сатиры в прошлом. Если в печатных статьях он выдвигал на первый план ограниченность русской сатиры по сравнению с тем *идеалом*, который выработала революционная демократия (необходимость критики не отдельных недостатков, а всего самодержавного строя; необходимость широкого, всенародного распространения сатиры), то в работе Татариновой показано *реальное* превосходство сатиры XVIII века над «одическим» (то есть восхваляющим самодержавие) направлением в русской литературе.

Здесь подчеркивается, что сатирические произведения были самыми естественными и самыми самобытными в русской литературе. Это превосходство и даже преобладание сатирического направления объясняется тремя причинами: 1) необходимостью конкретизации жизненных фактов, в связи со спецификой жанра; 2) особенностью славянского характера, «склонного отыскивать недостатки скорее, чем достоинства» (Белинский также одной из черт русского национального характера считал «добродушно-саркастическую насмешливость»²⁷); 3) тем, что действительность давала «тысячу живых предметов для сатиры».

Показательно это смешение субъективных и объективных причин: оставался еще один шаг, чтобы первые две причины объяснить как следствие третьей (ведь и конкретизация фактов в сатире и особенность «славянского характера» не вечные категории, а обусловленные конкретной исторической действительностью).

Субъективная причина выделена и в другой работе Татириновой «Русские сатирические писатели XVIII <века>»: «...не имея возможности украшать сатиры и комедии напыщенностью тогдашних трагедий и эпоей и стараясь интересовать читателей, они естественно обратились к описанию наших нравов и обычаев».

Наиболее интересная мысль этой работы — попытка показать большую реалистичность русской сатиры XVIII века по сравнению с сатирой французского классицизма XVII века, но и здесь еще нет объяснения этого факта социально-историческими особенностями русской жизни.

Ряд положений Добролюбова, отразившихся в «конспектах» Татириновой, содержит в себе зародыши больших, важных черт его зрелой критической деятельности (некоторые «конспекты», например «Стихотворения Кольцова», являются как бы черновыми набросками к будущим статьям Добролюбова). Таково новое отношение к народу, о котором мы говорили при характеристике фольклорных тем. В фольклорных же «конспектах» проявилась еще одна черта: частые переходы от литературных вопросов к социально-политическим, точнее перевод литературных проблем в социально-политическую область. Эта черта видна и в том же отношении к народу, и в характеристике материальной бедности крестьянства, и в описании князя Владимира. Аналогичные явления мы встречаем и в «конспектах» о литературе XVIII — XIX веков (см., например, «Речи в „Кадме и Гармонии“»: «Когда, например, он <Кадм> обращает фессалийцев на путь истинный и выбивается из сил, чтобы уверить их в необходимости монархического правления, в какое изумление приходит читатель, когда фессалийцы, эти, по-видимому, неисправимые республиканцы, восклицают: „Буди, ты буди царем нашим!“».

Политическая ирония, яркая публицистичность являются характерными свойствами революционно-демократической литературной критики.

Интересен анализ образа Дмитрия в «конспекте» «Трагедия Озерова „Дмитрий Донской“». Герой характеризуется слабостью, лишенным патриотизма. Любовь для него оказывается предпочтительнее служения родине. Добролюбов своими вставками особенно усиливает эту характеристику: Дмитрий «считает обязанность защищать отечество не долгом своим, а обременением. Он даже, по-видимому, предпочитает своему долгу страсть к княжне и делает это не только по увлечению, но и по убеждению в внутреннем у».

Здесь совершенно не учитываются особенности художественного метода Озерова, речь идет лишь о самом факте разрыва между чувством и долгом в поведении героя. Борьба за гармонию, за единство чувства и долга будет характерной чертой критики и публицистики зрелого Добролюбова.

При анализе тургеневского романа «Накануне» в статье «Когда же придет настоящий день?» Добролюбов развенчал Берсенева за его теорию жертвенности, за противопоставление счастья и долга и декларировал революционно-демократическое понимание гармоничного человека, у которого гражданский долг и личное счастье неразделимы (см. также добролюбовскую статью «Н. В. Станкевич»).

«Конспекты» Татириновой, как указывалось выше, важны еще тем, что некоторые вопросы, поднятые в них, отсутствуют в наследии зрелого Добролюбова. Такова, например, проблема автора-повествователя.

Еще в начале 1820-х годов, на заре русского реализма, Пушкин отметил, что в его реалистическом произведении — «Евгений Онегин» герой перестал быть авторским двойником, «рупором» авторских идей, то есть как бы «отделился» от автора.

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной

(«Евгений Онегин», гл. I).

Белинский видел в этой особенности одну из существенных черт реалистического искусства: «Чтобы изобразить верно данный характер, надо совершенно отделиться от него»²⁸, Чернышевский усмотрел разделение даже в лирике: «я» лирического стихотворения не всегда есть «я» автора²⁹. Добролюбов, по-видимому, этот вопрос считал уже решенным, так как без всяких оговорок отметил в качестве недостатка романа «Унижен-

ные и оскорбленные» слияние автора с героями: «Во всем виден сам сочинитель, а не лицо, которое говорило бы от себя» (II, 375). Более подробно эта проблема не решалась в статьях революционных демократов. Лишь в лекциях для Татариновой, как оказывается, Добролюбов попытался рассмотреть связь образа автора с сущностью произведения не только у писателей-реалистов, но и у представителей предшествующих литературных направлений. В этом аспекте классицизму посвящен особый «конспект» Татариновой: «Отсутствие личного характера в произведениях русских писателей XVIII века». Характерно, что заголовок написан рукой Добролюбова (у Татариновой было просто «Русские писатели XVIII века»). Основная мысль этого сочинения также почти полностью изложена самим Добролюбовым: «Тогда не было комиков, трагиков, сатириков и пр., тогда были только в о о б щ е писатели, которые занимались всеми родами словесности, не оставляя на своих произведениях никакого отпечатка своего личного характера и своих задуманных убеждений». В этой фразе, собственно говоря, охарактеризована не только особенность авторского повествования писателя-классициста, но и сама сущность художественного метода (полное отречение от писательской индивидуальности ради соблюдения литературных канонов).

В произведениях романтиков, — отмечается в «конспекте» <«Аммалат-Бек» и «Герой нашего времени»>, — наоборот, авторская личность ярко выражена. Однако и эта крайность имеет отрицательные стороны, так как образ автора поглощает всех героев, лишая их своеобразия: у Марлинского «кавказцы не походят на русских только по страсти к кровопролитию да по беспрепятственному употреблению татарских слов в разговоре. Когда же они говорят по-русски, то их речи вовсе не отличаются от речей капитана и полковника В...». Интересно отметить, что Белинский также подчеркивал отсутствие индивидуализации в произведениях Марлинского, но еще не поставил вопроса об образе повествователя: «Если вы зажмурите глаза, слушая „речи“ действующих лиц во всех повестях Марлинского, то, право, никак не разгадаете, кто говорит — морской офицер, дикий черкес, ливонский рыцарь <...>, Аммалат-Бек или бучачник-оратор»³⁰.

Лишь у писателей-реалистов, указывается далее в «конспекте», сохраняется индивидуализированность как повествователя, так и героев: «...рассказ Лермонтова выходит гораздо живее, чем у Марлинского, потому что в „Герое нашего времени“ говорят сами действующие лица, между тем как в „Аммалат-Беке“ повествует автор».

На этом развитие мысли обрывается: не объяснена, например, связь вопроса об образе повествователя с сущностью соответствующего литературного метода, в свою очередь связанного с социально-исторической обстановкой. Но сам факт постановки вопроса об образе повествователя в произведениях различных литературных направлений исключительно интересен.

Значительный интерес представляют оценки, данные в «конспектах» Татариновой тем писателям, о которых в печатных статьях Добролюбов совсем или почти совсем не отзывался.

Наиболее развернутая характеристика Ломоносова дана Добролюбовым в рецензии на книгу В. Новаковского «М. В. Ломоносов» (III, 457—458), где он противопоставляет Ломоносова-писателя Ломоносову-ученому (лишь последний оценивается очень высоко). Добролюбов здесь следует за оценкой Белинского (см. «Взгляд на русскую литературу 1846 года»). Противоположной крайности придерживался Герцен: в статье «VII лет» он считает Ломоносова предшественником Белинского и разночинцев в истории русской общественной мысли³¹. В «конспекте» Татариновой «Русские писатели 18-го века» сделана интересная попытка «объединить» писателя и ученого, дается положительная оценка художественным произведениям Ломоносова, посвященным науке: «В своих одах и м н о г и х прозаических сочинениях он всегда умеет обратиться к своему любимому предмету — науке, и тогда риторический, холодный слог оды и п о х в а л н о й речи делается у него живым и одушевленным».

В статьях Добролюбова очень мало высказываний о комедиях Сумарокова и совсем нет отзывов о комедиях Княжнина. В выше названном «конспекте» повторяется суждение Белинского о превосходстве сатиры Сумарокова над его трагедиями (см.

«Взгляд на русскую литературу 1846 года») и справедливо проводится подобное противопоставление в творчестве Княжнина (у Белинского этого не было) с указанием на его новаторство по сравнению с предшественниками: «в комедиях его <Княжнина> язык уже довольно легок, в них живее, чем прежде, представляются недостатки того времени и довольно верно обрисовываются характеры».

В этом «конспекте» дана характеристика Аблесимова значительно точнее многочисленных положительных отзывов Белинского об этом авторе: «Аблесимов первый представляет в своих комических операх мужика, говорящего как настоящий крестьянин». Заметим, что это единственное известное нам высказывание Добролюбова об Аблесимове.

Кратко, но исторично проведен анализ творчества Карамзина («Заслуги и влияние Карамзина»), в основном повторяющий мысли Белинского (см. «Сочинения Александра Пушкина», статья 1-я). Впоследствии Добролюбов лишь уточнит некоторые положения, например, оценку исторических работ Карамзина (отметит ограниченность, монархическую концепцию историка — I, 232).

В статьях зрелого Добролюбова совершенно не упоминается Веневитинов. Характеристика этого поэта в «конспекте» Татариновой («Веневитинов и Пушкин») несколько схематична (нет упоминания о значении Веневитинова), но все же более исторична, чем оценка его творчества, данная Чернышевским, считавшим: «Проживи Веневитинов хотя десятью годами более — он на целые десятки лет двинул бы вперед нашу литературу <...> О его поэтическом таланте мы не будем говорить — огромность его признана всеми»²² (вопрос о причинах такого расхождения в оценках выходит за рамки данной работы). Наиболее точно оценил значение Веневитинова Белинский, отметив, что поэт подавал большие надежды, но жизнь его была коротка, его наследие было слишком невелико по объему, чтобы можно было делать предсказания о его дальнейшем развитии («Русская литература в 1844 году»).

Интересны два «конспекта» о Лермонтове, тем более что высказывания о нем в статьях Добролюбова малочисленны. В «конспектах» подчеркиваются обусловленные эпохой недовольство Лермонтова «обществом, в котором он должен жить, и стремление к чему-то лучшему <...>, жажда деятельности при невозможности удовлетворить ей», а также глубокий реализм, «естественность характеров» «Героя нашего времени». В основном это — изложение идей Белинского из его двух известных статей о Лермонтове. Впоследствии Добролюбов внес много существенных добавлений к этим оценкам. Высказывание Добролюбова о поэте в статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» по своему значению не уступает целой статье: «Лермонтов <...>, умевший рано постичь недостатки современного общества, умел понять и то, что спасение от этого ложного пути находится только в народе. Доказательством служит его удивительное стихотворение „Родина“ <...> Полнейшего выражения чистой любви к народу, гуманнейшего взгляда на его жизнь нельзя и требовать от русского поэта. К несчастью, обстоятельства жизни Лермонтова поставили его далеко от народа, а слишком ранняя смерть помешала ему даже поражать пороки современного общества с той широтой взгляда, какой до него не обнаруживал ни один из русских поэтов...» (I, 238).

В этих немногих строках охарактеризованы те черты творчества Лермонтова, которые лишь в последние годы стали исследоваться советскими литературоведами.

* * *

Таким образом, «конспекты» Татариновой о русской литературе являются ценным литературоведческим документом. Хотя они не могут в полной мере считаться добролюбовскими текстами, однако при учете указанных выше особенностей (изложение мыслей Добролюбова, наличие обильных вставок рукою самого Добролюбова) «конспекты» все же с полным правом могут служить источником для характеристики литературных воззрений Добролюбова-студента, когда формировались революционно-демократические взгляды будущего критика. В некоторых же случаях данные «конспекты» оказываются даже существенным дополнением к печатным статьям Добролюбова, так как в «конспектах» иногда рассмотрены проблемы, не затронутые в зрелых работах критика или же проанализированные под другим углом зрения.

«КОНСПЕКТЫ» Н. А. ТАТАРИНОВОЙ*

ПРЕДАНИЯ

В наше время очень любят народные песни и обращают большое внимание не только на те предания, которые *повсюду распространены* между народом, но и на те, которые скрываются *где-нибудь в глуши*; или (так как песни *оболжены своим происхождением преданиям*) лучше сказать, что при большем и живейшем развитии исторических знаний, *обращающихся к самой сущности исторической жизни*, равно как при распространении более здоровых понятий о поэзии, стали обращать внимание на то, что доселе считалось достойным презрения. В противоположность *прежнему* ныне доказано, что именно теперь пришла пора собирать источники истории, *находящиеся в устах народа*.

Как ни спорят и *что ни толкуют некоторые*, но у всех народов и во всех странах *всегда* останется различие между природной и искусственной поэзией (между поэзией эпической и драматической, между поэзией образованных и необразованных). Эпическая поэзия, передавая действия и события, подобно звуку, невольно пройдет в народе и сохранится верной, чистой, невинной, как дорогое сокровище, из которого каждый получает свою часть. Напротив, искусственная поэзия говорит только о том, что может *быть дано человеку его внутренним миром*, что он сообщает свету из своих мнений и *опытов* своей жизни, что не везде может быть понято и что он не старается делать понятным для *всякого места и времени*. Будучи столь различны между собою, эти два *отдела* поэзии, естественно, принадлежат различным эпохам и не могут существовать в одно время. Ничего нет *нелепее* желания сочинить или переделать эпическое стихотворение. Случается, что поэзия и история в первые времена жизни народов влекутся одним потоком, и если греки правы, называя Гомера отцом истории, то мы не смеем долее сомневаться в том, что первый памятник германской истории слишком долго скрывался в «Нибелунгах».

Но когда явилось образование и начало распространять свое владычество, поэзия должна была отделиться от истории и искать убежища в народе, которого не *посетило еще* образование, среди которого она не *произошла самобытно*, но только *распространялась*, увеличиваясь в своих размерах, и все более стесняемая влиянием образованности, *распространения которого она не в силах была остановить...***

РУССКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ

Во всех русских песнях находишь одно неизбежное чувство — грусть. Грустит добрый молодец на «чужой стороне», грустит красная девушка «в золотом терему», грустит молодуха «в чужой семье». Чтобы избежать этой грусти, русский простолудин или предается вину, или, забыв все свои обязанности, делается разбойником. Тогда раздаются так называемые разгульные песни, но и тут видно, что он поет их не с веселья, а только *для того*, чтобы как-нибудь *заглушить* свою тоску. Иногда эта тоска превращается в страшное ожесточение; тогда он забывает жену и детей,

* Все поправки и дополнения, сделанные рукою Добролюбова, даются курсивом. Мелкие стилистические и грамматические поправки Добролюбова не выделяются. Исправления явных опечаток не оговариваются. Подчеркивания текста, обозначенные разрядкой, принадлежат Татариновой.

** На этом текст обрывается. — Ред.

не слушает увещаний родных и смеется над всем, что до сих пор считал святым, как, например, в песне: «Голова ль ты моя, головушка...» Причину этого характера русской песни надо искать в притеснениях, которые всегда терпел народ, и вообще в его печальной участи.

Будучи склонен к семейной жизни, русский человек особенно несчастлив, расставаясь с ней, и потому-то он представляет чужую сторону каким-то адом. Дома его одолевает бедность, хотя прямо и не выражаются в песнях заботы о материальных средствах жизни, но часто заметно в них тяжелое чувство, происходящее именно от сознания бедности; если же он ищет утешения в вине, то жена и дети его окончательно впадают в нищету; а когда он прибегает к воровству и разбою, — он погибает на виселице.

Жизнь женщины не лучше жизни мужчин. В девушках она сидит взаперти, а выходя замуж, большею частью поневоле, она боится злобы мужниной родни, и почти всегда опасения ее оправдываются. Потому-то даже свадебные песни походят на похоронные по своему грустному тону. Презрение к женщинам очень ясно выражается в семейных песнях. Единственная ласка мужа это «шелковая плетка», и, забитая мужем, запуганная свекровью, бедная молодушка плачет о своей «русой косе», о девичьей жизни и о любви своей матери, которая все еще заботится о ней, старается угодить зятю, дарит его, льстит ему, и все это для того, чтобы он любил ее дочку. Молодица может получить некоторую свободу только в старости, когда она уже не нуждается в этой свободе, и тогда в свою очередь она притесняет свою молодую невестку. При таких обстоятельствах может вырваться из сердца только самый жалобный напев, самая печальная песня, и потому нельзя удивляться тоскливому характеру народной русской поэзии.

РЕЛИГИЯ В НАРОДЕ РУССКОМ ПО ЛИТЕРАТУРНЫМ ПАМЯТНИКАМ

По народной русской поэзии видно, что наши предки следовали только внешним правилам христианства, но что религия почти ни в чем не переменила их грубых нравов. По их понятиям, тот был благочестив, кто ходил в церковь, постился, делал земные поклоны, а не тот, кто помогал ближнему и всеми силами старался избегать злых дел. Грешно было пропускать обедню, а не грешно дурно обращаться с подчиненными. Исполняя самые мелочные обряды, они поступали с женами, как с рабами, били их, и, если в гневе не изувечивали...*

Убийство раба даже не считалось преступлением, и если кто умерщвлял чужого слугу, то наказание ему было точно такое же, как и за простой ущерб, нанесенный чужому имуществу, он платил за это хозяину деньги, чтобы вознаградить его за убыток: жизнь человека при этом не ценилась ни во что.

Идеалы русской поэзии — богатыри отличаются жестокостью и, наказывая какого-нибудь врага или даже провинившуюся жену, терзают свою жертву прежде, чем умертвят ее.

В несчастии человек не прибегает к молитве, а впадает в отчаянье, забывает все свои обязанности и предается самой порочной жизни; а когда в старости он решается загладить свои грехи, он достигает этого не раскаяньем, не исправлением, но путешествием ко святым местам. Все это доказывает, что, будучи слишком необразованы, чтобы понять христианство, наши предки переняли только обряды новой религии, оставаясь, однако, верными своим предрассудкам.

* Далее вырвано строк шесть текста. — Ред.

ВЕЛИКИЙ КНЯЗЬ ВЛАДИМИР

Читая древние народные песни, видим, что в них везде упоминается о Владимире и что он называется ласковым, красным солнышком и т. п., но нельзя не заметить, несмотря на эти фразы, что народ не питал особенного уважения к этому князю, в котором представляется вообще олицетворение княжеской власти. В большей части случаев, где он появляется, слышится в песнях тайная насмешка над ним; а появляется он только на пирах и всегда играет роль тирана, жестокого, корыстолюбивого и даже не могучего, потому что он дрожит при одном имени хана и его послов (Орда и Владимир почти всегда встречаются вместе в этих песнях).

Вообще, песни представляют, что Владимир не занимается своим государством, в одной из былин мы видим, что когда подданные пришли к нему с жалобами на разбой Чурилы Пленковича и его дружины, то он их не стал и слушать и обратил внимание на их речь только тогда, когда узнал, что Чурила разграбил его охоту. Тогда он расспрашивает своих бояр, и, услышав про богатство Чурилы, отправляется к нему в гости, принимает от него подарки, привозит его в Киев, к себе на службу и заставляет своих же бояр платить ему по «десяти рублей». Надо также заметить, что многие бояре являются в песнях гораздо богаче самого князя, что от князя можно всего добиться «золотой казной» и что он даже и не богатырь, как все остальные герои песен.

Когда на Киев нападают враги, он всегда пугается, сам не идет на войну, а посылает своих богатырей и потом часто отплачивает им неблагодарностью, как, например, видим это в песне о Добрыне Никитиче, где в то время, как Добрыня сражался со врагами *в<еликого> князя, Владимир* выдает жену его за другого.

Почти каждая из этих песен начинается таким образом: «Во стольном граде, во Киеве, что у ласкова сударя князя Владимира, было пирование» и т. д., и среди этого пирования великий князь вдруг предложит подобный заклад: проскакать несколько верст в *определенный срок*, настрелять огромное число гусей, лебедей и перелетных уток и т. д., обещая казнить смертью, если не исполнит его требования.

Он ведет жизнь праздную, пьет, ест, расчесывает свои «черны кудри», а богатыри погибают за него. Впрочем, часто эти самые богатыри совсем не уважают его, своими насмешками выказывают ему свое презрение; но он их не слушает и наливает себе «чару зелена вина».

Вообще, по всему этому видно, что народ не считал своего князя достойным уважения за какие-нибудь доблести, а слепо повиновался ему, как предназначенному судьбою, и, обличая его в трусости, ничтожности, корыстолюбии и пр., не думал однако же освободиться от его ига.

СТИХ О ГОЛУБИНОЙ КНИГЕ

Стих о голубиной книге, который мы еще до сих пор слышим в народе, представляет странное смешение языческих понятий с христианскими. Впервые, уже и самое название напоминает предание славян карпатских, в котором говорится, будто два голубя сотворили мир. Появление же царя Давида в этой песне уже обнаруживает влияние христианской веры на понятие народа. Но и этот святой принимает здесь какой-то языческий характер и на вопросы Владимира отвечает так, как бы отвечал поклонник Перуна, примешавший к своей вере некоторые понятия христианские. Например, сказав, что бог создал мир, он дает богу человеческое тело, из которого и составляется свет. Он утверждает, что звезды созданы из его груди, солнце из его лица, заря из его очей и так далее. Потом за несколькими христианскими преданиями следует рассказ о плакун-

траве, чисто языческий, *только* примененный к христианству. Далее он уверяет, что земля держится на двух китах, что бури происходят от полета Стратим-птицы, течение рек зависит от зверя Индрика и т. д., и ко всему этому беспрестанно прибавляется Богородица, Святой дух, царь небесный. Это странное смешение можно объяснить невежеством первых русских христиан (потому что, вероятно, голубиная книга была сложена в первые времена христианства). Не понимая ученья греческих священников, они истолковывали по-своему все, что было недоступно их разуму; действия старых богов они приписывали богу христианскому, и вообще, переменив веру, они не переменили ни понятий, ни обычаев своих. То же самое доказывают и все другие народные песни того времени.

〈О ЗНАЧЕНИИ ЛИТЕРАТУРЫ〉

Так называемая изящная литература служит не только к одному удовольствию, как это может показаться с первого взгляда: она еще имеет большое влияние на нравственность людей, занимающихся ею. Изображая яркими красками хорошее и дурное, она невольно привлекает нас к добру и отталкивает от зла. Всякий человек, даже и дурной, разумеется, очень хорошо знает, что лучше быть честным и добрым, чем злым и обманщиком, но он иногда делает бесчестные и злые поступки, или не понимая их дурную сторону, или извиняя их под разными предлогами. Если же ему представят подобный же поступок, ясно выказывая все, что в нем есть вредного и низкого, он невольно постыдится совершенного дела и постарается не возобновлять его; таким образом, автор может исправить много недостатков своих читателей. Литература имеет еще другую большую заслугу: она приучает верно и правильно рассуждать. Человек, много читающий, встречает в книгах разные мысли и понятия, он сравнивает их с своими мыслями и понятиями, соглашается с ними или отвергает их; рассуждая таким образом, он приобретает новые идеи, некоторую опытность и верный взгляд на вещи.

МОДНЫЕ ПИСАТЕЛИ

Писатель, не имеющий довольно таланта, чтобы открыть литературе новую дорогу, *старается подметить* направление умов своего времени и, согласуясь с этим направлением, толкует в своих произведениях о вопросах, особенно занимающих общество. Его сочинения читаются с жадностью, потому что каждый находит в них выражение своих собственных идей. Он имеет огромный успех, восхваляется во всех журналах, читается во всех гостиных, но пользы приносит немного, потому что он говорит о том, с чем уже давно все согласны и таким образом только излагает на бумаге то, что уже известно. Так, например, если он появляется в такое время, когда высокопарные оды уже наскучили и *когда* с нетерпением ожидают писателя легкого, забавного и чувствительного, он издает басни, эпиграммы, сказки в полушуточном, полусентиментальном *тоне*, если же, напротив, он застаёт общество занятым каким-нибудь гражданским вопросом, то он делается гражданином и толкует об управлении и его злоупотреблениях. Такие писатели обыкновенно появляются после какого-нибудь *сильного* таланта, который, выразив дотоле неизвестную мысль, взволновал все умы, — они пользуются этим энтузиазмом, поспешно схватывают новую мысль и тем приобретают себе множество поклонников и подражателей. Их можно назвать модными писателями, потому что они нравятся только как новость и исчезают так же скоро, как всё, что своим *успехом* обязано *только моде*. Через несколько времени,

благодаря множеству их последователей, их идеи становятся избитыми; тогда исчезает их единственное достоинство — *новость*, и они забываются.

Такого писателя видим мы в Германии в лице Коцебу, во Франции в лице Кребиллена, Мармонтеля, г-жи Жанлис, г-жи Скудери, и, наконец, в России находим мы в разные эпохи нашей литературы следующих модных писателей: Петров и Херасков, подражатели Ломоносова в своих высокопарных одах и эпопеях; Дмитриев, последователь Карамзина; не имея *карамзинского* таланта, он не вполне сохранил в своих произведениях даже и те мысли, которые всегда выражаются у Карамзина, а перенял только его сентиментальный тон;

Батюшков, также подражавший Карамзину, отличается мечтательностью и легкостью слога;

Булгарин, восхваляемый за новизну своих нравоописательных повестей;

Марлинский, знаменитый в свое время очерками Кавказа и фантастическими рассказами, теперь совершенно забытый;

Загоскин, успех которого был следствием *тогдашнего* настроения умов, приготовленного чтением романов *Вальтер Скотта*.

Наконец, Лажечников, писавший исторические романы вроде *Вальтер Скотта*, которого тогда очень много читали у нас.

〈О КОМИЧЕСКОМ〉

Шутка, доведенная до высшей степени, составляет комедию, точно так же, как серьезное — трагедию. Шуточное настроение — это забвение всех печальных мыслей в приятном чувстве настоящего удовольствия. Тогда только мы бываем расположены на все смотреть, как на игрушку, и тогда *только* все чувства едва приметно мелькают в нашей душе. Несовершенства людей и их ссоры между собой уже не возбуждают сожаления, *напротив*, эти удивительные противоречия занимают ум и веселят воображение. Потом в комическом представлении писатель должен удалять нравственное *негсдование* при виде дурных поступков и искреннее участие, которое может возбуждаться в нем положением людей; иначе мы непременно впадаем в серьезное.

Комик должен представлять дурные действия *людей* независимыми от высшего нравственного управления и то, что с ними случается — только смешной необходимостью, которая не имеет пагубных последствий. То же самое можно заметить и в том *высшем роде произведений*, который мы называем *к о м е д и е й*; но *здесь* уже примешивается и серьезное. Впрочем, старинная комедия грехов состояла преимущественно из шуток и потому представляла совершенную противоположность с трагедией. Не только характер и положения людей представлялись истинным комическим образом, но и весь состав и *отделка* комедии, природа и быт представлялись шуточно и фантастически.

ПОШЛОЕ И НИЗКОЕ* В ИСКУССТВЕ

В искусстве пошло не дурное, но обыкновенное. Так, например, убийство по правилам нравственности гораздо большее преступление, нежели воровство, между тем в искусстве убийца может часто возбуждать сочувствие зрителей, между тем как вор всегда останется *низким предметом*. Мало того, отъявленный злодей гораздо более годится в главное лицо

* Все термины в этом конспекте, образованные от слова «низкое», вписаны Добрылюбовым вместо написанных рукою Татариновой соответствующих понятий от слова «пошлом». — *Ред.*

трагедии или картины, нежели человек, невинно обвиненный в воровстве, потому что в первом случае вся низкая сторона злодеяния поглощается сильным впечатлением, которое оно на нас производит. Во втором все кажется, что обвиненный в низком поступке когда-либо подал повод к такому подозрению и он может восстановить себя в нашем мнении, или убив своего обвинителя, или лишив себя жизни, хотя это большое преступление по правилам религии. Вот почему живописец и писатель почти всегда выбирают предметом представления или великие добродетели или ужасные пороки, и по той же самой причине искусный художник, представляя разбойника, показывает его не во время воровства, а во время убийства. Надо отличать однако *низость* положения от *низости* поступков. Раб, например, *находится в низком* положении, но автор, придавая ему возвышенные мысли, сделает из него интересное лицо, между тем как свободный человек с низкими мыслями будет *низким* лицом во всяком сочинении. Впрочем, в этом отношении то, что возможно для писателя, невозможно для живописца: он должен живо представлять внешность предмета. Так что человек великий в *низком* положении на картине всегда покажется низким, а Улис в лохмотьях нищего останется нищим, а не великим государем.

ЗАМЕЧАНИЯ

1. Предполагается говорить о *пошлом* в искусстве, а говорится о *низком*.

2. Для определения понятия о *пошлом* недостаточно слова «обыкновенное», следует дополнить и объяснить его. Так как, по понятию Шиллера, в искусстве можно говорить о *пошлости* только формы, а не содержания, то *пошлым* в искусстве он называет не самый предмет, а такое изложение (или представление) предмета, которое выставляет самые обыкновенные его стороны, говорящие только внешним чувствам зрителя, которое не указывает на внутренние, духовные черты предмета и, тем самым, показывает отсутствие стремления к идеалу и в самом художнике.

3. От понятия о *пошлом* следует перейти к понятию о *низком* и определить его, указав (в отличие от *пошлого*, которое показывает только недостаток, от *сухости* известных качеств) на *те положительные стороны*, которые заключаются в понятии о *низком*, именно: грубые чувства, дурные нравы и неблагоприятные намерения.

4. Затем следует указать случаи, когда *низкое* может иметь место в искусстве, а именно — когда оно соединяется с *ужасным* (трагическим). При этом должно обратить особенное внимание на следующие мысли:

а) Худшее в нравственном отношении может быть более годным для искусства (убийство и воровство).

б) Главная причина этому та, что сильное впечатление, производимое на нас *ужасным* поступком, заглушает в нас впечатление *низких* сторон его, особенно если притом пагубные последствия угрожают герою и заставляют нас принимать участие в судьбе его — здесь сильнейшим душевным движением подавляется слабейшее.

в) При нравственном же суждении поступка, мы смотрим только на сообразность его с нравственными законами, не обращая внимания на все последствия поступка и на степень участия, принимаемого нами в преступнике, — от этого-то и зависит достоинство (т. е. беспристрастие) всякого нравственного приговора.

5. Наконец, следует привести один или два примера в подтверждение высказанных мыслей и тогда уже можно перейти к различию *низкого* в *положении* и *поступках*.

6. В заключении следует яснее высказать ту мысль, что живописец представляет осязательным образом исключительно внешние стороны

предмета, а потому, если предмет его картины находится сам по себе в низком положении, то живописцу чрезвычайно трудно придать ему такое внутреннее значение (возвышенные мысли, чувства и т. п.), которое бы в глазах зрителя возвысило его над низким его положением и тем придало ему особый интерес и значение (высокого предмета)³³.

РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ В 18-м ВЕКЕ

Все наши литераторы 18-го века писали слогом напыщенным, приме-шивая к русской речи славянские слова, к русским явлениям — древнюю мифологию и даже простые предметы описывая так, что их стихов невозможно понять. Однако, кроме Ломоносова, который сильно защищает риторiku, многие из тогдашних стихотворцев сами чувствуют этот недостаток и высказывают свое негодование на него, но по привычке все-таки продолжают отыскивать самые вычурные выражения и самые нелепые фразы, между тем как из некоторых мест их же сочинений видно, что язык русского общества и в то время был уже не таков, каким представляется он у этих писателей. Тредьяковский уверяет, что слог возвышенный есть лучший, но иногда, если не придумывает насильственных <?>, то и он может выражаться довольно просто, как, например, в своем донесении в академию; Сумароков, гордившийся своими трагедиями, сильно нападает на плохих стихотворцев, которые коверкают русский язык; Петров прямо бранит так называемый возвышенный слог, хотя сам и пишет оды самые непонятные и выспренние; Херасков, творец «Россиады» и «Владимира», написал также и «Ненавистника»; Княжнин издает «Титово милосердие» и в то же время пишет комедии, и, наконец, после «Мельника» Аблесимова, «Душеньки» Богдановича, басен Хемницера, написанных уже довольно простым слогом, еще Державин говорит:

Как страшна ночь, надулась чревом,
Дохнула с свистом, воем, ревом,
Помчала воздух, прах и лист...³⁴ и пр.

До такой степени сильно было понятие о необходимости возвышенного слога в некоторых родах поэтических произведений. Но не нужно думать, чтобы в этом слоге отражался язык, каким говорило общество, напротив — и тогда с восторгом принимали всякое сочинение сколько-нибудь естественное, и, следовательно, нечего было бояться, что общество дурно примет произведения, написанные без претензий на возвышенность; простой, ясный слог и тогда был бы принят большинством с удовольствием. Отчего же писатели, понимающие недостаток современного литературного направления и заранее уверенные в общем сочувствии, если бы они захотели противодействовать ему, — продолжали подражать тому, что сами осуждали?

Оттого, что они не могли освободиться от давно приобретенной привычки, хотя они и понимали ее нелепость, когда замечали проявление той же привычки в других. Им было неловко сказать «м е н я» в стихах, когда они еще в школе приучились писать «мя». Притом же напыщенность выражения происходила часто и от недостатка поэтического чувства и внутреннего содержания.

Мог ли, например, Петров написать просто и естественно свою «Оду на карусель»: он скрывал пустоту своего сюжета и недостаток поэтического дарования под напыщенностью своего языка и сравнений, напиши он просто — современные писатели напали бы на него, как напал Сумароков на Аблесимова, а читатели, увидав его, наконец, без прежних украшений, бросили бы его сочинения. Трудно вдруг переменить направление целой литературы, и сам Карамзин, которого считают преобразователем

языка у нас, имел многих предшественников, постепенно подготовлявших это дело. Правда, в наше время Пушкин и особенно Гоголь более решительно могли восстать против господствующего в литературе направления, но их таланты нельзя сравнивать с дарованиями Петрова, Сумарокова и т. п.; да и самое общество более уже было приготовлено к подобному перевороту в литературе, а в прошедшем не мог же Сумароков заставить говорить Мстислава³⁵ по-человечески. Не мог же Дмитрий³⁶ «идти в церковь», как Чужехват в «Опекуне»³⁷ — он непременно должен был «шествовать во храм».

Чтобы представить героя, у которого «глаза» и «руки», а не «очи» и «десницы», надо ему дать истинно героический характер, а то, пожалуй, и в самом деле его примут за обыкновенного человека...

Если уже в наши времена мы находим подобные стихи:

Это он!..

На море стал могучею пятой.

Из-под пяты ряды ширококрылых,

Огромных кораблей несутся в море³⁸,

можно ли удивляться тому, что Петров подражал недостаткам Ломоносова, очень хорошо понимая их, и не подал примера естественного слога, вполне оценивая его.

РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ 18-го ВЕКА

Первыми представителями русской литературы 18-го века являются Кантемир и Тредьяковский. Кантемир, человек образованный, аристократ по происхождению, по службе полномочный министр, вполне сочувствовал реформам Петра, видел все недостатки своего времени и беспощадно клеймил их в своих сатирах, которые именно по этой причине представляют верную картину эпохи, в которую жил их автор. Тредьяковский — незнатного рода, профессор элоквенции петербургской академии наук, сорок лет неутомимо трудился на поприще литературном и оставил нам оды, идиллии, басни, трагедию «Деидамия», эпопею «Гилемахида» и разные ученые сочинения, обнаруживающие в нем очень разнообразные сведения. Чтобы дать понятие о его произведениях, всего лучше повторить то, что сказал про него Петр Великий, когда этот труженик был еще в школе: «Будешь труженик вечно, мастер никогда!»

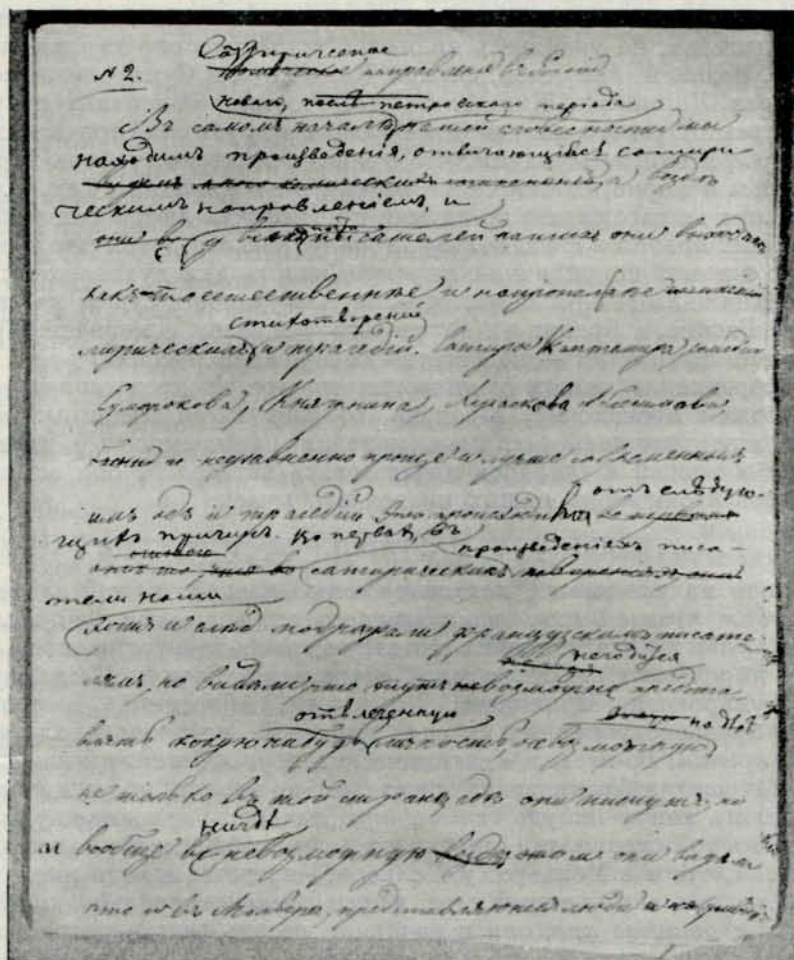
За ним следует Ломоносов, сын холмогорского рыбака, впоследствии профессор академии наук, человек необыкновенно ученый для своего времени. Он страстно любил науку и предавался ей всей душой. В одно время физик, историк, химик, филолог, он, кроме всего этого, занимался также и изящной словесностью. В своих одах и многих прозаических сочинениях он всегда умеет обратиться к своему любимому предмету — науке, и тогда риторический, холодный слог оды и похвальной речи делается у него живым и одушевленным.

Сумароков, соперник Ломоносова, первый директор русского театра, писал во всех родах словесности. Не имея поэтического дарования, употребляя самый тяжелый слог, он возбуждал однако восторг своих современников, как первый драматический писатель. Он имеет в своих комедиях и сатирах качество, которого мы не находим в других писателях того времени: у него по местам является естественность и даже до некоторой степени национальность, несмотря на рабское подражание французской школе, во всем, что относится к самой постройке пьесы.

Петров, исключительно лирический писатель, не имеет даже никаких проблесков жизни в своих одах. В посланиях его встречаются

иногда верные и остроумные замечания, но они совершенно теряются в его водянистом многословии.

Х е р а с к о в, куратор московского университета, писавший во всех родах словесности, и особенно знаменитый своими эпическими поэмами «Россияда» и «Владимир», отличается риторизмом и напыщенностью слога и совершенной бесцветностью и бесхарактерностью содержания.



СТРАНИЦА ИЗ УЧЕБНОЙ ТЕТРАДИ Н. А. ТАТАРИНОВСКИ
С ИЗЛОЖЕНИЕМ ЛЕКЦИЙ Н. А. ДОБРОЛЮБОВА «САТИРИЧЕСКОЕ
НАПРАВЛЕНИЕ В РОССИИ», 1857 г.

Правка рукой Добролюбова

Центральный архив литературы и искусства, Москва

К н я з и н, драматург, в своих трагедиях почти так же напыщен, как и его предшественники, но в комедиях его язык уже довольно легкий, в них живее, чем прежде, представляются недостатки того времени и довольно верно обрисовываются характеры.

А б л е с и м о в первый представляет в своих комических операх мужика, говорящего как настоящий крестьянин.

Наконец, Б о г д а н о в и ч, сочинитель «Душеньки», отличается шуточным, веселым тоном и уже совершенно легким разговорным

языком. Кроме «Душеньки», он оставил также несколько переводов и мелких сочинений, но они гораздо менее известны.

РУССКИЕ САТИРИЧЕСКИЕ ПИСАТЕЛИ XVIII <ВЕКА>

С Кантемира до Пушкина наша литература представляет постоянное подражание французам, и только комические произведения несколько выражают русские нравы. В сатирах и комедиях мы видим французские сюжеты и имена, но уже здесь являются чисто русские характеры и недостатки. Возьмем, например, сатиры Кантемира и Сумарокова, комедии Сумарокова, *Капниста*, Княжнина, Аблесимова, Фонвизина и сравним их с сатирами Буало, с комедиями Мольера и других сатирических писателей во Франции: мы увидим, что наши сочинители, рабски подражая чужеземцам в форме, отклоняются от них в содержании. Так, Критон³⁹ у Кантемира не рассуждает по-латыни и не морочит людей истолкованием религиозных правил в свою пользу, а жалуется, что, с тех пор как стали учиться, считают неприличной мирскую власть для духовенства; Сумароков и Княжнин не преследуют чрезмерной учености судей, как в «*Plaideurs*»⁴⁰ Расина, а бранят их за взятки; Фонвизин осмеивает барство и подражание французам — недостатки совершенно русские.

Это стремление наших комических писателей представлять людей своей родины происходит, вероятно, от следующей причины: не имея возможности украшать сатиры и комедии напыщенностью тогдашних трагедий и эпопей и стараясь интересовать читателей, они естественно обратились к описанию наших нравов и обычаев.

САТИРИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В РОССИИ

В самом начале нового, *послепетровского периода* нашей словесности мы находим произведения, отличающиеся сатирическим направлением, и у всех почти писателей наших они выходят как то естественное и национальное лирических стихотворений и трагедий. Сатиры Кантемира, комедии Сумарокова, Княжнина, Хераскова, Аблесимова несравненно проще и лучше современных им од и трагедий. Это происходило от следующих причин. Во-первых, в сатирических произведениях писатели наши, хотя и подражали французским писателям, но видели, что тут не годится представлять какую-нибудь отвлеченную личность, не возможную на деле не только в той стране, где они пишут, но и вообще нигде не возможную; они видели, что и в Мольере (<у Мольера?>) представляются люди живые, что в комедиях напыщенный слог, каким писались трагедии и оды, уже не годится; понимая это, они и начинали писать разговорным языком и старались представить то, что могло бы интересовать читателей, и потому выбирали для изображения и осмеяния недостатки, какие находили в своих соотечественниках. Другую причину рассматриваемого явления был, может быть, и самый славянский характер, склонный отыскивать недостатки скорее, чем достоинства, и выражать свое осуждение в насмешливой форме, некоторым образом сроднял их с сатирой. Наконец, будучи окружены предметами, более заслужившими осуждение, нежели возбудившими восторг, — они были принуждены прибегать к общим местам и к высокопарным возгласам, когда им надо было выражать восторг в своих одах, — между тем как для какого-нибудь сатирического сочинения им стоило только посмотреть вокруг себя, и они находили тысячу живых предметов для сатиры. Легко было Княжнину найти героев для своей комедии «Чудаки», для «Хвастуна», или Сумарокову — для «Опекуна», «Лихоимца» и т. п., но трудно было лирическому писателю восхвалять победу, часто вовсе и не существовавшую, или возвышать до степени

* «Сутяги» (франц.).

героя человека, который ему не мог казаться героем. *Чтобы выйти из такого затруднительного положения*, он начинал сравнивать своего героя со всеми героями древности, со стихиями, набирал бесчисленное множество восклицаний и составлял таким образом самую напыщенную оду. Между тем комику стоило только представить действия и слова, которые он видел и слышал вокруг себя, чтобы написать веселую и верную комедию или сатиру. Вот почему наши прежние писатели, плохие лирики и трагики, в своих сатирических произведениях превосходят самих себя.

ДОСТОИНСТВО РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ 18-го ВЕКА

Читая Ломоносова, Тредьяковского, Сумарокова и др., мы находим их мысли избитыми, их язык устарелым, их слог несносным; однако современники этих писателей восхищались тем, что нам кажется смешным и скучным, и были уверены, что «Владимир» и «Иоанн» приведут Хераскова во храм бессмертия, что Петров неподражаем *по высоте своих лирических порывов*, что Княжнин своим «Рославом» и «Дидоной» перенес Парнас из Греции в Россию. И так думали люди самые образованные, не исключая, конечно, и самих прославляемых писателей. *А между тем* самые плохие стихи нашего времени легче и даже менее скучно читать, чем оду «Бог» Державина, переведенную тогда чуть ли не на китайский язык. Однако не скажем же мы, что Державин не имел дарования, *если вспомним*, что прежде Державина писал не Пушкин, а Петров, и что после оды «На победу российского флота над турецким» «Фелица» — уже великий шаг вперед. Невозможно было перешагнуть <вдруг> от слога Ломоносова к слогу Пушкина, *литература наша совершенствовалась* медленно, но, тем не менее, она постоянно шла вперед, и это обстоятельство заставляет нас ценить относительные заслуги писателей. Конечно, если бы теперь появилась какая-нибудь «Дидона», ее бы осмелили, но после «Хорева»⁴¹ и «Дидона» могла привести в восторг, равно как и трагедии Сумарокова могли нравиться после трагедий⁴² Тредьяковского. Изучая литературу какого бы то ни было народа, нельзя выбирать только лучших писателей, потому что для правильной и полной оценки какого-нибудь таланта надо знать, в какое время и при каких обстоятельствах он жил. Поэтому называть Державина плохим стихотворцем за тяжелый слог — все равно, что называть Платона невеждой за то, что он знал гораздо меньше, чем теперь знает любой школьник. Итак, читая какого-нибудь автора, надо перенестись мысленно в то время, когда он жил, и тогда уже не скажешь: Ломоносов плохой стихотворец — он писал даже хуже Фета; но скажешь: Ломоносов имел большой талант — он писал в двадцать раз лучше Тредьяковского.

ОТСУТСТВИЕ ЛИЧНОГО ХАРАКТЕРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XVIII ВЕКА

Перечитывая произведения наших писателей XVIII века, мы замечаем, что они сами мало, кажется, интересовались тем, о чем говорили в своих сочинениях: им было все равно — писать оду, эпическую поэму, трагедию, комедию, сатиру, только бы исполнить свою обязанность, свое официальное служение Аполлону. Тогда не было комиков, трагиков, сатириков и пр., тогда были только вообще писатели, которые занимались всеми родами словесности, не оставляя на своих произведениях никакого отпечатка своего личного характера и своих душевных убеждений.

Сумароков издавал почти в одно время свои трагедии и комедии; Херасков после «Россияды» и «Владимира» писал «Ненавистника» и «Кадма и Гармонию»; у Княжнина мы находим подле «Рослава» — «Чудаков», «Сбитенщика», и, наконец, Богданович переводит почти в одно время

псалмы и поэму Вольтера «На землетрясение в Лиссабоне». Это происходит оттого, что они писали обыкновенно — или *для угождения* государю и другим знатым лицам, или так, чтобы *только* написать что-нибудь. Богданович переводил поэму Вольтера не оттого, что она ему особенно нравилась, а, вероятно, оттого, что Вольтер знаменитый писатель, — так отчего же и не перевести его поэмы? Вслед за этим ему попадались псалмы: и это вещь замечательная, — он *перевел* и их. Екатерина просила Княжнина написать трагедию на «Титово милосердие»⁴³, и он не задумываясь принялся за работу — а после этого с одинаковой охотой сочинил «Вадима», сожженного по повелению той же императрицы. Вообще, тогда смотрели на авторство, как на ремесло или как на способ *искать* милость государя; тогда автора побуждало *писать не духовное стремление* сообщить читателю свою мысль, свое чувство, но желание получить награду. Можно ли же удивляться, что при таких обстоятельствах он не только никогда не выражал какого-нибудь убеждения, но даже часто противоречил себе?

ДЕРЖАВИН

Державин, прославленный поэт Екатерины, творец «Фелицы», многих од, трагедий и мелких сочинений, *обнаруживает* большой поэтический талант в своих произведениях, особенно там, где он обращается к государыне, потому что тогда *чувство, выражаемое им, бывает* искренне и истинно. Но и в этих произведениях у него *беспреданно* подле прекрасной, поэтической строфы нас неприятно поражают чисто риторические напыщенные места и страшно преувеличенные картины, как например, — когда он изображает Суворова:

Ступит на горы — горы трещат,
Ляжет на воды — воды кипят,
Граду коснется — град упадет,
Вашни рукою за облак кидает⁴⁴.

И странно видеть, что сам он не только не чувствовал этого недостатка, но еще огорчался тем, что не мог достигнуть до изысканности слога Ломоносова, которому он подражал в *первых* своих одах. Именно это стремление к изысканности вредит его таланту, который высказывается вполне *только там, где* он освобождается от риторизма, то есть в *тех его произведениях, в которых является оттенок сатирический*, а особенно в «Фелице».

Здесь, вдохновленный своей любовью к Екатерине, он не отыскивает диких сравнений и напыщенных восклицаний, а с глубоким чувством уважения и удивления описывает свою государыню так, как он видел, или, по крайней мере, воображал ее.

Другая черта Державина это — странное противоречие *взглядов и убеждений, какое находим <в> стихотворениях*. Его ода «Бог» — риторическое, сухое, напыщенное произведение, все же доказывает религиозное настроение души, между тем как в знаменитой его оде «На смерть <князя> Мещерского» он выражает не только сомнение в будущей жизни, но даже мрачное отчаяние. Как согласить, например, следующие строки:

Здесь персть твоя, а духа нет.
Где он? — он там. — Где там? — не знаем.
Мы только плачем и взываем:
О горе нам, рожденным в свет!

с этими словами:

Бессмертие — стихия наша,
Покой и верх желаний — бог.

Все анакреонтические его стихотворения служат варьяцией на одну тему:

Вкушать спешите блага света,
Течение кратко наших дней⁴⁵.

Драматические его произведения не имеют ровно никакого достоинства.

РЕЧИ В «КАДМЕ И ГАРМОНИИ»

Роман Хераскова «Кадм и Гармония» наполнен назидательными речами. Беспреостанно является какая-нибудь «дрожащая престарелая жена», или «златокудрый юноша», или «мудрый муж», или «беловласая дева», и все они ораторствуют немилосердно; особенно же отличается страстью к красноречию сам герой: он не пропускает ни малейшего случая, чтобы не употребить свой язык в дело, и с одинаковой охотой «глаголет» о суетности благ земных, о бессмертии великих государей, о необходимости монархического правления и пр. ... и глаголет так красноречиво, что, хотя в своих речах он приводит подобные доказательства: «дважды два четыре, потому что четыре», но слушатели приходят в восторг и соглашаются с ним. Когда, например, он обращает фессалийцев на путь истинный и выбивается из сил, чтобы уверить их в необходимости монархического правления, в какое изумление приходит читатель, когда фессалийцы, эти, по-видимому, неисправимые республиканцы, восклицают: «Буди, ты буди царем нашим!» И чем же побеждается их привязанность к свободе, их необузданность, их ненависть к царям? Следующими доказательствами: «Царская власть приятна богам, для управления царь необходим, вы сами не можете быть в одно время и начальниками и подданными, на небе одно только солнце, Зевес управляет богами, следовательно ясно, что монарх необходим».

Столь же красноречиво уверяет он Токсилу в тленности золота и убеждает царя Феогена попросить советов у какого-то старца; и Токсила, и Феоген отвечают ему *тоже* речами, — такими длинными, что в конце забываешь, о чем шло дело сначала.

Этот недостаток «Кадма и Гармонии» происходит оттого, что Херасков захотел сделать из романа то, что *обыкновенно делается в дидактических сочинениях*: горькое лекарство, смешанное с сахаром; он хотел, чтобы чтение его романа было приятно и *вместе* полезно. Виноват ли он, что желание его не исполнилось? Сверх того, не он первый придумал этот способ учить читателей. В его время появлялось множество чисто нравоучительных романов, и если более даровитые писатели *придумывали действие своих рассказов только для доказательства своей нравоучительной идеи*, то надо ли обвинять Хераскова, если он умел доказывать давно избитые истины только напыщенным ораторством? Он подражал современным замечательным писателям, точно так же, как теперь какой-нибудь Греков⁴⁶ подражает Гейне.

ПИСЬМА КАРАМЗИНА И ФОНВИЗИНА

Фонвизин описывает свои путешествия по Европе в письмах к Панину и к сестре своей, Карамзин делает то же самое в письмах к друзьям⁴⁷. По этим путевым заметкам можно видеть всю противоположность этих двух характеров. Фонвизин, человек пожилой, желчный, разочарованный, отзывается обо всем с едкой насмешкой и даже злобой. Карамзин, юноша двадцати двух лет, до крайности чувствительный, сентиментально описывает природу, женщин и вообще все, что его окружает. *Ему все представляется*, в розовом свете, он восхищается видами Германии,

шумною жизнью Парижа, веселостью и любезностью французов; Фонвизин бранит грязные улицы и скуку Парижа, легкомыслие и дурные нравы французов. Карамзин больше говорит о себе и о своих впечатлениях. Вообще, его письма *можно считать не более как легкой и живой болтовней* молодого человека, где, вместе с рассказами о своих приключениях и преувеличенных чувствованиях, *он* представляет и некоторые описания стран, по которым проезжал. Напротив, Фонвизин наблюдает нравы и обычаи государств, где он путешествует, но наблюдает и сообщает только дурное, как бы с намерением пропуская *без внимания* все хорошее. Слог Карамзина плавен, гладок, монотонен, водянист и совершенно соответствует пристрастию автора к ручейкам и лесочкам. Слог Фонвизина прост и резок.

ЗАСЛУГИ И ВЛИЯНИЕ КАРАМЗИНА

Карамзин принес пользу нашей литературе во многих отношениях. Он нанес сильный удар *ложному* классицизму, заменив его сентиментальным направлением, которое все-таки более приближается к настоящей жизни. Как ни ложны его повести, но все же они возбуждают более сочувствия, нежели *ложно-классические* сочинения, *вроде поэм Хераскова, трагедий Сумарокова*, — потому что они выражают хоть какое-нибудь чувство, хотя и очень преувеличенное. До него мы видим в одах напыщенные сравнения, возгласы и скучные, бесконечные описания. У него *находим более сочувствия* с природой, <он> высказывает везде полное сочувствие ей и выражается простым разговорным языком. Главная его заслуга есть его «Российская история». Он первый начал *обрабатывать русскую историю на основании старых русских хроник и преданий*, передал их слогом *живым и увлекательным и умел представить все события занимательно в одной общей картине*.

Влияние его на нашу литературу было очень велико. От него считается тот переворот в нашей словесности, когда, перестав подражать латинской и *ложно-классической французской* школе, *мы стали более обращать внимания на народные начала* *. Долго наши писатели подражали чувствительному духу повестей Карамзина, его плавной, цветистой речи, и после него *ложный* классицизм совершенно исчез в нашей литературе. Также благодаря его стараниям разговорный язык стал и языком литературным.

ТРАГЕДИЯ ОЗЕРОВА «ДМИТРИЙ ДОНСКОЙ»

В этой трагедии автор хотел представить борьбу *в великом князе двух чувств* — любви к новгородской княжне Ксенье и преданности к отечеству. Дело в том, что Дмитрий находит соперника в князе Тверском, который помолвлен с Ксеньей. Княжна же любит Дмитрия и не хочет быть женой другого. Князь Тверской, узнав об этом, объявляет, что он согласится помогать Дмитрию в войне с монголами только *в таком случае*, если получит Ксенью, а в противном случае грозит местью и раздором. Дмитрий не уступает; все князья восстают против него и хотят заключить мир с Мамаем. Тогда Ксения, жертвуя собой, обещает свою руку князю Тверскому, и войска русские под предводительством Дмитрия разбивают монголов. Князь Тверской после блистательной победы уступает Дмитрию свою невесту в награду за необыкновенную храбрость великого князя.

* Первоначально: мы начали следовать школе немецкой.

В этой трагедии *даже с первого взгляда* поражает двойственность действия: мы видим два почти одинаковые положения и следовательно двух героев. Князь Тверской должен переносить точно такую же борьбу, как и главный герой трагедии, Дмитрий: он также должен колебаться между любовью к Ксенье и любовью к отечеству. Характер его совершенно соответствует характеру Дмитрия: он так же храбр и так же вспыльчив, как великий князь, который на всяком шагу готов драться и говорить

Journal of Management Education 30(1) 1-12

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 84

Environ Biol Fish (2015) 98:1011–1024

முதுவட்டி யுண்டாக

2014.04.20 2014.04.20

СОБЕСЕДНИКЪ

ЛЮБИТЕЛЕЙ РОССИЙСКОГО СЛОВА.

Иванов а. Даниелю и Евтропий II

1783—1784.

CHATELAIN, JEAN-PIERRE

[illegible]

ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ ДОБРЮЛЮБОВА НА ЕГО СТАТЬЕ О «СОБЕСЕДНИКЕ ЛЮБИТЕЛЕЙ
РОССИЙСКОГО СЛОВА»:

«Достоуважаемому профессору Измаилу Ивановичу Срезневскому признательный ученик Николай Добролюбов»

Оттиск из журнала «Современник», 1856, № 8

Литературный музей, Москва

оскорбления окружающим его. *Дмитрий* то бранит ханского посла, который, в сущности, вовсе и не виноват в постыдных для России предложениях хана, то, не дав время Ксенье сказать, что она не изменила ему, он осыпает ее упреками и грозит идти на «люту» брань, то, наконец, хочет заколоть князя Тверского, когда Ксения соглашается жертвовать собой. Вообще, во всей трагедии даже слабая и плаксивая княжна показывает более самоотвержения, чем сам герой. Когда *Дмитрий* жертвует отечеством для своей любви, она решается выйти за ненавистного человека и защищает своего будущего мужа против безумной ярости своего возлюбленного. В продолжение всего действия все кажется, что *Дмитрий* борется не против своей страсти, а скорее за нее, и что он считает обязанность защищать отечество не долгом своим, а *обременением*. Он даже, по-видимому, *предпочитает* своему долгу страсть к княжне и *делает это не только по увлечению, но и по убеждению внутреннему*. Он все время

утверждает, что брак Ксеньи он «допустить не должен из чести», потому что княжна вечно будет думать о нем, о Дмитрии. Геройство его выказывается с величайшим шумом и с бесчисленными восклицаниями и состоит в безумном желании очертя голову и без пользы подвергаться опасностям. «Я опасностей и смерти лишь желаю», — говорит он. Он сам очень добродушно признается, что собственно родина для него уже вещь второстепенная, а что главный его двигатель — «красы» Ксеньи и что лишь она «произвела сей доблестный жар». Вообще, он преданный и верный любовник, но в великие князья не годится. Лучше бы было, если бы он в «неизвестной доле» мог «чувствами души располагать». Скорее бы мог назваться героем князь Тверской. Уступая Ксенью, он гораздо более доказывает свое великодушие, чем великий князь всеми своими разглагольствованиями. И надо отдать честь Дмитрию: он сам это чувствует и с умилением восклицает: «Великодушный князь! Победой над собой ты превзошел меня».

ПАТРИОТИЧЕСКИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ ЖУКОВСКОГО

У Жуковского находим мы, между прочим, два патриотических сочинения: «Певец во стане русских воинов» и «Певец в Кремле». В обоих стихотворениях певец воспевает славу русского оружия и поражение наших врагов в отечественной войне. В первом он сидит на ратном поле, окруженный воинами, и провозглашает тосты в честь древних и новых русских героев, отчизны, даря, мщенья, любви и, наконец, в честь муз. Во втором он поет перед народом о изгнании французов. Странно кажется, что, *приготавлиаясь* <к> битве, солдаты не находят другого дела, как слушать песни да пить; *они могли бы употребить свое время на то, чтобы вычистили и аммуницию*, потому что, что ни говори, а у них в 12 году были *мундиры, ранцы, ружья*, а не мечи, *стрелы* и панцыри. Впрочем, это поэтическая вольность: ведь Расин заставляет же израильских пансионеров петь хвалы Сиону, отчего же русским солдатам не подымать кубка «чадам древних лет»? Страшные метафоры позволяют себе этот певец в описании героев: у полудикого Святослава открывает он «полет орлиный», в хвале Петру представляет Карла XII каким-то Чингис-ханом, которого «след — костей громады»; старичок Суворов, по его мнению, «вперяет» на врагов такие «страшны очи», что даже и во сне «бледнеет галл, дрожит сармат»; Платов «орлом шумит по облакам, по полю волком рыщет», приказывает деревьям сыпать стрелы, а врагам «бедой в уши свищет», точно Соловей-разбойник. Особенно же заметно *преувеличение* там, где говорится о врагах: Наполеон — не что иное, по его мнению, как злодей, супостат, хищник, которого привел в Россию «дух алчности», или, другими словами, желание грабить, и который вместо сокровищ нашел «стрелы, кольчуги, прах, серпы и плуги», перекованные в мечи. А воспевая Кремль, певец доходит до того, что даже уверяет, будто «древний дом царей» был осквернен присутствием «убийцы», т. е. Бонапарта. Вообще он хочет доказать, что Россия есть «Сион священный» и что, уже если кто ее враг, то он, наверное, какой-нибудь изверг, и что если бы не мы да не наши цари, так и хорошего бы на земле ничего не было. Такую роль могли брать на себя израильтяне: они хоть чванились своей верой перед идолопоклонниками, а ведь при Александре вся Европа *исповедывала христианскую веру*. Это высокое мнение о России и презрение к нашим неприятелям происходит, вероятно, от поэтической восторженности. Певец так любит отчизну, его «сердце так дрожит, благословляя родину святую», что он выражает свою любовь разными преувеличениями и «в умиленье лобзает прах Кремля».

〈ВЕНЕВИТИНОВ И ПУШКИН〉

Веневитинов в своем стихотворении «Поэт» видит в поэте сына богов, которому все чуждо на земле, который, всегда погруженный в свои думы, удаляется от людей. Среди своих молчаливых наблюдений

В душе заботливо хранит
Он неразгаданные чувства.

И он изъясняет *эти* чувства только когда

Внезапно что-нибудь
Взволнует огненную грудь⁴⁸.

Пушкин же в своем представлении поэта утверждает, что «пока не требует поэта к священной жертве Аполлон»⁴⁹, он ничем не выше других людей, что он теряется в толпе, а забывает заботы «суетного света» только в минуту вдохновения. Противоположность этих двух представлений происходит от разницы характеров и *положения* двух писателей. Пушкин, как человек более опытный и положительный, *понимает, что поэт не всегда должен оставаться в состоянии вдохновенного восторга, а может иногда увлечься ничтожными благами мира.* Веневитинов же, восторженный юноша, *не может допустить даже и этого*, а составляет себе фантастический, *идеально-возвышенный* образ, придает «питомцу муз и вдохновенья» все качества, которыми сам привык восхищаться, и поклоняется ему, как божеству. Он показывает такую же экзальтацию в других своих стихотворениях. Он всегда предается первому впечатлению; — вот его собственные слова:

Пою то радость, то печали,
То пыл страстей, то жар любви,
И беглым мыслям простоудушно
Вверяюсь в пламени стихов⁵⁰.

Оттого-то почти везде у него заметно сильное и искреннее увлечение *идеальным миром.*

МЕЛКИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ ЛЕРМОНТОВА

Большая часть мелких стихотворений Лермонтова имеет лирический характер. В них-то и выражается вполне состояние души его, недовольство обществом, в котором он должен жить, и стремление к чему-то лучшему. Его постоянно мучит жажда деятельности при невозможности удовлетворить ей, ему противна пустая жизнь, — она томит его как «ровный путь без цели», «как пир на празднике чужом». Он с печалью смотрит на современного поэта, который или не понят толпой, как в «Пророке», или утратил свое назначение, предавшись мирским суетам. Он восклицает с горьким сомнением:

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк?
Иль никогда на голос мщенья
Из золотых ножен не вырвешь ты клинок,
Покрытый ржавчиной презренья?⁵¹

Часто постоянная грусть его переходит в отчаянье. Тогда он то представляет в мрачной сатире людей, между которыми «слезы не встретишь неприличной» и которые «к добру и злу постыдно равнодушны», то с едкой насмешкой благодарит судьбу за все, чем он «обманут в жизни был», то в безнадежной тоске говорит, что жизнь «такая пустая и глупая шутка».

Вообще, в каждом из лирических стихотворений Лермонтова мы можем видеть жалобу человека, который выше своего века и который страдает от этого.

Есть у Лермонтова немногие чисто художественные пиесы, как, например, «Три пальмы», «Тамара» и пр., и он не уступает в них нашим лучшим писателям в умение представить поэтическую и яркую картину. Замечательны также его подражания Байрону, Гёте и Гейне, в которых он в совершенстве передал дух оригиналов.

〈АММАЛАТ-БЕК И ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ〉

Повесть Марлинского «Аммалат-Бек» и роман Лермонтова «Герой нашего времени» можно сблизить между собой только потому, что действие *происходит* в одной и той же стране — на Кавказе. В других же отношениях между ними трудно найти какое-нибудь сходство. Марлинский подробно описывает схватки кавказских *горцев* с русскими и их «разбой». Он показывает нам их воинственные игры, вводит нас в дом *одного из их ханов*, но со всем этим «Аммалат-Бек» вовсе не представляет нам картины Кавказа. Между тем как Лермонтов, передавая нам жизнь русского офицера Печорина и говоря о кавказских жителях только как о второстепенных лицах романа, которые имеют более или менее влияние на судьбу главного героя, вполне обрисовывает их нравы и характер. Он *выбирает* для своего романа такие приключения, которые представляют кавказцев в разных положениях, и таким образом читатель может вполне понять их жизнь. Так в истории «Бэлы» мы *видим* кабардинского разбойника, ловкого, хитрого, совершенно преданного своему ремеслу, который имеет только одну привязанность, и эта привязанность соответствует его положению и характеру. Он так любит свою лошадь, что, потеряв ее, приходит в страшное отчаянье и ярость. [Потом] является перед нами Азамат, молодой и горячий татарский юноша, который сохнет из-за коня и, наконец, жертвует сестрой и покидает семейство для своего любезного скакуна. *Тут же встречаем мы и грузинскую* девушку в лице Бэлы. В ней вполне выражается страстный и преданный характер *грузинки*. В «Фаталисте» в нескольких строках рисуется перед нами образ матери казака-убийцы, которая в своем безумном отчаянье шепчет проклятия вместо молитвы.

У Марлинского же кавказцы не походят на русских только по страсти к кровопролитию да по беспрестанному употреблению татарских слов в разговоре. Когда же они говорят по-русски, то их речи вовсе не отличаются от речей капитана и полковника В...

В «Герое нашего времени» есть еще достоинство, которого совершенно лишен «Аммалат-Бек» — это естественность характеров. Печорин, Максим Максимыч, Грушницкий, княжна Мэри кажутся нам совершенно живыми людьми. Даже Вулич, несмотря на то, что он человек необыкновенный, все же остается естественным, потому что он искусно обрисован. В повести Марлинского, напротив, равно ненатуральны: и сам Аммалат-Бек, который то в бешенстве убивает своего благодетеля, то пишет чувствительный дневник, и полковник В..., который так старательно и так успешно занимается воспитанием своего пленника, и Салтанета, которая так изысканно выражает свою любовь.

Надо еще прибавить ко всему этому, что и по способу изложения рассказ Лермонтова выходит гораздо живее, чем у Марлинского, потому что в «Герое нашего времени» говорят самые действующие лица, между тем как в «Аммалат-Беке» повествует автор.

〈СТИХОТВОРЕНИЯ КОЛЬЦОВА〉

Стихотворения Кольцова можно разделить на три разряда. К первому относятся его первые опыты, в них он подражает поэтам, более нравившимся ему («Сирота», «Маленькому брату», «Поэт и няня» и пр.). В них уже заметен тот талант, который вполне высказывается только во втором разряде его стихов — в русских песнях. Кольцов вырос и воспитывался среди простого народа. Потому-то он в своих песнях так хорошо и представляет крестьянский быт. Он не украшает жизни, он показывает ее в настоящем виде со всей ее бедной и даже грязной ее обстановкой, и, несмотря на это, песни его сохраняют чрезвычайно поэтический характер. Он сочувствует всем потребностям крестьянина. Это сочувствие вполне высказывается в его лучших песнях, как, например, в «Урожае», «Что ты спишь, мужичок», в «Песне пахаря», в «Крестьянской пирушке». А с какой верностью представляет семейную жизнь крестьянина в этих двух прекрасных песнях: «Ах, зачем меня» и «Как женился я». Совершенно русский в душе, Кольцов удивительно схватывает главные черты характера русского человека. Так, в «Лихаче Кудрявиче» видим мы русское удалство и молодечество, во второй <части> — готовность русского человека упасть духом в несчастье, в «Косаре» способность его бешено и буйно предаваться отчаянию.

Там же, где Кольцов описывает природу нашей родины, он всегда умеет простым, поэтическим и чисто народным языком нарисовать живую и яркую картину.

Третий разряд его стихотворений составляют «Думы», в которых он силится разрешить многие вопросы, возникшие в его уме, и выразить его жажду знания. Так как он был малообразован и развит, то эти «Думы» не могли иметь никакого значения, потому что он берется за вопросы, которые превышают его понятия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ ЦГАЛИ, ф. 496, оп. 1, ед. хр. 28, лл. 1—17 об., 21—21 об., 23—24 об., 26—30 об., 32—33, 35—35 об., 50—52 об., 82 об.—83, 91—93, 94 об.—95 об., 97—97 об., 103—104, 107 об.—108 об., 114—118.

² С. А. Рейсер доказал, что в конце 1859 — начале 1860 г. занятия были возобновлены на небольшой срок («Летопись жизни и деятельности Н. А. Добролюбова». М., 1953, стр. 232, 255). Какие «конспекты» Татариновой о литературе относятся к этому периоду (если они вообще в это время велись) — в настоящее время установить невозможно. Так как о некоторых сочинениях Татариновой точно известно, благодаря дневнику Добролюбова, что они относятся к 1857 г., и так как почерк остальных публикуемых работ (отроческий, неустойчивый) совершенно совпадает с почерком первых, то с большой степенью достоверности можно отнести все работы в сохранившихся тетрадях к 1857 г.

³ Н. А. Островская <Татаринова>. Мои воспоминания о Н. А. Добролюбова. — «Волжский вестник», 1893, № 296, стр. 2. Курсив наш.

⁴ Сохранилось всего 13 начальных строк этого сочинения, которые мы опускаем в нашей публикации. Правки Добролюбова в них нет.

⁵ Например, середина «конспекта» «Предания» (л. 10 об.) оказалась из-за произвольной нумерации и перестановки листов вклиненной в текст о писателях XVIII в. (лл. 9 об., 11—11 об.), а начало «Преданий» следует лишь через несколько страниц (л. 14). Окончание темы вообще утрачено.

⁶ ГПБ. Архив Н. А. Добролюбова, № 117.

⁷ Н. И. Греч. Учебная книга российской словесности (три издания; последнее — СПб., 1844).

⁸ С. П. Шевырев. История русской словесности. М., 1846.

⁹ См., например, работу Герцена «О развитии революционных идей в России». — Герцен АН, т. VII, стр. 185—186.

¹⁰ Подробнее об этом см.: Н. И. Мордовченко. В. Белинский и русская литература его времени. М.—Л., 1950, стр. 183—185; М. К. Азадовский. Народная песня в концепциях русских революционных просветителей 40-х годов. — «Известия Отделения языка и литературы АН СССР», т. IX, вып. 6, 1950, стр. 463—464.

- ¹¹ «Древние российские стихотворения». — Белинский, т. V, стр. 442.
- ¹² Белинский, т. X, стр. 215.
- ¹³ «Россия». — Герцен, т. VI, стр. 211.
- ¹⁴ «Лит. наследство», т. 57, 1951, стр. 10.
- ¹⁵ Н. И. Костомаров. Об историческом значении русской народной поэзии. Харьков, 1843, стр. 115, 193.
- ¹⁶ С. П. Шевырев. История русской словесности, ч. I. М., 1846, стр. 189.
- ¹⁷ К. С. Аксаков. Полн. собр. соч., т. I. М., 1861, стр. 341. — Уже после смерти Добролюбова А. К. Толстой, некоторыми чертами своих взглядов сближавшийся со славянофилами, идеализировал былинный образ князя Владимира (баллады: «Змей Тугарин», «Песня о походе Владимира на Корсунь», а также «Илья Муромец», где очень смягчен протест Ильи против князя).
- ¹⁸ В. И. Ленин. Соч., т. 21, изд. 4, стр. 85.
- ¹⁹ Герцен, т. IX, стр. 118—119.
- ²⁰ Чернышевский, т. III, стр. 298—299.
- ²¹ «Сочинения А. Пушкина. Статья девятая». — Белинский, т. VII, стр. 502.
- ²² «Взгляд на русскую литературу 1846 года». — Белинский, т. X, стр. 10.
- ²³ Там же.
- ²⁴ «Сочинения Державина. Статья первая». — Белинский, т. VI, стр. 586.
- ²⁵ ГПБ. Архив Н. А. Добролюбова, № 89, л. 4.
- ²⁶ Б. И. Бурсов. Учение Добролюбова о реализме. — «Ученые записки Ленингр. гос. университета. Серия филологических наук», вып. 17, 1952, стр. 126, 127.
- ²⁷ «Басни Ивана Крылова». — Белинский, т. IV, стр. 151.
- ²⁸ «Герой нашего времени». — Белинский, т. IV, стр. 267.
- ²⁹ Чернышевский, т. III, стр. 457.
- ³⁰ «Полное собрание сочинений Марлинского». — Белинский, т. IV, стр. 47.
- ³¹ Герцен, т. XVII, стр. 299.
- ³² Чернышевский, т. II, стр. 926.
- ³³ Отправляясь от этих «Замечаний» Добролюбова, Татаринова по существу заново написала свое сочинение на тему «Прошлое и настоящее в искусстве». В ее тетрадях сохранилось две редакции этой переработки: распространенная (лл. 36—42 об.) и краткая (лл. 53—54). И в той и в другой рукописях имеются исправления Добролюбова. Мы не включаем в публикацию указанные две редакции, потому что в них повторяются в изложении Татариновой мысли, сформулированные самим Добролюбовым в его «Замечаниях» на первоначальный конспект.
- ³⁴ Из оды Державина «На взятие Измаила».
- ³⁵ *Мстислав* — герой одноименной трагедии Сумарокова.
- ³⁶ Герой трагедии Сумарокова «Дмитрий Самозванец».
- ³⁷ Комедия Сумарокова.
- ³⁸ Автор данных стихов нами не выяснен.
- ³⁹ *Критон* — персонаж из сатиры «К уму своему».
- ⁴⁰ Комедия Расина.
- ⁴¹ «Хорев» — трагедия Сумарокова; «Дидона» — трагедия Княжнина.
- ⁴² Известна одна трагедия Тредиаковского — «Деидамия».
- ⁴³ Княжнин переделал одноименную оперу Метастазия.
- ⁴⁴ Из оды Державина «На взятие Варшавы».
- ⁴⁵ Отрывки из следующих (по порядку) произведений Державина: «На смерть князя Мещерского», «Бессмертие души», «Ариштипова баня».
- ⁴⁶ Николай Перфильевич Греков (1810—1866), незначительный поэт и переводчик.
- ⁴⁷ Имеются в виду реальные письма Фонвизина, в которых он подверг резкой критике положение Франции незадолго до французской буржуазной революции 1789 г., и книга Карамзина «Письма русского путешественника» (1803 г.), где в виде посланий к друзьям автор создал одно из самых крупных произведений русского сентиментализма.
- ⁴⁸ Из стихотворения Веневитинова «Поэт».
- ⁴⁹ Начало стихотворения Пушкина «Поэт».
- ⁵⁰ Из стихотворения Веневитинова «Я чувствую, во мне горит...».
- ⁵¹ Из стихотворения Лермонтова «Поэт» (неточная цитата).