

ста» 2006 года излагает, в частности, имеющую научный вес «теорию возможных миров», в свете которой «иллюзия реальности художественного мира создаётся не столько через его связи с экстралингвистической реальностью, сколько с общим информационным фоном, предположительно имеющимся у читателя (литературная предикация имеет вторичную функцию, позволяя читателям «узнать» факты реальности, которая им хорошо знакома «по жизни»), и способностью читателя к самостоятельным суждениям по поводу и того и другого» (13, с. 54).

18. Образ прозревшего, вынужденного осуществлять «перекодировку» своего знания окружающей действительности, имеет у Гердера более общий и глубокий смысл, чем только суждение о писателе, который уже имеющееся у него представление о мире «переводит» в другую «систему координат», причём зрительное восприятие не добавляет ничего нового к его осязательным данным. В свете поддерживаемой Гердером идеи «палингенесии» (второго рождения после смерти) новое восприятие действительности сопряжено с установлением духовной, сущностной перспективы бытия, где, ко-

нечно, нет места «общепринятым условным знакам». В то же время идея палингенесии, безусловно, связана с традицией (не собственно дантовской, но нашедшей у Данте наиболее яркое воплощение) истолкования на языке человеческих представлений и понятий Божественного слова, предшествовавшего бытию и назначенного людям как абсолютно истинный закон мира и живущего в нём человека.

19. Так проявилась приверженность Данте возникшей ещё в республиканском Риме идее добродетелей, «доблестей» (virtus) «квирита»: Pietas, Fides, Gravitas, Constantia, и затем, во времена Теренция, Humanitas – идее, усвоенной, естественно, в христианском духе. Добродетельность как совершенствующаяся в действии духовность, разумность («путь истинный») – не только новозаветная (например, в притче о девах мудрых и неразумных, Мф 25 1-13), но и ветхозаветная (в частности, в сюжете о получении Соломоном в дар от Бога «сердца разумного, чтобы ... различать, что добро и что зло» – 3-я Царств, 3) тема.

УДК 82.09

#### К ПРЕДЫСТОРИИ ПОЛЕМИКИ ВОКРУГ «МЕРТВЫХ ДУШ»

(Триада Гомер – Шекспир – Гоголь в переписке В. Г. Белинского и К. С. Аксакова 1840 года)

М. Ю. Лучников

По богатству прямо или косвенно поднятых в нем вопросов, а также по своим культурно-историческим последствиям, этот спор не имеет аналогов в истории русской мысли. Поэтому он вновь и вновь становится предметом исследования в самых разных гуманитарных дисциплинах, и эта тема вряд ли когда-нибудь будет исчерпана.

Предметом анализа в нашей статье будет ближайшая предыстория спора вокруг «Мертвых душ», предпосылки к которому складывались еще до появления поэмы Гоголя.

Смысловым «ядром» статьи Аксакова является, конечно же, его знаменитая «триада» Гомер – Шекспир – Гоголь. Как известно, Белинский в своей рецензии на «странную брошюру» решительно отверг саму мысль о какой бы то ни было продуктивности подобного рода сопоставлений, хотя и не отрицал того факта, что в его литературно-критической практике такие сопоставления имели место и играли немаловажную роль.

Аксаковское сравнение, как оно представлено в его первой статье, неявно содержит в себе два относительно самостоятельных, но и взаимосвязанных, взаимодополняющих аспекта. В первом случае Гоголь как творческий феномен сопоставлен сразу с феноменами Гомера и Шекспира [14]. При этом исторический аспект сопоставления как бы выносится за скобки, а на первый план выходит вопрос об эстетическом значении творчества Гоголя. Во втором случае «Мертвые души», отдельно от других про-

изведений Гоголя, сопоставлены с древним эпосом [15]. В этом аспекте сопоставления Шекспир уже не задействован, по крайней мере, прямо и акцент сделан на «историческом», коль скоро «Мертвые души» названы произведением «в высшей степени свободным и современным» [1:143], а «воскресение древнего эпоса» изображено как холоссальный «сдвиг» в истории мировой литературы.

Первый аспект сопоставления (собственно «триада») возник у Аксакова еще до «Мертвых душ» и обсуждался в его переписке с Белинским конца 30-х – начала 40-х гг. Имеет смысл привести фрагмент из письма Белинского от 10.01.1840 полностью, поскольку, с нашей точки зрения, в нем содержится ключ к пониманию того, как мог Аксаков впоследствии истолковать первую статью Белинского о «Мертвых душах». «Радуюсь твоей новой классификации – Гомер, Шекспир и Гоголь, но и дивлюсь ей. Куда же девался Гете? ... Вот мы и сошлись с тобою, только у меня на месте Гоголя стоит Пушкин, который всего поглотил меня и которого чем более узнаю, тем более не надеюсь узнать. Это Россия и единственный русский национальный поэт, полный представитель жизни своего народа. Да, велик Гоголь, поэт мировой, это для меня ясно, как  $2 \times 2 = 4$ , но ... Пушкин ... Впрочем, надо еще подождать. Эти вещи трудны для выговаривания» [2: 9: 299].

Итак, Белинский отмечает сближение позиций, хотя на месте Гоголя у него стоит Пушкин. В чем

же тогда заключается сближение? Здесь можно выделить несколько взаимосвязанных моментов.

Самым непосредственным образом оно сказывается в исчезновении из «классификации» Аксакова имени Гете. Известно, что Аксаков во второй половине 30-х гг. ставил Гете выше Шекспира. Хотя мысль эта и названа Белинским «глупой» [16], она, хотя бы отчасти, была спровоцирована его собственной «триадой» Гомер – Шекспир – Гете, которую мы находим в статьях и письмах критика 1838–1839 гг. [17].

Однако ко времени появления интересующих нас писем аксаковская диада выстраивается до триады, и Шекспир в ней сменяет Гете, а безусловный читательский восторг Белинского от Гете сменяется гораздо более трезвым к нему отношением. По-прежнему высоко оценивая его лирику, первую часть «Фауста» и трагедию «Прометей», Белинский высказывает достаточно серьезные претензии к другим его произведениям. Так, из круга «художественной поэзии» выводится вторая часть «Фауста», поскольку «высокая» идея «субъективного духа, порывающегося к действительности посредством ее отрицания», выражается в ней в «символично-аллегористической» форме [18], заставляющей вспомнить о «ложно-идеальной», риторической поэзии. Не признаются «художественными» и романы Гете, в особенности «Страдания юного Вертера», но уже по другой причине. Они причислены к «рефлектированной» («субъективной») поэзии, то есть сближены по типу творчества с Байроном и Шиллером, и в них, следовательно, отсутствует художественный «взгляд», то есть «объективное» отношение автора к изображаемому им миру героев [19].

При этом признание Гете везде у Белинского сопровождается возвышением Пушкина. Если в «Литературной хронике» (начало 1838 года) Пушкину еще отказано в праве быть «первостепенным» гением и стоять рядом с Гомером, Шекспиром и Гете, то вскоре (менее чем через полгода) в рецензии на драму «Уголино» Н. Полевого Пушкин и Гете максимально сближены между собой и по эстетическому достоинству, и по типу творчества. «Гете и наш Пушкин – вот чисто поэтические натуры: одному довольно сорванного цветка, а другому завядшего цветка, нечаянно найденного им в книге, чтобы ринуть душу читателя в мир бесконечного...» [2: 323].

Еще яснее это предпочтение выражено в переписке с друзьями. Если в письме к Н. В. Станкевичу (апрель 1839 года) Пушкин поставлен рядом с Гомером, Шекспиром и Гете [20], то в письме к И. И. Панаеву (сентябрь того же года) Гете среди «первостепенных гениев» уже отсутствует. «У меня теперь три бога искусства, от которых я почти каждый день неистовствую и свирепствую: Гомер, Шекспир и Пушкин...» [2: 9:251]. В параллельно писавшемся письме к Н. В. Станкевичу находим пространный комментарий к этой новой триаде. «А как он (Т. Н. Грановский. – М. Л.) понимает Пушкина – да здравствует идиотизм! ... Небось, он не впал бы в аллегорическую, не написал бы галиматии аллегорическую-символическую, известной под именем 2-й части «Фауста», и не был способен писать рефлектированных романов вроде «Вертера» или «Вильгельма Мейстера». ... Какое мировое создание! А «Моцарт и Сальери», «Полтава», «Борис Годунов», «Скупой рыцарь» и, наконец, – перл всемирно-человеческой литературы – «Каменный гость»! Нет, приятели, убирайтесь к черту с вашими немцами – тут пахнет Шекспиром нового мира!» [2: 9:255-256].

Здесь прямо указывается признак, по которому Пушкин ставится выше Гете. Это «полнота художественной натуры», которая никогда, в отличие от Гете, ему не изменяла. И здесь же намечается другой аспект сближения позиций критиков. Впервые у Белинского (и, по всей вероятности, у Аксакова тоже) имя отечественного поэта поставлено рядом с именами Гомера и Шекспира.

Общее для Белинского и Аксакова представление о Гомере и Шекспире как о равновеликих и абсолютных гениях, чье творчество, так сказать, венчает собой пирамиду мировой поэзии и подняться выше которых невозможно в принципе, не является, разумеется, их новацией. Это «общее место» европейской литературной рефлексии конца XVIII – начала XIX веков, которое, в свою очередь, явилось переосмыслением сложившегося еще в критике рефлективно-традиционалистской (риторической) эпохи представления о Гомере и Шекспире как «образцовых» соответственно эпическом и драматическом поэтах.

Общее для Белинского и Аксакова представление о Гомере и Шекспире как о равновеликих и абсолютных гениях, чье творчество, так сказать, венчает собой пирамиду мировой поэзии и подняться выше которых невозможно в принципе, не является, разумеется, их новацией. Это «общее место» европейской литературной рефлексии конца XVIII – начала XIX веков, которое, в свою очередь, явилось переосмыслением сложившегося еще в критике рефлективно-традиционалистской (риторической) эпохи представления о Гомере и Шекспире как «образцовых» соответственно эпическом и драматическом поэтах.

Это новое «обожествление» Гомера и Шекспира возникает еще в начале XVIII в. в рамках эстетической «энгаргии» [21], когда «...совершался, – колоссального размера фундаментальный сдвиг в самых глубоких основаниях культуры, причем на место безусловных классических творений риторической культуры должны были встать, во всякой области творчества и во всяком жанре, создания, отмеченные по преимуществу печатью первозданности, «оригинальности», «гениальности» [11: 7]. Такими созданиями и становятся для литературного самосознания новой эпохи творения Гомера и Шекспира.

Здесь перед нами как бы двойное движение. С одной стороны, творчество Гомера и Шекспира не только поднималось на недостижимую для других авторов высоту [22], но и наделялось статусом, на который в рамках рефлективно-традиционалистской эстетики и критики в принципе не могло претендовать **никакое** конкретное произведение искусства. Широко распространенные в рефлективно-традиционалистскую эпоху выражения типа «божественный Гомер» или «божественный Шекспир» не должны вводить нас в заблуждение. Память о платоновской «мании» в них, конечно, сохранена, но в сильно редуцированном виде. Такие выражения чаще всего – риторическое украшение, мало к чему обязывающая фигура речи. Автору этой эпохи почти все равно, как назвать поэта: божественным или «просто» прекрасным. Доминирует представление о поэзии как продукте личного мастерства, вещи, сделанной по правилам. Как всякая вещь, произве-

дение искусства может стоять к идее (эйдосу) поэзии ближе, чем другие вещи, но никогда не может совпасть с ним. Поэтому даже такой восторженный почитатель Гомера, как безымянный автор трактата «О возвышенном», может со спокойной душой говорить об обилии «мелких недостатков» в «Илиаде» или о том, что «в Одиссее ... у поэта нет уже той силы, которая поражала в илионских сказаниях», объясняя этот факт, как бы мы теперь сказали, из «биографии» поэта, тем, что Гомер к тому времени постарел. Псевдолонгин, как видим, вполне различает в Гомере человека, мастера, только превосходящего в своем мастерстве товарищей по «цеху поэтов», хотя в целом трактат «О возвышенном» закладывал в европейском художественном сознании предпосылки для нового «обожествления» Гомера [23]. Чтобы увидеть разницу, достаточно процитировать одного из зачинателей эстетики «энаргейи», а вместе с ней и литературной рефлексии Нового времени, швейцарского эстетика И.-Я. Брейтингера. Гомер для него – «оригинальный дух, который без всяких предшественников, из своей собственной головы произвел все те творения, какие были первым опытом в своем роде и все же одновременно послужили образцом для всех прочих, как написанных с того времени, так и тех, что еще будут написаны». А. В. Михайлов, из статьи которого взята эта цитата, таким образом комментирует слова Брейтингера. «Гомер как поэт превозносится так, что, в сущности, сливается с поэтической стихией – со стихией поэтического творчества вообще» [11: 9].

Но точно так же и Драйден, преклоняясь перед Шекспиром и ставя его выше «правильного» Джонсона и рядом с Гомером («Шекспир был нашим Гомером»), не преминет отметить, что «его слог часто вял и безжизненен, его остроумие подчас превращается в судорожные потуги быть остроумным, а высокая патетика – в напыщенность» [5: 231].

«Превознесению» Гомера и Шекспира соответствует относительное принижение «классических образцов риторической культуры». Острая критика риторики выразилась прежде всего в неприятии эстетики французского классицизма. Ей была противопоставлена «благородная простота и спокойное величие» (И.-И. Винкельман) высокой классики, дух которой воплотился в Гомере так, что он один может представлять за все античное искусство в целом [24]. Но, осознав риторику как главного губителя истинной поэзии, критическая мысль не останавливается на современности. Она обращается вспять и обнаруживает своего врага почти у самых истоков поэзии, в сердце античного канона. Так, например, тот же Ф. Шлегель «упадок» греческой трагедии видит уже у Еврипида и прямо связывает его с влиянием софистов. «Построение, правда, то же, что и у древних, ... но уже нет музыкальности, а только голая риторичность в ложном вкусе, склонном к манерности» [13: 2: 73]. Еще менее он склонен к высокой оценке Вергилия, который как автор «Энеиды» совсем недавно и очень долго стоял рядом с Гомером. «Тщетно ожидаем мы нового Гомера, да и почему, собственно, должны мы ожидать

появления нового Вергилия, искусственный стиль которого столь далек от совершенной красоты?» [13: 1: 170].

Но точно так же в европейской мысли постепенно понижается эстетическая ценность английских авторов (Мильтона, Спенсера, Джонсона), которые первоначально стояли почти рядом с Шекспиром и вместе с ним претендовали на место в Пантеоне мировой поэзии. В цитирувавшемся выше фрагменте из Драйдена Шекспир уже приравнен к Гомеру. Но Шекспир и Джонсон – это пока еще сопоставимые величины, так же как сопоставимы в рассуждении Драйдена Гомер и Вергилий. Спустя совсем немного времени, Шлегель лишь бегло упомянет Джонсона среди тех, у кого «нет и малейшего намека на чувство поэзии» [13: 1: 310]. К Мильтону он окажется более снисходительным, но подчеркнет, что «и здесь нельзя отрицать явных изъянов формы в силу ложного подражания и изучения» [13: 2: 286].

Представление о Гомере и Шекспире как «царях поэзии» или «богах искусства» к концу XVIII в. войдет в плоть и кровь европейской литературной рефлексии, но окажется осложненным идеей стадийного развития литературы, которая еще отсутствует в эстетике «энаргейи». Творчество Шекспира и Гомера начинает осознаваться европейской мыслью не только как выражение «совершенной красоты», воплощение стихии поэзии, но и как воплощение идеи поэзии в разных ее формах. Здесь подчеркивается момент существенного различия между «классическим» типом поэзии, который явлен в Гомере, и современным, «романтическим», за который представляет Шекспир.

Именно в таком осложненном виде оно и войдет в сознание Белинского, причем «эстетический» и «исторический» аспекты его «классификации» окажутся согласованными гораздо меньше, чем в немецкой эстетике от романтиков до Гегеля, идеями которой, как известно, питалось литературно-критическое творчество Белинского. Историко-типологическая триада Белинского в период «примирения с действительностью» (классическое – романтическое и «новое» искусство, на стадии которого происходит диалектическое снятие противоречия между «классическим» и «романтическим») [25], только отчасти совпадает с его же «эстетической» триадой Гомер – Шекспир – Гете (Пушкин). Если Гомер в полном соответствии со сложившейся традицией представляет за «классическое» искусство в целом, то конгениальный Гомеру Шекспир у Белинского символизирует собой «новую» поэзию. Что же касается поэзии романтической, то лучший ее представитель Шиллер в эстетическом отношении поставлен несравненно ниже не только Гомера и Шекспира, но и всех представителей «новой» поэзии. Точно так же и вся романтическая поэзия, вопреки логике историко-типологического сопоставления, эстетически оценивается Белинским ниже как «классической», так и «новой» поэзии.

Что касается третьего «члена» эстетической «классификации» Белинского, будь то Гете или

Пушкин, то он вообще никак не соотносится с историко-типологической схемой, поскольку вместе с Шекспиром представляет «новую» поэзию. А это, в свою очередь, вступало в противоречие с логикой, привычной для европейской мысли со времен Канта и основанной на различении гения и таланта. Гений творит согласно природе и подобно природе, он прокладывает новые пути в искусстве, создает новые законы творчества [26], а талант развивает идеи гения, двигаясь в уже обозначенной им перспективе [27].

Обратим внимание еще на одно обстоятельство. Гомер и Шекспир у Белинского, в полном соответствии с «эпиграфической» традицией их истолкования, находятся у начала «своих» поэтических эпох, но находятся таким образом, что эти начала содержат в себе уже и свои концы. Иными словами, их творчество – это такие сверхплотные «точки» поэтической энергии, которые в свернутом и исчерпывающем виде заключают в себе все будущее содержание эпохи. Поэтому для Белинского из «Илиады» выросла не только вся античная литература, но и вся античная культура [28], а творчество Шекспира, этого «Гомера драмы», есть «высочайший прообраз христианской драмы» [29]. Эта логика требовала от Белинского, чтобы и третий «всемирный гений» открывал собой новую поэтическую эпоху, являясь в то же время ее «прообразом» в целом. Некоторые шаги в этом направлении были им сделаны в статьях и письмах 1838–1840 гг. [30], но к столь радикальному пересмотру своих взглядов он еще не был к тому времени готов ни морально, ни интеллектуально.

Несоответственность «эстетического» и «исторического» аспектов «классификации» обуславливает неуверенный тон полемики с Аксаковым в анализируемом письме. «Трудно выговаривались» для Белинского не только слова о том, что Пушкин выше Гоголя, но и о том, что Пушкина можно поставить рядом с Гомером и Шекспиром и только Гомером и Шекспиром [31].

Обратим внимание и на то, что предпочтение Пушкина Гоголю, которое, вообще говоря, бросается в глаза при чтении статей и особенно писем Белинского периода «примирения с действительностью», концептуально в его статьях этого периода тоже никак не оформлено [32]. Перефразируя любимое выражение Белинского, можно сказать, что эта истина у него дана «в созерцании», но не в «понятии». А этого для Белинского, который всегда был убежден в том, что эстетическая оценка должна покоиться на «известных началах», было явно недостаточно. Поэтому его суждение о Пушкине и Гоголе окрашено в тона субъективного мнения («у меня на месте Гоголя стоит Пушкин, который всего поглотил меня и которого чем более узнаю, тем более не надеюсь узнать») и сопровождается оговоркой о том, что «надо подождать».

Эта тема получила развитие во втором письме Белинского, которое Аксаков вполне мог трактовать как дальнейшее сближение их позиций. В этом письме, отказавшись от прямого сопоставления как

Гоголя, так и Пушкина с Гомером и Шекспиром, подтвердив высокую оценку творчества Гоголя («он великий художник, о том слова нет»), но в целом опять поставив его ниже Пушкина, Белинский вносит важные коррективы в свою мысль. «Я и теперь не вижу, чтобы он (Гоголь. – М. Л.) был ниже Вальтера Скотта и Купера, и не почитаю невозможным, чтобы последующие его создания доказали, что он выше их» [2: 9: 388].

Если учесть оценки, которые Белинский дает в это время Куперу и особенно Вальтеру Скотту («глава всемирно-исторической школы» и «Гомер нашего времени» [33]), то нельзя не признать, что статус творчества Гоголя по сравнению с первым письмом был им существенно повышен.

Из статей Белинского угадывается и «ресурс», с помощью которого может произойти возвышение Гоголя до «богов искусства». В статье «Разделение поэзии на роды и виды (1841 год)» сказано следующее. «В большей части романов Вальтера Скотта и Купера есть важный недостаток ...: это решительное преобладание эпического элемента и отсутствие внутреннего, субъективного начала. Вследствие такого недостатка оба этих великих творца являются в отношении к своим произведениям как бы какими-то холодными безличностями, для которых все хорошо, как есть, которых сердце как будто не ускоряет своего биения при виде ни блага, ни зла, ни красоты, ни безобразия и которые как будто и не подозревают о существовании внутреннего человека» [2: 3: 311].

Здесь же упомянут «Тарас Бульба» в качестве «превосходного примера эпического произведения, проникнутого драматическим элементом» [2: 3: 308] [34], причем «драматическое» в этом контексте выступает как момент примиряющий, синтезирующий эпический (то есть объективный) и лирический (субъективный) «элементы» [35] и обеспечивающий «полноту» поэтического творчества, сопоставимую с гомеровской и шекспировской «всеохватностью».

Присутствует «Тарас Бульба» и в письме Белинского как единственное произведение Гоголя, которое он может «равнять с «Бахчисарайским фонтаном», «Цыганами», «Борисом Годуновым», «Сальери и Моцартом»(sic!), «Скупым рыцарем», «Русалкой», «Египетскими ночами», «Каменным гостем» [2: 9: 388].

Таким образом, именно «Тарас Бульба» в сознании Белинского выступал как «прообраз» будущих творений Гоголя, характеризующихся «высшим художественным синтезом», то есть, по выражению Аксакова, «полнотой акта творчества», к которому в целом устремлена «новейшая поэзия». В творчестве Пушкина эта тенденция дает себя знать с исключительной силой и полнотой, что, с точки зрения Белинского, и обеспечивает преимущество Пушкина и его большее право стоять рядом с Гомером и Шекспиром при настоящем положении дел. В то же время такой подход делал мысль Белинского еще более открытой и в еще большей мере ставил вопрос об окончательном статусе твор-

чества Гоголя в зависимость от его будущих произведений.

Упоминание о «Тарасе Бульбе» как о лучшем произведении Гоголя, в котором он сравнялся с Пушкиным, актуализировало основательно уже позабытую Белинским идею «воскрешения эпоса». В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя», безоговорочно осудив всю постгомеровскую эпическую поэму от Вергилия до Клопштока [36] и в этом отношении далеко превзойдя в радикализме своих немецких учителей [37], Белинский делает исключение для «Тараса Бульбы». «Тарас Бульба» есть отрывок, эпизод из великой эпопеи жизни целого народа. Если в наше время возможна гомеровская эпопея, то вот вам ее высочайший образец, идеал и прототип!» [2: 1: 181]. Таким образом, и этот аспект будущего аксаковского сопоставления предопределен литературно-критическим творчеством Белинского и скрыто содержится в их переписке 1840 года [38].

Подведем итоги. В переписке двух критиков точка зрения Белинского была выражена таким образом, что у Аксакова не могло не создаться впечатление, что в дальнейшем она может быть существенно пересмотрена «в пользу» Гоголя. Что же касается Белинского, то «триада» Аксакова привлекала его своей ясностью, столь заметной на фоне тех противоречий, в которых запуталась его собственная мысль. Но и отталкивала она его не меньше, причем отталкивала как раз тем же, чем привлекала. Ясность Аксакова не отвечала сложному и противоречивому (богато противоречивому) впечатлению Белинского от творчества Пушкина и Гоголя [39], страдала «умозрительностью» и оборачивалась, в его глазах, той простотой, которая, как известно, в иных случаях хуже воровства.

Этот сложный тон согласия в несогласии и несогласия в согласии в переписке бывших друзей и единомышленников во многом предопределил течение последовавшей спустя три года полемики вокруг «Мертвых душ».

#### Литература и примечания

1. Аксаков, К. С. Литературная критика / К. С. Аксаков, И. С. Аксаков. – М., 1981.
2. Белинский, В. Г. Собрание сочинений. В 9 т. / В. Г. Белинский. – М., 1976 – 1982.
3. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики / Жан-Поль. – М., 1981.
4. Кошелев, В. А. Эстетические и литературные воззрения русских славянофилов (1840-1850-е годы). – Л., 1984.
5. Литературные манифесты западноевропейских классицистов. – М., 1980.
6. Манн, Ю. В. В поисках живой души. «Мертвые души»: писатель – критика – читатель / Ю. Манн. – М., 1987.
7. Манн, Ю. В. Белинский и развитие литературной теории / Ю. В. Манн // История всемирной литературы. В 9 т. – М., 1989. – Т. 6.

8. Манн, Ю. В. Начало / Ю. В. Манн // Белинский В. Г. Собрание сочинений: в 9 т. – М., 1976. – Т. 1.

9. Манн, Ю. В. Историческое направление литературоведческой мысли (1830-1840 годы) / Ю. В. Манн // Возникновение русской науки о литературе. – М., 1975.

10. Манн, Ю. В. Об историко-литературной концепции Белинского / Ю. В. Манн // В. Г. Белинский и литературы Запада. АН СССР. Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького. – М., 1990.

11. Михайлов, А. В. Из истории эстетики «энаргейи»: Бодмер и Брейтингер. Фюссли / А. В. Михайлов // Гётевские чтения. – М., 1997.

12. Шиллер, Иоганн Христофор. Собрание сочинений: в 8 т. / Иоганн Христофор Шиллер. – М.-Л., 1950. – Т. 6.

13. Шлегель, Фридрих. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. / Фридрих Шлегель. – М., 1983.

14. «В отношении к акту творчества, в отношении к полноте самого создания ... только Гомера и Шекспира ставим мы рядом с Гоголем» [1: 148].

15. «...В «Мертвых душах» древний эпос возникает перед нами» [1: 141].

16. См., например, его письмо к И. И. Панаеву от 19.08.1839. «...Теперь сидит он в глупой мысли, что Гете (Далеко кулику до Петрова дня!) выше Шекспира» [2: 9: 249].

17. «Законы творчества вечны, как законы разума, и Гомер написал свою «Илиаду» по тем же законам, по которым Шекспир писал свои драмы, а Гете своего «Фауста» [2:2:107]. См. также: «Да и много ли этих первостепенных гениев искусства? – Омир (мифическое имя), Шекспир, Гете, Бетховен, и не знаем, право, кто в живописи» [2:2:275].

18. «Еще давно, прошлой осенью, узнавши нечто из содержания 2 ч. Фауста, я с свойственной мне откровенностью и громогласностью провозгласил, что она 2 ч. не поэзия, а сухая, мертвая, гнилая символика и аллегорика» [2: 9: 249].

19. См., например, его письмо Н. В. Станкевичу, писавшееся на протяжении сентября – октября 1839 г. [2: 9:255-256].

20. «Пушкин предстал мне в новом свете, как один из исполинов искусства, как Гомер, Шекспир и Гете» [2: 9: 243].

21. Подробнее об этом см. [11].

22. См., например, у Жан-Поля: «Кто проследил действительность до самых глубоких ущелий и до всякого червя земли, кто осветил ее ярче, чем поэтическое созвездие Близнецов – Гомер и Шекспир?» [3: 64].

23. Не случайно трактат «О возвышенном» так полюбили романтики.

24. Для Ф. Шлегеля «произведения Гомера – источник всего греческого искусства, основа греческой культуры вообще, самый совершенный и прекрасный цветок чувственной эпохи искусства» [13: 1: 178].

25. Этот вопрос всесторонне исследован в работах Ю. В. Манна [7, 8, 9, 10].

26. «Есть одна безошибочная примета гениального сердца – все прочие блестящие и вспомогательные силы лишь служат ему – это новое созерцание жизни и мира» [3: 93].

27. В том числе и эта логика помешала Белинскому в 1836 г. признать Гоголя «первостепенным гением», поскольку, будучи единственным полномочным представителем «реальной» поэзии в русской литературе, он в то же время является в буквальном смысле этого слова «последователем» Шекспира, в то время как Байрон, Гете и Шиллер, поставленные выше Гоголя (но не рядом с Гомером и Шекспиром), осмыслены как родоначальники «идеальной» поэзии в разных ее вариантах. Но эта же логика повышала статус «эпического» Пушкина, аналогов которому Белинский не видит в современной литературе, за исключением Мицкевича, который явно упоминается только для того, чтобы сделать «типологию» более основательной.

28. В статье «Русская литература в 1840 году» поэма Гомера названа «вечно живым словом, субстанциальным источником жизни греков, из которого истекла вся дальнейшая их литература и знание и в отношении к которому и трагики, и лирики их, и сам философ Платон – только его развитие и дополнение» [2: 3: 188].

29. «В драмах Шекспира все элементы жизни и поэзии слиты в живое единство, необъятное по содержанию, великое по художественной форме. В них все настоящее человечества, все его прошедшее и будущее, они – пышный цвет и роскошный плод развития искусства у всех народов и во все века» [2: 3: 342]. Под «христианской драмой» Белинский понимает не только (и не столько) род поэзии, сколько историческое содержание жизни новоевропейских народов, которое, с его точки зрения, наиболее адекватное художественное выражение находит в драме.

30. Тесные рамки статьи не позволяют нам остановиться на этой теме подробно. Отметим только, что в уже цитировавшемся письме к Н. В. Станкевичу Пушкин назван «Шекспиром нового времени».

31. Поэтому триада Гомер – Шекспир – Пушкин так и не появилась в статьях Белинского. Ближе всего к ее публичному выражению он подошел в рецензии на перевод М. Н. Катковым статьи Варнгагена фон Энзе о Пушкине. Но и здесь Белинский воздержался от прямого сопоставления Пушкина с Гомером и Шекспиром, заметив только, что «Пушкин не ниже ни одного поэта в мире» [2: 2: 438].

32. Концептуально они как раз стоят рядом как «великие художники» и «гигантские проявления русского духа» [2: 2: 463].

33. Обратим внимание на то, что выражение «Гомер нашего времени» у Белинского не является «просто» фигурой речи, то есть бессодержательной

похвалой, равно как оно и не является, в отличие от, казалось бы, аналогичного «Шекспир – Гомер драмы», приравниванием Вальтера Скотта к Гомеру. Это выражение, на наш взгляд, прочитывается следующим образом: Гомер – всегда и навсегда Гомер, в то время как Вальтер Скотт – это «только» Гомер нашего времени.

34. В этом отношении повесть Гоголя сопоставлена с «Полтавой».

35. «Эпическое произведение не только ничего не теряет из своего достоинства, когда в него входит драматический элемент, но еще много выигрывает от этого. Это особенно относится к произведениям христианского искусства, в которых нет ничего выше человеческой личности с ее внутренней, субъективной стороны и в которых, посему, драматический элемент входит в эпический по праву и возвышает его цену» [2: 3: 308]. Для Белинского свойственно употреблять понятие «лирического» в двух взаимодополняющих аспектах: как указание на принадлежность произведения лирическому роду поэзии и как определение специфического предмета изображения, присутствующего во всех родах поэтического искусства, а именно: изображение внутреннего мира человека, сферы субъективного. Для разграничения этих аспектов Белинский часто использует понятия «собственно лирики» и «лиризма».

36. «... «Илиада» бессмертна. Но скажите, бога ради, что такое эти «Энеиды», эти «Освобожденные Иерусалимы», «Потерянные раи», «Мессиады»?... Не принадлежат ли они к числу тех предрассудков, созданных воображением, которое народ уважает, когда им верит, шадит их за древность, или по привычке, или по лености и неимению свободного времени, чтобы разом рассмотреть их окончательно и расшибить в прах» [2: 1: 144].

37. Для сравнения можно привести слова Шиллера о Клопштоке. «Мессиада» ... дорога мне как сокровищница элегических чувств и идеальных описаний, но очень мало удовлетворяет меня как изображение действия и как эпическое произведение» [12: 455] или Ф. Шлегеля о Мильтоне и Клопштоке. Хотя он и находит в «Потерянном рае» и «Мессиаде» «явные изъяны формы в силу ложного подражания и изучения», однако числит Мильтона и особенно Клопштока среди поэтов, которые «гораздо больше (чем Корнель и Расин. – М. Л.) проникли в сокровенное существо высшей поэзии» [13: 2: 286].

38. Подробно об этом см. [4: 116-133], [6: 149 – 166].

39. Из «классификации» Аксакова «делся» не только Гете, чему Белинский «радовался», но и Пушкин, чему он, бесспорно, «дивился».