



Title	<ARTICLE>
Author(s)	,
Citation	Acta Slavica Iaponica, 8, 13-23
Issue Date	1990
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/7999
Type	bulletin (article)
File Information	KJ00000034167.pdf



[Instructions for use](#)

У истоков театрально-критической концепции Ап. Григорьева

— Размышления по поводу одной малоизвестной статьи —

Тэцуо Мотидзуки

Середина сороковых годов XIX века — период формирования театрально-критической идеи Ап. Григорьева. Кроме рецензий на спектакли и так называемых “театральных новелл,” известны две его общетеоретические статьи этого периода: “Об элементах драмы в нынешнем русском обществе” (*Театральная летопись при Репертуаре и пантеоне*, No. No. 4 и 8 (1845)) и “Русская драма и русская сцена” (*Репертуар и пантеон*, No. No. 9-10 (1846)). Но между этими статьями была написана еще одна “О так называемой ‘классической’ трагедии,” подписанная псевдонимом «А. Трисмегистов»¹ (там же, No. 6 (1846)) Нам представляется, что эта статья, вместе с вышеупомянутыми публикациями, составляет небольшую трилогию, в которой воплощены основные взгляды молодого критика на историю театра и современную театральную жизнь. Но поскольку эта статья до сих пор не включена ни в какие опубликованные библиографии Ап. Григорьева,² она еще не подвергалась серьезному исследованию. Здесь в данной работе, мы хотим определить ее основной смысл и те моменты, которые предопределили дальнейшее развитие литературно-критической методологии Ап. Григорьева.

I “О так называемой ‘классической’ трагедии : несколько заметок по поводу благородных спектаклей в пользу бедных”³

Хотя статья была собственно написана по поводу любительского спектакля “Медея,”⁴ это, как обычно для Григорьева, буквально “по поводу,” и речь вообще идет о вечном вопросе классицизма и романтизма.

Сначала автор приводит генетическую характеристику этих двух направлений мировой литературы и мирового театра. По мнению Ап. Григорьева, есть одно очень простое обстоятельство, упущенное из виду исследователями. “Классицизм и романтизм, — пишет он, — выросли оба на почве западной, на почве, сложившейся из двух слоев, слоя *римского*, ветхого, и слоя *прибылого*, *германского*.” (678)⁵

Причем оба слоя так тесно слились друг с другом, что нигде, кроме как на дальнем севере, они больше не существуют в чистом виде. В странах “романо-германских, как Франция, или германо-римских, как Германия, тот и другой элемент выражались *отрывками*.” (там же) Таким образом получается, что классицизм — “отрывка” римского элемента, а романтизм — германского. “Оба эти явления — следствие болезненного расстройства организма, и в этом смысле, оба они равно нелепы, хотя, разумеется, имеют равное значение.” (там же)

Потом автор обращает внимание на состояние современного французского театра,

на его возвращение к классицизму. По выражению Григорьева, французский классицизм непосредственно вылился из “романо-германской” сущности страны, и вполне естественно, что сейчас французы, через огромное расстояние времени от XVII века, опять предпочитают старого классика Корнеля романтику В. Гюго, пользовавшемуся в свое время блестящим успехом. Здесь Григорьев резко критикует романтизм, сравнивая его со классицизмом. “Романтизм с его обетшальными тенденциями, с его готическими страстями, не носит в себе зерна жизни, не носит в себе даже мысли : в самом высоком представителе романтизма, В. Гюго, мысль застыла на степени грустного скептицизма, — когда, напротив, из-за ложных, чересчур риторических форм Корнеля и Расина, возстают великие человеческие образы, светлое благородное воззрение на жизнь, завещанное строгим Римом и божественною Элладю.” (679)⁶

Интересно заметить, что здесь автор, критикуя романтизм, ограничивает сферу романтического движения узкими рамками времени и пространства. “Когда мы говорим о романтизме, — продолжает Григорьев, — то разумею поэтов Франции и Германии новой эпохи. Ради Бога не смешайте с романтиками Шекспира и Байрона, Гете и Шиллера, Купера и Занда : скажем более, мы имеем в виду собственно германских романтиков — Гофмана, Вернера и проч.” (там же)

В то же время он видит духовную пустоту и во французском классицизме. “Сущности в нем (классицизме — Т.М.) собственно нет, а есть только формы, снятые с древней трагедии, без ее живительного духа.” (там же)

Далее критик переходит к характеристике истории трагедии от древнего периода до новейшего времени. Сначала Григорьев отмечает религиозный характер древней трагедии. Древняя трагедия была тесно связана с учением мистерии, т. е. богослужением. Причем боги Греции являются представителями различных человеческих сил, борющихся между собой, а люди в греческой драме — только орудия этих сил, или обожествления известной, преобладающей в индивидууме силы. Над борьбой этих сил господствует не нравственный закон о добре и зле, а сила судьбы, независимой от человеческой воли. “Чисто языческое понятие, чисто атеистическая безнадежность господствуют в миросозерцании древних трагиков; *bellum omnium contra omnes*, перевес силы, правой или неправой — все равно, вот состояние, в котором у Эсхила и Софокла является человечество . . .” (680)

Такая подчиненность безнравственной судьбе вызывает у человека недовольство, дух протеста. И такой момент борьбы против судьбы можно найти в самой древней трагедии, в образе Прометей. И наконец, во время христианства, этот дух сопротивления “произнес, правда, страшное, раздирающее слово сомнения большого Гамлета,” а потом в лице Байрона “встал, правда, на трагическую больбу с существующим.” Григорьев видит в таких сомнениях и борьбе “зерно жизни, зерно надежды на иное, лучшее.” (там же)⁷

Таким образом, эти три момента : боги как воплощения стихийных сил человека, сила судьбы над человеком и борьба человека против судьбы — являются основными

факторами истории трагедии.

На такой основе критик распространяет анализ французского классицизма. С точки зрения Григорьева, классическая трагедия со своей абстрактностью и формализмом во многом уступает древней трагедии. "Что касается до классицизма, или до французской трагедии по греческим формам, — то в нем силы и страсти человеческие являются лишенными их глубокого смысла, их древней религиозности — являются колесами, пружинами для произведения эффекта, пружинами без смысла и без личности, всегда почти однообразными." (там же) Фигуры в древней трагедии были не представителями известных страстей, а были "живыми индивидуальными силами," "обожествлениями, в которые масса веровала." А классицизм, через логическую абстракцию, "обобщил" и "опошлил" древние образы. Классицизм, в конце концов, "диалектическое развитие известной, произвольно взятой страсти, развитие искусное, но холодное." Эта абстрактность обуславливает и "однообразие лиц во всех классических трагедиях, неизбежные наперсники и проч." и наконец, "стеснительное правило трех единств." (там же)

Но его отношение к классицизму в конце концов остается амбивалентным. Интересно, что именно в этой отвлеченности автор видит и великие достоинства французских трагиков.

"Никто кроме их (Корнеля, Расина и Вольтера — Т. М.) — не включая даже и великого Шиллера, — не обладал тайною реторики страстей, никто лучше их не идеализировал различные душевные движения. Классическая трагедия точно то же, что итальянская музыка : лица, люди для нее только средства для того, чтобы ласкать ухо прекрасными мотивами, и точно также как итальянцы от своей музыки, французы имеют полное право приходить в восторг от тирад Терамена, от ответа старика Горация, от фрондирований Вольтера. Последний в особенности, своим всеобъемлющим умом, понял глубокую сущность классического пафоса, и умел, последствием его, служить своевременно, как истинный жрец искусства." (680-681)

Далее критик снова упоминает о живучести традиции классицизма на французской почве : о том, как классицизм пережил времена революции, Наполеона и романтизма, и как он сейчас опять пользуется поддержкой народа. В конце статьи высказывается замечание о малоразвитости классицизма на русской почве и, коснувшись хорошего впечатления от любительского спектакля "Медея," Григорьев желает мира русской классической трагедии.

На этом мы закончим пересказ данной статьи и перейдем к ее осмыслению.

II Характеристика статьи Григорьева

Статья Григорьева прежде всего интересна и важна тем, что здесь критик едва ли не в первый раз определяет свою основную позицию по отношению к главным направлениям в истории мирового искусства. Но сначала надо отметить, что здесь и сама

постановка вопроса, и характеристика отдельных направлений четко отражают в себе современные Григорьеву течения эстетической идеи, в особенности идеи В. Г. Белинского.

Как известно, проблема классицизма и романтизма была одной из самых актуальных для русских литераторов 20-х и 30-х годов XIX века, в том числе для Белинского, сторонника романтического стремления к свободе, естественности и национальности в искусстве.⁸ А к началу сороковых годов эта проблема несколько теряет в своей остроте и злободневности. Например, в 1840 г. в статье "Горе от ума" Белинский, сводив классицизм исключительно к древнему искусству, а романтизм к средневековому, фактически отверг современные значения этих двух направлений искусства.⁹ Но в то же время, под сильным влиянием западно-европейских мыслителей, в России продолжались чисто-фактографические исследования истории эстетики, примером которых служит работа С. П. Шевырева.¹⁰

Именно в таком контексте, Белинский в 40-е годы, когда он выработывал новую теоретическую позицию по отношению к истории искусства, снова поставил этот вопрос о классицизме и романтизме, но под другим углом зрения. Сначала в статье "Разделение поэзии на роды и виды" (1841) Белинский, прослеживая идеи Лессинга, Жана Поля Рихтера и проч., характеризует три основных тенденции поэзии: эпической, лирической и драматической поэзий. Причем отмечается различие между греческой трагедией и трагедией нового времени: в греческой трагедии героем является не человек, а событие, и интерес ее сосредоточен не на участи индивидуума, а на судьбах народа в лице его представителей. А в новой (шекспировской) драме, герой — человек, личность, и главным моментом драмы является "внутренняя борьба героя," т.е. "столкновение между естественным влечением сердца героя и его пониманием о долге."¹¹

Такой историко-сравнительный подход к искусству приводит Белинского к новому осмыслению классицизма и романтизма как исторических явлений. В двух статьях, опубликованных в первой половине 46-го года, Белинский коротко излагает новый взгляд на эти два направления искусства. Сначала в статье "Мысли и заметки о русской литературе,"¹² критик впервые дал положительную оценку французскому классицизму с точки зрения его общественного и исторического значения. По выражению Белинского, французская литература, в отличие от "кабинетной" немецкой эстетики, "вся вышла из общественной и исторической жизни и тесно слита с нею." Поэтому трагедия Корнеля, несмотря на свою уродливую псевдоклассическую форму, имеет внутреннюю силу пафоса. Не удивительно, что французы скоро забывают свои романтические трагедии и до сих пор читают и будут читать Корнеля. "Каждый из знаменитых их (французских — Т.М.) писателей неразрывно связан с эпохой, в которую он жил, и имеет право на место не в одной истории французской литературы, но и в истории Франции." (Белинский 9: 453)

А в статье "Николай Алексеевич Полевой"¹³ Белинский, снова вернувшись к проблематике "Литературных Мечтаний", характеризует романтические движения в

разных странах. Причем подчеркивается сложное отношение между классицизмом и романтизмом во Франции. По его характеристике, романтизм во Франции явился сначала как реакция на революционный рационализм, а потом был сведен к чисто литературному вопросу о свободе поэтических форм, "до уродливости сжатых и искаженных прежним классицизмом." И, наконец, в лице В. Гюго романтизм дошел до величайших нелепостей : "вместо того, — пишет Белинский, — чтобы отрицать в прежней псевдоклассической школе одни ее крайности, он (Гюго — Т.М.) почел за нужное идти ей наперекор даже и в том, что составляло ее истинное достоинство, что делало ее глубоко национальной : чувство меры и постоянное присутствие того, что французы называют *le bon sens*." (Белинский 9 : 685)

Таким образом, проблемы, которыми занимался Ап. Григорьев в своей статье, были уже поставлены в трудах Белинского этого периода. Судя по дате, поставленной на статье Григорьева (12 мая, 1846), он мог читать все эти высказывания Белинского до того, как ее написал. В самом деле, почти нет сомнения, что Григорьев поставил свою проблему, опираясь на схему Белинского. Сходство их основных позиций обнаруживается и в характеристике, и в оценке отдельных направлений искусства : замечания об основной роли "судьбы" в греческой трагедии и о важном значении "личности" и "борьбы" в произведениях Шекспира и Байрона, анализ устойчивой привязанности французского народа к традиции классицизма, замечание о неестественности классицистических форм, отрицательная оценка творчества французских романтиков (особенно В. Гюго) и т.д. В некоторых местах Григорьев почти буквально повторяет мысль Белинского.

Но, в то же время, есть моменты, которые придают статье Григорьева важное значение для образования его будущей идеи "органической критики." Такими являются и его склонность к физиологической терминологии, как, например, "отрывка" или "расстройство организма," и, что более важно, его акцентировка национальности искусства. Древняя трагедия, по его мнению, отразила языческое мировоззрение греческого народа, а французский классицизм и немецкий романтизм выросли на почве обеих стран. Такое внимание к национальному в искусстве, присущее литераторам романтического периода, в том числе Белинскому особенно в 30-е годы, несомненно включало в себя зачаток теории "органической критики" и "почвенничества." Причем надо заметить, что Григорьев, не впадая в схематизацию характеристики каждой национальности, видит коренную раздвоенность в почве западных народов. Классицизм и романтизм — не простые проявления какого-то абсолютного национального духа, а скорее следствия "болезненного расстройства организма," сложенного из римского и германского начал. Иными словами, оба направления — это трудные искания каждой национальной духовной культурой своего потерянного корня, своего "Я." Поэтому они "равно нелепы," но "равно необходимы" и "имеют равное значение."

Такой ход, такая логика мышления с одной стороны предвосхищает славянофильские тенденции почвеннической идеи Григорьева, например, мысль о превосходстве цело-

стной русской народности перед изжившей себя западно-европейской культурой.¹⁴ Но, с другой стороны, такое чутье к раздвоенности или двойственности придает гибкость и емкость его позднему представлению русской народности. Например впоследствии в статье “Вагляд на русскую литературу со смерти Пушкина” (1859) Григорьев, критикуя и западничество и славянофильство в том, что они напрасно разделяют русскую историю до и после петровской реформы, высказывает, “Когда мы говорим здесь о русской душе, — мы разумеем не сущность народную допетровскую и не сущность послепетровскую, а органическую целость : мы верим в Русь, какова она есть, какой она оказалась или оказывается после столкновений с другими народными организмами, после того как она, воспринимая в себя различные элементы, — одни брала и берет как родственные, другие отрицала и отрицает как чуждые и враждебные ...”¹⁵ Стало быть, целостная национальность не обозначает несознательную чистоту, а сознательный синтез всех элементов и всех опытов народа (столкновения с другими элементами и сознательное искание самого себя). Именно с подобной точки зрения он мог считать два противоположных элемента (“хищность” и “смирность”) равно русскими.¹⁶ Еще интересно в данной статье то, что критик видит двойственность не только истоков классицизма и романтизма, но и других направлений и жанров. Он отмечает даже двойственность древней трагедии. По его мнению, и древняя трагедия включала в себя момент борьбы двух противоположных сил (тема Прометея). Нельзя не заметить, что подобное чутье к противоречивой двойственности предмета и взыскательность к синтезу составляет самую сильную сторону григорьевской критики, выражаемую, например, в его определении синтеза национального и общечеловеческого в творчестве всех гениальных писателей.¹⁷ Добавим, что двойственность (или раздвоенность) и борьба — самые важные понятия для художественных произведений самого Григорьева.

Что касается собственно оценки романтизма, в анализируемой нами статье мало серьезных новшеств по сравнению с суждениями Белинского в статье о Полевом, и мало моментов, напоминающих определения романтизма самого Григорьева более позднего периода. Вообще его отношение к романтизму позднего периода было амбивалентным. С одной стороны, он критикует в немецком романтическом движении сосуществование двух несовместимых стремлений : идея свободного творчества и идея возвращения к своей потерянной почве (т.е. романтическая реакция, стремящаяся к каторицизму и средневековью).¹⁸ А с другой стороны, критик, выделив в романтизме вообще два важных момента : мечтательность и тревожность, высоко оценивал последнее качество, как проявление бунтарской, пересоздающей силы, присущей каждому переходному моменту человеческого сознания.¹⁹ Тридцатые годы, т. е. период оформления своего мировоззрения, он называл временем “романтических веяний,” и звал самого себя одним из “последних романтиков.” Но в данной статье Григорьев определяет романтизм в узких исторических рамках, называя романтиками почти исключительно представителей позднего периода этого движения, и видит в нем

только “безжизненность,” “пустоту” и “скептицизм.” Соотнося критические оценки Григорьева с его “романтической” поэзией и прозой сороковых годов, можно сказать, что Григорьев, впитывая романтическую атмосферу своего времени, еще не нашел устойчивые критерии для общей и объективной оценки романтизма как такового.

Наконец, самым интересным моментом в статье является совпадение Белинского и Григорьева в оценке классицизма. Разумеется, есть и серьезное различие в их подходах к французскому классицизму: Белинский почти исключительно подчеркивает в классицизме слитость с исторической и общественной жизнью народа, а Григорьев более подробно распространяется о духовных чертах классицизма, акцентирует на те стороны классицистических произведений, которые напоминают “великие человеческие образы.” В некотором смысле здесь можно наблюдать след влияния гегелизма в молодости Григорьева, являющийся в таких выражениях, как “диалектическое развитие известной произвольно взятой страсти” или “Диалектически страсть может-быть всегда развита в одном действии (action), в один день и в одном месте.” (680) Но несмотря на разницу акцентировки, оба критика, отметив разные условности классической драмы, положительно оценивают привязанность французского народа к классицистической литературе и видят в ней доказательство крепкой связи классицизма с национальными корнями, историей и современным настроением народа.

Изменение отношения Белинского к классицизму обычно объясняется как результат его изучения французской революции.²⁰ А позицию Григорьева надо рассматривать в контексте его литературно-критической деятельности этого периода, включив в этот контекст вышеупомянутую трилогию о театре: “Об элементах драмы в нынешнем русском обществе,” “О так называемой ‘классической’ трагедии” и “Русская драма и русская сцена.”

Есть две главные темы, пронизывающие эту трилогию. Первая — анализ художественных представлений страсти и личности человека в разные эпохи, а вторая — искания современной драматургии. По первой линии критик исследует исторические перемены идеи о человеке от древнего искусства до современной литературы. Характеристика четырех направлений в истории развития театра в данной статье (древней, шекспировской, классицистической и романтической драм) занимает важное место в трилогии, и ее основная часть, дополняясь, повторяется и в остальных статьях.

Причем, сопоставив два разных представления о человеке в древней и новой драме (жертва рока и борец за свободу и человеческую мораль), критик отмечает возникновение совершенно новых тенденций в современной литературе. Это, во-первых, “новый фазис любви,” т. е. любовь как борьба равносильных эгоизмов (как у Лермонтова), и новое отношение к личности, т. е. полное утверждение личности каждого маленького человека (как у Гоголя и Достоевского).²¹ Григорьев видит в этом отражение нового мировоззрения человека XIX века. Такое сознание сразу ведет его к критике современного русского театра и к призыву к созданию нового театра — это вторая тема

трилогии.

По убеждению Григорьева, театр должен анализировать не только исключительные, но и повседневные явления, видеть в них процесс созревания новых идей.²² Театр повседневных явлений (или профанированный театр) — эту новую категорию, не включаемую в традиционную классификацию трагедии и комедии, можно считать основой григорьевской идеи народного театра. С такой позиции он резко критикует современную драматургию, основанную, с одной стороны, на теории “искусство для искусства,” а с другой, на романтическом мировоззрении с его стереотипными представлениями о художнике, гении и любви.

“Имеет ли, — спрашивает Григорьев, — хоть какую-нибудь связь с современной жизнью то, что проповедуется нынешними драматургами?”²³ “Не смешон ли, не жалок ли человек, который среди общего стона слышит только свою песню, среди страшных общественных явлений обделывает с величайшим старанием свою миленькую статульку, и любуется ею, когда кругом него страшные, изнуренные голодом лица?”²⁴

Отсюда и его серьезный призыв к воспитанию массы: “Давайте ей (массе — Т. М.) что бы то ни было, но давайте. Виновата ли она, что ее подчуют нелепостями, что ее воспитывают так дурно? Что масса может быть воспитаема — факт несомненный, лучшее доказательство которого — итальянская опера ... будь какая-нибудь благообразная драматическая литература, она уничтожила бы наконец все возможные нелепости?”²⁵

Среди современных спектаклей Григорьев, вместе с некоторыми драмами Грибоедова, Гоголя и т. п., оценивает историческую драму Кукольника, потому что “дурна ли она, хорошо ли она” — все таки она будит в народе “сочувствие” к своему прошедшему и “электрически пробуждает лучшее чувство русского народа...”²⁶ Короче, критик оценивает историческую драму с точки зрения ее духовно-просветительной роли.

В таком контексте и была изложена концепция критика, его мнение о французском классицизме. Классицизм, казалось бы, со своей “абстрактностью,” “однообразием” и “стеснительными правилами,” ничего не вкладывает в идею “театра повседневных явлений.” Но в то же время классицистический театр мастерски передает массе “различные душевные явления” в идеализированном виде и подобно итальянской музыке, умеет привести ее в восторг. Иными словами, классицизм, одушевляя и воспитывая массу, по-своему исполняет роль народного искусства.²⁷ Судя по всему, по-видимому в этом видел Григорьев одну из идеальных форм существования современного театра.

Григорьев впоследствии стал более отрицательно относиться к концепции просто просветительной функции искусства, т. е. искусства для простонародия, и образовал более широкую концепцию народного искусства, объем ющего дух и мировоззрения всех слоев народа.²⁸ И как критик, он потом мало занимался анализом классицизма как такового, вероятно потому, что, во-первых, классицизм не оставил серьезного следа в русском искусстве его периода, и, во-вторых, интерес Григорьева всегда был связан

с романтизмом и идеей народности в искусстве. Но, кажется, он никогда не изменил свой взгляд на классицистическую драму, как на хороший пример связи искусства с народной жизнью. Например, в статье "О правде и искренности в искусстве" (1856) Григорьев упоминает имя Мольера, вместе с именами Шекспира, Дант и Сервантеса, как представителя эпохи, когда искусство было связано с нравственной почвой, на которой художник вырос. "Мольер казнит пороки и смешные стороны своего общества во имя пор-рояльского идеала, живущего в обществе же и созданного только из лучших соков общественных..."²⁹ Таким образом в формировании его идеи о театре и литературе, анализ французского классицизма сыграл свою роль.

Как известно, эстетическая, театральная и литературно-критическая идея Ап. Григорьева была по сути окончательно оформлена в 50-е годы, после обращения к творчеству высоко им ценимых А. Н. Островского и И. С. Тургенева. В этом отношении его критические труды 40-х годов должны считаться подготовкой к более важным работам позднего периода. Но как мы видели, именно здесь находятся зачатки главных факторов его теории: идея о связи искусства с национальностью, мысль о важной роли страсти в театре и литературе, о двойственности и борьбе как об основных моментах в драме, представление о просветительной функции народного театра и т. д. В то же время статья убеждает в том, что подобные идеи возникли из постоянного диалога с современными течениями в эстетике и литературной критике, в том числе с творчеством В. Г. Белинского. Следовательно, небольшая статья "О так называемой 'классической' трагедии," недостаточно учтенная исследователями истории русской критики, помогает раскрыть идейный облик Ап. Григорьева, направление его поиска.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 А. Трисмегистов — один из псевдонимов Ап. Григорьева, взятый у мифического автора *Герметических книг* Трисмегиста, который, в то же время, был псевдонимом героя романа Жорж Санд *Графиня Рудальштат* (1845). См. *Аполлон Григорьев: Воспоминания*, под ред. Б. Ф. Егорова (Ленинград, 1980), стр. 404-405.
- 2 Здесь имеются в виду следующие библиографии: Б. Ф. Егоров, "Библиография критики и художественной прозы Ап. Григорьева," в его статье "Ап. Григорьев — критик," *Ученые записки тартуского государственного университета*, вып. 98 (1960) и 104 (1961); "Статьи Аполлона Григорьева о театре и драматургии," *А. А. Григорьев: Театральная критика*, под ред. А. Я. Альтшуллера (Ленинград, 1985). Насколько нам известно, эта статья упомянута в следующих работах: В. А. Бочкарев, "Русская критика 40-50-х годов XIX века об исторической драме," *Научные труды куйбышевского государственного педагогического института*. (1972). См. там стр. 125; Д. Л. Азизов, *Романтизм в философско-эстетической концепции Ап. Григорьева*, Дисс. на соиск. уч. ст. канд. филолог. наук (Калининский гос. ун-т., 1973). См. там стр. 84-85, 115-116, 175.

- 3 Статья датирована "1846 года. Мая 12"
- 4 В статье нет упоминаний об авторе и исполнителях пьесы. Судя по описанию статьи, речь идет не о пьесах Лонжепьера или Легуве, а о произведении Корнеля, исполненном обществом любителей в Петербурге в 1846 г.
- 5 Крусив везде по тексту. Здесь и дальше при цитировании данной статьи, указываются только страницы *Репертуара и пантеона*, No. 6 (1846).
- 6 Подобная критика романтизма, вместе с критикой русских романтиков, несколько раз повторяется и в статье "Русская драма и русская сцена." См. *Репертуар и пантеон*, No. 11, стр. 238-239, No. 12, стр. 404 (1846).
- 7 В статье "Русская драма и русская сцена" Григорьев более сильно подчеркивает момент человеческого протеста против аристократических богов Олимпа в древней трагедии, и разницу ролей "рока" и "случайности" в древней и новой трагедиях.
- 8 Об этом см., например, Н. Мордовченко, *Белинский и русская литература его времени* (Москва-Ленинград, 1959), стр. 32-51.
- 9 В статье "Горе от ума" Белинский пишет, "Наше новейшее искусство, начатое Шекспиром и Сервантесом, не есть ни классическое, потому что 'мы не греки и не римляне,' и не романтическое, потому что мы не рыцари и не трубадуры средних веков. Как же его назвать? Новейшем." В. Г. Белинский, *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*, том 3 (Москва, 1954), стр. 428. Далее при цитировании Белинского указываются тома и страницы этого издания.
- 10 С. П. Шевырев, *Теории поэзии в историческом развитии у древних и новых народов*, (Москва, 1836). Книга Шевырева представляет собой беглое описание исторического развития европейской эстетики от древнего периода до новейшего времени.
- 11 На трактовку Белинского влияют мысли Лессинга и Жана Поля Рихтера, цитированные в вышеуказанной книге Шевырева.
- 12 Статья была напечатана в *Петербургском сборнике* (Петербург, январь 1846).
- 13 Статья была опубликована в апреле 1846 г.
- 14 См. *Ап. Григорьев: Воспоминания*, под ред. Иванова-Разумника (Москва-Ленинград, 1930), стр. 200.
- 15 *Аполлон Григорьев: Литературная критика*, под ред. Б.Ф. Егорова (Москва, 1967), стр. 167.
- 16 Об этом см. статью Григорьева "Граф Л. Толстой и его сочинения" Там же стр. 529-530.
- 17 В "Взгляде на русскую литературу со смерти Пушкина" Григорьев, упоминая имени Шекспира, Дант, Пушкина и Гоголя, пишет, "...сущность мирозерцаний одинакова у всех представителей литературных эпох, различен только цвет." Там же стр. 187.
- 18 См. "О правде и искренности в искусстве," *Аполлон Григорьев: Эстетика и критика*, под ред. А.И. Журавлевой (Москва, 1980), стр. 61-62.
- 19 См. *Аполлон Григорьев, Литературная критика*, стр. 207.

- 20 См Белинский, том 5, стр. 788.
- 21 См. *Театральная летопись*, No. 4 (1845), стр. 39-40, *Репертуар и пантеон*, No. 9 стр. 428, No. 11 (1846), стр. 241, No.12 (1846), стр. 405-407.
- 22 См. *Театральная летопись*, No. 8 (1845), стр. 74-75, *Репертуар и пантеон*, No. 9 (1846), стр. 427, 429-430.
- 23 *Театральная летопись*, No. 4 (1845), стр. 39.
- 24 *Репертуар и пантеон*, No. 9 (1846), стр. 429.
- 25 *Театральная летопись*. No. 4 (1845), стр. 38-39.
- 26 Там же, стр. 39.
- 27 Григорьев повторяет замечание о народном значении французского классицизма в рецензии на собрание сочинений Озерова. См. *Московский городской листок*, No. 183 (1847), стр. 743.
- 28 См. *Собрание сочинений Аполлона Григорьева*, под ред. В.Ф. Саводника, том 11 (Москва, 1916), стр. 14-16, *Аполлон Григорьев: Литературная критика*, стр. 399-400.
- 29 *Аполлон Григорьев: Эстетика и критика*, стр. 100.