

из волшебной-рыцарской поэмы Н.М. Карамзина (1794), который, если бы не имел волшебного перстня, целый век ждал бы пробуждения очарованной красавицы. Русскую литературу своего времени Дельвиг называет красавицей, пробуждающейся очень редко и опять засыпающей до неопределенных пор. Из всех авторов в рецензии выделяется лишь величественная фигура Пушкина, творца подлинных высокохудожественных шедевров. Другие кудесники, пытаясь расшевелить литературный процесс, скатываются до бездарного описательства, подражаний и полной невыразительности. Чего стоит, к примеру, образ героини, страдающей лунатизмом, что является одним из ключевых в поэме А.И. Подолинского «Борский». Подобная оригинальность вызывает едкую иронию: «Что ж? Мы рады и бреду милой женщины: все ж по крайней мере слышишь ее. Притом же, благодаря Месмеру и его произведениям, мы иногда знаем, что лунатики могут иногда заговорить не хуже неспящих». Помянутый Дельвигом Фридрих Антон Месмер – немецкий врач, автор популярной в те годы теории «животного магнетизма».

Совокупность литературно-критических статей Дельвига позволяет судить о тех основных проблемах, что вставали перед поэтом в последний год его жизни: борьба с кругом Ф.В. Булгарина и людьми, близкими «Московскому телеграфу» Н.А. Полевого, недовольство засильем «мелкотравчатой» литературы для низкокультурных читателей, воскрешением в условиях зарождения эстетики реализма просветительского нравственно-сатирического романа XVIII века. Дельвиг боролся и с одиозными проявлениями внутри пушкинского круга, в особенности, с попытками А.И. Подолинского («Нищий») и Е.Ф. Розена («Рождение Иоанна Грозного») внедрить в литературу принципы «неистовой поэтики». Дельвиг осуждал небрежное отношение авторов к слову, частую стилистическую небрежность и считал, что все это вызвано коммерциализацией литературы. Наконец, во всех вопросах литературной борьбы Антон Антонович практически неизменно отстаивал пушкинские позиции, считал их наиболее правильными, продуманными и объективными. По прошествии веков эстетические взгляды Дельвига, его подходы к разрешению литературных ситуаций, общественных проблем не теряют значимости и актуальности, вместе с тем оставаясь ярким свидетельством уровня развития отечественной словесности на рубеже 1820–1830-х гг.

© Л.Н. Житкова  
Екатеринбург

## СУБЪЕКТИВНОСТЬ И СУБЪЕКТИВНОСТЬ: Д. МЕРЕЖКОВСКИЙ И ДРУГИЕ

Во всех работах о Д. Мережковском-критике прежде других особенностей его метода указывается его субъективность. Сам Мережковский специально подчеркивал значение этого качества своей критики, опре-

деляя ее тип как субъективно-художественный. Нередко в субъективности Мережковского видят его порок, что, в сущности, парадоксально, поскольку признак субъективности заложен в самой природе литературной критики, а говорят об этом порой такие сугубые субъективисты, каков Ю. Айхенвальд.

Объяснение странной предвзятости следует, видимо, искать в самом характере субъективности Мережковского, типе ее воплощенности.

В классический период критики (19 век) субъективность означала выявленность личностных ориентаций, доминирование личностных позиций как безусловно и заведомо авторитетных. В критике 19 века и в той критике 20 века, которая типологически близка ей, качество субъективности проявляется главным образом в мировоззренческих, общественно-исторических и эстетических пристрастиях, идет ли речь о Н. Полевом, Н. Надеждине или Н. Добролюбове и К. Леонтьеве. Ярко субъективный критик 20 века Ю. Айхенвальд воспринимает литературу сквозь призму собственных эмоционально-психологических переживаний, утонченных и прихотливых. Его личностные пристрастия, любовь, холодность, отчужденность, раздражение и т.д., проявляют себя открыто и целенаправленно.

Традиционная литературно-художественная субъективность предполагает дистанцирование от «объекта» – художественного произведения. Субъекту принадлежит оценочная функция, определяемая «знанием» как высшей инстанцией, направленной на те или иные «слои», аспекты художественного «объекта», находящиеся в «поле» компетентности критика. В «горизонте ожиданий» критика-рецензента означенного типа фиксируются разнообразные реальные контексты. Так, «реальная критика» 1850-х годов осмысливает и оценивает в произведении контексты социального и общественно-политического значения. Добролюбов как критик все или почти все «знает» о Гончарове, Островском, Тургеневе и др. писателях, прочитывая их с помощью известного набора идей. Так же, собственно, пишет о литературе и Ю. Айхенвальд, в которой для него нет никаких загадок и которая – только «материал» и «средство» для самовыражения.

В методической системе Мережковского меняется и «образ» самого «объекта», и сам способ его познания.

Мережковский анализирует не одно произведение или совокупность их и даже не художественный мир, но – тип сознания художника в его целостности, его индивидуальной природе.

Характерна ошибка Айхенвальда в понимании литературно-критической логики Мережковского, которая обращает на себя внимание в его статье «Мережковский и Лермонтов». Айхенвальд замечает, что Мережковский в известной статье о Лермонтове многого недоучел, в частности, проигнорировал эволюционный момент в творчестве

поэта – именно его движение от демонизма к «смирению». Замечание объективно справедливо, если читать Лермонтова в исторической логике, но не имеет никакого смысла в контексте Мережковского, который хочет понять, обнажить «ядро» лермонтовского художественного сознания – вне зависимости от каких бы то ни было реалий и конкретного опыта, каких-либо контекстов – как индивидуальный феномен, в связи с чем можно говорить, вероятно, о своеобразной феноменологической редукции у Мережковского. Айхенвальд оспаривает тезис критика о том, что Лермонтов – единственный в русской литературе поэт действия, углубляясь в философско-психологические экскурсы и доказывая, что вся русская литература активна по отношению к миру в своей любви к нему. Но ведь у Мережковского речь идет о специфике «действия»: рассматривая лермонтовский демонизм как философию познания, а не узко понятую философию зла, он показывает, что в основе демонического – тревога духа, проявляющаяся в активно-действенном восприятии мира.

Коль скоро Мережковский озабочен проблемой писательского сознания, он исследует феноменологическую целостность художественного явления, и, следовательно, его интерпретации не теряют соотношения, совмещения – вообще какой-либо корреляции с другими интерпретациями, как это возможно, например, в случае со статьями Добролюбова, Григорьева и Дружинина об «Обломове». Поэтому ситуация с Мережковским «проста»: его интерпретации принимаются целиком или отвергаются целиком, что, собственно, и происходит в тех случаях, когда тот или иной автор берется за «разбор» его литературно-критического наследия.

Именно такая ситуация, как бы не допускающая участия и соучастия другого интерпретатора, и производит эффект вопиющей субъективности.

По сравнению с критикой (классический тип) Мережковский перестраивает схему «субъект» – «объект» в схему «субъект» – «субъект», что приводит как бы к универсализации субъективного. В диалогическом общении с культурой Мережковский как личность проходит путь «понимания»: он не «знает» – он хочет «понять».

Показательна в этом отношении статья Мережковского о Чехове «Брат человеческий», написанная в форме воспоминаний о писателе и встречах с ним. Автор оказывается в общем пространстве со своим «персонажем», конкретным живым человеком, простым и одновременно загадочным в этой простоте, что подчеркнуто лейтмотивной метафорой «бледности» цветовой значение портретной черты трансформируется в символический образ тайны, странности. Важен и мотив нестарения, мотив отстраненности Чехова от конкретного места

и времени в Венеции писатель «занимается мелочами, неожиданными и совершенно нелюбопытными»; ему скучны и не интересны темы, которыми увлечены толпы столичных интеллектуалов и т. д.

Между автором и его «персонажем» выстраивается скрытый диалог, в результате чего автор, начав с «непонимания» («странный» Чехов), приходит к открытию и постижению чеховского способа мыслить о жизни, понимать жизнь – его художественного прагматизма. Критик приобретает к чеховской тайне проникновения, соприкосновения, ощущения неведомой никому истины мира.

Субъективность Мережковского своеобразно как бы объективируется. Критик существует с писателем в одном времени и пространстве, независимо от того, современник ли он Мережковскому или нет, как, например, Лермонтов или Гоголь. Это обстоятельство «усиливает» субъективность, ибо субъект в таком диалоге приобретает статус равноправного участника единого с художником акта творчества.

Литература, ее явления и образы становятся для Мережковского способом, методом его мысли, образами-понятиями его сознания. Они формируют его культурологическую концепцию, историческую концепцию русской и мировой культуры.

Можно, вероятно, говорить о том, что Д. Мережковский – один из тех авторов, кто создает новый тип критики – интерпретационной – в эпоху завершения истории критики классического периода.

© А. М. Зотов  
*Кемерово*

## ПРИТЧА О БЛУДНОМ СЫНЕ И ЕЕ РОЛЬ В ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦЕЛОГО «ПОВЕСТИ О ГОРЕ-ЗЛОЧАСТИИ» И КОМЕДИИ А. С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»

Притча о блудном сыне оказала значительное влияние на сюжеты и художественные образы древнерусской литературы («Слово о полку Игореве», «Повесть о Горе-Злочастии», «Повесть о Савве Грудцыне», «Комедия притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого), а также литературы нового времени (А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский и др.).

В структуре евангельской притчи определяющими являются три события: уход блудного сына из отчего дома, испытания, которым он подвергается, возвращение домой. Уход младшего сына из отчего дома – проявление легкомыслия, стремления жить своим умом. Различные жизненные испытания (пасет свиней, голодает) приводят блудного сына к осознанию порочности распутной, бездуховной, низменной жизни, которую он вел,