

В. Г. Белинский

Разделение поэзии на роды и виды



Виссарион Григорьевич Белинский

Разделение поэзии на роды и виды

Как указывал сам Белинский, задача статьи «О разделении поэзии на роды и виды» состояла в критике догматической и формалистической поэтики классицизма. Для поэтики классицизма роды и жанры – вечные и внеисторические категории. Но этот «внеисторизм» присущ также и романтической эстетике. Шеллинг исходил из учения о «синтетическом» искусстве, совмещающем все жанры. Белинский противопоставляет им историческое рассмотрение поэтических родов и жанров. Замечательно, с какой широтой ставит он эти вопросы.

Содержание

#1	0005
Примечания	0156

**Виссарион Григорьевич
Белинский**

**Разделение поэзии на роды
и виды[1]**

Поэзия есть высший род искусства. Всякое другое искусство более или менее стеснено и ограничено в своей творческой деятельности тем материалом, посредством которого она проявляется. Произведения архитектуры поражают нас или гармониею своих частей, образующих собою грациозное целое, или громадностью и грандиозностью своих форм, восторгая с собою дух наш к небу, в котором исчезают их остроконечные шпицы. Но этим и ограничиваются средства их обаяния на душу. Это еще только переход от условного символизма к абсолютному искусству; это еще не искусство в полном значении, а только стремление, первый шаг к искусству; это еще не мысль, воплотившаяся в художественную форму, но художественная форма, только *намекающая* на мысль. Сфера скульптуры шире, средства ее богаче, чем у зодчества: она уже выражает красоту форм человеческого тела, оттенки мысли в лице человеческом; но она схватывает только один момент мысли лица, одно положение тела (*attitude*). Притом же сфера творческой деятельности скульптуры не простирается на всего человека, а огра-

ничивается только внешними формами его тела, изображает только мужество, величие и силу в мужчине, красоту и грацию в женщине. Живописи доступен весь человек – даже внутренний мир его духа; но и живопись ограничивается схвачиванием одного момента явления. Музыка – по преимуществу выразительница внутреннего мира души; но выражаемые ею идеи неотделимы от звуков, а звуки, много говоря душе, ничего не выговаривают ясно и определенно уму. Поэзия выражается в свободном человеческом слове, которое есть и звук, и картина, и определенное, ясно выговоренное представление. Посему поэзия включает в себе все элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порою каждому из прочих искусств. Поэзия представляет собою всю целостность искусства, всю его организацию и, объемля собою все его стороны, включает в себе ясно и определенно все его различия.

I. Поэзия осуществляет смысл идеи во внешнем и организует духовный мир в совершенно определенных, пластических образах.

Все внутреннее глубоко уходит здесь во внешнее, и обе эти стороны – внутреннее и внешнее – не видны отдельно одна от другой, но в непосредственной совокупности являют собою определенную, замкнутую в самой себе реальность – *событие*. Здесь не видно поэта; мир, пластически определенный, развивается сам собою, и поэт является только как бы простым повествователем того, что совершилось само собою. Это поэзия *эпическая*.

II. Всякому внешнему явлению предшествует побуждение, желание, намерение, словом – мысль; всякое внешнее явление есть результат деятельности внутренних, сокровенных сил: поэзия проникает в эту вторую внутреннюю сторону события, во внутренность этих сил, из которых развивается внешняя реальность, событие и действие; здесь поэзия является в новом, противоположном роде. Это царство субъективности, это мир внутренний, мир начинаний, остающийся в себе и не выходящий наружу. Здесь поэзия остается в элементе внутреннего, в ощущающей, мыслящей думе; дух уходит здесь из внешней реальности в самого себя и дает поэзии раз-

личные до бесконечности переливы и оттенки своей внутренней жизни, которая претворяет в себя все внешнее. Здесь личность поэта является на первом плане, и мы не иначе, как через нее, все принимаем и понимаем. Это поэзия *лирическая*.

III. Наконец, эти два различные рода совокупляются в неразрывное целое: внутреннее перестает оставаться в себе и выходит во вне, обнаруживается в действии; внутреннее, идеальное (субъективное) становится внешним, реальным (объективным). Как и в эпической поэзии, здесь также развивается определенное, реальное действие, выходящее из различных субъективных и объективных сил; но это действие не имеет уже чисто внешнего характера. Здесь действие, событие представляется нам не вдруг, уже совсем готовое, вышедшее из сокрытых от нас производительных сил, совершившее в себе свободный круг и успокоившееся в себе, — нет, здесь мы видим самый процесс начала и возникновения этого действия из индивидуальных волей и характеров. С другой стороны, эти характеры не остаются в самих себе, но непрерывно обна-

руживаются, и в практическом интересе открывают содержание внутренней стороны своего духа. Это высший род поэзии и венец искусства – поэзия *драматическая*.

Теперь, сделав общий и краткий очерк каждого из трех родов поэзии, разовьем их глубочайшее и дальнейшее значение чрез сравнение одного с другим.

Эпическая и *лирическая* поэзия представляют собою две отвлеченные крайности действительного мира, диаметрально одна другой противоположные; *драматическая* поэзия представляет собою слияние (конкрецию) этих крайностей в живое и самостоятельное третье.

Эпическая поэзия есть по преимуществу поэзия объективная, внешняя, как в отношении к самой себе, так и к поэту и его читателю. В эпической поэзии выражается созерцание мира и жизни, как сущих *по себе* и пребывающих в совершенном равнодушии к самим себе и созерцающему их поэту или его читателю.

Лирическая поэзия есть, напротив, по преимуществу поэзия *субъективная*, внутренняя,

выражение самого поэта. «В лирической поэзии, – говорит Жан-Поль Рихтер,^{1} – живописец становится картиною, творец – своим творением». Эпическую поэзию можно сравнить с образовательными искусствами – архитектурой, ваянием и живописью; лирическую поэзию можно сравнить только с музыкой. Есть даже такие лирические произведения, в которых почти уничтожаются границы, разделяющие поэзию от музыки. Так, например, многие русские народные песни удерживаются в памяти народа не содержанием своим (ибо в них почти совсем нет содержания), не значением слов, из которых состоят (ибо соединение этих слов лишено почти всякого значения, и, при грамматическом смысле, не имеет почти никакого логического), но музыкальностью звуков, образуемых соединением слов, ритмом стихов и своим мотивом в пении, или своим «голосом», как говорят простолюдины. Другие лирические пьесы, не заключая в себе особенного смысла, хотя и не будучи лишены обыкновенного, выражают собою бесконечно знаменательный смысл одною музыкальностью своих стихов, как, на-

пример, эти стихи из песни сумасшедшей Офелии:

*Он во гробе лежал с непокрытым
лицом,
С непокрытым, с открытым ли-
цом.{2}*

Непокрытый есть то же, что открытый, а открытый – то же, что непокрытый; но какое глубокое впечатление производит на душу это повторение одного и того же слова с незначительным грамматическим изменением! И как чувствуется, что эти стихи должны не читаться, а петься! Вот песня Дездемоны, переведенная или переделанная Козловым:

*Бедняжка в раздумьи под тенью
густою
Сидела вздыхая, крушима тос-
кою:
«Вы пойте мне иву, зеленую иву!»
Она свою руку на грудь положила
И голову тихо к коленям склони-
ла.
Студеные волны, шумя, там бе-
жали,
И стон ее жалкий те волны роп-
тали.*

«О ива, ты, ива, зеленая ива!»
*Горючие слезы катились ручьями,
И дикие камни смягчались слеза-
ми.*

«О ива, ты, ива, зеленая ива!»
Зеленая ива мне будет венком.
«О ива, ты, ива, зеленая ива!»{3}

Скажите, какое отношение имеет здесь ива к предмету стихотворения – страданию Дездемоны? Разве то, что Дездемона, когда она пела свою песню, представляла себя сидящей под ивою, – и в безотрадной тоске, обращаясь к ней, как бы хотела высказать все свое безнадежное горе, всю плачевность своей неизбежной судьбы и как бы просила у ней утешения?.. Как бы то ни было, но этот стих: «О ива, ты, ива, зеленая ива», не выражающий никакого определенного смысла, заключает в себе глубокую мысль, отрешившуюся от слова, бессильного выразить ее, и превратившуюся в чувство, в звук музыкальный... И потому-то этот стих так глубоко западает в сердце и волнует его мучительно сладостным чувством неутолимой грусти... Совсем в другом роде, но тоже подходит под разряд этих

музыкальных стихотворений известный романс Пушкина:

*Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит,
Бежит
Гвадалквивир.
Вот взошла луна золотая...
Тише... чу... гитары звон...
Вот испанка молодая
Оперлася на балкон.
Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит,
Бежит
Гвадалквивир.
Скинь мантилью, ангел милый,
И явись, как яркий день!
Сквозь чугунные перилы
Ножку дивную продень!
Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит,
Бежит
Гвадалквивир. {4}*

Что это такое? волшебная картина, фантастическое видение или музыкальный аккорд,

раздавшийся с вышины и пролетевший над утомленной негой и желанием головою обольстительной испанки?.. Звуки серенады, раздавшиеся в таинственном, прозрачном мраке роскошной, сладострастной ночи юга, звуки серенады, полной томления и страсти, которую лениво слушает прекрасная испанка, небрежно опершись на балкон и жадно впивая в себя ароматический воздух упоительной ночи?.. В гармонической музыке этих дивных стихов не слышно ли, как переливается эфир, струимый движением ветерка, как плещут серебряные волны бегущего Гвадалквивира?.. Что это – поэзия, живопись, музыка? Или то, и другое, и третье, слившиеся в одно, где картина говорит звуками, звуки образуют картину, а слова блещут красками, вьются образами, звучат гармониею и выражают разумную речь?.. Что такое первый куплет, повторяющийся в середине пьесы и потом замыкающий ее? Не есть ли это рулада – голос без слов, который сильнее всяких слов?..

Эпическая поэзия употребляет образы и картины для выражения образов и картин, в

природе находящихся; лирическая поэзия употребляет образы и картины для выражения безобразного и бесформенного чувства, составляющего внутреннюю сущность человеческой природы. «Эпос, – говорит Жан-Поль Рихтер, – представляет событие, развивающееся из прошедшего; лира – чувство, заключенное в настоящем». Даже когда лирический поэт выражает чувство, повидимому, совершенно внешнее его личности, заимствованное им из чуждого ему мира, – и тогда он субъективен: ибо всякое выражаемое им чувство в минуту творчества становится его собственным чувством, будучи переведено чрез его личность. «Историческое в эпосе рассказывается, в драме предвидится или творится; в лире чувствуется или переживается», – говорит Жан-Поль Рихтер. По мнению этого знаменитого поэта-мыслителя Германии, лирика предшествует всем формам поэзии, потому что «она есть мать, зажигательная искра всякой поэзии, как безобразный прометеев огонь, который оживляет все образы». В историческом смысле нельзя согласиться с Жан-Поль Рихтером, чтоб лирика предшествовала

другим родам поэзии. Образцом, формой и высшим авторитетом должно быть для нас искусство греческое, ибо ни у одного народа в мире искусство не развилось так самобытно и нормально, как у греков, полнота богатой жизни которых преимущественно выразилась в искусстве. Посему акты исторического развития греческого искусства должны иметь для нас всю силу разумного авторитета. Эпос предшествовала у них лире, так же как лира предшествовала драме. Такой ход искусства оправдывается и самым умозрением: для младенствующего народа объективное воззрение на природу и жизнь, как на предметы сущие *по себе*, и мысль, как предание о прошедшем, должны предшествовать внутреннему созерцанию и мысли, как самостоятельному сознанию. Однакож из этого отнюдь не следует заключать, чтоб развитие искусства у всех народов должно было совершаться в одинаковой последовательности. Не должно забывать, что вся полнота жизни эллинов выразилась преимущественно в искусстве, так что их национальная история есть по преимуществу история развития искусства, тогда

как у других народов искусство было побочным элементом жизни, второстепенным интересом и подчинялось другим стихиям общественной жизни. Так, религиозная поэзия евреев по преимуществу только лирическая, т. е. или чисто лирическая, или эпико-лирическая, или лирико-догматическая. У арабов, как не народа, а племени, и притом племени номадного, рассеянного по пустыне, чуждого обществу, существовала только лирическая, или лирико-эпическая поэзия, но драматической никогда не было и не могло быть. У римлян, как народа завоевательного и законодательного, поглощенного интересами чисто политическими и гражданственными, поэзия состояла в бесцветном подражании образцовым произведениям художественной Греции. У новейших народов Европы, по необъятному богатству содержания их жизни, по неистощимой многочисленности элементов их общественной и высшему ее развитию, существуют все роды поэзии; но они явились у каждого из народов в своей особенной последовательности или, лучше сказать, в совершенной смешанности. Так, например,

у англичан сперва развилась драма в лице Шекспира, и уже через два века лирическая поэзия достигла высшего развития в лице Байрона, Томаса Мура, Вордсворта и других, и, вместе с лирическою, эпическая поэзия в лице Вальтера Скотта, а в Северо-Американских Штатах, родных Англии по происхождению и по языку, в лице Купера.

Что же касается до мысли Жан-Поля, что лирическая поэзия есть основная стихия всякой поэзии, эта мысль совершенно справедлива и глубокоосновательна. Лирика есть жизнь и душа всякой поэзии; лирика есть поэзия по преимуществу, есть поэзия поэзии, – и Жан-Поль Рихтер, сколько остроумно, столько и верно называя ее общим элементом всякой поэзии, сравнивает ее с обращающею кровью во всей поэзии. Посему лиризм, существуя сам по себе, как отдельный род поэзии, входит во все другие, как стихия, живет их, как огонь прометеев живет все создания Зевеса. Вот почему драмы Шекспира – эти по преимуществу *драматические* создания высочайшей творческой силы – так богаты лиризмом, который проступает сквозь драма-

тизм и сообщает ему игру переливного света жизни, как румянец лицу прекрасной девушки, как алмазный блеск и сияние – ее чарующим очам. Без лиризма эпопея и драма были бы слишком прозаичны и холодно-равнодушны к своему содержанию; точно так же, как они становятся медленны, неподвижны и бедны действием, как скоро лиризм делается преобладающим элементом их.

Содержание эпопеи составляет – *событие*; мимолетное и мгновенное ощущение, потрясшее душу поэта, как ветер струны эоловой арфы, составляет содержание лирического произведения. Поэтому, какова бы ни была идея лирического произведения, оно никогда не должно быть слишком длинно, но по большей части всегда должно быть очень коротко. Объем эпической поэзии зависит от объема самого события, – и если событие, при длине своей, интересно и хорошо изложено, наше внимание не утомляется им; оно даже может прерываться, обращаясь на другие предметы и снова возвращаясь к нему: «Илиаду», как и всякий роман Вальтера Скотта или Купера, мы можем читать несколько

дней, оставляя книгу и снова принимаясь за нее, а в промежутках занимаясь совсем другими предметами. Вообще эпопея, в отношении к объему, дает поэту гораздо больше свободы, чем другие роды поэзии. Драма, как увидим ниже, имеет более или менее определенные границы величины и объема; но лирические произведения, в этом отношении, тесно ограничены. Если бы драма была и слишком велика, – наше внимание и деятельность нашей восприимлемости впечатлений могли бы долго поддерживаться беспрестанным изменением развивающегося в драме действия; но лирическое произведение, выражая собою только чувство, и действует на одно только наше чувство, не возбуждая в нас ни любопытства, ни поддерживая внимания нашего объективными фактами, которые, даже и в действительности – не только в поэзии, – сильно занимают наш ум и действуют на чувство. При всем богатстве своего содержания лирическое произведение как будто лишено всякого содержания – точно музыкальная пьеса, которая, потрясая все существо наше сладостными ощущениями, совер-

шенно невыговариваемо в своем содержании, потому что это содержание непереводаемо на человеческое слово. Вот почему всегда можно не только пересказать другому содержание прочитанной поэмы или драмы, но даже и подействовать, более или менее, на другого своим пересказом, — тогда как никогда нельзя уловить содержания лирического произведения. Да, его нельзя ни пересказать, ни растолковать, но только можно дать почувствовать, и то не иначе, как прочтя его так, как оно вышло из-под пера поэта; будучи же пересказано словами или переложено в прозу, оно превращается в безобразную и мертвую личинку, из которой сейчас только выпорхнула блестящая радужными цветами бабочка. Вот почему псевдолирические и богатые мнимыми «мыслями» произведения почти ничего не теряют в переложении из стихов в прозу; тогда как величайшие создания, вышедшие из глубочайших недр творческого духа, часто теряют в переложении на прозу или мало-мальски неудачном переводе всякое значение. И это очень естественно: как дадите вы другому понятие о мотиве слышан-

ной вами музыки, если не пропоете или не проиграете его на инструменте? Если вы скажете, что в таком-то музыкальном произведении удачно воспроизведена идея любви и ревности, – вы этим ровно ничего не скажете об этой музыкальной пьесе, начните ее петь или играть – и она сама за себя заговорит.

Конечно, лирическое произведение не есть одно и то же с музыкальным произведением, но в их основной сущности есть нечто общее. В лирическом произведении, как и во всяком произведении поэзии, мысль выговаривается словом; но эта мысль скрывается за ощущением и возбуждает в нас созерцание, которое трудно перевести на ясный и определенный язык сознания. И это тем труднее, что чисто лирическое произведение представляет собою как бы картину, между тем как в нем главное дело не самая картина, а чувство, которое она возбуждает в нас, – так точно, как в опере драматическое положение действующего лица важно не само по себе, но по той музыке, которою отзовется или отгрянет оно из глубины духа действующего лица. Такова, например, лирическая пьеса Пушкина «Ту-

Ча»:

*Последняя туча рассеянной бури!
Одна ты несешься по ясной лазу-
ри,
Одна ты наводишь унылую тень,
Одна ты печалишь ликующий
день.
Ты небо недавно кругом облакала,
И молния грозно тебя обвивала;
И ты издавала таинственный
гром
И алчную землю поила дождем.
Довольно, сокройся! Пора минова-
лась.
Земля освежилась, и буря промча-
лась,
И ветер, лаская листочки деревьев,
Тебя с успокоенных гонит небес.*

Сколько есть людей на белом свете, кото-
рые, прочтя эту пьесу и не найдя в ней нрав-
ственных апофеюм и философских афоризмов,
скажут: «Да что же тут *такого?* – препустень-
кая пьеска!» Но те, в душе которых находят
свой отзыв бури природы, кому понятным
языком говорит *таинственный гром* и кому
последняя туча рассеянной бури, которая одна

печалит ликующий день, тяжела, как грустная мысль при общей радости, – те увидят в этом маленьком стихотворении великое создание искусства.

Хотя драма и есть примирение противоположных элементов – эпической объективности и лирической субъективности, но тем не менее она не есть ни эпопея, ни лирика, но третье, совершенно новое и самостоятельное, хотя и вышедшее из двух первых. Посему у греков драма была как бы результатом эпоса и лиры, ибо и явилась-то после них, и была самым пышным, но и последним цветом эллинской поэзии. Несмотря на то, что в драме, как и в эпопее, есть *событие*, драма и эпопея диаметрально противоположны друг другу по своей сущности. В эпопее господствует *событие*, в драме – *человек*. Герой эпоса – *происшествие*; герой драмы – *личность человеческая*. Жизнь в эпопее является как нечто сущее *по себе*, то есть так, как она есть, независимая от человека, неизвестная сама собою, равнодушно пребывающая и к человеку и к самой себе. Эпос – это сама природа, вечно неизменная в своем исполинском величии,

всегда равнодушная в пышном блеске красоты своей. В драме жизнь является уже не только *по себе*, но и *для себя* сущюю, как разумное сознание, как свободная воля. Человек есть герой драмы, и не *событие* владычествует в ней над *человеком*, но человек владычествует над *событием*, по свободной воле давая ему ту или другую, развязку, тот или другой конец. Чтоб яснее развить это, представим примеры из известных и великих художественных созданий древнего и нового мира.

В «Илиаде» царствует судьба. Она управляет действиями не только людей, но и самих богов. Едва успел поэт поднять занавес, скрывавший от нас сцену повествуемого им события, – как мы уже узнаём вперед, что Илион должен пасть от ахейцев. Убит ли Патрокл: это сделалось не случайно, по возможностям кровавого боя – нет, это заранее было предназначено судьбою. Когда Антилох, сын Нестора, спешит к Ахиллесу с горькою вестью о смерти Патрокла, – Ахиллес в это время сидел перед своим шатром, томимый грустным предчувствием, и так думал с самим собою:

*О, не свершили ли боги несчастий,
ужаснейших сердцу,
Кои мне мать давно предвещала;
она говорила:
В Трое, прежде меня, мирмидонянин,
в брани храбрейший,
Должен под дланью троянской
растаться с солнечным светом.
Боги бессмертные! умер менетиев
сын благородный.*

(Песнь XVIII, ст. 8-12).

Ахилл должен отомстить убийце друга своего Патрокла; но убивши его, должен и сам пасть от стрелы Париса, направленной рукою Феба: это знает сам Ахилл, – и вот что говорит он своей матери, среброногой Фетиде, бессмертной нимфе океана:

*Должно теперь и тебе бесконечную
горестъ изведать,
Горестъ о сыне погибшем, которого
ты не увидишь
В доме отеческом! ибо и сердце
мое не велит мне
Жить, и в обществе быть человеческом,
ежели Гектор,
Первый, моим копией поражен-*

*ный, души не извергнет
И за грабеж над Патроклом лю-
безнейшим мне не заплатит!*

(Ib., ст. 88–93).

Мать отговаривает его пророчеством о предстоящей ему гибели в случае, если Гектор падет от руки его:

*Скоро умрешь ты, о сын мой, судя
по тому, что вещаешь!
Скоро за сыном Приама конец и
тебе уготован!*

(Ib., ст. 95–96).

Ахиллес даже и не спрашивает ее, почему это так, и только обнаруживает героическую готовность, за сладкую цену мщения, подчиниться роковому предопределению:

*О, да умру я теперь же! далеко,
далеко от родины милой
Пал он; и верно меня призывал, да
избавлю от смерти!
Что же мне в жизни! Я ни отчиз-
ны драгой не увижу,
Я ни Патрокла от смерти не
спас, ни другим благородным*

Не был защитой друзьям, от могучего Гектора падшим.
Праздный, сижу пред судами, земли бесполезное бремя,
Будучи муж! среди всех меднолатных героев ахейских
Первый во брани, хотя на советах и лучше другие!

.....
Я выхожу, да главы мне любезной губителя встречу,
Гектора! Смерть же принять готов я, когда ни рассудит
Здесь мне назначить ее всемогущий Кронион и боги!
Смерти не мог избежать ни Геракл, из мужей величайший.
Как ни любезен он был громоносному Зевсу Крониду;
Мощного рок одолел и вражда непреклонныя Геры.
Также и я коль назначена доля мне равная, лягу,
Где суждено; но сияющей славы я прежде добуду!
Прежде еще не одну между жен полногрудных троянских
Вздохами тяжкими грудь разры-

*вать я заставлю, и в горе
С нежных ланит отирать руками
обеими слезы!
Скоро узнают, что долгие дни от-
дыхал я от брани!
В бой выхожу; не удерживай, ма-
терь, ничем не преклонишь!*
(*Ib.*, ст. 98–126).

Роковая катастрофа жизни Ахиллеса известна самому Гектору: умирая, он умолял своего врага – не предавать тела его поруганию, но, вместо согласия, услышав проклятия,

*Дух испуская, к нему провещал
шлемоблещущий Гектор:
Знал я тебя, предчувствовал я,
что моим ты моленьем
Тронут не будешь: в груди у тебя
железное сердце.
Но трепещи, да не буду тебе я бо-
жиим гневом,
В оный день, когда Александр и
Феб стреловержец,
Как ни могучего, в Скейских воро-
тах тебя ниспровергнут!*
(*Песнь XXII*, ст. 355–360).

Мало этого: сам Зевес-промыслитель, при всем своем доброжелательстве Гектору, при всем своем сострадании к его жребию, не может помочь ему своею властью верховного божества, которого трепещут все другие боги, но прибегает к решению другой, высшей власти:

*Зевс распротер, промыслитель,
весы золотые; на них он
Бросил два жребия смерти, в сон
погружающей долги:
Жребий один Ахиллеса, другой
Приамова сына.
Взял посредине и поднял: поник-
нул Гектора жребий,
Тяжкий, к Аиду упал; Аполлон от
него удалился.*

(Ib., ст. 9-13).

Из всего этого ясно, что герой поэмы не Ахилл: ибо он как будто лишен свободной воли, действует не от себя, но только выполняет волю другой, высшей себя и неотразимой воли. То воля судьбы! Что же такое эта «судьба», которой трепещут люди и которой беспрекословно повинуются сами боги? Это понятие

греков о том, что мы, новейшие, называем разумною необходимостью, законами действительности, соотношением между причинами и следствием, словом – *объективное действие*, которое развивается и идет себе, движимое внутреннею силою своей разумности, подобно паровой машине, – идет, не останавливаясь и не сворачывая с пути, встречается ли ей человек, которого она может раздавить, или каменный утес, о который она сама может разбиться...

Некоторые упрекают Вальтера Скотта, что герои многих его романов сосредоточивая на себе действие целого произведения, в то же время отличаются столь бесцветным характером, что не приковывают к себе исключительно всего нашего интереса, который как бы уступают они второстепенным лицам романа, как более оригинальным и характерным. В самом деле, что такое, например, рыцарь *Иваное*{5} – герой одного из лучших романов Вальтера Скотта? – храбрый и благородный рыцарь в общем духе своего времени, но не более. В сравнении с неистовым Брианном, очаровательною Ревеккою, даже Цедри-

хом-Саксонцем и Ательстаном, Иваное – какая-то бледная тень, слабый очерк, образ без лица. Он мало и действует, мало имеет влияния на ход романа. Он то ранен, то при смерти, то в плену, тогда как другие действуют и рисуются на первом плане. Несмотря на дикость своих страстей, зверски проявляющихся, несмотря на свою безнравственность и преступность своих действий, храмовой рыцарь Бриан в тысячу раз больше, чем Иваное, возбуждает к себе участие читателя, потому что он – лицо типическое, характер могучий и самобытный. А между тем Бриан все-таки второстепенный персонаж в романе, которого все нити сходятся на личной судьбе Иваное, как главного лица, как *героя* романа. Но тем не менее это обвинение против гениального романиста только по наружности имеет вид справедливости, но в самом деле оно совершенно ложно: то, что кажется недостатком в романе, есть только сущность эпопеи. Еще разительнейшим образцом этого может служить, например, «Маннеринг, или астролог», где герой романа является на сцене только в третьей части и то каким-то таин-

ственным лицом, в котором узнаёте вы героя только в конце романа, хотя и с первых страниц повести, еще только родившись на свет, он уже сосредоточивает на себе все действие романа. Это так и должно быть в произведении чисто эпического характера, где главное лицо служит только внешним центром развивающегося события и, где оно может отличаться только общечеловеческими чертами, заслуживающими нашего человеческого участия. – ибо герой эпопеи есть сама жизнь, а не человек. В эпопее событие, так сказать, подавляет собою человека, заслоняет своим величием и своею огромностию личность человеческую, отвлекает от нее наше внимание своим собственным интересом, разнообразием и множеством своих картин.

В драме сила и важность события дает себя знать, как «коллизия», или та сшибка, то столкновение между естественным влечением сердца героя и его понятием о долге, которые не зависят от его воли, которых он не может ни произвести, ни предотвратить, но которых разрешение зависит не от события, но единственно от свободной воли героя. Власть

события становится героя драмы на распутьи и приводит его в необходимость избрать один из двух, совершенно противоположных друг другу, путей для выхода из борьбы с самим собою; но решение в выборе пути зависит от героя драмы, а не от события. Мало того: катастрофа драмы может воспоследовать и ускориться даже вследствие нерешительного колебания со стороны героя; но и эта нерешительность заключается не в сущности и силе события, но единственно в характере героя. Лучший пример этого представляет нам Шекспиров *Гамлет*; он узнает об ужасной смерти отца своего из уст самой тени отца: вот событие, приготовленное не Гамлетом, но вышедшее из развращенной воли вероломного брата умершего короля; оно ставит Гамлета в необходимость играть роль мстителя; но как эта роль совсем не в его натуре, то он и повергается во внутреннюю борьбу с самим собою, произведенную сшибкою двух враждебных сил – долга, повелевающего мстить за смерть отца, и личную неспособность к мщению: вот трагическая *коллизия*! Ужасное открытие тайны отцовской смерти, вместо

того чтобы исполнить Гамлета одним чувством, одним помышлением – чувством и мыслию мщениия, каждую минуту готовыми осуществиться в действии, – это ужасное открытие заставило его не выйти из самого себя, а уйти в самого себя и сосредоточиться во внутренности своего духа, возбудило в нем вопросы о жизни и смерти, времени и вечности, долге и слабости воли, обратило его внимание на свою собственную личность, ее ничтожность и позорное бессилие, родило в нем ненависть и презрение к самому себе. Гамлет перестал верить добродетели, нравственности, потому что увидел себя неспособным и бессильным ни наказать порок и безнравственность, ни перестать быть добродетельным и нравственным. Мало того: он перестает верить в действительность любви, в достоинство женщины; как безумный, топчет он в грязь свое чувство, безжалостною рукою разрывает свой святой союз с чистым, прекрасным женственным существом, которое так беззаветно, так невинно отдалось ему все, которое так глубоко и нежно любил он; безжалостно и грубо оскорбляет он это существо,

кроткое и нежное, все созданное из эфира, света и мелодических звуков, как бы спеша отрешиться от всего. в мире, что напоминает собою о счастии и добродетели. Ясно, что натура Гамлета чисто внутренняя, созерцательная, субъективная, рожденная для чувства и мысли; а ужасное событие требует от него не чувства и мысли, но *дела*, из идеального мира вызывает его в мир практический, в чуждый его духовной настроенности мир действия. Естественно, что из этого положения возникает внутри Гамлета страшная борьба, которая и составляет сущность всякой драмы. {6} И если конец *этой* драмы совершается как бы в эпическом характере, вытекая не из свободного решения воли» со стороны Гамлета, а из случайности (из неумышленного обмена шпиг Гамлетом и Лаэртом и неумышленной ошибки королевы-матери, выпившей отравленный – кубок, назначенный ее сыну), тем не менее «Гамлет» есть нисколько не эпическое, но по преимуществу драматическое произведение: ибо сущность содержания и развития этой трагедии заключается во внутренней борьбе ее героя с самим собою. Вне этой

борьбы «Гамлет» не имеет для нас никакого, даже побочного, интереса, ибо и самая участь Офелии, так глубоко нас трогаящая, есть следствие этой же борьбы. Кроме того, смерть короля-братоубийцы есть столько же необходимое следствие его преступления, сколько и дело воли Гамлета, вспыхнувшей могучим решением при конце его жизни, как вспыхивает более ярким пламенем угасающая лампада... «Макбет» и «Отелло» представляют собою совершеннейшие образцы коллизии как драматической сущности. Торжествующий полководец, знаменитый вельможа и родственник доброго, благородного старца-короля, Макбет слышит в себе ревуший голос глубоко затаенного, но сильного и страстного честолюбия. Эта страсть, столь ужасная и губительная в душах мощных, но не проникнутых елейною теплотою любви и правдивости, является ему в страшной апофеозе трех ведьм. Их загадочные предсказания, сейчас же сбывающиеся, не надолго смущают его, ибо скоро узнает он в них осуществившийся глубокий и мрачный замысел собственной души. Его честолюбие является ему в новой и еще более

чудовищной апофеозе – в лице его жены, этого демонского существа в виде женщины. Она заглушает в нем последний ропот совести, примером собственной сатанинской решимости на злодейство возбуждает в нем ложный стыд и окончательно подвигает его на проклятое дело. Здесь событие почти не играет никакой роли: оно приурочивается волею самого Макбета, а роковое стечение благоприятствующих злодейству обстоятельств только помогает совершению злодейства, но не порождает его. Мы видим Макбета в борьбе с самим собою, в трагической коллизии: он мог победить в себе греховное побуждение и мог последовать ему. И это вина его воли, что он последовал влечению злого начала; его воля родила событие, но не событие дало направление его воле. Остальная часть этой драмы представляет уже следствие свободного выхода Макбета из роковой борьбы: уже не в его воле изменить последовавшие за цареубийством события; преступление отдало его во власть фуриям, которые взяли его за руки и, как слепца, повели от злодейства к новому злодейству. От его воли зависело только

пасть с честью – и он пал, сраженный, но не побежденный, как довлеет виновному, но великому в самой вине своей мужу. Событие поставляет Отелло в состояние ревности. Это событие вышло, конечно, не из его воли или сознания, но тем не менее он сам способствовал его совершению своим вулканическим темпераментом, своими знойными страстями, которые мгновенно вспыхивали, подобно песчаным метелям в пустынях Аравии, и не покорялись голосу рассудка, своим младенчески-доверчивым характером, своим суеверным воображением, напоминавшим его восточное, африканское происхождение. Обуздай он в роковую минуту свое зверство в отношении к мнимо виновной Дездемоне, – и истина открылась бы глазам его для счастья и блаженства жизни; но он не хотел или не мог обуздать порыва животной мести, – и свет истины озарил его глаза, подобно адскому блеску от светочей Эвменид, для того только, чтоб он мог измерить глубину бездны, в которую стремглав низвергся...

Хотя все эти три рода поэзии существуют отдельно один от другого, как самостоятель-

ные элементы, однакож, проявляясь в особых произведениях поэзии, они не всегда отличаются один от другого резко определенными границами. Напротив, они часто являются в смешанности, так что иное эпическое по форме своей произведение отличается драматическим характером, и наоборот. 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 котором нет ничего выше человеческой личности с ее внутренней, субъективной стороны и в котором, посему, драматический элемент входит в эпический по праву и возвышает его цену. Превосходный пример эпического произведения, проникнутого драматическим элементом, представляет собою повесть Гоголя «Тарас Бульба». Это дивно художественное создание заключает в себе две трагические коллизии, из которых каждой стало бы на великое драматическое произведение. Во время осады неприятельского города, уже доведенного до последней крайности

всеми ужасами голода, Андрий, сын Бульбы, встречается с давно уже пленившею его девушкой из враждебного племени. Он не может отдаться ей, не навлекши на себя проклятия отца, не изменивши своим соотчичам и единоверцам, а между тем он не может и оторваться от *нее*, ибо он столько же человек, сколько и *малороссиянин*: вот коллизия. И полная натура, кипящая избытком юных сил, без рефлексии отдалась влечению сердца и за миг бесконечного блаженства заплатила лютою казнию, смертью от рук родного отца, смертью, которая была необходимым следствием решения его воли в коллизии и единственным выходом из ложного, неестественного положения! С другой стороны, отец, который поставлен уже не в возможность, но в необходимость быть палачом собственного сына: какое трагическое положение, какая ужасная коллизия, и как страшно вышла из нее железная воля полудикого запорожца!.. Эта повесть Гоголя во всяком случае была бы превосходным произведением искусства, но благодаря обилию драматических элементов, насквозь проникнувших ее, она должна зани-

мать почетное место между созданиями первого разряда величайших творцов. Сколько внутренней жизни, сколько движения сообщает «Полтаве» Пушкина драматический элемент! Каким неотразимым обаянием веет на душу, как глубоко потрясает все существо наше одна сцена между Мазепой и Мариєю, эта сцена, набросанная шекспировскою кистью! Мучимая ревностию любящего женского сердца, Мария допытывается у Мазепы объяснения его холодности и таинственного поведения:

*О милый мой,
Ты будешь царь земли родной!
Твоим сединам как пристанет
Корона царская!*

Мазепа.

*Постой,
Не все свершилось. Буря грянет;
Кто может знать, что ждет меня?*

Мария.

*Я близ тебя не знаю страха —
Ты так могущ! О! знаю я:*

Трон ждет тебя.

Мазепа.

А если плаха?..

Мария.

*С тобой на плаху, если так.
Ах, пережить тебя могу ли?
Но нет: ты носишь власти знак.*

Мазепа.

Меня ты любишь?

Мария.

Я! люблю ли?

Мазепа.

*Скажи: отец или супруг
Тебе дороже?*

Мария.

*Милый друг,
К чему вопрос такой? тревожит
Меня напрасно он. Семью
Стараюсь я забыть мою.
Я стала ей в позор; быть может
(Какая страшная мечта!),
Моим отцом я проклята,*

А за кого?

Мазепа.

*Так я дорожке
Тебе отца? Молчишь...*

Мария.

О, боже!

Мазепа.

Что ж? отвечай.

Мария.

Реши ты сам.

Мазепа.

*Послушай: если б было нам,
Ему иль мне, погибнуть надо,
А ты бы нам судьей была:
Кого б ты в жертву принесла,
Кому бы ты была ограда?*

Мария.

*Ах, полно! сердца не смущай!
Ты искунитель.*

Мазепа.

Отвечай!

Мария.

*Ты бледен; речь твоя сурова...
О, не сердись! Всем, всем готова
Тебе я жертвовать, поверь;
Но страшны мне слова такие.
Довольно.*

Мазепа.

*Помни же, Мария,
Что ты сказала мне теперь.*

Можно ли глубже заглянуть в сердце женщины, беззаветно отдавшейся страстно любимому человеку? Как дитя блестящею игрушкою, Мария уже заранее любит корону на седых волосах возлюбленного; она любит его и потому не знает с ним страха; в ее глазах он «так могущ», что она не хочет и верить, чтоб ему могла грозить опасность, хоть он и сам предупреждает ее о грозящей ему опасности!.. А если ему и суждено погибнуть, для нее не все еще кончено: для нее остается еще радость – вместе с ним умереть на плахе!.. Тут вся женщина в апофеозе любви своей, и сам Шекспир ни одной черты не мог бы приба-

вить к этому дивно художественному изображению нашего поэта! Сколько истины и верности действительности в страхе Марии при мысли об ужасном выборе между отцом и любовником! Как естественно, что она желает уклониться от утвердительного и неизбежного ответа на этот вопрос, оледеняющий холодом смерти сердце ее! Какое торжество женской природы в ее ответе в пользу возлюбленного, как бы насильно, подобно болезненному воплю, исторгнутом из ее души! Каким могильным холодом веет от мрачных слов Мазепы, замыкающих собою эту дивную сцену:

*Помни, же, Мария,
Что ты сказала мне теперь.*

А сцена между Орликом и Кочубеем перед пыткой последнего; между Мариєю и ее матерью; между Мазепою и Орликом перед Полтавскою битвою и между бегущим Мазепою и сумасшедшею Мариєю: каждая из них – трагедия, во всей бесконечности значения этого слова!..

В большей части романов Вальтера Скотта и Купера есть важный недостаток, хотя на

него никто не указывает и никто не жалуется (по крайней мере в русских журналах): это решительное преобладание эпического элемента и отсутствие внутреннего, субъективного начала.^{7} Вследствие такого недостатка оба эти великие 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 существования внутреннего человека. Конечно, это может считаться недостатком только в наше время, но тем не менее оно все-таки есть недостаток: ибо современность есть великое достоинство в художнике. Однакож оба эти романиста как бы невольно платили иногда дань духу новейшего искусства, и мы ссылаемся на свидетельство собственных их созданий, чтобы показать, что лучшие и высшие из них суть те, которые больше или меньше проникнуты драматическим элементом. «Ламмермурская невеста» даже на простых читателей производит необыкновенно глубокое впечатление,

чем, конечно, обязано это произведение тому, что оно есть не что иное, как трагедия в форме романа. Вот почему Эдгар Равенсвуд уже не просто сосредоточивает на себе интерес романа, но в полном смысле слова есть его герой, лицо оригинальное, характер типичский, существо действующее, а не страдательное. Посему благородная личность его привлекает к себе все наше внимание, а несчастная участь болезненно потрясает все существо наше. Однакож этой бесконечной силе впечатления роман обязан не одному своему содержанию, но и простоте формы, сжатой и сосредоточенной, чуждой многосложности и запутанности в ходе и развитии события, строгому единству действия, и очень жаль, что автор представил своего героя больше со-вне и не заглянул глубже в его душу, не осветив для нас драмы, которая разыгрывалась в сокровенных глубинах его сердца. Сделай он это, и тогда его «Ламмермурская невеста» была бы истинною шекспировскою драмою, и действие, производимое ею на читателя, было бы еще в тысячу раз сильнее. В «Сен-Ронанских водах» любовь и трагические отноше-

ния Франца Тирреля к Кларе Мобрай, равно как и ужасные отношения его к своему развратному брату, Этерингтону, раскрыты до сокровенных глубин души и сердца. Сцены свидания в горах Тирреля с Кларою и потом свидания Тирреля с капитаном Джекилем, уполномоченным, посредником со стороны преступного брата, проникнуты такою истиною, отличаются такою глубиною сердцеведения и тайн страстей и страдания, что украсили бы собою любую драму Шекспира. Прочтя раз, невозможно забыть, как безнравственный больше по привычке и легкомыслию, чем по натуре, капитан Джекиль, пришедши к Тиррелю с лукавыми намерениями, уходит от него, повесив голову и в глубоком раздумьи, как бы в первый еще раз потрясенный непривычным ему зрелищем бесконечной любви, бесконечного страдания и бесконечного самоотвержения... Вообще, в этом отношении, мы ставим «Сен-Ронанские воды» несравненно выше и, так сказать, *человечнее* «Ламмермурской невесты». Если не все разделят наше мнение в сем случае, причина этого заключается в многосложности «Сен-Ронанских вод»,

в обилии и запутанности происшествий и во множестве лиц, столь характерных и типических. В отношении к Тиррелю и Кларе этот роман больше драма, чем «Ламмермурская невеста»; но со стороны аксессуаров это чистая эпопея, и притом более или менее заслоняющая собою заключенную в ней драму. Отверженная, непризнанная любовь Ревекки к рыцарю Иванов, будучи в отношении к целому роману как бы эпизодом, тем не менее дает ему целость, как его основная идея, живет и согревает его, как свет солнечный природу, которая величественна, прекрасна и в пасмурный день, но при солнце является в новом и преображенном виде. Сцена свидания Ревекки с леди Ровенною, замыкающая собою роман, производит на душу глубоко грустное, но и бесконечно отрадное впечатление, открывая нам таинство страдания непризнанной любви глубокого женственного существа, которое вполне достойно обожания, но судьбою своего рождения среди отверженного и презираемого племени лишено, в собственных глазах, всякого права и всякой надежды на взаимность христианина и рыцаря... И вот

благородная, прекрасная еврейка приходит к своей сопернице, предлагает ей драгоценные подарки и молит ее, как о милости, отдернуть покрывало и показать ей прекрасное лицо, пленившее идола ее растерзанного сердца... Какая картина сама по себе, и какую бесконечную перспективу открывает она в глубине своего фона упоенному любовью и грустию взору читателя!..

Но еще несравненно высший образец, чем все эти, драматического романа представляет собою «Путеводитель в пустыне» Купера. Человек с глубокою натурою и мощным духом, прошедший лучшие года своей жизни с охотничьим ружьем за плечами в девственных, неисходных лесах Америки, добровольно отказавшийся от удобств и приманок цивилизованной жизни для широкого раздолья величавой природы, для возвышенной беседы с богом в торжественном безмолвии его великого творения; человек, только что вполне расцветший всеми силами тела и духа, в ту эпоху жизни, когда другие уже отцветают, и в сорок лет сохранивший свежесть и пламень чувства, девственную чистоту младенчески

незлобивого сердца; человек, возмужавший под открытым небом, в вечной борьбе с опасностями, в вечной войне с хищными зверями и злыми *мингами*; человек с железными мышцами и стальными мускулами в сухощавом теле, с голубиным сердцем в львиной груди, – этот человек встречает на дороге жизни прекрасное, грациозное явление женственного мира – и тихо и незаметно любовь овладевает всем существом его... Друг его, сержант, отец прекрасной девушки, давно уже обещал ему руку своей дочери. Вместе с ним Мабель провожает молодой и прекрасный Джаспер. Бесхитростное и простодушное сердце Патфайндера не предчувствует в Джаспере опасного соперника себе. Он любит его с нежностью отца, с преданностью друга; любит за его открытую душу, благородный и мужественный характер, бодрый и смелый нрав, трудолюбие и ловкость. Патфайндер не упускает ни одного случая похвалить Мабели Джаспера, выставить ей на вид его достоинства. И вот наступает минута его объяснения с Мабелью, – и все мечты его уничтожаются жестокою действительностью: существо, ко-

торое одно заставило биться его сердце, которое одно мог он полюбить со всею силою глубокой натуры, с которым слил он драгоценнейшие мечты о счастье и блаженстве всей жизни, доселе одинокой и грубой, – это существо уважает его глубоко, свято, но женой его быть не может... Судорожно сжал он своими железными пальцами шею и, улыбаясь сквозь страдальческое выражение своего лица, повторял: «Да, сержант виноват, сержант ошибся!» О, как глубоко страдал он, и какой благородный, человеческий характер имело его страдание: ничего зверского, ничего дикого; грубые глаза его орошаются слезами, с улыбкою сжимает он руку Мабели – и отныне, не оторвавшись от любви, отрывается навсегда от ее предмета и мужественно несет на себе тяжелый крест!.. Ужасная была минута, когда наконец он узнает в Джаспере своего соперника; но он выдержал и это испытание: он вручает ему ее, благословляет их обоих на радость и счастье, которых ему самому уже не знать более, он просит Джаспера ценить подругу своей жизни, не оскорблять грубою мужскою натурою ее нежного, женственного

сердца – и скрывается от них навсегда... Мы пишем не критику[2] этого превосходного произведения и, боясь увлечься его частностями, намекаем только на общие черты: те, кто прочел и понял этот роман, те помнят целый ряд дивно художественных сцен, в которых с такою потрясающею верностью изображена борьба чувств, буря души Патфайндера и которых достоинства нельзя показать иначе, как проследивши, в последовательном порядке, все их подробности, а некоторые и выписавши целиком. Повторяем: читавшие и уразумевшие поймут нас, и скажем только, что весь этот роман есть апофеоза самоотречения (Resignation), великая мистерия страдания, разоблачение глубочайших и благороднейших таинств человеческого сердца. Купер является здесь глубоким сердцеведцем, великим живописцем мира души, подобно Шекспиру. Определенно и ясно выговорил он невыразимое, примирил и слил воедино внешнее и внутреннее, – и его «Путеводитель в пустыне» есть шекспировская драма в форме романа, единственное создание в этом роде, не имеющее ничего равного с собою, тор-

жество новейшего искусства в сфере эпической поэзии. И всем этим роман обязан, после великого творческого гения своего автора, глубокому драматическому началу, которое просвечивает в каждой строке повествования, как солнечный луч в граненом хрустале...

Точно так же, как бывает драма в эпосе, бывает и эпос в драме. У греков все роды поэзии, не исключая и самой лирики, отличаются характером более или менее эпическим: ибо вся жизнь этого народа выразилась преимущественно в пластической созерцательности. Трагедия греков особенно отличается эпическим характером и в этом отношении диаметрально противоположна драме новейшей, христианской, шекспировской. Герой греческой трагедии не человек, а событие: интерес ее сосредоточен не на участи индивидуума, а на судьбах народа в лице его представителей. И оттого главное лицо греческой трагедии есть всегда полубог, царь, герой, а второе по нем и противопоставленное ему лицо есть сам народ, присутствующий в трагедии как хор, который сам не имеет прямого,

деятельного влияния на ход пьесы, но который как бы созерцает ее развитие и выговаривает свое о нем сознание. В своих героях греческие трагики олицетворяли общие силы и стихии народной и общественной жизни. Так, в благороднейшем создании Софокла «Антигоне» в лице героини трагедии осуществлена идея естественного права семейственности, а в лице Креона – торжество государственного права, силы закона. Креон запрящает, под смертною казнию, хоронить тело Полиника как врага отчизны; а лишение погребения считалось, по религиозным и общественным понятиям греков, величайшим позором и бедствием как для умершего, так и для живых его родственников. Антигона, сестра Полиника, преклоняет свою сестру, Исмену, тайно погребсти тело их несчастного брата. Робкая и слабая Исмена отказывается, – и великодушная Антигона одна совершает свой благородный подвиг. Когда узнавший об этом Креон спрашивает ее, точно ли она сделала это преступление и знала ли об ожидавшей ее за то казни, – Антигона отвечает утвердительно, прибавляя, что если ее брат

был и виновен, то все-таки она «не ненавидеть, а любить рождена». Бестрепетно выслушивает она приговор лютой казни и не молит о прощении. Эмон, жених ее и сын Креона, молит его о пощаде своей невесты, ссорится с непреклонным отцом и уходит от него в отчаянии. Жрец Тирезий советует ему погребсти тело Полиника, угрожая зловещими выражениями гнева богов, оскорбленных нарушением родственного права. Голос народа, в лице хора, явно на стороне благородной Антигоны. Креон непреклонен, но сомнение уже беспокоит его: он, может быть, и готов бы простить благородную преступницу, но ему трудно ослабить силу закона и унижить достоинство государственного права. Наконец голос хора, подкрепивший силу угроз Тирезия, преклоняет Креона спасти Антигону, хотя и неохотно. Но уже поздно: она повесилась в пещере, куда была отведена на голодную смерть, а Эмон, в глазах отца, закалывается при ее трупe. Эвредика, супруга Креона и мать Эмона, узнавши о гибели сына, тоже лишает себя жизни. Креон проклиная свою жестокость, оплакивая в лютом отчаянии ми-

лые тени погубленных им единокровных. Трагедия торжественно заключается нравственной апофегмой хора, в духе наивной древности. Итак, оскорбленное правом крови государственное право отомщает за себя оскорбителю; но мститель, в ужасных следствиях своей мести, навлекает на себя мщение оскорбленного им права крови; а мудрость, извлеченная народом из этого события, служит примирением обеих крайностей... Как и в эпосе, в трагедии греков преобладает их основное миросозерцание – судьба. Эдип без всякого преступления делается ужасным преступником и сам карает себя за это лишением света очей... Смерть царственного страдальца примиряет с ним подземные силы – и могила его, по определению богов, делается залогом благосостояния для страны, приютившей его мученический прах... Действие каждой греческой трагедии совершается во-вне; внутренний мир действующих закрыт от глаз зрителей. Развитие действия просто, немногосложно, в одном моменте: ибо и самого содержания, чисто объективного и абстрактного, не могло бы стать на боль-

шое произведение. Механизм однообразен, пружины всегда одни и те же. Действующие лица похожи на статуи с прекрасными, но почти неизменяющимися физиономиями, с рельефным выражением, но с глазами без зрачков и живого блеска.

В новейшем искусстве эпическим характером отличаются иногда только драмы собственно исторического содержания, основная идея которых берется из сферы высшей государственной жизни. Таковы, например, «Макбет» или «Ричард II» Шекспира. В «Отелло» развито чувство, каждому более или менее понятное и доступное; в «Короле Лире» представлено положение, еще более близкое и возможное для каждого в самой толпе, – и потому эти пьесы производят на всех сильное впечатление. Но интерес «Макбета» и «Ричарда II» чисто объективный и потому слишком немногим доступный и родственный. Впрочем, обе драмы только в этом отношении и могут быть названы эпическими: развитие же их в высшей степени драматическое, ибо оно полно движения, и каждое лицо вполне и всего себя высказывает в сфере своего внут-

ренного интереса. Но «Борис Годунов» Пушкина есть трагедия чисто эпического характера. Преступление Годунова совершено еще до начала драмы, и поэт не показал нам своего героя в борьбе трагической коллизии. Мы видим, как хитро и искусно допускает он народу умолить себя – принять венец, который давно уже почитает своим; но не видим, что делается у него внутри и как отзывается там преступное действие цареубийства. Тотчас внимание наше переходит на нового героя, будущего самозванца, – орудие, избранное исторической Немезидою для отмщения поправленного государственного права. Только тогда уже, как мститель является на сцену, поэт приподнимает слегка завесу, скрывавшую от нас внутреннее состояние Годунова, и делает нас свидетелями его немых бесед с самим собою, его страшных расчетов с своею совестью. В трагедии Пушкина два героя, или, говоря собственноречиво, нет ни одного: ее герой – *событие*, идея которого – мщение исторической Немезиды за оскорбленное государственное право. Вот почему это великое создание Пушкина немногим доступно и не может пользоваться

заслуживаемую им славою в большинстве нашей публики: его идея и характер не имеют общедоступного для всех интереса. К этому должно отнести и самый характер Годунова: слишком держась истории, во вред своему произведению, Пушкин представил Годунова не больше, как необыкновенно умным честолюбцем, и не придавал ему никакого личного величия, никакой гениальной силы духа, свойственной герою истории. И потому, понимая цену некоторых частных трагедии (как, например, гениальной сцены Пимена-летописца в келье, наедине с собою и в беседе с будущим самозванцем), не могут схватить идею целого создания, столь колоссального в своем медленном и величаво-эпическом развитии.

К эпическим драмам принадлежат многие драматические произведения, занимающие середину между трагедией и комедией. Таковы, например, «Буря», «Цимбелин», «Двенадцатая ночь, или Что угодно» Шекспира, в которых героем является сама жизнь. Возьмем, например, «Что угодно»: тут нет героя или героини; тут каждое лицо равно занимает нас

собою; даже внешний интерес целого произведения сосредоточен на двух любящихся парах, которые обе равно интересуют читателя и которых соединение составляет развязку драмы.

Перевес лирического элемента также бывает и в эпосе, и в драме. К разряду лирических поэм относятся поэмы Байрона и Пушкина. В них господствует не событие, как в эпосе, а человек, как в драме, или обе эти стороны уравниваются и взаимно сопроникаются. Главное их отличие есть то, что в них берутся и сосредоточиваются только поэтические моменты события, и самая проза жизни идеализируется и опоэтизируется. «Евгений Онегин» Пушкина также должен относиться к числу лирических поэм. Хотя проза жизни и составляет едва ли не большую часть содержания «Онегина», но эта проза улеглась в нем в живой, летучий, светлый, поэтический и гармонический стих, который, даже сверкая огнем эпиграммы, растворен грустью – элементом чисто лирическим. Отступления поэта от рассказа, его обращения к самому себе составляют драгоценнейшие ли-

рические перлы этого единственного и превосходнейшего художественного создания.

«Орлеанская дева» и «Мессинская невеста» Шиллера суть по преимуществу лирические драмы, в которых действие совершается как бы не само для себя, но имеет значение оперного либретто, и которых сущность составляют лирические монологи, высказывающие основную идею каждой из них. Это поэтические апофеозы благородных страстей, высоких помыслов и великих явлений, – что особенно можно сказать об «Орлеанской деве». Байронов «Манфред» и Гётев «Фауст» – тоже лирические драмы, хотя и в другом характере: это поэтические апофеозы распавшейся природы внутреннего человека, чрез рефлексию стремящейся к утраченной полноте жизни. Вопросы субъективного, созерцательного духа, вопросы о тайнах бытия и вечности, о судьбе личного человека и его отношениях к самому себе и Общему составляют сущность обоих этих великих произведений. По своему свойству, лирическая драма презирать может условиями внешней действительности; вызывать на сцену духов и давать живые обра-

зы и лица страстям, желаниям и думам. Недостатком лирической драмы может быть наклонность к символизму и аллегории, – в чем более или менее справедливо упрекают вторую часть «Фауста».{8}

Что касается до собственно лирических произведений, – они иногда принимают эпический характер, как в *романсе* и *балладе*, о чем подробнее будет сказано ниже. От драмы же они заимствуют, но не сущность, а только форму, которая способствует сильнейшему выражению мысли, подстрекая, так сказать, энергию чувства. Превосходнейшие образцы такого рода лирических произведений в драматической форме представляют следующие пьесы: «Поэт и чернь» и «Разговор книгопродавца с поэтом» Пушкина, «Поэт и друг» Веневитинова, «Журналист, читатель и писатель» Лермонтова.

Развив общее значение каждого рода поэзии и чрез определение и чрез сравнение, перейдем к особенностям каждого из них и разделению на виды.

Поэзия эпическая

Эпос, *слово*, *сказание*, передает предмет в

его внешней видимости и вообще развивает, что есть предмет и как он есть. Начало эпоса есть всякое изречение, которое в сосредоточенной краткости схватывает в каком-либо данном предмете всю полноту того, что есть существенного в этом предмете, что составляет его сущность. У древних *эпиграмма* (в смысле *надписи*) имела этот характер. Сюда же принадлежат и так называемые *гномы* древних, то есть нравственные сентенции, которые некоторым образом соответствуют нашим пословицам и притчам, впрочем, различаясь от этих последних своим возвышенным, поэтическим, а иногда и религиозным характером и отсутствием комизма и прозаичности. Сюда же относятся целые собрания поучений, этих свежих творений младенческого народа, в которых он, до разрыва в своей жизни поэзии и прозы, в непосредственной и живой форме созерцаний излагал свое воззрение на мир, на различные части природы и т. п. С ними никак не должно смешивать позднейших, возникших из прозы жизни, так называемых *дидактических* стихотворений.

Еще выше на лестнице развития эпоса на-

ходятся космогонии и теогонии древних. В первых представляется возникновение все-ленной из первоначальных субстанциальных сил, а во вторых индивидуализирование этих сил в различные божества. Наконец, эпическая поэзия достигает вершины своего развития, полного осуществления самой себя, дошед до живого источника событий, человека, и выразившись в собственно так называемой эпопее.

Эпопея всегда считалась высшим родом поэзии, венцом искусства. Причина этому – великое уважение, которое питали к «Илиаде» греки, а за ними и другие народы до нашего времени. Это беспредельное и бессознательное уважение к величайшему произведению древности, в котором выразилось все богатство, вся полнота жизни греков, простиралось до того, что на «Илиаду» смотрели не как на эпическое произведение в духе своего времени и своего народа, но как на самую эпическую поэзию, то есть смешали сочинение с родом поэзии, к которому оно принадлежит. Думали, что всякое близкое к форме «Илиады» произведение, всякий сколок с нее дол-

жен быть эпической поэмой и что всякий народ должен иметь свою эпопею, и притом точно такую, какая была у греков. По «Илиаде» смастерили даже определение эпической поэмы, по которому она сделалась воспеванием великого исторического события, имевшего влияние на судьбу народа. Вследствие этого оставалось только приискать в отечественной истории подобное событие, призвать в начале музу, начать с заветного «пою» и петь, пока не охрипнешь. И вот Вергилий вспомнил предание о прибытии Энея из Трои к берегам Тибра, по претерпении неисчетных бедств, и, как он начал с слова «сапо», [3] то и сам подумал и других уверил, что будто написал эпическую поэму. Его выглаженное, обточенное и щегольское риторическое произведение, явившись в антипоэтическое время, в эпоху смерти искусства в древнем мире, долго оспаривало у «Илиады» пальму первенства. Католические монахи Западной Европы чуть не причислили Вергилия к лику святых; антипоэтический французский критик, Лагарп, чуть ли не ставил «Энеиду» еще выше «Илиады». Итак, «Энеида» породила «Осво-

божденный Иерусалим», «Похождения Телемака, сына Улисса», «Потерянный рай», «Мессиаду», «Генриаду», «Гонзальва Кордуанского», «Тилемахиду», «Петриаду», «Россиаду» и множество других «ад». Испанцы гордились своею «Арауканою», португальцы – «Луизитанами». Стоит только бросить взгляд на сущность и условия эпопеи вообще и на характер «Илиады», чтоб увидеть, до какой степени простирается безусловное достоинство этих «эпических» и «героических» поэм и пиим.

Эпос есть первый зрелый плод в сфере поэзии только что пробудившегося сознания народа. Эпопея может явиться только во времена младенчества народа, когда его жизнь еще не распалась на две противоположные стороны – *поэзию* и *прозу*, когда его история есть еще только предание, когда его понятия о мире суть еще религиозные представления, когда его сила, мощь и свежая деятельность проявляется только в героических подвигах. В «Илиаде» поэзия и проза жизни так нераздельно слиты между собою, что в ней простые ремесла называются искусствами и *Гест-небожитель* созидает (а не работает

или делает), по творческим замыслам, и щиты и оружие для богов и героев, и золотые треноги, деревянные подножия (попросту – скамейки), чтоб покоить богам ноги на пиршествах сладких, храмины с хитро устроенными дверями на петлях и с задвижками плотными (а не замками – куда! до такой немецкой хитрости не простиралось еще искусство самих богов). В «Илиаде» боги принимают личное участие в действиях людей, движимые страстями и пристрастиями; боги ссорятся между собою на советах, действуют друг против друга партиями, сражаются друг с другом в рядах ахеев и данаев; их прямое, непосредственное влияние решает судьбу события. В «Илиаде» религия является еще неотделенною от других стихий общественной жизни: право народное, понятия политические, отношения гражданские и семейные – все вытекает прямо из религии и все возвращается в нее. Хитроумный Одиссей состязается в бегстве с Аяксом Теламонидом и, видя, что тот обгоняет его, молит о помощи Палладу: вняла своему любимцу голубоокая дочь Эгиоха, и Аякс, поскользнувшись на

тельчием помете, упадает, и Одиссей получает первую награду, серебряную шестимерную чашу, «сидонян изящное дело», а Аякс рад, что успел добыть второй приз, «теляца откормленного, тяжкого туком». Видите ли: простая случайность не есть случайность, а дело богини, поборающей своему любимцу. Сам Аякс от всей души верит этому:

*Стал, и рукою держася за роги во-
ла полевого,
Он выплевывал кал, и так говорил
аргивянам:
«Дочь громовержца, друзья, повре-
дила мне ноги, Афина!
Вечно, как мать, она Одиссею
на помощь приходит!»*

(Песнь XXIII, ст. 780–784).

Одиссей есть апофеоза человеческой мудрости; но в чем состоит его мудрость? в хитрости, часто грубой и плоской, в том, что на нашем прозаическом языке называется «надувательством». И между тем в глазах младенческого народа, эта хитрость не могла не казаться крайнею степенью возможной премудрости. Отсюда вытекает и наивный харак-

тер как самых высоких, так и самых простых мыслей у Гомера, выражается ли в них народное миросозерцание, или только практическое наблюдение, правило житейской мудрости. Существование Гомера полагают за 600 лет до нашествия Ксеркса на Грецию, эпохи совершенного выхода народа из состояния младенчества и полного развития его духовной и гражданской жизни. Следовательно, Гомер был именно тем, чем является в своей «Илиаде»: старцем-младенцем, простодушным гением, который от всей души верит, что описываемое им могло быть именно так, как представлялось оно ему в его вдохновенном ясновидении; словом, он был одно с своим творением, и его творение было искренним и наивным выражением святейших его верований, глубочайших его убеждений. Однакож Гомер явился не в самое время троянской войны, но около двухсот лет после нее. Будь он современным свидетелем этого события, он не мог бы создать из него поэмы: надобно было, чтоб событие сделалось поэтическим преданием живой и роскошной фантазии младенческого народа; надобно было, чтоб ге-

рои события представлялись в отдаленной перспективе, в тумане прошедшего, которые увеличили бы их естественный рост до колоссальных размеров, поставили бы их на колуны, облили бы их с головы до ног сиянием славы и скрыли бы от созерцающего взора все неровности и прозаические подробности, столь заметные и резкие вблизи настоящего. Настоящее не бывает предметом поэтических созданий младенчающего народа, – и древний старец Гезиод, который в своем мифическом гимне музам высказал всю сущность поэзии, сознательно развитую германским мышлением, Гезиод говорит, что «Музы вдунули в него песнь божественную, да славит он будущее и бывшее», но что сами музы «увеселяют на Олимпе песнями великий ум отца Дия, говоря обо всем, что есть, что будет и что было»: только поэзия богов, кроме прошедшего и будущего, объемлет и настоящее, ибо у богов самая жизнь есть блаженство, поэзия...[4] Но эпоха существования Гомера не была отделена слишком резко чертою от эпохи воспетого им события: еще все было полно им, и преданию о нем верили,

как истории, не видя большой разницы между прошедшим и настоящим, и потому Гомер, не бывши современником троянской войны, тем не менее был полон гулом падения священного Илиона...

Теперь ясно видно достоинство «Энеиды». Конечно, остроумный автор ее взялся за прошедшее, ухватился за предание; но это прошедшее, это предание интересовало его ничем не больше, сколько нас, русских, интересуют сомнительные походы Олега под Царград. Член народа, почти совершившего полный цикл своей жизни, клонившегося к падению, сын цивилизации состарившейся, одряхлевшей, утратившей все верования, наружно чтившей богов, но под рукой смеявшейся над ними, – как мог Вергилий, не будучи лицемером и ханжою, быть благочестивым (*pious*) и, не смеясь, говорить с благоговением и поэтическим жаром о том, что не возбуждало в нем задушевного участия, не потрясало всех струн его сердца, не было его религиозным верованием?.. Одно уже то, что его поэма родилась не из самобытной мысли, а была плодом сознательного действия, воз-

бужденного существованием «Илиады»; одно уже то, что его «Энеида» была не оригинальным произведением, а рабским подражанием великому образцу, служит ей лучшею критикою и окончательным приговором. Это просто – «Похождения Телемака, сына Улисса» в прекрасных (со стороны внешней отделки) латинских гекзаметрах.

Лучшие попытки в эпосе у новейших народов – без сомнения, «Освобожденный Иерусалим», «Потерянный рай» и «Мессиада». Они в самом деле изобилуют превосходными поэтическими частностями и обнаруживают в своих творцах великие поэтические способности; но усилие дать им форму, чуждую их содержанию и духу времени, усилие сделать из них во что бы то ни стало «Илиады» естественным образом исказило и изуродовало их в целом; но в целом они и потому уже не могли быть стройными художественными созданиями, что вышли не из непосредственного акта творчества, а из сознательной и притом ошибочной мысли. Что имеет общего европейское рыцарство средних веков с жизнью героической Греции? Что имеют общего

крестовые походы с троянской войною? – ровно ничего, ибо внешнего сходства нечего и брать в расчет! И однакож Тасс из того и другого непременно хотел сделать «Илиаду» и несколько раз переделывал свою поэму в угоду академическим парикам... Хотя Orlando Furioso[5] Ариоста и далеко не пользуется такою знаменитостию, как «Освобожденный Иерусалим», но он в тысячу раз больше рыцарская эпопея, чем пресловутое творение Тасса. Калейдоскопическая пестрота лиц и происшествий, узорочная ткань переплетенных случайностей и столкновений, самый комический элемент, по праву духа и условий времени распавшийся на поэзию и прозу жизни, вошедший в поэму, любовь и бои, волшебство и чудеса, отступления, эпизоды – все это в чуждом претензий, натянутости и риторики произведении Ариоста гораздо больше, чем в поэме Тасса, выражает дух и колорит жизни европейского рыцарства и гораздо больше удовлетворяет требованиям рыцарской эпопеи.

«Потерянный рай» есть произведение великого таланта; но подобная поэма могла бы

быть написана только евреем библейских времен, а не пуританином кромвелевской эпохи, когда в верование вошел уже свободный мыслительный (и притом еще чисто рас-судочный) элемент. И потому форма этой поэмы неестественна, и при многих превосходных отдельных местах, обличающих испол-инскую фантазию, в ней множество уродли-вых частных, не соответствующих вели-чю предмета: стоит только указать на сра-жения ангелов с падшими духами земным оружием, на раны, которые наносят они сво-им эфирным телам и которые заживают, смотря по силе удара, от часу до суток време-ни, на пушки, которые ангелы добывают но-чью из гор, чтоб стрелять из них в злых ду-хов...

«Мессиада» тоже не лишена поэтических частных...

О наших российских «идах», «адах» и «ядах» нечего сказать, кроме «Покойся, ми-лый прах, до радостного утра»...{9}

Если не все, то почти все народы в эпоху своего младенчества имели эпические сказа-ния; но не все эти сказания могут быть рас-

смаатриваемы с художественной точки зрения: ибо в них необходима бесконечная идея. Если состояние народа, его субстанция составляют главное содержание эпоса, – необходимо еще, чтоб народ вмещал в себе идею, дух, чтоб он был всемирно-историческим народом. Вот почему в образец эпопеи могут быть приводимы только немногие создания, как-то: индийские поэмы «Махабгарата» и «Рамайяна», но преимущественно Гомеровы эпосы – «Илиада» и «Одиссея». Индийские поэмы, при всем богатстве своем, не могут выдержать сравнения с сими последними, принадлежа к той степени развития искусства, на которой оно еще только стремится к своему осуществлению, следовательно, не удовлетворяет еще всем требованиям поэзии. Другие эпические песнопения, важные в национальном отношении, как, например, *Nibelungenlied*[6] германцев, не имеют еще в себе всеобъемлющего человеческого интереса и не представляют художественной полноты.

Итак, содержание эпопеи должно составлять сущность жизни, субстанциальные си-

лы, состояние и быт народа, еще не отделившегося от индивидуального источника своей жизни. Посему народность есть одно из основных условий эпической поэмы: сам поэт еще смотрит на событие глазами своего народа, не отделяя от этого события своей личности. Но, чтоб эпопея, будучи в высшей степени национальным, была бы в то же время и художественным созданием, — необходимо, чтоб форма индивидуальной народной жизни заключала в себе общечеловеческое, мировое содержание. Такова была индивидуальная жизнь греков, — и потому даже младенческий лепет их космогонических и теогонических песнопений заключает в себе идеи, которые впоследствии сделались достоянием всего человечества. Повторяем: в гимне Гезиода музам, на который мы уже ссылались выше, заключается зерно и сущность эстетики новейшего времени, полной философии изящного, развитой созерцательною мыслительностью современных нам германцев. Вот почему «Илиада» и «Одиссея», будучи национально греческими созданиями, в то же время принадлежат всему человечеству, равно

доступны всем векам и всем народам, более или менее удобно переводимы на все языки и наречия в мире. Греки эпохою своего младенчества выразили младенчество целого человечества, как полные и достойные его представители, – и в поэмах Гомера человечество вспоминает с умилением о светлой эпохе своего собственного (а не греческого только) младенчества. В русских, например, песнях и эпических сказаниях много поэзии, но эта поэзия заключена в тесном и заколдованном кругу народной индивидуальности, лишена общечеловеческого содержания и потому понятно и сильно говорит только русской душе, но безмолвна для всякого другого народа и неперево­дима ни на какой другой язык. По этой же причине наши народные песни и эпические сказания лишены всякой художественности и, сверкая местами яркими блесками поэзии, в то же время исполнены прозаических мест; часто мысль в них не находит своего выражения и лепечет намеками и символами. Только общечеловеческое, мировое содержание может проявиться в художественной форме.

Субстанциальная жизнь народа должна выразиться в событии, чтоб дать содержание для эпопеи. Во времена младенчества народа жизнь его преимущественно выражается в удалстве, храбрости и героизме. Посему общенародная война, которая пробудила, вызвала наружу и напрягла все внутренние силы народа, которая составила собою эпоху в его (еще мифической) истории и имела влияние на всю его последующую жизнь, – такая война представляет собою по превосходству эпическое событие и дает богатый материал для эпопеи. Баснословная троянская война была для греков именно таким событием и дала содержание для «Илиады» и «Одиссеи», а эти поэмы дали содержание большей части трагедий Софокла и Эврипида. Действующие лица эпопеи должны быть полными представителями национального духа; но герой преимущественно должен выражать своею личностью всю полноту сил народа, всю поэзию его субстанциального духа. Таков Ахиллес Гомера. Вы любите Гектора, опору своего погибающего народа и семейства, нежного супруга и отца, храброго и мощного витязя, уступа-

ющего одному Ахиллесу; вы горько жалеете о его смерти и как будто досаждаете на пристрастие судьбы и богов, поборающих Ахиллесу на счет справедливости: но взгляните пристальнее – и вы увидите, что рьяный, гневный, доблестный и поэтический Пелид по праву берет верх над Гектором. Он герой по преимуществу, с головы до ног облитый нестерпимым блеском славы, полный представитель всех сторон духа Греции, достойный сын богини. Гектор человечнее Ахилла, но Ахилл божественнее Гектора. Ахилл выше всех других героев целую головою; Аякс равен ему силою, но уступает в быстроте ног. Нестор, муж совета, убеленный летами, представляет собою апофеозу старости, умудренной опытом долговременной жизни, апофеозу елейной теплоты сердца и старческого благодушия. Одиссей – представитель мудрости в смысле политики. Аякс исполнен рьяности, дикого мужества и телесной силы. Пастырь народов, Агамемнон, отличается царственным величием. Словом, каждое из действующих лиц «Илиады» выражает собою какую-нибудь сторону национального греческо-

го духа; но Ахилл представляет собою совокупность субстанциальных сил народа. Он не видит себе равного и только на советах добровольно уступает некоторым. Ахилл – это поэтическая апофеоза героической Греции; это герой поэмы по праву; великая геройская душа его обитает в прекрасном, богоподобном теле; мужество слилось с красотой в лице его; в движениях его величавость, грация и пластическая живописность; в речах его благородство и энергия. Не диво, что боги и сама судьба поборуют ему; не диво, что одно появление его, безоружного, на валу и троекратный крик обратили в бегство войско троян. Он есть центр всей поэмы: его гнев на Агамемнона и примирение с ним дали ей завязку и развязку, начало, середину и конец. Гневный, он сидит в бездействии в своей палатке, играя на златострунной лире, не участвуя в боях; но он ни на минуту не перестает быть героем поэмы: в ней все от него исходит и все к нему возвращается. Но это потому, что он присутствует в поэме не от себя, а от лица народа, как его представитель...

Что эпопея должна иметь целость, един-

ство действия, соразмерность в частях – это составляет необходимое условие каждого художественного произведения, а не исключительное свойство эпопеи.

Эпопея нашего времени *есть роман*. В романе – все родовые и существенные признаки эпоса, с тою только разницею, что в романе господствуют иные элементы и иной колорит. Здесь уже не мифические размеры героической жизни, не колоссальные фигуры героев, здесь не действуют боги: но здесь идеализируются и подводятся под общий тип явления обыкновенной прозаической жизни. Роман может брать для своего содержания или историческое событие и в его сфере развить какое-нибудь частное событие, как и в эпосе: различие заключается в характере самых этих событий, а следовательно, и в характере развития и изображения; или роман может брать жизнь в ее положительной действительности, в ее настоящем состоянии. Это вообще право новейшего искусства, где судьбы частного человека важны не столько по отношению его к обществу, сколько к человечеству. Ежедневная жизнь хотя и имеет своим

последним основанием вечные субстанциальные силы, но в своем проявлении случайна и подавлена внешностями, лишенными всякой значительности. История хотя уже обнаруживает в действительном проявлении вечные законы и разумную необходимость, но в проявлении ее факты лишены самознания и потому имеют вид внешних событий, а притом они вечно перепутаны и переплетены с случайностями ежедневной жизни. Задача романа, как художественного произведения, есть совлечь все случайное с ежедневной жизни и с исторических событий, проникнуть до их сокровенного сердца – до животворной идеи, сделать «сосудом духа и разума внешнее и разрозненное. От глубины основной идеи и от силы, с которой она организуется в отдельных особностях, зависит большая или меньшая художественность романа. Исполнением своей задачи роман становится на ряду со всеми другими произведениями свободной фантазии и в таком смысле должен быть строго отделяем от эфемерных произведений беллетристики, удовлетворяющих насущным потребностям публики. Име-

на Ричардсонов, Фильдингов, Радклиф, Левисов, Дюкре дю Менилей, Лафонтенов, Шписов, Крамеров, Поль-де-Коков, Марриетов, Диккенсов, Лесажей, Мичьюренов, Гюго, де-Виньи имеют свою относительную важность и пользуются, или пользовались, заслуженною известностию; но их отнюдь не должно смешивать с именами Сервантеса, Вальтера Скотта, Купера, Гофмана и Гёте, как романистов.

Сфера романа несравненно обширнее сферы эпической поэмы. Роман, как показывает самое его название, возник из новейшей цивилизации христианских народов, в эпоху человечества, когда все гражданские, общественные, семейные и вообще человеческие отношения сделались бесконечно многосложны и драматичны, жизнь разбежалась в глубину и ширину в бесконечном множестве элементов. Кроме занимательности и богатства содержания, роман ничем не ниже эпической поэмы и как художественное произведение. Нам возразят, может быть, тем, что мы сами признали образцовыми только две поэмы, тогда как один Вальтер Скотт написал больше *тридцати* романов. Правда, эпиче-

ская поэма требует большей сосредоточенности в силе гения, который видит в ней подвиг целой жизни своей; но причина этого совсем не в превосходстве эпопеи над романом, а в богатейшем и превосходнейшем содержании жизни новейших народов в сравнении с жизнью древних греков. Их историческая жизнь вся выразилась в одном событии и в одной поэме (ибо «Одиссея» есть как бы продолжение и окончание «Илиады», хотя и выражает собою другую сторону греческой жизни). Явись у них новый Гомер, – и для его поэмы уже не было бы другого события, вроде троянской войны; а если бы, положим, и нашлось такое событие, то все-таки его поэма была бы повторением «Илиады» и, следовательно, не имела бы никакого достоинства. Но возьмите, например, крестовые походы: Вальтер Скотт написал целые четыре романа, относящихся к этой эпохе («Граф Роберт Парижский», «Конетабль Честерский», «Талисман», «Иваное»), – и если бы он написал их тысячу, и тогда бы не исчерпал всей полноты этого события. Кроме того, на стороне романа еще и то великое преимущество, что его содержанием

может служить и частная жизнь, которая никаким образом не могла служить содержанием греческой эпопеи: в древнем* мире существовало общество, государство, народ, но не существовало человека, как частной индивидуальной личности, и потому в эпопее греков, равно как и в их драме, могли иметь место только представители народа – полубоги, герои, цари. Для романа же жизнь является в человеке, и мистика человеческого сердца, человеческой души, участь человека, все ее отношения к народной жизни для романа – богатый предмет. В романе совсем не нужно, чтоб Ревекка была непременно царица или героиня вроде Юдифи: для него нужно только, чтоб она была женщина.

Роман обязан Вальтеру Скотту своим высоким художественным развитием. До него роман удовлетворял только требованиям эпохи, в которую являлся, и вместе с нею умирал. Исключение остается только за бессмертным творением испанца Мигэля Сервантеса «Дон Кихот», да разве еще за романами Гёте («Вертер», «Вильгельм Мейстер», «Die Wahlverwandschaften»[7]). Последние, впро-

чем, имеют особое, хотя и великое, значение, как создания рефлектирующего, а не непосредственного творчества. Вальтер Скотт, можно сказать, создал исторический роман, до него не существовавший. Люди, лишённые от природы эстетического чувства и понимающие поэзию рассудком, а не сердцем и духом, восстают против исторических романов, почитая в них незаконным соединением исторических событий с частными происшествиями. Но разве в самой действительности исторические события не переплетаются с судьбою частного человека; и наоборот, разве частный человек не принимает иногда участия в исторических событиях? Кроме того, разве всякое историческое лицо, хотя бы то был и царь, не есть в то же время и просто человек, который, как и все люди, и любит и ненавидит, страдает и радуется, желает и надеется? И тем более, разве обстоятельства его частной жизни не имеют влияния на исторические события, и наоборот? История представляет нам событие с его лицевой, сценической стороны, не приподнимая завесы с закулисных происшествий, в которых скрывают-

ся и возникновение представляемых ею событий и их совершение в сфере ежедневной, прозаической жизни? Роман отказывается от изложения исторических фактов и берет их только в связи с частным событием, составляющим его содержание; но через это он разоблачает перед нами внутреннюю сторону, *изнанку*, так сказать, исторических фактов, вводит нас в кабинет и спальню исторического лица, делает нас свидетелями его домашнего быта, его семейных тайн, показывает его нам не только в парадном историческом мундире, но и в халате с колпаком. Колорит страны и века, их обычаи и нравы выказываются в каждой черте исторического романа, хотя и не составляют его цели. И потому исторический роман есть как бы точка, в которой история, как наука, сливается с искусством; есть дополнение истории, ее другая сторона. Когда мы читаем исторический роман Вальтера Скотта, то как бы делаемся сами современниками эпохи, гражданами страны, в которых совершается событие романа, и получаем о них, в форме живого созерцания, более верное «понятие, нежели какое могла бы нам

дать о них какая угодно история.

По художественному достоинству своих романов Вальтер Скотт стоит наряду с величайшими творцами всех веков и народов. Он истинный Гомер христианской Европы. Наравне с ним стоит гениальный Купер, романист Северо-Американских Штатов. Его романы совершенно самобытны и, кроме высокого художественного достоинства, не имеют ничего общего с романами Вальтера Скотта, хотя, впрочем! и были их результатом в смысле исторической последовательности развития новейшей литературы: за Вальтером Скоттом остается слава создания новейшего романа.

Повесть есть тот же роман, только в меньшем объеме, который условливается сущностью и объемом самого содержания. В нашей литературе этот вид романа имеет представителем истинного художника – Гоголя. Лучшие из его повестей: «Тарас Бульба», «Старосветские помещики» и «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Ближе, по художественному достоинству, стоит повесть Пушкина «Капитанская дочка», а отрывок из его неоконченного рома-

на «Арап Петра Великого» показывает, что если бы не преждевременная кончина поэта, то русская литература обогатилась бы художественным историческим романом.^{10} Кроме их, для повести и даже романа много обещает в будущем молодой, недавно явившийся на поприще нашей литературы талант – г. Лермонтов. В немецкой литературе повесть имеет своим представителем гениального Гоффмана, создавшего, можно сказать, особый род фантастической поэзии. Другие литературы не представляют такого богатого развития повести; даже в самой английской литературе нет нувеллистов, которых имена могли бы упоминаться после имен Вальтера Скотта и Купера. Вашингтон Ирвинг необыкновенно даровитый рассказчик, но не более.

Хотя новейшие стихотворные поэмы, образцы которых представляют поэмы Байрона и Пушкина и которые в эпоху своего появления назывались *романтическими поэмами*, – хотя они, по явному присутствию в них лирического элемента, и должны называться *лирическими поэмами*, но тем не менее они принадлежат к эпическому роду: ибо основание

каждой из них есть *событие*, да и самая форма их чисто эпическая. Впрочем, это уже эпопея нашего времени, эпопея смешанная, проникнутая насквозь и лиризмом, и драматизмом, и нередко занимающая у них и формы. В ней событие не заслоняет собою человека, хотя и само по себе может иметь свой интерес.

К эпическому роду относится еще *идиллия*, или *эклога*, из которой XVIII век сделал особый род поэзии – поэзию *пастушескую*, или *буколическую*. Тогда непременно хотели, чтоб идиллия воспевала жизнь пастухов в дообщественный период человечества, когда люди (будто бы) были невинны, как барашки, добры, как овечки, нежны, как голубки. Приторная, сладенькая сентиментальность, растленное, гнилое чувство любви, лишенное всякой энергии, составляли отличительный характер этой пастушеской поэзии. И ее выдумали на основании древних, во имя Теокрита. Чтобы показать, до какой степени нелепа эта плоская клевета на древних и на Теокрита, и чтоб дать истинное понятие об идиллии, – представляем здесь мнение об этом предмете знаменитого Гнедича, глубокого знатока

древности, проникнутого ее художественным духом, обвеянного ее священными звуками, истинного поэта по душе и по таланту. Вот что говорит он в предисловии к переведенной им с греческого идиллии Теокрита «Сиракузянки, или праздник Адониса»:

«Поэзия идиллическая у нас, как и в новейших литературах европейских, ограничена тесным определением *поэзии пастушеской*: определение ложное. Из него истекают и другие, столько же неосновательные мнения, что поэзия пастушеская (т. е. идиллии, эклоги) в словесности нашей существовать не может, ибо у нас нет пастырей, подобных древним, и проч. и проч.

«Идиллия греков, по самому значению слова[8], есть *вид, картина*, или, то, что мы называем *сцена*; но сцена жизни и пастушеской, и гражданской, и даже героической. Это доказывают идиллии Теокрита, поэта первого, а лучше сказать, единственного, который, в сем особенном роде поэзии, служил образцом для всех народов Запада. Хотя не он начал обрабатывать сей род, но он усовершенствовал его, приблизив более к природе. Заняв для идил-

лий своих формы из мим, сценических представлений, изобретенных в отечестве его, Сицилии, он обогатил их разнообразием содержания; но предметы для них избирал большею частью простонародные, чтоб пышности двора александрийского, при котором жил, противопоставить мысли простые народные, и сею противоположностью пленить читателей, которые были вовсе удалены от природы. Двор Птолемеев совершенно не знал нравов пастырей сицилийских: картины жизни их должны были иметь для читателей идиллий двоякую прелесть и по новости предмета, и по противоположности с чрезмерною изнеженностью и необузданною роскошью того времени. Сердце, утомленное бременем роскоши и шумом жизни, жадно пленяется тем, что напоминает ему жизнь более тихую, более сладостную. Природа никогда не теряет своего могущества над сердцем человека.

«Везде, где общества человеческие доходили до предела, на котором был тогда Египет, поэты также пытались производить подобные противоположности. Но одни греки умели быть вместе и естественными и ориги-

нальными. Все другие народы хотели улучшать или по-своему переиначивать самую природу: чувство заменяли чувствительностью, простоту – изысканностью. У римлян несколько раз пытались представить горожанам картины жизни сельской. Идиллиями начал свое поприще Virgilий; но, несмотря на прелесть стихов, он остался позади Теокрита: пастухи его большею частью ораторы. Калпурний и другие из римлян подражали Virgилию, не природе.

«В литературах новейших времен, особенно в итальянской, когда все роды поэзии были испытаны, являлось множество идиллий среди народа развращенного; но как мало естественности в Санназаро, какая изысканность в Гварини! О французах и говорить нечего. Геснер, которого много читали при дворе Людовика XV, также не мог выдержать испытания времени: он создал природу сентиментальную, на свой образец, пастухов своих идеализировал, а что хуже, в идиллии ввел мифологию греческую. В этом состояло его важнейшее заблуждение: нимфы, фавны, сатиры для нас умерли и не могут показаться

в поэзии нашего времени, не разливая ледяного холода. Таким образом, Теокрыт остается, как Гомер, тем светлым фаросом, к которому всякий раз, когда мы заблуждаемся, должно возвратиться.

«До сих пор одни поэты германские, нам современные, хорошо поняли Теокрыта: Фосс, Броннер, Гебель произвели идиллии истинно народные; пленительные картины их переносят читателя к той сладостной жизни в недрах природы, от которой нынешнее состояние общества так нас удаляет: они вселяют даже любовь к сему роду жизни. Успех сей производят не одни дарования писателей: Санназаро, Геснер имели также дарования. Германские поэты поняли, что род поэзии идиллической более нежели всякой другой требует содержания народных, отечественных; что не одни пастухи, но все состояния людей, по роду жизни близких к природе, могут быть предметами сей поэзии. Вот главная причина их успеха».

Вот содержание «Сиракузянок» Теокрыта: сиракузянки, с семействами их, приехавшие в Александрию, приходят одна к другой; же-

лая видеть праздник Адониса, идут во дворец Птолемея Филадельфа, где жена его, Арсиноя, великолепно устроила это празднество. Эта идиллия представляет, с одной стороны, быт простого народа, его повседневную жизнь, семейные отношения; с другой стороны, – отношения простого народа к высшей субстанциальной народной жизни, заставляя простых женщин приходить в восторг и умиление от высокой, поэтической песни Адонису, пропето́й знаменитою певицею, девою аргивскою. Та и другая сторона, то есть проза и поэзия простонародного быта, видны даже в заключительной речи Горго, одной из сиракузянок:

*Ах, Праксиноя, чудесное пенье! Аргивская дева
Счастлива даром, стократ она
счастлива голосом сладким!
Время, однако, домой: Диоклид
мой еще не обедал:
Муж у меня он презлой, а как голоден,
с ним не встречайся.
Милый Адонис, прости! возврати-
ся опять нам на радость!*

Образцами идиллий могут служить также

переведенные Жуковским стихотворения Гебеля и других немецких поэтов: «Красный карбункул», «Две были и еще одна», «Неожиданное свидание», «Норманский обычай», «Путешественник и поселянка» (Гёте), «Овсяный кисель», «Деревенский сторож», «Тленность, разговор на дороге, ведущей в Базель, в виду развалин замка Ретлера, вечером», «Воскресное утро в деревне». На русском языке было много оригинальных идиллий, но, следуя по словице: «кто старое помянет, тому глаз вон», мы о них умалчиваем. Блестящее исключение представляет собою превосходная идиллия Гнедича «Рыбаки». Быт и самый образ выражения действующих лиц в ней идеализированы, но не в смысле мнимоклассической идеализации, которая состояла в ходулях, белых и румянах, а тем, что слишком проникнута лиризмом и веет духом древнеэллинической поэзии, несмотря на руссизм многих выражений. Во всяком случае роскошь красок, глубокая внутренняя жизнь, счастливая идея и прекрасные стихи делают идиллию Гнедича истинным, хотя, к сожалению, еще и не оцененным перлом нашей литературы.

Пушкина «Гусар», «Будрыс и его сыновья» также суть идиллии.

К эпической поэзии принадлежат *аполлог* и *басня*, в которых опоэтизируется проза жизни и практическая обиходная мудрость житейская. Этот род поэзии достиг высшего своего развития только в двух новейших литературах – французской и русской. В первой представитель басни есть Лафонтен; наша литература имеет несколько талантливых баснописцев, а в Крылове – истинно гениального творца народных басен, в которых выразилась вся полнота практического ума, смысленности, повидимому, простодушной, но язвительной насмешки русского народа.

К эпической же поэзии должна относиться и так называемая *дидактическая поэзия*; но о ней мы еще будем говорить.

Лирическая поэзия

В эпосе субъект поглощен предметом; в лирике он не только переносит в себя предмет, растворяет, проникает его собою, но и изводит из своей внутренней глубины все те ощущения, которые пробудило в нем столкновение с предметом. Лирика дает слово и образ

немым ощущениям, выводит их из душного заточения тесной груди на свежий воздух художественной жизни, дает им особое существование. Следовательно, содержание лирического произведения не есть уже развитие объективного происшествия, но сам субъект и все, что проходит через него. Этим обуславливается дробность лирики: отдельное произведение не может обнять целостности жизни, ибо субъект не может в один и тот же миг быть всем. Отдельный человек в различные моменты полон различным содержанием. Хотя и вся полнота духа доступна ему, но не вдруг, а в отдельности, в бесчисленном множестве различных моментов. Все *общее*, все субстанциональное, всякая идея, всякая мысль – основные двигатели мира и жизни, могут составить содержание лирического произведения, но при условии, однакож, чтоб общее было претворено в кровное достояние субъекта, входило в его ощущение, было связано не с какою-либо одною его стороною, но со всею целостию его существа. Все, что занимает, волнует, радует, печалит, услаждает, мучит, успокаивает, тревожит, словом, все, что со-

ставляет содержание духовной жизни субъекта, все, что входит в него, возникает в нем, – все это приемлется лирикою, как законное ее достояние. Предмет здесь не имеет цены сам по себе, но все зависит от того, какое значение дает ему субъект, все зависит от того ваяния, того духа, которыми проникается предмет фантазией и ощущением. Что, например, за предмет – засохший цветок, найденный потом в книге? – но он внушил Пушкину одно из лучших, одно из благоуханнейших, музыкальнейших его лирических произведений.

Лирическое произведение, выходя из моментального ощущения, не может и не должно быть слишком длинно; иначе оно будет и холодно и натянуто и, вместо наслаждения, только утомит читателя. Чтоб пробудить наше чувство и долго поддерживать его в деятельности, нам нужно созерцание какого-нибудь объективного содержания: иначе чем глубже раскроется и чем пышнейшим цветом развернется чувство, тем скорее и охладает оно. Вот почему опера есть самое длинное музыкальное произведение; в ней музыка привязана к объективному действию, и драма-

тизм ее, несмотря на господствующий мотив, придает ей живое разнообразие. Та же бы самая опера, но написанная на воображаемое, а не на существующее либретто, показалась бы утомительною. По тому же самому и лирическая поэма, или драма, не имеет определенных границ для своего объема. Но собственно лирическое произведение, плод минутного вдохновения, может потрясти все существо наше, наполнить нас собою на долгое время, — но не иначе, как если для его прочтения нужно не больше нескольких минут. Плод мгновенной настроенности духа поэта, лирическое произведение, пропадает невозвратно, если не переходит на бумагу прежде, нежели дух поэта не подчинился новой настроенности. И потому ни поэт не может написать длинной лирической пьесы, которая, при длинноте своей, отличалась бы единством ощущения, а следовательно, и единством мысли, и потому была бы полна, целостна и индивидуальна; ни восприимлемость нашего чувства не может быть долго в деятельности и скоро не утомиться, не будучи поддерживаема разнообразием! идей и образов, возбуж-

дающих ее и вместе действующих и на ум. Вот почему лирические произведения Пушкина все без исключения так коротки в сравнении с лирическими пьесами его предшественников. Длиннота лирических пьес обыкновенно происходит или оттого, что поэт, в одной и той же пьесе, переходит от одного ощущения к другому и переходы эти поневоле принужден связывать риторическими вставками, или от ложного, антипоэтического и еще более антилирического направления – развивать дидактически какие-нибудь отвлеченные мысли. Полный представитель того и другого недостатка, производящего длинноту лирических пьес, есть риторический элегист Ламартин. Хотя те же самые недостатки в Державине выкупаются иногда яркими проблесками сильного таланта, однако такие длинные оды его, как «Ода на взятие Измаила», в целом невыносимо утомительны; самый «Водопад» его трудно прочесть сразу. Что же касается до ораторских речей в стихах, которыми бессмертный Ломоносов пленял слух верных россов; до надутых пузырей риторического эмфаза в «торжественных

одах» Петрова; до водяных разглагольствований Капниста, в которых он, по правилам риторики г. Кошанского, оплакивает свои утраты и «злополучия»; наконец, до торжественных и казенных лиропений Мерзлякова[9], читанных им на университетских актах: они годятся только для того, чтоб магнетически погружать душу читателей в тяжкую скуку и сонную апатию.{11}

Лирическая поэзия возникает на всех ступенях жизни и сознания, во все века и эпохи; но цветущее ее состояние, в противоположность эпосу, бывает уже тогда, как образуется в народе субъективность, с одной стороны, и положительная прозаическая действительность-с другой. На ступени же непосредственного сознания, где так роскошно и полно развивается эпос, лирическая поэзия еще далека от своего высшего назначения и, говоря собственно, находится еще вне сферы искусства. Это так называемая естественная, или *народная*, поэзия.

Виды лирической поэзии зависят от отношений субъекта к общему содержанию, которое он берет для своего произведения. Если

субъект погружается в элемент общего созерцания и как бы теряет в этом созерцании свою индивидуальность, то являются: *гимн, дифирамб, псалмы, пеаны*. Субъективность на этой ступени как бы не имеет еще своего собственного голоса и вся вполне отдается тому высшему, которое осенило ее; здесь еще мало *обособления*, и общее хотя и проникается вдохновенным ощущением поэта, однако проявляется более или менее *отвлеченно*. Это – начало, первый момент лирической поэзии, и потому, например, *гимны* Каллимаха и Гезиода, *дифирамбы* Пиндара носят на себе характер эпический, допускают в себя повествования и вообще являются в виде лирических поэм довольно большого объема. Новейшая поэзия мало может представить образцов такого рода лирических произведений. Знаменитый «Гимн радости» Шиллера слишком проникнут сознанием, чтоб его можно было отнести к ним, хотя по эксцентрической силе пламенного, бурного одушевления он и может назваться и гимном и дифирамбом. Содержание Пушкинова «Торжества Вакха», его же «Вакхической песни» и «Вакханки» Ба-

тюшкова взято из древней жизни. «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина» Пушкина, хотя и дышат бурным, пламенным, дифирамбическим вдохновением, но тоже не могут быть названы гимнами или дифирамбами в строгом смысле, потому что в них слишком заметна личность поэта. Образцы произведений этого рода представляет только древность.

Субъективность поэта, сознав уже себя, свободно берет и объемлет собою какой-либо интересующий ее предмет: тогда является *ода*. Предмет *оды* и сам по себе может иметь какой-либо субстанциальный интерес (различные сферы жизни, действительности, сознания: государство, слава богов, героев, любовь, дружба и т. п.); в таком случае оды имеют характер торжественный. Хотя здесь поэт и весь отдается своему предмету, но не без рефлексии на свою субъективность; он удерживает свое право и не столько развивает самый предмет, сколько свое, полное этим предметом, вдохновение. Таковы пьесы Пушкина: «Наполеон», «К морю», «Кавказ» и «Обвал». Вообще надо заметить, что *ода*, этот средний

род между гимном или дифирамбом и песнею, тоже мало свойствен нашему времени; поэт нашего времени делает из увлекшего его предмета фантазию, картину (как, например, Лермонтов из Кавказа «Дары Терека»), но любимый и задушевный его род – *песня*, значение и сущность которой более лирические и субъективные. В оде больше внешнего, объективного; тогда как песня есть чистейший эфир субъективности. Вот почему у Пушкина так мало од, в которых преимущественно проявлялась могучая поэтическая деятельность Державина. Многие оды Державина, несмотря на их невыдержанность, на нехудожественную отделку, регулярную форму и большее или меньшее присутствие риторики, могут служить, в духе своего времени, образцами од, как вида лирической поэзии. Таковы особенно: «На смерть Мещерского», «Водопад», «К первому соседу», «Осень во время осады Очакова», «Хариты», «Рождение красоты» и проч.

Чистый, беспримесный элемент лирики является в *песне*, в самом обширном смысле этого слова, как выражение чисто субъектив-

ных ощущений. Все бесчисленное многообразие тех таинственных, невыразимых без творческой силы поэзии ощущений, которые так безотчетно, так *особенно* возникают в темноте нашей внутренности, освобождаются здесь от своей *особенности*, то есть от исключительной принадлежности *мне*, и выпархивают на свет, окрыленные фантазией. Наконец, субъект, кроме этих совершенно личных ощущений, выражает в лирических произведениях более *общие*, более сознательные факты своей жизни, различные созерцания, воззрения, сближения, мысли, весь объективный запас сведений и пр. Сюда, кроме собственно *песни*, относятся *сонеты, станцы, канцоны, элегии, послания, сатиры* и, наконец, все те многообразные стихотворения, которые трудно даже и назвать особенным именем. Все они, вместе с песнею, составляют исключительную лирику нашего времени. Лучшие, задушевнейшие создания лирической музыки Пушкина принадлежат к числу их. Таковы, например, «Уединение», «Недоконченная картина», «Возрождение», «Погасло дневное светило», «Люблю ваш сумрак неиз-

вестный», «Простишь ли мне ревнивые мечты», «Ненастный день потух», «Демон», «Желание славы», «Под небом голубым страны своей родной», «19 октября», «Зимняя дорога», «Ангел», «Поэт», «Воспоминание», «Предчувствие», «Цветок», «На холмах Грузии лежит ночная тень», {12} «Когда твои молодые лета», «Зимнее утро», «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «Поэту», «Труд», «Мадонна», «Зимний вечер», «Дар напрасный», «Анчар», «Безумных лет угасшее веселье» и многие другие. По нашему перечню можно видеть, что большая их часть без названия и означает первым стихом: это свойство лирических произведений, содержание которых неуловимо для определения, как музыкальное ощущение. Как образец благоуханности, музыкальности, легкой, прозрачной формы, грации выражения чувства нежного, но глубокого и мужеского, как образец сущности лиризма, растворенного и насквозь проникнутого чистейшим, беспримесным эфиром благороднейшей субъективности, выписываем здесь одно из посмертных стихотворений Пушкина:

Для берегов отчизны дальней

Ты покидала край чужой;
В час незабвенный, час печальный
Я долго плакал пред тобой.
Мои хладяющие руки
Тебя старались удержать;
Томленья страшного разлуки
Мой стон молил не прерывать.
Но ты от горького лобзанья
Свои уста оторвала;
Из края мрачного изгнанья
Ты в край иной меня звала.
Ты говорила: «в день свиданья
Под небом вечно-голубым,
В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим».
Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где под скалами дремлют воды,
Заснула ты последним сном.
Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой —
А с ним и поцелуй свиданья...
Но жду его: он за тобой...

Это мелодия сердца, музыка души, непере-
водимая на человеческий язык и тем не ме-
нее заключающая в себе целую повесть, кото-
рой завязка на земле, а развязка на небе...

В *посланиях* и *сатирах* взгляд поэта на предметы преобладает над ощущением. Посему стихотворения этого рода могут превосходить объемом песню и другие собственно лирические произведения. Впрочем, и в послании и в сатире поэт смотрит на предметы сквозь призму своего чувства, дает своими созерцаниям и воззрениям живые поэтические образы; дидактизм, как обыкновенно понимают его, тут не может иметь места. Сатира не должна быть осмеянием пороков и слабостей, но порывом, энергиею раздраженного чувства, громом и молниєю благородного негодования. В ее основании должен лежать глубочайший юмор, а не веселое и невинное остроумие. Превосходный образец *послания* представляет собою стихотворение Пушкина «К вельможе», в котором поэт в дивно художественных образах характеризовал русский XVIII век и намекнул на значение XIX-го. Что до *сатиры*, то мы не знаем на русском языке лучших образцов ей, как «Дума» и «Не верь себе» Лермонтова.

Элегия собственно есть песня грустного содержания; но в нашей литературе, по преда-

нию от Батюшкова, написавшего «Умиравшего Тасса», возник особый род *исторической*, или *эпической, элегии*. Поэт вводит здесь даже событие под формую воспоминания, проникнутого грустью. Посему и объем таких элегий обширнее обыкновенных лирических произведений. Таковы: Батюшкова же элегия «На развалинах замка в Швеции», Пушкина «Андрей Шенье»; самый «Водопад» Державина можно назвать эпическою элегиею. Впрочем, эпическая элегия может иметь и не историческое содержание, как, например, знаменитая элегия Грея «Сельское кладбище», так прекрасно переданная по-русски Жуковским, и элегия Батюшкова «Тень друга». К эпическим произведениям принадлежат еще *дума, баллада и романс*. Дума есть тризна историческому событию, или просто песня исторического содержания. Дума почти то же, что эпическая элегия; только она требует непременно народности во взгляде и выражении. Превосходные образцы того и другого имеем мы в «Песне об Олеге Вещем» и «Пире Петра Великого» Пушкина. В *балладе* поэт берет какое-нибудь фантастическое и народное преда-

ние или сам изобретает событие в этом роде. Но в ней главное не событие, а ощущение, которое оно возбуждает, дума, на которую оно наводит читателя. Баллада и романс возникли в средние века, и потому герои европейских баллад – рыцари, дамы, монахи; содержание – явления духов, таинственные силы подземного мира; сцена – замок, монастырь, кладбище, темный лес, поле битвы. Превосходные переводы Жуковского познакомили нас с балладами Шиллера, Гёте, Вальтера Скотта и других германских и английских певцов. Жуковский и сам написал несколько превосходных баллад; лучшие из них те, которых содержание взято не из русской жизни. Особенно прекрасны: «Эолова арфа» и «Ахилл». Пушкина «Жених», «Утопленник» и «Бесы» представляют превосходнейшие образцы национальных русских баллад. Романс отличается от баллады решительным преобладанием лирического элемента над эпическим, а вследствие этого и гораздо меньшим объемом. Жуковский познакомил нас своими поэтическими переводами и с этим родом лирической поэзии.

Лиризм есть преобладающий элемент в германской литературе. Лирическая поэзия и музыка составляют самый пышный цвет художественной жизни этой нации. Шиллер и Гёте – это целые два мира лирической поэзии, два великие ее солнца, окруженные множеством спутников и звезд различных величин. Богатая литература Англии и в лиризме также едва ли уступает какой литературе, как и превосходит все другие литературы в эпической и драматической поэзии. Сонеты и лирические поэмы (как, например, «Венера и Адонис») Шекспира, поэмы и мелкие пьесы Байрона, лирические поэмы Вальтера Скотта, произведения Томаса Мура, Уордсворта, Бориса, Сутея, Кольриджа, Коупера и других составляют богатейшую сокровищницу лирической поэзии. Французы почти не имеют лирической поэзии; по крайней мере она не восходила у них дальше народной песни (водевиля). Беранже единственный великий их лирик, но его летучие создания, по народной форме своего выражения, непереводимы ни на какой язык. После его песен достойны замечания проникнутые духом пластической

древности элегии Андрея Шенье и ямбы энергического Барбье.

Собственно лирическая поэзия, в смысле выражения внутреннего субъективного чувства при виртуозности формы, началась у нас с Пушкина. О его собственных произведениях здесь довольно сказать, что им нет цены. Он увлек ими за собою всю нашу литературу, все возникавшие таланты, и со времени его появления элегия-песня сделалась исключительным родом лирической поэзии; только старики и пожилые люди допевали еще свои торжественные оды. Явившиеся с Пушкиным и пошедшие по данному им направлению таланты теперь уже вполне определились, пишут мало или уже и совсем не пишут; тем не менее некоторые из них отличались замечательною силою и обогатили русскую лирическую поэзию прекрасными произведениями. Но никто с первого же появления своего не обнаружил такой мощи, такого богатства фантазии, такой виртуозности в форме своих созданий, как Лермонтов. Некоторые из его лирических произведений могут состязаться в художественном достоинстве с пушкински-

ми. Справедливость требует заметить еще, как резко выдавшееся явление, могучий талант Кольцова. Он создал себе особый, совершенно оригинальный и неподражаемый род поэзии. Правда, сфера его поэзии вращается в заколдованном кругу народности, но он расширяет этот круг, внося в народную и наивную форму своих песен и дум более общее содержание из более высшей сферы сознания.

Драматическая поэзия

Драма представляет совершившееся событие как бы совершающимся в настоящем времени, перед глазами читателя или зрителя. Будучи примирением эпоса с лирою, драма не есть отдельно ни то, ни другое, но образует собою особенную органическую целостность. С одной стороны, круг действия в драме не замкнут для субъекта, но, напротив, из него выходит и к нему возвращается. С другой стороны, присутствие субъекта в драме имеет совсем другое значение, чем в лире: он уже не есть сосредоточенный в себе внутренний мир, чувствующий и созерцающий, не есть уже сам поэт, но он выходит и становится сам для созерцания среди объективного и реаль-

ного мира, организуемого собственною его деятельностью; он разделился и является живою совокупностью многих лиц, из действия и противодействия которых слагается драма. Вследствие этого драма не допускает в себя эпических изображений местности, происшествий, состояний, лиц, которые все сами должны быть перед нашим созерцанием. Требования самой народности в драме гораздо слабее, чем в эпосе: в «Гамлете» мы видим Европу и, по духу и натуре лиц, Европу Северную, но не Данию, и притом бог знает в какую эпоху. Драма не допускает в себя никаких лирических излияний; лица должны высказывать себя в действии: это уже не ощущения и созерцания – это характеры. То, что обыкновенно называется в драме лирическими местами, есть только энергия раздраженного характера, его *пафос*, невольно окрыляющий речь особенным полетом; или тайная, сокровенная дума действующего лица, о которой нужно нам знать и которую поэт заставляет его *думать вслух*. Действие драмы должно быть сосредоточено на одном интересе и быть чуждо побочных интересов. В романе

иное лицо может иметь место не столько по действительному участию в событии, сколько по оригинальному характеру: в драме не должно быть ни одного лица, которое не было бы необходимо в механизме ее хода и развития. Простота, немногосложность и единство действия (в смысле единства основной идеи) должно быть одним из главнейших условий драмы; в ней все должно быть направлено к одной цели, к одному намерению. Интерес драмы должен быть сосредоточен на главном лице, в судьбе которого выражается ее основная мысль.

Впрочем, все это относится более к высшему роду драмы – к *трагедии*. Сущность трагедии, как мы уже выше говорили, заключается в коллизии, то есть в столкновении, сшибке естественного влечения сердца с нравственным долгом или просто с непреодолимым препятствием. С идеею трагедии соединяется идея ужасного, мрачного события, роковой развязки. Немцы называют трагедию *печальным зрелищем*, Trauerspiel, – и трагедия в самом деле есть печальное зрелище! Если кровь и трупы, кинжал и яд не суть всегдаш-

ние ее атрибуты, тем не менее ее окончание всегда – разрушение драгоценнейших надежд сердца, потеря блаженства целой жизни. Отсюда и вытекает ее мрачное величие, ее исполинская грандиозность: рок царит в ней, рок составляет ее основу и сущность... Что такое коллизия? – безусловное требование судьбою жертвы себе. Победи герой естественное влечение сердца своего в пользу нравственного закона – прости, счастье, простите, радости и обаяния жизни! он мертвец среди живущих; его стихия – грусть глубокой души, его пища – страдание, ему единственный выход – или болезненное самоотречение, или скорая смерть! Последуй герой трагедии естественному влечению своего сердца – он преступник в собственных глазах, он жертва собственной совести, ибо его сердце есть почва, в которую глубоко вросли корни нравственного закона – не вырвать их, не разорвавши самого сердца, не заставивши его истечь кровью. В коллизии закон бытия напоминает собою повеление Нерона, по которому казнили как преступников и тех, кто не плакал об умершей сестре властелина: ибо они не со-

чувствовали его утрате, – и тех, кто плакал о ее смерти, ибо она была причислена к сонму богинь, а слезы по богине могли быть только знаком зависти к ее благополучию... И между тем ни один род поэзии не властвует так сильно над нашею душою, не увлекает нас таким неотразимым обаянием и не доставляет нам такого высокого наслаждения, как трагедия. И в основе этого лежит великая истина, высшая разумность. Мы глубоко сострадаем падшему в борьбе или погибшему в победе герою; но мы же знаем, что без этого падения или этой гибели он не был бы героем, не осуществил бы своею личностью вечных субстанциальных сил, мировых и непреходящих законов бытия. Если бы Антигона погребла тело Полиника, не зная, что ее ожидает за это неизбежная казнь или без всякой опасности подпасть казни, ее действие было бы только доброе и похвальное, но обыкновенное и не героическое действие. В таком случае Антигона не возбудила бы к себе всего нашего участия, и если б тотчас же умерла как-нибудь случайно, мы не пожалели бы о ее смерти: ведь каждый час на земном шаре умирают

тысячи людей, так если жалеть обо всех, некогда будет выпить и чашки чаю! Нет, безвременная и насильственная смерть юной и прекрасной Антигоны потому только потрясает все существо наше, что в ее смерти мы видим искупление человеческого достоинства, торжество общего и вечного над переходящим и частным, подвиг, созерцание которого возносит к небу нашу душу, заставляет биться высоким восторгом наше сердце! Судьба избирает для решения великих нравственных задач благороднейшие сосуды духа, возвышеннейшие личности, стоящие во главе человечества, героев, олицетворяющих собою субстанциальные силы, которыми держится нравственный мир. Йемена была также сестра Полинику; доброе и родственное сердце ее тоже страдало при мысли о позоре погибшего брата; но это страдание не было в ней сильнее страха смерти; Антигоне же казалось легче перенести муки лютой казни, нежели позор единокровного; ей жаль было расстаться с юною жизнью, столь полною надежд и очарования; она горестно прощается с обольщениями Гименя, сладости которого судьба не дала

ей вкусить; но она не просит о помиловании, о пощаде, она не отвращается ужасающей ее смерти, но спешит броситься ей в объятия: следовательно, разница между обеими сестрами не в чувствах, но в силе, энергии и глубине чувства, вследствие чего одна из них – доброе, но обыкновенное существо, а другая – героиня. Уничтожьте роковую катастрофу в любой трагедии – и вы лишите ее всего величия, всего ее значения, из великого создания сделаете обыкновенную вещь, которая над вами же первым утратит всю свою обаятельную силу.

Иногда коллизия может состоять в ложном положении человека вследствие несоответственности его натуры с местом, на которое поставила его судьба. Просим читателей вспомнить одного из героев романа В. Скотта, «Пертской красавицы», несчастного шефа клана, который при гордой душе и сильных страстях своих, накануне роковой битвы, долженствующей решить участь его клана, признается своему пестуну в том, что он – трус... Гамлет не трус, но его внутренняя созерцательная натура создана не для бурь жизни, не

для борьбы с пороком и наказания преступления, а между тем судьба зовет его на этот подвиг... Что ему делать? Избегнуть – люди не узнают и не осудят; но разве есть во вселенной другое место, кроме гроба, куда можно укрыться от себя самого? И бедный Гамлет действительно нашел свое убежище в могиле... Судьба сторожит человека на всех путях жизни: за мгновенное увлечение безумной страсти юноша платится иногда счастьем всей своей жизни, отравляя ее воспоминанием о невинной жертве, которую погубила его любовь... И почему это так? потому что в его душе глубоко пустили корни семена нравственного закона, тогда как ничтожное, подлое существо спокойно наслаждается плодами своего разврата и нагло хвалится числом погубленных жертв!.. Только человек высшей природы может быть героем или жертвою трагедии! так бывает в самой действительности!

Случайность, как, например, нечаянная смерть лица или другое непредвиденное обстоятельство, не имеющее прямого отношения к основной идее произведения, не может

иметь места в трагедии. Не должно упускать из виду, что трагедия есть более искусственное произведение, нежели другой род поэзии. Помедли Отелло одною минутою задушить Дездемону или поспеши отворить двери стучавшейся Эмилии – все бы объяснилось, и Дездемона была бы спасена, но зато трагедия была бы погублена. Смерть Дездемоны есть следствие ревности Отелло, а не дело случая, и потому поэт имел право сознательно отдалить все самые естественные случайности, которые могли бы служить к спасению Дездемоны. Дездемона так же могла бы и заметить сброшенный с головы своей мужем ее платок, послуживший к ее гибели, как она могла и не заметить его; но поэт имел полное право воспользоваться этою случайностию, как со-ответствовавшею его цели. Цель же его трагедии была – не предостеречь других от ужасных следствий слепой ревности, но потрясти души зрителей зрелищем слепой ревности, не как порока, но как явления жизни. Ревность Отелло имела свою причинность, свою необходимость, заключающиеся в пламенной натуре, воспитании и обстоятельствах целой

его жизни: он столько же был виноват в ней, сколько был и не виноват. Вот почему этот великий дух, этот мощный характер возбуждает в нас не отвращение и ненависть к себе, а любовь, удивление и сострадание. Гармония мировой жизни была нарушена диссонансом его преступления, – и он восстанавливает ее добровольною смертью, искупает ею тяжкую вину свою – и мы закрываем драму с примиренным чувством, с глубокою думою о непостижимом таинстве жизни, и пред очарованным взором нашим носятся рука с рукою две помирившиеся за гробом тени... Трупы и кровь возмущают наше чувство только тогда, когда мы не видим их необходимости, когда автор щедро устилает и наводняет ими сцену для эффектов. Но, слава богу, от частого употребления эти эффекты потеряли всю свою силу и теперь производят уже смех, а не ужас.

В условиях жизни есть что-то несовершенное, роковое. Жизнь слагается из толпы и героев, и обе эти стороны – в вечной вражде, ибо первая ненавидит вторую, а вторая презирает первую. Всякое прекрасное явление в

жизни должно сделаться жертвою своего достоинства. Едва прочли вы ночную сцену в саду между Ромео и Юлией – и уже в душу закрадывается грустное предчувствие... «Нет, – говорите вы, – не для земли такая любовь и такая полнота жизни, не между людей жить таким существам! И за что они будут так счастливы, когда все другие и не подозревают возможности такого счастья? Нет, дорогою ценою должны они поплатиться за свое блаженство!..» И в самом деле, что губит Ромео и Юлию? Не злодейство, не коварство людей, а разве глупость и ничтожество их. Старик Капулетти просто добрый, но пошлый человек: он не умеет вообразить ничего выше самих себя, судит о чувствах дочери по своим собственным, измеряют ее натуру своею натурою – и погубили ее, а потом, когда уже было поздно, догадались, простили и даже похвалили... О, горе! горе! горе!..

Нас возмущает преступление Макбета и демонская натура его жены; но если бы спросить первого, как он совершил свой злодейский поступок, он, верно, ответил бы: «и сам не знаю»; а если бы спросить вторую, зачем

она так нечеловечески ужасно создана, она, верно, ответила бы, что знает об этом столько же, сколько и вопрошающие, и что если следовала своей натуре, так это потому, что не имела другой... Вот вопросы, которые решаются только за гробом, вот царство рока, вот сфера трагедии!..

Ричард II возбуждает в нас к себе неприязненное чувство своими поступками, унижительными для короля. Но вот двоюродный брат его, Болингброк, похищает у него корону – и недостойный король, пока царствовал, является великим королем, когда лишился царства. Он входит в сознание величия своего сана, святости своего помазания, законности своих прав, – и мудрые речи, полные высоких мыслей, бурным потоком льются из его уст, а действия обнаруживают великую душу. Вы уже не просто уважаете его – вы благоговеете перед ним,^{13} вы уже не просто жалеете о нем – вы сострадаете ему. Ничтожный в счастии, великий в несчастье – он герой в ваших глазах. Но для того, чтоб вызвать наружу все силы своего духа, чтоб стать героем, ему нужно было испить до дна чашу бедствия и по-

гибнуть... Какое противоречие и какой богатый предмет для трагедии, а следовательно, и какой неисчерпаемый источник высокого наслаждения для вас!..

Драматическая поэзия есть высшая ступень развития поэзии и венец искусства, а трагедия есть высшая ступень и венец драматической поэзии. Посему трагедия заключает в себе всю сущность драматической поэзии, объемлет собою все элементы ее, и, следовательно, в нее по праву входит и элемент комический. Поэзия и проза ходят об руку в жизни человеческой, а предмет трагедии есть жизнь во всей многосложности ее элементов. Правда, она сосредоточивает в себе только высшие, поэтические моменты жизни, но это относится только к герою или героям трагедии, а не к остальным лицам, между которыми могут быть и злодеи, и добродетельные, и глупцы, и шуты, так как вся жизнь человеческая состоит в столкновении и взаимном воздействии друг на друга героев, злодеев, обыкновенных характеров, ничтожных людей и глупцов. Разделение трагедии на историческую и неисторическую не имеет никакой су-

щественной важности: герои той и другой равно представляют собою осуществление вечных, субстанциальных сил человеческого духа. В новейшем христианском искусстве человек является не от общества, а от человечества; трагедия же есть венец новейшего искусства, а потому король Ричард II, мавр Отелло, аристократический юноша Ромео, афинский гражданин Тимон имеют совершенно равное право занимать в ней первые места, потому что все они – равно герои. Вот почему искажение исторических лиц, менее допускаемое в романе, есть как бы неотъемлемое право трагедии, вытекающее из самой ее сущности. Трагик хочет представить своего героя в известном историческом положении: история дает ему положение, и если исторический герой этого положения не соответствует идеалу трагика, он имеет полное право изменить его по-своему. В трагедии Шиллера «Дон Карлос» Филипп изображен совсем не таким, каким представляет его нам история, но это нисколько не уменьшает достоинства пьесы, скорее увеличивает его. Альфьери, в своей трагедии, изобразил истинного, истори-

ческого Филиппа II, но его произведение все-таки неизмеримо ниже Шиллерова. Что же до принца Карлоса, – смешно и смотреть, как на что-то серьезное, на искажение его исторического характера в трагедии Шиллера, ибо дон Карлос слишком незначительное лицо в истории. Многих соблазняет вольность Гёте, который из семидесятилетнего Эгмонта, отца многочисленного семейства, сделал кипящего юношу, страстно любящего простую девушку: вольность самая законная! – ибо Гёте хотел изобразить в своей трагедии не Эгмонта, а молодого человека, страстного к упоениям жизни и, вместе с тем, жертвующего ею для искупления счастья родины. Всякое лицо трагедии принадлежит не истории, а поэту, хотя бы носило и историческое имя. Глубоко справедливы{14} эти слова Гёте: «Для поэта нет ни одного лица исторического; он хочет изобразить свой нравственный мир и для этой цели делает некоторым историческим лицам честь, относя их имена к своим созданиям».

Что касается до разделения трагедии на акты, до их числа – это относится к внешней форме драмы вообще. Трагедия может быть

написана и прозой и стихами; но более всего этому соответствует смешение того и другого, смотря по сущности содержания отдельных мест, то есть по тому, поэзия или проза жизни в них выражается.

Драматическая поэзия является у народа уже с созревшей цивилизацией, в эпоху пышного цвета его исторического развития. Так было и у греков. Знаменитейшие их трагики – Эсхил, Софокл и Эврипид. Мы уже намекнули выше сего на сущность и характер греческой драмы, а изложением содержания «Антигоны» дали читателям и факт для проверки наших намеков. Из новейших народов ни у кого драма не достигла такого полного и великого развития, как у англичан. Шекспир есть Гомер драмы; его драма – высочайший первообраз христианской драмы. 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. В них и пластицизм и

рельефность художественной формы, и целомудренная непосредственность вдохновения, и рефлектирующая дума, мир объективный и мир субъективный проникли друг друга и слились в неразрывном единстве. Говорить о глубоком сердцеведении, верности натуре и действительности, бесконечности и высоте творческих идей этого царя поэтов всего мира, значило бы – повторять уже много раз сказанное тысячами людей. Определять достоинство каждой его драмы, значило бы – написать огромную книгу и не высказать сотой доли того, что бы хотелось высказать, и не высказать миллионной частицы того, что заключается в них.

После английской первое место занимает немецкая трагедия. Шиллер и Гёте возвели ее на эту степень знаменитости. Впрочем, немецкая драма имеет совсем другой характер и даже другое значение, чем шекспировская: это большею частью или лирическая, или рефлектирующая драма. Только в «Гёце фон Берлихингене» и «Эгмонте» Гёте, «Вильгельме Теле» и «Валленштейне» Шиллера заметен порыв к непосредственному творче-

ству. Значение немецкой драмы тесно связано с значением немецкого искусства вообще [10].

Испанская драма мало известна, хотя и гордится не одним славным драматическим именем, каковы Лопе-де-Вега и Кальдерон. Кажется, причина этому – национальность ее драмы, еще не возвысившейся до общего, мирового содержания.

История французской литературы блещит многими драматическими славами. Корнель и Расин почти два века считались первыми трагиками в мире, а после них – Кребильон и Вольтер. Но теперь ясно, что история драматической поэзии во Франции относится к истории костюмов, мод и общественных нравов доброго старого времени, но с историею искусства ничего общего не имеет. Из новейших писателей в драмах Гюго просвечивают иногда блестящие замечательного дарования, но не более.

Наша русская трагедия с Пушкина началась, с ним и умерла. Его «Борис Годунов» есть творение, достойное занимать первое место после шекспировских драм. Кроме того,

Пушкин создал особый род драмы, который к настоящему относится, как повесть к роману; таковы его: «Сцена между Фаустом и Мефистофелем», «Сальери и Моцарт», «Скупой рыцарь», «Русалка», «Каменный гость». По форме и объему это не больше, как драматические очерки, но по содержанию и его развитию – это трагедии в полном; смысле этого слова. По оригинальности и самобытности они не могут быть сравниваемы ни с какими другими, но по глубокости идей и художественности формы, свидетельствующей о непосредственности акта творчества, из которого они вышли, – их достоинство может измеряться только шекспировскими драмами. В наше время великий поэт не может быть исключительно эпиком, лириком или драматургом: в наше время творческая деятельность является в совокупности всех сторон поэзии; но великие художники большею частью начинают с эпических произведений, продолжают лирикою, а оканчивают драмою. Так было и с Пушкиным: даже в первых поэмах его драматический элемент резко проявлялся, и многие места в них образуют собою

превосходные трагические сцены, особенно в «Цыганах» и «Полтаве». Последние же произведения его показывают, что он решительно обращался к драме и что его «драматические очерки» были только пробою пера, очинённого для более великих созданий: каковы же были бы эти создания! Но смерть застала его в то время, как его гений совершенно созрел и возмужал для драмы, – и страдальческая тень его унесла с собою

*Святую тайну, и для нас
Погиб животворящий глас!*

Все другие попытки на драму в русской литературе, от Сумарокова до г. Кукольника включительно, могут иметь право только на упоминание в истории литературы, где о них и говорится в своем месте, но не в эстетике, где имеют право быть указаны только художественные произведения.

Комедия есть последний вид драматической поэзии, диаметрально противоположный *трагедии*. Содержание трагедии – мир великих нравственных явлений, герои ее – личности, полные субстанциальных сил ду-

ховной человеческой природы; содержание комедии – случайности, лишённые разумной необходимости, мир призраков или кажущейся, но не существующей на самом деле действительности; герои комедии – люди, отрёпавшиеся от субстанциальных основ своей духовной природы. Поэтому действие, производимое трагедией, – потрясающий душу священный ужас; действие, производимое комедией, – смех, то весёлый, то сардонический. Сущность комедии – противоречие явлений жизни с сущностью и назначением жизни. В этом смысле жизнь является в комедии как отрицание самой себя. Как трагедия сосредоточивает в тесном круге своего действия только высокие, поэтические моменты в событии героя, так комедия изображает преимущественно прозу повседневной жизни, её мелочи и случайности. Трагедия есть поворотный круг солнца поэзии, которое, доходя до неё, становится в апогее своего течения, а переходя в комедию, спускается вниз. У греков комедия была смертью поэзии! Аристофан был последний поэт их, а его комедии – похоронная песня навсегда утраченной пол-

ноты жизни и возникшего из нее прекрасного искусства Греции. Но в новом мире, где все элементы жизни, проникая друг друга, не мешают развитию один другого, комедия не имеет такого печального значения для искусства: ее элемент вошел, или может входить, во все роды поэзии, и она может развиваться вместе с трагедией и даже предшествовать ей в историческом развитии искусства.

В основании истинно художественной комедии лежит глубочайший юмор. Личности поэта в ней не видно только по наружности; но его субъективное созерцание жизни, как *argiere-pensee*[11], непосредственно присутствует в ней, и из-за животных, искаженных лиц, выведенных в комедии, мерещатся вам другие лица, прекрасные и человеческие, и смех ваш отзывается не веселостью, а горечью и болезненностью... В комедии жизнь для того показывается нам такою, как она есть, чтоб навести нас на ясное созерцание жизни так, как она должна быть. Превосходнейший образец художественной комедии представляет собою «Ревизор» Гоголя.

Художественная комедия не должна жерт-

зовать предположенной поэтом цели объективную истинною своих изображений: иначе из художественной она сделается *дидактической*, в том смысле, как мы ниже сего развиваем значение этого слова. Но если дидактическая комедия выходит не из невинного желания поострить, но из глубоко оскорбленного пошлостью жизни духа, если ее насмешка растворена саркастическою желчью, в основании ее лежит глубочайший юмор, а в выражении дышит бурное одушевление, словом, если она есть выстраданное создание, – то стоит всякой художественной комедии. Разумеется, такая комедия не может быть произведением не великого таланта; изображения ее могут отличаться излишнею яркостью и густотою красок, но не быть преувеличены до неестественности и карикатурности; разумеется, что характеры действующих лиц должны быть в ней созданы, а не выдуманы, и в изображении их видна большая или меньшая степень художественности. Высочайший образец такой комедии имеем мы в «Горе от ума» – этом благороднейшем создании гениального человека, этом бурном дифирамбиче-

ском излиянии желчного, громового негодования при виде гнилого общества ничтожных людей, в души которых не проникал луч божьего света, которые живут по обветшалым преданиям старины, по системе пошлых и безнравственных правил, которых мелкие цели и низкие стремления направлены только к призракам жизни – чинам, деньгам, сплетням, унижению человеческого достоинства, и которых апатическая, сонная жизнь есть смерть всякого живого чувства, всякой разумной мысли, всякого благородного порыва... «Горе от ума» имеет великое значение и для нашей литературы, и для нашего общества.{15}

Есть еще низшая комедия, которая может возвышаться до художественности созданием оригинальных характеров, верным изображением нравов общества, но в основании которой лежит не юмор, а только комическая веселость. По мере своего достоинства такая комедия может относиться и к искусству и к беллетристике, колеблясь между двумя этими сторонами литературы. В нашей литературе нет образцов такой комедии. «Недоросль»

и «Бригадир» Фонвизина относятся к комедии нравов и сатирической, в обыкновенном смысле этого слова. Истинно художественная комедия никогда не может устареть вследствие изменения изображенных в ней нравов общества: «Ревизор» и «Горе от ума» бессмертны.

Есть еще особый вид драматической поэзии, занимающий середину между трагедиею и комедиею: это то, что называется собственно *драмою*. Драма ведет начало свое от *мелодрамы*, которая в прошлом веке делала оппозицию надутой и неестественной тогдашней трагедии и в которой жизнь находила себе единственное убежище от мертвящего псевдоклассицизма, так же как в романах Радклиф, Дюкре-дю-Мениля и Августа Лафонтена – от риторических поэм вроде «Гонзальва Кордуанского», «Кадма и Гармонии» и т. п. Впрочем, это происхождение относится только к названию «драма», видового, а не родового имени, и разве еще к новейшей драме (какова, например, «Клавиго» Гёте). Шекспир, всегда шедший своею дорогою, по вечным уставам творчества, а не по правилам нелепых

пиитик, написал множество произведений, которые должны занимать середину между трагедией и комедией и которые можно назвать *эпическими драмами*. В них есть характеры и положения трагические (как, например, в «Венецианском купце»); но развязка их почти всегда счастливая, потому что роковая катастрофа не требуется их сущностию. Героем драмы должна быть сама жизнь. Но, несмотря на эпический характер драмы, ее форма должна быть в высшей степени драматической. Драматизм состоит не в одном разговоре, а в живом действии разговаривающих одного на другого. Если, например, двое спорят о каком-нибудь предмете, тут нет не только драмы, но и драматического элемента; но когда спорящиеся, желая приобрести друг над другом поверхность, стараются затронуть друг в друге какие-нибудь стороны характера или задеть за слабые струны души и когда чрез это в споре выказываются их характеры, а конец спора ставит их в новые отношения друг к другу, – это уже своего рода драма. Но главное в драме – отсутствие длинных рассказов, и чтоб каждое слово высказывалось в

действии. Драма не должна быть ни простым списыванием с природы, ни сбором отдельных, хотя бы и прекрасных, сцен, но образовывать собою отдельный, замкнутый мир, где каждое лицо, стремясь к собственной цели и действуя только для себя, способствует, само того не зная, общему действию пьесы. А это может быть только тогда, когда драма возникла и развилась из мысли, а не слепилась через соображение.

Вот все роды поэзии. Их только три, и больше нет и быть не может. Но в пиитиках и литературах прошлого века существовало еще несколько родов поэзии, между которыми особенную важность имел *дидактический*, или *поучительный*. В огромных поэмах учили земледелию, скотоводству, астрономии, арифметике и чуть ли еще не портному мастерству. Этот род возник в древности по упадке искусства. Обыкновенно, когда поэзия исчезает, ее заменяет стихотворство.

И однакож мы признаём существование дидактической поэзии, только принимаем дидактику не как род, а как характер поэзии, и относим ее к эпическому роду. Слово «ди-

дактический», по нашему мнению, есть такое же выражение свойства и характера, как, например, объективный и субъективный.

Образцом дидактических поэм мы считаем не агрономические поэмы Вергилия, не Горациеву «Ars Poetica»[12], не «L'Art Poétique» [13] Буало, не водяные поэмы Делиля, – а мирообъемлющие созерцания исполинской фантазии и поэтические афоризмы Жан-Поля Рихтера. Они отличаются от произведений художественной поэзии тем, что сознание их основной идеи может предшествовать в душе художника самому акту творчества, и тем еще, что мысль в них есть главное, а форма только как бы средство для ее выражения. Общего же с произведениями художественной поэзии они имеют то», что выходят из живого и пламенного вдохновения, а не мертвого и холодного рассудка, берут у поэзии все ее краски, говорят душе образами, а не отвлеченными идеями. Кому известны «Сон» и «Уничтожение» Жан-Поля Рихтера{16} те поймут, о чем мы говорим. Для незнакомых же с этим писателем выписываем здесь две маленькие его пьески:

– Любишь ли ты меня? – воскликнул молодой человек в минуту чистейшего восторга любви, в то мгновение, когда души встречаются и отдаются друг другу. Молодая девушка взглянула на него и молчала.

– О, если ты меня любишь, – продолжал он, – заговори! Но она взглянула на него, не будучи в состоянии говорить.

– Да, я был слишком счастлив, я надеялся, что ты меня любишь – все теперь исчезло – надежда и блаженство!

– Возлюбленный, неужели я тебя не люблю? – и она повторила вопрос.

– О, зачем так поздно произнесла ты эти небесные звуки!

– Я была слишком счастлива, я не могла говорить, только тогда возвращен мне был дар слова, когда ты передал мне свою скорбь...

— — — —

Старец стоял под окном, в полночь на новый год, и с горьким отчаянием смотрел на неподвижное, вечно цветущее небо, и оттуда на безмолвную, чистую, обеленную землю, на которой никому теперь не были столько чужды радость и сон, сколько ему, ибо его гроб

стоял близ него; не юношеская зелень, но старческий снег лежал на нем, и он уносил с собою изо всех богатств жизни одни только заблуждения, преступления и недуги – разоренное тело, запустевшую душу, грудь, наполненную ядом и возраст раскаяния. Прекрасные дни юности мелькали перед ним, как привидения, и манили его опять к тому прелестному утру, когда отец в первый раз поставил его на распутий жизни, вправо ведущем по солнечной стезе добродетели, в дальнюю мирную страну, полную света и жатвы и полную ангелов; влево же сводящем в кротовую нору порока, в черный вертеп, полный точащегося яда, полный гнездящихся змей и мрачных удушающих паров.

Ах! змеи висели у него на груди и капли яда на языке: он знал теперь, где он был!

Бесчувственный, с неизрекаемою скорбию, воскликнул он к небу: «Отдай мою юность! о отец мой! поставь меня опять на распутий, дабы я мог выбрать иначе!»

Но его отец и его юность были уже далеко. Он видел блудящие огни, скакавшие по болотам, угасавшие на кладбище, и говорил: «Это

буйные дни мои!» Он видел падавшую с неба звезду, сверкавшую в своем падении и рассыпавшуюся на земле: «Это я!» – сказала сердце его, облитое кровью, и змеиные зубы раскаяния глубже еще впились в раны.

Распаленное воображение представляло ему лунатиков, бегающих по кровлям: ветряная мельница угрожала раздробить его размахнутыми крыльями, и запавшее в опустелом жилище мертвых страшилище принимало на себя мало-помалу черты его.

Посреди сих ужасных судорог вдруг отдалась с башни музыка на новый год, как отдаленное церковное пение. Кроткие, тихие движения пробудились в нем. – Он провел взоры по небосклону вокруг широкой земли; вспомнил о друзьях своей юности, кои счастливее и лучше его, были теперь наставниками земли, отцами счастливых детей, благословляемыми мужами; вспомнил – и воскликнул: «О! и я бы мог, если б захотел, продремать эту первую ночь, так же, как и вы, с сухими глазами! – ах! я бы мог быть счастливым, любезные родители! когда бы исполнял ваши новогодние желания и наставления!»

В лихорадочном воспоминании о днях юности ему показалось, что на кладбище встает страшилище, имеющее черты его: суеверие, мечтающее ночью под новый год видеть духов будущности, превратило это страшилище в живого юношу.

Он не мог смотреть более; закрыл глаза; потоки горячих слез брызгали из них, растопляя снег; он вздыхал – и вздыхал тихо, безутешно, бесчувственно: «Воротись только, воротись опять, юность!»

...И она опять воротилась, ибо это был только страшный сон под новый год. Он был еще юноша: только – заблуждения его были не сон! – Но он благодарил бога, что, будучи юн еще, может пока воротиться назад с грязных путей порока и вступить снова на солнечную стезю, ведущую в богатую страну жатвы.

Воротись с ним, юный читатель, если стоишь на его пути лукавом! Этот ужасный сон будет некогда твоим судьей: и если ты тогда с сокрушением звать будешь: «воротись, прекрасная юность!» – ах, она не воротится!

Русская литература имеет писателя, по духу, форме и достоинству своих произведений

близкого к Жан-Полю Рихтеру. Мы говорим о князе Одоевском и имеем в виду такие его произведения, как «Последний квартет Бетховена», «Operi del cavaliere Giambattista Piranesi»[14], «Импровизатор», «Насмешка мертвого», «Бригадир» и пр. Содержание каждой из этих пьес составляет феномен духа человеческого, или нравственный вопрос в глубочайшем значении этого слова; в основе их глубокое мирозерцание и благородный юмор, форма дышит красками вдохновенной поэзии, мысль мощно охватывает душу читателя и высказывается резко и определенно. Колорит этих пьес – фантастический, как самый приличный произведениям такого рода. Впрочем, и повесть кн. Одоевского «Княжна Мими», хотя ее содержание и взято из прозы жизни, принадлежит также к тому, что мы называем дидактической поэзией. Ее цель чисто нравственная; но эта цель высказывается в живых картинах, в увлекательном рассказе, в проникнутых чувством и одушевлением мыслях, а не в холодной аллегории, не в моральных сентенциях и ходячих истинах, которых справедливость все признают, как и

то, что два умноженные на два, составляют четыре, но которые всем надоели, никого не убеждают, как и почтенные истины, что если выйдешь на холод с открытой грудью, то можешь простудиться, а если пойдешь на улицу в дождь, то непременно вымочишься.

Желая быть для всех сколько возможно ясными, выписываем здесь одну пьесу кн. Одоевского, как факт того, что мы называем дидактическою поэзию.

Бал разгорался час от часу сильнее; над бесчисленными тускнеющими свечами волновался тонкий чад и сквозь него трепетали штофные занавесы, мраморные вазы, золотые кисти, барельефы, колонны, картины; от обнаженной груди красавиц поднимался знойный воздух, и часто, когда пары, будто бы вырвавшиеся из рук чародея, в быстром кружении промелькали перед глазами, — вас, как в безводных степях Аравии, обдавал горячий, удушающий ветер; час от часу скорее развивались душистые локоны; смятая дымка небрежнее свертывалась на распаленные плечи; быстрее бился пульс, чаще встречались руки; близились вспыхивающие лица; том-

нее делались взоры, слышнее смех и шопот; старики поднимались с мест своих, расправляли бессильные члены, и в их остолбенелых глазах мешалась горькая зависть с бешеным воспоминанием прошедшего – и все вертелось, прыгало, бесновалось в сладострастном безумии...

На небольшом возвышении с визгом скользили смычки по натянутым струнам, трепетал могильный голос валторн, и однообразные звуки литавр отзывались насмешливым хохотом. Седой капельмейстер с улыбкой на лице, вне себя от восторга, беспрестанно учащал размер и взором, телодвижениями возбуждал утомленных музыкантов.

– «Не правда ли?» говорил он мне отрывисто, не оставляя смычка: «не правда ли? я говорил, что оживлю этот бал – и сдержал свое слово. Все дело в музыке, – не умеют составлять ее, – она поднимает с места, – она невольно вводит танцующих в упоение, – в сочинениях славных музыкантов есть места, которые производят странное действие – я славно подобрал их – в этом все дело – вот слышите: это вопль донны Анны, когда дон

Хуан насмежается над нею; вот это стон умирающего Командора; вот минута, когда Отелло начинает верить своей ревности, вот последняя молитва Дездемоны...»

Еще долго капельмейстер исчислял мне все человеческие страдания, получившие голос в произведениях славных музыкантов; но я не слушал его более, – я заметил в музыке что-то странное, обворожительно-ужасное, я заметил, что к каждому звуку присоединялся другой звук, более пронзительный, от которого холод пробегал по жилам и волосы дыбом становились на голове; прислушиваюсь: то как будто крик страждущего младенца, или буйный вопль юноши, или визг сиротеющей матери, или трепещущее стенание старца, и все голоса различных терзаний человеческих явились мне как музыкальные тоны, разложенными по степеням одной бесконечной гаммы, продолжавшейся от первого вопля новорожденного, до последней мысли умирающего Байрона: каждый звук вырывался из раздраженного нерва и каждый напев был судорожным движением.

Этот страшный оркестр темным облаком

висел над танцующими, – при каждом ударе оркестра вырывались из облака: и громкая речь негодования; и прерывающийся лепет побежденного болью; и глухой говор отчаяния; и резкая скорбь жениха, разлученного с невестою; и раскаяние измены; и крик торжествующих возмутителей; и насмешка неверия; и бесплодное рыдание гения; и таинственная печаль обманутого лицемера; и стон страдальца, непризнанного своим веком; и вопль человека, в грязь втоптавшего сокровищницу души своей; и болезненный голос изможденного долгою жизнью человека; и радость мщения, и трепетание злобы; и упоение истребителя; и томление жажды; и скрежет зубов, и хруст костей, и плач, и взрыд, и хохот... и все сливалось в неистовые созвучия, которые громко выговаривали проклятие природе и ропот на провидение; при каждом ударе оркестра выставлялись из него: то посинелое лицо истерзанного пыткой, то смеющиеся глаза сумасшедшего, то трясущиеся колени убийцы, то замолчавшие уста убитого тайною грустию; из темного облака капали на паркет кровавые слезы, – по ним сколь-

зили атласные башмаки красавиц – и все по-прежнему вертелось, прыгало, бесновалось в сладострастном холодном безумии...

Долго за рассвет длился бал, долго поднятые с постели житейскими заботами останавливались посмотреть на мелькающие тени в светлых окошках.

Закруженный, усталый, истерзанный его мучительным весельем, я выскочил на улицу из душных комнат и впивал в себя свежий воздух; утренний благовест терялся в шуме разъезжающихся экипажей, и предо мною были растворенные двери храма.

Я вошел; в церкви пусто; одна свеча горела пред иконою, и тихий голос священника раздавался под сводами: он произносил заветные слова любви, веры, надежды; он возвещал таинство искупления, он говорил о том, кто соединил в себе все страдания человека; он говорил о высоком созерцании божества, о мире душевном, о милосердии к ближнему, о братском соединении человечества, о забвении обид, о прощении врагам, о тщете замыслов богопротивных, о непрерывном совершенствовании души человека, о смирении

пред судьбами всевышнего; он молился об оглашенных, о предстоящих!

Я бросился к притвору храма, хотел удержать беснующихся страдальцев, сорвать с сладострастного ложа их растерзанное сердце, возбудить его от холодного сна огненной гармонией любви и веры, но уже было поздно! – все проехали мимо церкви, и никто не слышал слов священника...{17}

Была еще в старину так называемая *описательная* поэзия. Целые огромные поэмы были посвящаемы описанию известных садов, местоположений, времен года и пр.; такую поэзию приличнее было бы называть *статистической*. Впрочем, это вздор, который не стоит и опровержения. Поэзия говорит не описаниями, а картинами и образами; поэзия не описывает и не списывает предмета, а создает его.

Была еще *эпиграмматическая* поэзия. Выше мы намекнули на значение эпиграммы у древних. В наше время, это – острота, *bon-mot*, оправленное в рифму. В прошлом веке эпиграмма занимала почетное место в ряду других родов поэзии; иные поэты тогда только и

писали, что эпиграммы. Теперь это – или шалость поэта, или его хлопушка по иной физиономии. Во всяком случае, она относится не к искусству, а к беллетристике.

Примечания

«Отечественные записки», 1841, т. XV, № 3, отд. II, стр. 13–64 (ценз. разр. 28 февраля 1841). Подпись В. Белинский.

В 1841 году Белинский задумал «Теоретический и критический курс русской литературы». Замысел историко-теоретического курса давно уже волновал критика. Эти планы Белинского самым непосредственным образом связаны с его литературно-критической борьбой. Таков его замысел написать историю литературы для немцев, имевшую своей целью разоблачить «шевыревско-мельгуновскую» концепцию истории русской литературы в книге Кенига «Образы русской литературы».

Точно так же и в этой статье Белинский имел целью нанести смертельный удар пережиткам классицизма и романтизма. В письме к Боткину от 1 марта 1841 года Белинский, оценивая данную статью, писал: «Если я не дам теории поэзии, то убью старое, убью наповал наши риторики, пиитики и эстетики, – а это разве не шутка. И потому охотно даю на

порушение честное имя мое».

Белинский воспользовался для некоторых разделов материалом статей Рётшера и «тетрадками» Каткова, в которых находились конспекты гегелевской эстетики (например, для раздела о «лирической поэзии»). Но все это было решительно переработано в духе общей концепции Белинского, которую он развивал в статьях этого периода.

Как указывал сам Белинский, задача статьи «О разделении поэзии на роды и виды» состояла в критике догматической и формалистической поэтики классицизма. Для поэтики классицизма роды и жанры – вечные и внеисторические категории. Но этот «внеисторизм» присущ также и романтической эстетике. Шеллинг исходил из учения о «синтетическом» искусстве, совмещающем все жанры. Белинский противопоставляет им историческое рассмотрение поэтических родов и жанров. Замечательно, с какой широтой ставит он эти вопросы.

Белинский чужд отвлеченного деления поэзии на лирику, эпос и драму. Он указывает на взаимопереходимость родов литературы:

так, например, лиризм – общая черта и драмы, и эпоса, и лирики. С другой стороны, драма греков отличается эпическим характером, а драма новейшая более лирическим элементом. Все это связано у Белинского с историческими особенностями той и другой эпохи.

Зарождение эпоса он связывает с незрелостью древних общественных, отношений. Лирика рассматривается им как результат появления особых отношений между индивидуумом и коллективом.

Хотя драма для него остается еще высшим родом искусства, однако Белинский выделяет и повествовательные жанры, в частности роман, который рассматривает, как «эпопею нового времени». Белинский противопоставляет романтическому утверждению о гибели искусства теорию все большего и большего расширения границ искусства, расцвета новых жанров.

Сноски

1

Несмотря на юность нашей литературы и младенчество литературного образования русского общества, — уже лет двадцать тому назад пробудилось у нас сильное критическое движение, усиливающееся с каждым днем более и более. В журналах (а прежде даже и в альманахах) постоянно являлись и являются более или менее примечательные статьи в критическом роде, духе и направлении. Можно указать в нашей литературе на несколько имен, приобретших себе известность в качестве критиков. Публика, с своей стороны, читает в журналах критики и рецензии почти с таким же интересом, как повести и другие произведения изящной словесности. Словом, критика составляет жизнь наших журналов и нашей литературы. Факт утешительный: он обнаруживает в обществе живую потребность эстетического образования, живое стремление к разумному созна-

нию законов изящного, к разумному сознанию ценности произведений отечественной литературы и степени достоинства каждого из ее действователей. Но все это пока еще не удовлетворение, а только потребность, указывающая на другую, более важную, – на потребность систематического знания законов изящного и основанного на нем систематического знания истории отечественной литературы. Между тем у нас нет ни одной книги, которая хоть сколько-нибудь удовлетворяла бы этой потребности, несмотря на несколько попыток в этом роде. Главные причины неудовлетворительности таких сочинений, доселе являвшихся у нас, кажется, недостаток мыслительности, отсутствие системы, произвольность и устарелость взглядов и понятий.

Желая, по мере сил своих, пополнить этот важный недостаток в русской литературе, один из молодых литераторов, г. Белинский, решился осуществить давно уже занимавшую его мысль – написать критическую историю русской литературы. Любя отечественную словесность и будучи с давних пор внимательным наблюдателем ее хода и имея до-

статочный запас сведений по этой части, – он может, повидимому, надеяться, что труд его будет не совсем неудачен, хотя и представит собою решительно первый опыт подобного сочинения на русском языке. Сверх изложенных причин, его побудило приступить к этому труду и желание представить публике, в особой книге и в систематическом изложении, свод своих идей об изящном и о русской литературе, рассеянных по статьям его в разных журналах, – идей, по крайней мере оригинальных и совершенно отличных от всех, доселе обращавшихся в нашей литературе. Книга его явится под общим названием «Теоретического и критического курса русской литературы» и заключит в себе следующие части, тесно связанные между собою единством основной мысли и систематическим изложением: *Общее введение; Эстетику* (развитие идеи искусства вообще и теории поэзии в частности); *Теорию русского стихосложения; Теорию словесности вообще* (теория красноречия и взгляд на так называемые беллетрические, или собственно-литературные – а не художественные – и догматические сочи-

нения, не принадлежащие ни к искусству в строгом смысле, ни к ученой литературе); *Взгляд на народную поэзию вообще; Критическое рассмотрение памятников русской народной поэзии* («Слово о полку Игоревом» и русские песни эпического и лирического содержания); *Историческое обозрение памятников русской письменности от ее начала до времен Петра Великого; Историю книжной русской литературы от Кантемира и Ломоносова до Карамзина, от Карамзина до Пушкина и от Пушкина до 1841 года включительно; Общий взгляд на русскую литературу, надежды в будущем, заключение.* Сверх подробного критического рассмотрения художественных созданий и даже произведений беллетристических, почему бы то ни было примечательных, в «Теоретическом и критическом курсе русской литературы» будет обращено полное внимание и на историю всех временных изданий, имевших большее или меньшее, хорошее или вредное влияние на литературу и пользовавшихся заслуженною или незаслуженною известностию, – от начала журналистики до «Московского журнала»

и «Вестника Европы» Карамзина, а от них до настоящего времени включительно.

Предлагаемая статья есть отрывок из «Эстетики»; он может служить в некотором отношении образцом целого сочинения. Из истории литературы тоже будут помещены в «Отечественных записках» один или два отрывка.

Книга выйдет в начале следующего, 1842 года и будет состоять более нежели из *тридцати* листов компактного издания, в большую осьмушку, в два столбца, средним и мелким шрифтом. Издателем вызвался быть один из петербургских книгопродавцев. — *Ред. «Отечественных записок».*

[^^^]

2

«Отечественные записки» пользуются здесь случаем повторить читателям свое обещание – представить в скором времени подробный критический разбор «Путеводителя в пустыне».{18}

[^^^]

3

Пою. – *Ред.*

[^^^]

4

«Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов» С. Шевырева, стр. 17.

[^^^]

5

«Неистовый Роланд». – *Ред.*

[^^^]

6

«Песнь о Нибелунгах». – *Ред.*

[^^^]

7

«Избирательное сродство». – *Ред.*

[^^^]

8

Εἰδύλλιον происходит от εἶδος *вид* и есть слово уменьшительное, так сказать, *видик*.

[^^^]

9

Здесь разумеются только оды Мерзлякова, а не его переводы из древних и русские песни, большая часть которых превосходна. Натура Мерзлякова была поэтическая, но риторика и пиитика прошлого века часто сбивали ее с толку. Что же до од Ломоносова, то здесь разумеются только торжественные, в которых длинноты и риторический характер не выкупаются и блесками поэзии.

[^^^]

10

Об этом подробно говорится в другом месте этого сочинения.

[^^^]

11

Задняя мысль. – *Ред.*

[^^^]

12

«Искусство поэзии». – *Ред.*

[^^^]

13

«Искусство поэзии». – *Ред.*

[^^^]

14

«Творения Джамбаттиста Пиранези». – *Ред.*

[^^^]

[^^^]

Комментарии

1

Жан Поль – псевдоним немецкого писателя Рихтера. Его сочинения в тридцатых годах пользовались большой популярностью. Цитата из «Vorschull der Aesthetik» Рихтера. (Berlin, т. 41).

[^^^]

2

Цитата из «Гамлета» Шекспира в переводе Н. Полевого (1837).

[^^^]

3

Песня Дездемоны (из «Отелло» Шекспира) в вольном переводе И. Козлова.

[^^^]

4

Стихотворение лицейского Пушкина.

[^^^]

5

«Иваное» – роман Вальтера Скотта «Айвенго».

[^^^]

6

Белинский здесь отходит от своей оценки Гамлета как «волевой природы» (см. комментарий к статье «Гамлет». Драма Шекспира. «Мочалов в роли Гамлета» в т. I наст. изд.).

[^^^]

7

Понятие «субъективного начала» связано у Белинского с проблемой мировоззрения писателя.

[^^^]

8

В оценке второй части «Фауста» Гёте особенно ярко проявляется независимость эстетической мысли Белинского: вторая часть «Фауста» для правоверных гегельянцев была образцом искусства. Белинский увидел в ней «мертвую, пошлую символистику» (см. «Письма», т. I, стр. 266, 334–335).

[^^^]

9

«Покойся милый прах до радостного утра» – Стих. Карамзина.

[^^^]

10

Белинский наново оценил беллетристику Пушкина. Раньше он относился к ней крайне сдержанно.

[^^^]

11

Белинский вообще высоко оценивал деятельность профессора Московского университета А. Ф. Мерзлякова. Наиболее полную и исторически верную оценку его творчества он дал в VI статье «Сочинения Пушкина» (см. т. III наст. изд.).

[^^^]

12

Об отношении Белинского к Кольцову см. вступительную заметку к статье «Стихотворения А. Кольцова» (т. I наст. изд.).

[^^^]

13

Место это было искажено цензурой и восстановлено Н. Х. Кетчером по рукописи (в изд. Солдатенкова).

[^^^]

14

Сохранился лист рукописи из этой статьи, в котором дано это место с незначительными разночтениями (Рукописное отделение Всесоюзной библиотеки им. Ленина).

[^^^]

15

Об отношении Белинского к Грибоедову см. вступительную заметку к статье «Горе от ума» (т. I наст. изд.).

[^^^]

16

Цитаты из «апологов» Жан-Поль Рихтера.

[^^^]

17

Цитата из «Бала» В. Ф. Одоевского.

[^^^]

18

Белинский не осуществил этого намерения, хотя и придавал важное значение этому роману (см. т. I наст. изд.).

[^^^]

[^^^]