Виссарион Григорьевич Белинский

# «Горе от ума». Комедия в 4-х действиях, в стихах. Сочинение А.С. Грибоедова

Виссарион Белинский

# «Горе от ума». Комедия в 4-х действиях, в стихах. Сочинение А.С. Грибоедова

«Public Domain»

1839

**Белинский В. Г.**

«Горе от ума». Комедия в 4-х действиях, в стихах. Сочинение А.С. Грибоедова / В. Г. Белинский — «Public Domain», 1839

«…С 1823 года начала ходить по рукам публики рукописная комедия Грибоедова «Горе от ума». Она наделала ужасного шума, всех удивила, возбудила негодование и ненависть во всех, занимавшихся литературою ex officio, и во всем старом поколении; только немногие, из молодого поколения и не принадлежавшие к записным литераторам и ни к какой литературной партии, были восхищены ею. Десять лет ходила она по рукам, распавшись на тысячи списков: публика выучила ее наизусть, враги ее уже потеряли голос и значение, уничтоженные потоком новых мнений, и она явилась в печати тогда уже, когда у ней не осталось ни одного врага, когда не восхищаться ею, не превозносить ее до небес, не признавать гениальным произведением считалось образцовым безвкусием. И вдруг в одном петербургском журнале, в 1835 году, какой-то… критик объявил, что «Горе от ума» такое слабое произведение, что хуже даже «Недовольных»…»

© Белинский В. Г., 1839
© Public Domain, 1839

# Содержание

Конец ознакомительного фрагмента. 16

# Виссарион Григорьевич Белинский «Горе от ума». Комедия в 4-х действиях, в стихах. Сочинение А. С. Грибоедова

*Как посравнить да посмотреть*
*Век нынешний и век минувший:*
*Свежо предание, а верится с трудом!*
***Грибоедов. «Горе от ума»***

Было время, когда теория искусства представлялась с математической точностию, так что для постижения искусства не нужно было иметь от природы чувство изящного, а следовательно, и развивать его наукою и учением. Стоило присесть на часок да прочесть любую пиитику – и потом рассуждать об искусстве вдоль и поперек. В этих пиитиках основою была – идея искусства, как подражания природе, с приличными, впрочем, украшениями вроде мушек, белил и румян или вроде подстриженных аллей регулярного сада. Объяснив так премудро и так глубоко значение искусства, приступали к разделению его на роды. Поэзия разделилась на лирическую, эпическую, драматическую, дидактическую, описательную, эпистолярную, пастушескую, сатирическую, эпиграмматическую и проч. и проч., – всего не перечтешь. На чем основывалось это разделение? – На внешних признаках, на условной форме, существовавшей отвлеченно от идеи, из которой необходимо должна выходить всякая форма. Что такое, например, драматическая поэзия? Вы думаете, что это вопрос важный, для решения которого требуется время, размышление, изучение, наука, о котором можно написать рассуждение, целую книгу? – Ничего не бывало! не успеете перечесть по пальцам десяти, как вам уже и готов самый точный и самый удовлетворительный ответ. По мнению одних – не слишком бойких, – драматическая поэзия есть театральное зрелище, с некоторым подражанием природе, к наставлению и увеселению служащее; другие – позамысловатее и в пиитических хитростях наиболее искушенные – говорят, что драматическая поэзия есть выражение настоящего времени, как эпическая – прошедшего, а лирическая – будущего. Коротко и ясно! Но, милостивые государи, мужи, ученостию и древностию лет знаменитые! положим, что эпическая поэзия воспевает хриплым голосом дела минувшие, а драма представляет бывшее настоящим; но лирическая-то поэзия как успела у вас забежать вперед самой себя и выражать то, чего и не было и нет, а только еще будет? Напротив, старцы достопочтенные! viri doctissimi atque sapientissimi![1] лирическая-то поэзия и есть по преимуществу выражение настоящего момента в духе поэта, настоящего, мимолетного ощущения. Подновленные мнимым романтизмом, как белилами и румянами устарелые гетеры, некоторые истые классики заметили эту натяжку и «из глубины сознающего духа» новою нелепостию украсили старую: лирическая поэзия, говорят они, выражает настоящее время; эпическая – прошедшее, а драматическая – будущее, ибо-де (о, неисчерпаемая глубина сознающего духа!) она представляет людей не такими, каковы они суть, но какими должны быть!! Эту новую нелепость вытащил из глубины своего сознающего духа один немец-псевдофилософ – Бахман, которого бестолковая эстетика, к сожалению, прекрасно переведена была, лет десять назад тому, на русский язык. Но об обновленных классиках после: обратимся к почиющим в мире. Разделив поэзию на роды, они приступали к подразделению родов на виды. Что такое **трагедия? – Определений** они не любили делать, потому что определение должно основываться на разумном начале и заключать в себе, как зерно растительную силу из самого себя, возможность внутреннего (имманентного) развития из самого же себя, – и

[1] Мужи ученейшие и мудрейшие! (*лат.*).

потому прибегали к **описаниям,** которые гораздо легче. Итак, опишем, с их голоса, все виды драматической поэзии. Если драматическое произведение писано шестистопными рифмованными ямбами с **пиитическими вольностями** (необходимое условие!), если его действующие лица – цари и их наперсники, царицы и их наперсницы, механизм действия движется чрез «вестников», которые, красноречиво и с приличною выступкою, на сцене, где ничего не делается, рассказывают, что делается за кулисами, а пятый акт кончится резнею, – то знайте, что это «трагедия»; если же оно писано прозою и содержит в себе **трогательное** и **назидательное** происшествие из частной жизни и кончится свадьбою **любовников** и наказанием **разлучников**, – знайте, что это «драма», или «слезная комедия», или «мещанская трагедия» – что все одно и то же; если же драматическое произведение **имеет в предмете осмеяние пороков** и исправление нравов и написано шестиногими тяжелыми ямбами с пиитическими вольностями, возбуждающими смех, а в пятом акте кончится позором негодяев и чудаков и торжеством резонеров, – знайте, это «комедия», с ее **отцами** и **любовниками**, с ее **субретками** и **резонерами**; если же оно с пением и музыкою – то «опера».

Согласитесь, что все это очень просто, и разве только решительные глупцы не в состоянии были постичь всех этих премудростей за один присест. Так, Мольеров «Мещанин в дворянстве» в одну минуту узнал, что стихи есть стихи, а проза есть проза, и что он, с тех пор как начал говорить, все говорил прозою. Французы мастера и толковать и понимать; быстрота соображения соединяется у них с необыкновенною ясностию изложения. Недоразумений по части искусства в оное блаженное время не было, а если бы они и возникли, стоило только раскрыть кодекс изящного – «L'art poetique»[2] Буало и пиитику Баттё. «Лицей», или «Ликей», Лагарпа, которого наши остряки прошлого века бессознательно, но очень впопад называли в шутку «Лакеем», был уже приложением теории сих великих мужей к практике; образцы искусства были утверждены и признаны в произведениях Корнеля, Расина и Мольера, с надбавкою к ним Вольтера, Кребильйона и Дюсиса – Шекспирова парикмахера и камердинера. Все было решено и определено: наука не могла идти далее. Славное время, чудное время. И давно ли оно свирепствовало у нас на святой Руси? Давно ли Сумароков слыл «российским господином Расином»? давно ли Мерзляков – человек даровитый и умный, душа поэтическая – с важностию, нисколько не думая шутить или мистифировать публику, разбирал неподражаемые красоты творца дубовитого «Синава» и свирепого «Димитрия Самозванца»!..

Деды, помню вас и я!..

И вдруг нахлынул поток новых мнений. Легкая молодость, всегда жадная к новости, ниспровергла прежних идолов искусства, разрушила их капища и наругалась над жертвоприношением. Тщетно почтенные филистеры классицизма, застигнутые в своих **вольтеровских креслах** внезапною бурею, кричали ниспровергнутым болванам: «Выдыбай, боже!» Деревянные божки потонули в Днепре нововведения: мишурная позолота потянула их ко дну и погубила безвозвратно. Куда Сумароков! не хотим знать и Озерова. Что Озеров! смеемся мы над Корнелем и Расином! – Кого же вам надо, господа? – Шекспира, Байрона, Шиллера, Гете, Виктора Гюго – мы романтики!..

А! **романтизм!**.. Просим покорно – вот сюда, поближе: нам надо рассмотреть вас хорошенько. Вы смеялись над стариками: посмотрим, не смешны ли вы сами, молодой человек с растрепанными чувствами и измятою наружностию…

Ах, господа, это пресмешная история – я вам расскажу ее. Но сперва мне надо поговорить серьезно.

[2] «Поэтическое искусство» (*франц.*).

Всемирную историю искусства, то есть искусства не какого-нибудь народа, а целого человечества, разделяют на два великие периода, обозначая их именами **классического** и **романтического**. Собственно классическое искусство существовало только у греков – этого народа, который своею жизнию отпировал праздник древнего мира. Все народы Азии и Африки выразили собою какую-нибудь одну сторону духа, – в лице греков все эти **односторонности** явились в живом и слитном единстве. Все народы сеяли на ниве развития слезами и кровью; греки пожали только роскошные плоды, развив их из своего многостороннего, универсального, абсолютного духа. Истина открылась человечеству впервые – в **искусстве**, которое есть **истина в созерцании**, то есть не в отвлеченной мысли, а в образе, и в образе не как условном символе (что было на Востоке), а как в **воплотившейся идее**, как полном, органическом и непосредственном ее явлении в красоте форм, с которыми она так нераздельно слита, как душа с телом. Поэтому самая религия греков вышла из творящей фантазии, и мысль о божестве явилась в очаровательных созданиях искусства. Греческое творчество было освобождением человека из-под ига природы, прекрасным примирением духа и природы, дотоле враждовавших между собою. И потому греческое искусство облагородило, просветлило и одухотворило все естественные склонности и стремления человека, которые дотоле являлись в отвратительном безобразии своей животности. Вот почему дух наш не только не оскорбляется, но возвышается и облагораживается эпизодом из «Илиады», где лилейнораменная Гера, державная супруга громовержца Зевеса, обольщает чарами любви и наслаждения своего грозного супруга, чтобы в ее объятиях отец богов и человеков не отвратил гибели от ненавистных ей данаев и не наслал ее на любезных ей ахеян… Вот почему такую благородную, такую величественно-грациозную картину представляет собою Афродита – «милых хитростей матерь грозная»[3], которая собственною рукою возводит прекрасную Елену на ложе бежавшего от копья Менелаева боговидного царя Александра – Париса Приамида… Все формы природы были равно прекрасны для художнической души эллина; но как благороднейший сосуд духа – человек, то на его прекрасном стане и роскошном изяществе его форм и остановился с упоением и гордостию творческий взор эллина, – и благородство, величие и красота человеческого стана и форм явились в бессмертных образах Аполлона Бельведерского и Венеры Медичейской. Посмотрите: сколько красок, сколько пластики в описаниях наружности и разнообразных положений человеческого стана в песнях певца «Илиады», с каким наслаждением останавливается он на этих пластических картинах, с какою любовию, с какою неистощимою роскошью творчества отделывает их своим волшебным резцом… Статуи греков изображались нагими: то, что для других показалось бы бесстыдным оскорблением человеческого достоинства, в древнем мире было целомудренною поэзиею и сознанием человеческого достоинства, – и вот почему ваяние достигло у греков такого высшего развития, принесло такие роскошные плоды. В самом деле, не говоря уже о важнейших произведениях древнего резца, – камея, барельеф, медаль, посуда в форме человеческой или львиной головы, каждая безделка в этом роде есть художественное произведение и в тысячу раз выше лучшей статуи даже Кановы. У греков родилось ваяние – с ними и умерло оно, потому что только у них совершенство человеческой фигуры могло иметь такое мировое значение. Вот почему характер самой поэзии греков есть **пластичность образов**, так что хочется ощупать рукою этот волнистый, мраморный гекзаметр, который, излетев из уст, становится перед глазами вашими отдельною статуею или движущеюся картиною. Причина этого явления – уравновешение идеи с формою, из которых каждая потеряла свою особность и которые слились в неразрывном **тождестве** уже, а не единстве только. Далее, какое было содержание греческого искусства? Для греков, как лишенных христианского

[3] Стих Мерзлякова. (*Прим. В. Г. Белинского*.) Стих взят из переведенного Мерзляковым гимна древнегреческой поэтессы Сафо «Венере».

откровения, была темная, мрачная сторона жизни, которую они нарекли судьбою (fatum) и которая, как неотразимая, враждебная сила, тяготела над самими богами. Но благородный, свободный грек не преклонился, не пал перед этим страшным призраком, а в великодушной и гордой борьбе с судьбою нашел свой выход и **трагическим** величием этой борьбы просветлил мрачную сторону своей жизни; судьба могла лишить его счастия и жизни, но не унизить его духа, могла сразить его, но не победить. Эта идея мелькает еще и в «Илиаде», а в трагедиях является уже во всем блеске своего царственного величия. Древний мир был мир внешний, объективный, в котором **всё** значило общество и **ничего** не значил человек. Вот почему действующими лицами в греческой трагедии могли быть только боги, полубоги, цари и герои – представители общества, народа, а не частные лица. Дивный, очаровательно прекрасный, роскошно-упоительный мир! Великий момент человечества, момент примирения, брачного союза духа с природою в искусстве, по превосходству **художественном**, следовательно, в искусстве по преимуществу, которому равного уже не будет, но которого бессмертные творения, вопреки бессмысленному мнению ограниченных голов, невежд и самоучек, всегда будут для нас полны значения и обаятельной силы, потому что для человечества не теряется ни один момент его развития, а тем более не может забыться такая высокая ступень духа, на которой были греки!.. Исчезают только конечные формы, а формы искусства вечны и непреходящи, ибо в их конечности является бесконечное…

Но кончился он, этот прекрасный мир просветленной чувственности, одухотворенных форм и героической борьбы человека с неотразимою силою рока; кончился этот период роскошного цветения искусства – умер народ-художник! Уже и варвар-римлянин исчерпал всю свою жизнь – задача его была решена: он простер над миром свою железную длань, слив его в механическом единстве своих гражданственных форм; он уже издал и кодекс своих прав, развитых им из своей жизни и своею жизнию. Окруженный дивными произведениями искусства, вывезенными из ограбленной им Греции, он зевал от пресыщения и скуки и кормил рабами чудовищных рыб… Древний мир одряхлел; содержание его жизни было истощено… изнеможенное человечество алкало и жаждало обновления или смерти. А между тем в забытом уголку мира давно уже раздавался божественный голос, кротко и любовно взывавший: «Приидите ко мне все труждающиеся и обремененные – и я успокою вас! Возьмите иго мое на себя и научитесь от меня; ибо я кроток и смирен сердцем; и найдете покой душам вашим. Ибо иго мое благо, и бремя мое легко». И пришел час – народы познали глас пастыря, положившего душу свою за овцы, и мир осенился знамением креста. Новые, кипящие избытком юной жизни народы обновили древний мир, и настал новый период человечества, период религиозный, период **романтический**. Справедливо называют его периодом юношества человечества: это беспрестанное стремление куда-то, в какую-то неопределенную даль, эта беспрерывная жажда деятельности – что все это, как не кипение молодой крови, как не тревога юного духа, мучимого избытком сил своих? Из этого беспокойного стремления к движению, хотя бы даже без всякой цели, но только к движению, вышло бродячее рыцарство в железных доспехах, вечно на коне, вечно в битвах, если не с врагами, так с самим собою в кровавых распрях и на потешных турнирах. Но прямым и непосредственным источником всей этой романтической жизни было христианство. Некоторые поверхностные мыслители говорили и писали, что будто христианство отрицает государство, общественность, науку и искусство, потому что в евангелии ни о чем этом не говорится. Что христианство не отрицает государства, как необходимой формы существования человечества, – это ясно из слов спасителя: «Воздадите кесарева кесареви, божия богови» и из многих мест евангелия, где говорится о земных властях. Но и это еще не главное, еще не причина, а только следствие: все дело в сущности основной идеи; так как основная идея евангелия – идея божественной любви, осуществившаяся страданием и кровию за чад своих; так как эта идея есть идея всеобъемлющая, все в себе заключающая, все собою условливающая и в самой себе нося-

щая, как зерно растительную силу, все свои будущие моменты и проявления, – то благодатно оплодотворенная ею почва человеческого развития и произращала, и произращает, и никогда не перестанет произращать все цветы и все плоды небесные. Потому-то христианская религия и дала обновленному миру такое богатое содержание жизни, которого не изжить ему в вечность; потому-то все, что ни есть теперь, чем ни гордится, чем ни наслаждается современное человечество, – все это вышло из плодотворного семени вечных, непреходящих глаголов божественной книги Нового завета. Только в ней и можно и должно искать сокровенной причины торжества христианской Европы над всем остальным, нехристианским миром, слабым и ничтожным в своей громадной величине перед этою малейшею частию света. Не из христианства ли вышло все гражданское устройство средних веков? Римляне завещали им гражданское право, вышедшее из чисто отвлеченной мысли, и юридические формы; но уважение к личности человека, которого сам бог нарек сыном своим, уважение к внутреннему человеку вышло из евангелия, из идеи равенства людей перед судом божиим, из идеи равенства права на отеческую любовь и милость божию. В евангелии ничего не говорится об искусстве, но божественный спаситель называл себя сыном царственного певца и пророка Давида, и христианству обязано своими блистательнейшими вдохновениями искусство средних веков; ему обязаны своим возникновением и высоким развитием и готическая архитектура – этот образ бесконечного стремления в царство духа, и живопись с музыкою – эти по преимуществу (особливо последняя) романтические искусства. Христианству же обязано своим возвышенным, благородным характером и юношеское беспокойство одухотворенного им человечества: рыцари были защитники вдов и сирот, поборники религии, воины Христовы. Оно же возвратило женщине права ее; из него же вышло рыцарское благоговение к достоинству женщины, и отношения обоих полов получили такой возвышенно-идеальный характер, ибо родшая бога была матерь и дева – сочетание материнской любви с девственною чистотою, а брак был назван спасителем «тайною великою»…

Итак, смирение перед богом, как отрицание своей конечной личности в пользу вечной истины, смирение, простирающееся до энтузиастической готовности идти, как на светлое торжество, на смерть за свое убеждение и, несмотря ни на какую меру страдания, признавать благою и правою волю божию, сознавая свою греховность (resignation); при необходимом неравенстве на лестнице общественной иерархии, совершенное равенство перед крестом распятого, в смысле христианского братства, – а отсюда любовь и уважение к человеческой личности, великодушное мужество, жертвующее всеми своими силами и самою жизнию за угнетенных и гонимых; идеальное обожание женщины, как представительницы на земле любви и красоты, как светлого гения гармонии, мира и утешения; тревожное стремление в сумрачную даль бесконечного, ко всему таинственному и мистическому – вот романтические элементы, из которых слагалась богатая жизнь средних веков. Эта эпоха была пробуждением, восстанием духа. Чтобы сознать себя, ему надобно было отрешиться от природы, которая есть его же собственная сторона, но которая единством с ним (в смысле древних), так сказать, затемняла его, поглощая собою его невидимую жизнь и прелестию форм отводя бренные очи от его таинственной сущности. Духу надо было явиться только духом, отвлеченно от слитного явления. И он восстал в своем страшном величии, он отвергся природы, как врага своего, как диавола. Отсюда вышли: обеты целомудрия, отрешение от благ земных, отшельничество; обаятельные радости древнего мира уступили место посту, молитве, покаянию, бичеванию, – религия стала католицизмом. Отсюда и романтический характер искусства. Живопись сделалась орудием религии, ее служительницею; возникла музыка – искусство романтическое по самой своей сущности, как выражение внутренней жизни субъективного духа, и ее гармония гремела гимном богу. Поэзия воспевала подвиги и любовь храбрых рыцарей и прекрасных дам, и ее формы улетучивались в туманной мистике содержания. Не спрашивали: как выполнено художественное произведение, но спрашивали: **что**

выражает оно: **содержание** отделилось от **формы** и стало выше ее. Это не значит, чтобы произведения романтического искусства были аллегориями или символами: в истинных художниках общая страсть времени к аллегориям и символам побеждалась более или менее полнотою их художественной натуры, и идея становилась **ощутительною** только через форму; но как в древнем мире **красота формы**, обязанная своим явлением скрытой в ней идее, довольствовала собою дух и не производила в нем страстного порыва проникнуть в ее сущность, так в романтическом мире **идея,** поглощая собою внимание и удовлетворяя дух, делала форму вопросом второстепенным. Искусство уже утратило свою самостоятельность, потому что религия – сознание истины в непосредственном откровении, как высшее, всеобщее средство знания, – подчинила себе искусство, которое поэтому перестало уже быть высшею всеобщею формою всеобщей истины. И вот в этом-то смысле греческое искусство только одно и есть истинное искусство, искусство как искусство и, следовательно, высшее и совершеннейшее искусство, – и в этом-то заключается для нас и его достоинство и его недостаток: содержание его для нас неудовлетворительно, а возвыситься до его формы мы не можем, не отдав форме предпочтения пред идеею.

Итак, **классическое** искусство есть полное и гармоническое **уравновешение идеи с формою,** а **романтическое – перевес идеи над формою.** Под первым разумеется искусство греков и – не по достоинству, а по общему характеру пластицизма – поэзия римлян; под вторым – искусство средних веков, включая сюда и некоторых новейших поэтов, как, например, Шиллера.

Из этого ясно видно, что называть классиками поэтических уродов, каковы были: Корнель, Расин, Буало, Мольер, Кребильйон, Вольтер, Дюсис, Аддисон, Попе, Альфиери и подобные им, или называть романтиками Шекспира, Сервантеса, Байрона, Вальтера Скотта, Купера, Гете, Пушкина могут только люди, воздоенные французскими идеями об искусстве и не знающие первых начал, азов науки изящного. Наше новейшее искусство, начатое Шекспиром и Сервантесом, не есть ни классическое, потому что «мы не греки и не римляне», и ни романтическое, потому что мы не рыцари и не трубадуры средних веков. Как же его назвать? **Новейшим.** В чем его характер? В примирении классического и романтического, в тождестве, а следственно, и в различии от того и другого, как двух крайностей. Происходя исторически, непосредственно от второго, наследовав всю глубину и обширность его бесконечного содержания и обогатя его дальнейшим развитием христианской жизни и приобретением нового знания, оно примирило богатство своего романтического содержания с пластицизмом классической формы.

Теперь обратимся к смешной истории.

Очевидно, что классицизм, как его понимали французы и как он перешел от них к нам, был псевдоклассицизм, столько же походивший на греческий, сколько маркизы XVIII века походили на богов, царей и героев древней Греции. Неспособные, по своему национальному духу, проникнуть в сущность светлого мира древних греков, – они взяли нечто от внешних форм и думали, что, введя в свою quasi[4] трагедию царей, наперсников и вестников, сделают ее греческою. Христианский мир есть мир внутренний, духовный, субъективный, в котором личность человека благородна и священна потому уже, что он человек: вследствие этого в шекспировской драме шут короля Лира имеет такое же право на свое место, как и сам Лир на свое; а в древней трагедии, как мы уже заметили выше, могли иметь место только представители политического общества, народа. Смотреть на внешность мимо ее значения – значит впасть в случайность. Возвышенную простоту греков, их поэтический язык, выходивший из пластического лиризма их жизни, французы думали заменить натянутою декламациею и риторическою шумихою. Они сами себя назвали классиками, и им все поверили! Так как

[4] Мнимую (*лат.*).

основанием этого псевдоклассицизма была внешность и формальность, то понятно, отчего французская теория изящного была так проста и определенна: ничего нет легче, как судить о вещах по внешним признакам.

Но так называемые романтики ушли не дальше их и только впали в другую крайность: отвергнув псевдоклассическую форму и чопорность, они полагали романтизм в бесформенности и диком неистовстве. **Дикость и мрачность** они провозгласили отличительным характером поэзии Шекспира, смешав с ними его глубокость и бесконечность и не поняв, что формы Шекспировых драм совсем не случайности, но условливаются идеею, которая в них воплотилась. Есть еще и теперь люди, которые Бетховена называют **диким,** добродушно не понимая, что дикость есть унижение, а не достоинство гения, и что энергия и глубокость совсем не то, что дикость. Они не поняли, что в лирических произведениях Гете пластицизм форм подходит к древнему и что их художественное достоинство недоступно с первого взгляда со стороны идеи, но прежде всего поражает роскошным изяществом своих форм. Если классики походили на напудренных маркизов прошлого века, то романтики походили на нагих австралийцев, одуревших от человеческой крови или отправляющих свои отвратительные торжества. Отвергнуть устарелые и случайные формы искусства еще не значит постигнуть сущность искусства. Последнее можно сделать, только оставив в стороне внешности и углубившись в начала искусства. Но это романтическое неистовство было нужно как отрицание ложного классицизма: сделав свое дело, оно, в свою очередь, стало так же смешно, как и классическая чопорность. В сущности же, все крайности равны, и ни одна не лучше другой. Мы смеемся над классическими разделениями поэзии на роды и драматической на виды; но понимаем ли мы сами это дело лучше их? Мы говорим «драма, трагедия, комедия», а не думаем, в чем состоит значение этих слов и чем они друг от друга отличаются. Кровавый конец для нас еще и теперь признак **трагедии**, веселость и смех – признак **комедии**, а то и другое вместе и с благополучным окончанием – **драма**. Все те же внешние и случайные признаки, не выходящие из идеи; мы всё те же классики, только **классики романтические.**

Кстати, позвольте объяснить вам поподробнее, что такое **романтический классицизм:** это прямо относится к предмету нашей статьи и представляет собою очень интересный предмет, по крайней мере очень забавный.

Романтический классик есть представитель **эклектического** примирения классицизма с романтизмом, в котором кое-что удерживается из классицизма и кое-что берется из романтизма. Разумеется, все дело тут вертится на отвлеченных, внешних формах. При рассматривании поэтического произведения первая задача классика – определить его род, и если его форма так странна, дика и такая небывалая, что классик недоумевает о его роде, то объявляет это сочинение вздорным и нелепым, хотя и не лишенным блесков таланта. Так антипоэтический Вольтер отзывался о Шекспире. Особенно, в этом отношении, для классиков хуже чумы те авторы, которые не выставляют на своих сочинениях слов: **поэма, трагедия, драма, комедия, водевиль, ода, эклога, элегия** и пр. Для них это просто убийство! Здесь классики очень сходны с натуралистами: нашедши новый предмет из животного, растительного или минерального царства, натуралист прежде всего хлопочет **о роде и виде**, и если не узнает с раза ни того, ни другого, то старается подвести свою находку под какой-нибудь известный род в качестве новооткрытого **вида**. Но вот где и ужасная разница между классиками и натуралистами: если рода не находится для новооткрытого предмета, а сам он не помещается в цепи системы как род, то натуралист все-таки не исключает его из цепи созданий божиих, но, тщательно описав его признаки, надеется, что впоследствии найдется для него место; классик же, не думая долго, объявляет изящное произведение вздором за то только, что оно не подходит под **известные ему** роды произведений искусства. Но лучше ли поступают в этом отношении господа романтики? Давно ли один журналист, с гордостию и до сих пор называ-

ющий себя романтиком и всегда преследовавший классицизм как уголовное преступление, отступился от «Каменного гостя» Пушкина и нашел лишь хорошие стишки в этом великом создании потому только, что пришел в недоумение – что это такое: не то драматический рассказ, не то испанское имброглио, не то бог знает что! Не форма ли тут играет прежнюю свою роль, не классицизм ли это, хотя и подновленный и подкрашенный романтизмом? А как вам кажется вот эта проделка: догадавшись о нелепости разделения поэзии на роды, основанного на трех формах времени и делающего лирическую поэзию выражением будущего времени, немецкий хитрец драматическую поэзию заставил выражать будущее время, ибо-де драма представляет людей не такими, каковы они суть, а такими, каковы должны быть, следовательно, какими будут. «О, тонкая штука! Эк, куда метнул! какого тумана напустил! разбери кто хочет!..» И все толки, все положения наших романтиков похожи на это, как две капли воды: это те же классические нелепости, но только перехитренные и перемудренные; словом, это романтический классицизм, старая погудка на новый лад. Он также смотрит на предмет извне, а не изнутри, и потому хоть ему и кажется, что он прытко бежит, а в самом-то деле он все на одном месте вертится вокруг самого себя. Пора приняться за дело посерьезнее, пора взять за основание своих теорий не произвольные, субъективные понятия, а мысль, развивающуюся из самой себя. Мы не принадлежим ни к классикам, ни к романтикам и равно смеемся над тем и другим названием, не находя смысла ни в том, ни в другом. Мы не ручаемся за верность наших оснований, но ручаемся, что в наших выводах будем логически верны своим основаниям и что если читатели не согласятся с нами, по крайней мере поймут то, что мы хотим сказать. Задача, которую мы предлагаем себе в этой статье, – вывести разделение драматической поэзии на трагедию и комедию не по внешним признакам, а из их сущности и на этих основаниях сделать критическую оценку знаменитому произведению Грибоедова.

Поэзия есть истина в форме созерцания; ее создания – воплотившиеся идеи, видимые, **созерцаемые** идеи. Следовательно, поэзия есть та же философия, то же мышление, потому что имеет то же содержание – абсолютную истину, но только не в форме диалектического развития идеи из самой себя, а в форме непосредственного явления идеи в образе. Поэт мыслит образами; он не **доказывает** истины, а **показывает** ее. Но поэзия не имеет цели вне себя – она сама себе цель; следовательно, поэтический образ не есть что-нибудь внешнее для поэта, или второстепенное, не есть средство, но есть цель: в противном случае он не был бы образом, а был бы символом. Поэту представляются образы, а не идея, которой он из-за образов не видит и которая, когда сочинение готово, доступнее мыслителю, нежели самому творцу. Посему поэт никогда не предполагает себе развить ту или другую идею, никогда не задает себе задачи: без ведома и без воли его возникают в фантазии его образы, и, очарованный их прелестию, он стремится из области идеалов и возможности перенести их в действительность, то есть видимое одному ему сделать видимым для всех. Высочайшая действительность есть истина; а как содержание поэзии – истина, то и произведения поэзии суть высочайшая действительность. Поэт не украшает действительности, не изображает людей, какими они должны быть, но каковы они суть. Есть люди, – это все они же, все романтические же классики, – которые от всей души убеждены, что поэзия есть мечта, а не действительность, и что в наш век, как **положительный** и **индюстриальный**, поэзия невозможна. Образцовое невежество! нелепость первой величины! Что такое мечта? Призрак, форма без содержания, порождение расстроенного воображения, праздной головы, колобродствующего сердца! И **такая** мечтательность нашла своих поэтов в Ламартинах и свои поэтические произведения в идеально чувствительных романах, вроде «Аббаддонны»[5]; но разве Ламартин поэт, а не мечта, – и разве «Аббаддонна» поэтическое произведение, а

[5] Известный немецкий роман какого-то господина идеальштюкмахера. (*Прим. В. Г. Белинского.*)

не мечта?.. И что за жалкая, что за устарелая мысль о **положительности** и **индюстриальности** нашего века, будто бы враждебных искусству? Разве не в нашем веке явились Байрон, Вальтер Скотт, Купер, Томас Мур, Уордсворт, Пушкин, Гоголь, Мицкевич, Гейне, Беранже, Эленшлегер, Тегнер и другие? Разве не в нашем веке действовали Шиллер и Гете? Разве не наш век оценил и понял создания классического искусства и Шекспира? Неужели это еще не факты? Индюстриальность есть только одна сторона многостороннего XIX века, и она не помешала ни дойти поэзии до своего высочайшего развития в лице поименованных нами поэтов, ни музыке в лице ее Шекспира – Бетховена, ни философии в лице Фихте, Шеллинга и Гегеля. Правда, наш век – враг мечты и мечтательности, но потому-то он и великий век! Мечтательность в XIX веке так же смешна, пошла и приторна, как и сентиментальность. **Действительность** – вот пароль и лозунг нашего века, действительность во всем – и в верованиях, и в науке, и в искусстве, и в жизни. Могучий, мужественный век, он не терпит ничего ложного, поддельного, слабого, расплывающегося, но любит одно мощное, крепкое, существенное. Он смело и бестрепетно выслушал безотрадные песни Байрона и, вместе с их мрачным певцом, лучше решился отречься от всякой радости и всякой надежды, нежели удовольствоваться нищенскими радостями и надеждами прошлого века. Он выдержал рассудочный критицизм Канта, рассудочное положение Фихте; он перестрадал с Шиллером все болезни внутреннего, субъективного духа, порывающегося к действительности путем отрицания. И зато в Шеллинге он увидел зарю бесконечной действительности, которая в учении Гегеля осияла мир роскошным и великолепным днем и которая, еще прежде обоих великих мыслителей, непонятая, явилась непосредственно в созданиях Гете… Только в наш век искусство получило полное свое значение, как примирение христианского содержания с пластицизмом классической формы, как новый момент уравновешения идеи с формою. Наш век есть век примирения, и он так же чужд романтического искусства, как и классического. Средние века были моментом нецельным, неслитным, но отвлеченным; мы видим в нем только романтические элементы, которыми человечество запасалось на будущую жизнь и которые только теперь явились в своей слитной действительности и проникли нашу частную, домашнюю и даже практическую сторону жизни, так что одна сторона не отрицает другой, но обе являются в неразрывном единстве, взаимно проникнув одна другую. Этого-то слитного единства и не было в действительности средних веков, которых романтические элементы обозначались в какой-то отвлеченной особности. И вот почему рыцарь иногда при одном подозрении в неверности жены или безжалостно умерщвлял ее собственною рукою, или сожигал живую, – ее, которая некогда была царицею дум и мечтаний души его, перед которою робко преклонял он колени, едва осмеливаясь возвести взоры на свое божество, и которой бескорыстно посвящал он и свое кипящее мужество, и силу железной руки, и беспокойную, бродячую волю свою… Да и вообще, находя жену, он терял идеальное, бесплотное, ангелоподобное существо. В новейшем периоде человечества напротив: Юлия Шекспира обладает всеми романтическими элементами; любовь была религиею и мистикою ее девственного сердца; встреча с родною ей душою была великим и торжественным актом ее души, вдруг сознавшей себя и возросшей до действительности; а между тем, это существо не облачное, не туманное, все **земное**, – да, земное, но насквозь проникнутое небесным. Романтическое искусство переносило землю на небо, его стремление было вечно туда, по ту сторону действительности и жизни: наше новейшее искусство переносит небо на землю и земное просветляет небесным. В наше время только слабые и болезненные души видят в действительности юдоль страдания и бедствий и в туманную сторону идеалов переносятся своей фантазиею, на жизнь и радость в мечте: души нормальные и крепкие находят свое блаженство в живом сознании живой действительности, и для них прекрасен божий мир, и само страдание есть только форма блаженства, а блаженство – жизнь в бесконечном. Мечтательность была высшею действительностию только в периоде юношества человеческого рода;

тогда и формы поэзии улетучивались в фимиам молитвы, во вздох блаженствующей любви или тоскующей разлуки. Поэзия же мужественного возраста человечества, наша, новейшая поэзия осязаемо изящную форму просветляет эфиром мысли и наяву действительности, а не во сне мечтаний, отворяет таинственные врата священного храма духа. Короче: как романтическая поэзия была поэзиею мечты и безотчетным порывом в область идеалов, так новейшая поэзия есть **поэзия действительности**, поэзия жизни.

Разделение поэзии на три рода – лирическую, эпическую и драматическую – выходит из ее значения как **сознания истины** и, следовательно, из взаимных отношений сознающего духа – **субъекта**, к предмету сознания – **объекту**. **Лирическая** поэзия выражает субъективную сторону человека, открывает нашему взору **внутреннего** человека, и потому вся она – ощущение, чувство, музыка. **Эпическая** поэзия есть объективное изображение совершившегося во времени события, картина, которую показывает вам художник, выбирая для вас лучшие точки зрения, указывая на все ее стороны. **Драматическая** поэзия есть примирение этих двух сторон, субъективной, или лирической, и объективной, или эпической. Перед вами не **совершившееся**, но **совершающееся** событие; не поэт вам сообщает его, но каждое действующее лицо выходит к вам само, говорит вам за самого себя. В одно и то же время видите вы его с двух точек зрения: оно увлекается общим водоворотом драмы и действует волею и неволею сообразно с своими отношениями к прочим лицам и идее целого создания – вот его объективная сторона; оно раскрывает перед вами свой внутренний мир, обнажает все изгибы сердца своего; вы подслушиваете его немую беседу с самим собою – вот его субъективная сторона. Поэтому-то в драме всегда видите вы два элемента: эпическую объективность действия в целом и лирические выходки и излияния в монологах, до того лирические, что они непременно должны быть писаны стихами и, переданные в переводе прозою, теряют свой поэтический букет и переходят в надутую прозу, чему доказательством могут служить лучшие места Шекспировых драм, переведенных прозою. В лирической поэзии поэт является нам субъектом, и потому-то в ней так часто и такую важную роль играет его личность, его я, а ощущения и чувства, о которых он говорит, как о своих собственных, будто бы одному ему принадлежащих, мы приписываем себе, узнаем в них моменты собственного духа. Эпический поэт, скрываясь за событиями, которые заставляет нас созерцать, только подразумевается как лицо, без которого мы не знали бы о совершившемся событии; он даже и не всегда бывает незримо присутствующим лицом: он может позволять себе обращения и к самому себе, говорить о себе или, по крайней мере, подавать свой голос об изображаемых им событиях. В драме, напротив, личность поэта исчезает совсем и как бы даже не предполагается существующею, потому что в драме и событие говорит само за себя, современно представляясь совершающимся, и каждое из действующих лиц говорит само за себя, современно развиваясь и с внутренней и с внешней стороны своей.

Драматическую поэзию обыкновенно разделяют на два вида: **трагедию и комедию**. Разовьем необходимость этого разделения из сущности идеи поэзии, а не из внешних форм и признаков. Для этого мы должны разделить на две стороны самую поэзию, какая бы она ни была – лирическая, эпическая или драматическая: на **поэзию положения, или действительности, и поэзию отрицания, или призрачности.**[6]

Предмет поэзии есть **действительность**, или **истина в явлении**. Те, которые думают, что ее предмет – мечты и вымыслы никогда и нигде небывалого, кроме воображения поэта, сбиваются словами «идеал» и «идеализирование действительности». Конечно, создания поэта не суть списки или копии с действительности, но они сами суть действительность,

[6] Мы уверены, что это слово никому не покажется странным, хоть оно и ново. Всякий, понимающий слово «призрак», верно, поймет и «призрачность», означающую совокупность свойств призрака, точно так же, как «разум» и «разумность», и проч. (*Прим. В. Г. Белинского.*)

как **возможность**, получившая свое **осуществление**, и получившая это осуществление по непреложным законам самой строгой необходимости: идея, рождающаяся в душе поэта, есть тайна, как младенец, зачинающийся во чреве матери: кто может угадать заранее индивидуальную форму той или другого? и та и другая не есть ли **возможность**, стремящаяся получить свое **осуществление**, не есть ли совершенно никогда и нигде небывалое, но долженствующее быть сущим? Идеал не есть собрание рассеянных по природе черт одной идеи и сосредоточенных на одном лице, потому что собирание не может не быть механическим, – а это противоречит динамическому процессу творчества. Еще менее идеал может быть воображением того, чего и нет и быть не может, то есть мечтою, или украшенною природою и усовершенствованными людьми – людьми не как они суть, а какими будто бы они должны быть. Идеал есть общая (абсолютная) идея, отрицающая свою общность, чтобы стать частным явлением, а ставши им, снова возвратиться к своей общности. Объясним это примером. Какая идея Шекспирова «Отелло»? Идея ревности, как следствия обманутой любви и оскорбленной веры в любовь и достоинство женщины. Эта идея не была сознательно взята поэтом в основание его творения, но, без ведома его, как незримо падшее в душу зерно, развилась в образы Отелло и Дездемоны, то есть совлеклась своей безусловной и отвлеченной общности, чтобы стать частными явлениями, личностями Отелло и Дездемоны. Но как лица Отелло и Дездемоны не суть лица какого-нибудь известного Отелло и какой-нибудь известной Дездемоны, а лица типические, благодаря общей идее, воплотившейся в них, то следует второе отрицание идеи, или возвращение общей идеи к самой себе. Следовательно, идеализировать действительность значит совсем не украшать, но являть ее как божественную идею, в собственных недрах своих носящую творческую силу своего осуществления из небытия в живое явление. Другими словами, «идеализировать действительность» значит в частном и конечном явлении выражать общее и бесконечное, не списывая с действительности какие-нибудь случайные явления, но создавая **типические** образы, обязанные своим типизмом общей идее, в них выражающейся. Портрет, чей бы он ни был, не может быть художественным произведением, ибо он есть выражение частной, а не общей идеи, которая одна способна явиться типически; но лицо, в котором бы, например, всякий узнал **скупого**, есть идеал, как типическое выражение общей родовой идеи скупости, которая заключает в себе возможность всех своих случайных явлений; поэтому, как скоро она стала образом, то в этом образе всякий видит портрет не **какого-нибудь** скупца, но портрет всякого какого-нибудь скупца, хотя бы этот **какой-нибудь** и имел совершенно другие черты лица.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.