

Виссарион Григорьевич Белинский

Разделение поэзии на роды и виды



Виссарион Белинский

**Разделение поэзии
на роды и виды**

«Public Domain»

1841

Белинский В. Г.

Разделение поэзии на роды и виды / В. Г. Белинский —
«Public Domain», 1841

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

Конец ознакомительного фрагмента.	18
Комментарии	

Виссарион Григорьевич Белинский

Разделение поэзии на роды и виды¹

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, возторгая 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 ограничивается только внешними формами его тела, изображает только мужество, величие и силу в мужчине, красоту и грацию в женщине. Живописи доступны весь человек – даже внутренний мир его духа; но и живопись ограничивается схватыванием 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 заключает в себе все элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств. Поэзия представляет собою всю целостность искусства, всю его организацию и, объемля собою все его стороны, заключает 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 различные 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 воли и характеров. С другой стороны, эти характеры не остаются в самих себе, но беспрерывно обнаруживаются, 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 (конкретию) 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 музыкою. 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, например, эти стихи из песни сумасшедшей Офелии:

Он во гробе лежал с непокрытым лицом,
С *непокрытым*, с *открытым* лицом.^[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, крушила тоскою:
«*Вы пойте мне иву, зеленую иву!*»
Она свою руку на грудь положила
И голову тихо к коленям склонила.
Студеные волны, шумя, там бежали,
И стон ее жалкий те волны роптали.
«*О ива, ты, ива, зеленая ива!*»
Горячие слезы катились ручьями,

И дикие камни смягчались слезами.
«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 сидящую 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 нею 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. Эпопея 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 обращающеюся 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 драматизм и сообщает ему игру переливного света жизни, как румянец лицу прекрасной девушки, как алмазный блеск и сияние – ее чарующим очам. Без лиризма эпоса 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 эпоса составляет – *событие*; мимолетное и мгновенное ощущение, потрясшее душу поэта, как ветер струны золотой 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 длинноте 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 эпоса, 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 восприимчивости 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, совершенно 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 слышанной 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 опреде-

ленный 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 «Туча»:

Последняя туча рассеянной бури!
 Одна ты несешься по ясной лазури,
 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 миновалась.
 Земля освежилась, и буря промчалась,
 И ветер, лаская листочки древес,
 Тебя с успокоенных гонит небес.

Сколько есть людей на белом свете, которые, прочтя эту пьесу и не найдя в ней нравственных апофегм и философских афоризмов, скажут: «Да что же тут *такого?* – препустенькая 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 эпосе, есть *событие*, драма и эпопея диаметрально противоположны друг другу по своей сущности. В эпосе господствует *событие*, в драме – *человек*. Герой эпоса – *происшествие*; герой драмы – *личность человеческая*. Жизнь в эпосе является как нечто сущее *по себе*, то есть так, как она есть, независимая от человека, незнаемая 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* сущее, как разумное сознание, как свободная воля. *Человек* есть герой драмы, и не *событие* властвует в ней над *человеком*, но *человек* властвует 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 расстаться 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 горесть изведать,
Горесть 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 пораженный, души не извергнет
И за грабеж над Патроком любезнейшим 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 мщенья, 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 отчизны 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 Кронииду;
Мощного рок одолел и вражда непреклонная 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 разрывать я заставлю, и в горе
С нежных ланит отирать руками обеими слезы!

Скоро узнают, что долгие дни отдыхал я от брани!
В бой выхожу; не удерживай, мать, 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 молением
Тронут не будешь: в груди у тебя железное сердце.
Но трепещи, да не буду тебе я божиим гневом,
В оный день, когда Александр и Феб стреловержец,
Как ни могучего, в Скейских воротах 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 распростер, промыслитель, весы золотые; на них он
Бросил два жребия смерти, в сон погружающей долгий:
Жребий один Ахиллеса, другой Приамова сына.
Взял посредине и поднял: поникнул 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 сходя 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 Брианом, очаровательною Ревеккою, даже Цедрихом-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 образом этого может служить, например, «Маннеринг, или астролог», где герой романа является на сцене только в третьей части и то каким-то таинственным лицом, в котором узнаете 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 ставит 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 последовать 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 мщения, 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 шпаг Гамлетом и Лаэртом и неумышленной ошибки королевы-матери, выпившей отравленный – кубок, назначенный ее сыну), тем не менее «Гамлет» есть несколько 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 трогающая, 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 ревущий голос глубоко затаенного, но сильного и страстного честолюбия. Эта страсть, столь ужасная и гибельная 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 приуготовляется 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 царевубийством 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 самостоятельные 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 девушкою 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 занимать 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 Мазепою и Мариєю, эта сцена, набросанная шекспировскою кистью! Мучимая ревностью 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. Семейю
Стараюсь я забыть мою.
Я стала ей в позор; быть может
(Какая страшная мечта!),
Моим отцом я проклята,
А за кого?

Мазепа.

Так я дороже
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 искуситель.

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 прибавить 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 натуры 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:

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.

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 натуры» (см. комментарий к статье «Гамлет». Драма Шекспира. «Мочалов в роли Гамлета» в т. I наст. изд.).