

В. Г. Белинский

Сочинения Державина



Виссарион Григорьевич Белинский

Сочинения Державина

*Текст предоставлен правообладателем.
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=2785155*

Аннотация

Статьи о Державине, приуроченные к столетнему юбилею со дня рождения поэта, должны были составить часть давно задуманного и неоднократно обещанного Белинским в печати «Критического курса русской поэзии». Вместе с циклом статей «Сочинения Александра Пушкина (1843–1846)» и статьей «Кантемир» они заложили основу научной истории русской литературы.

Содержание

Статья I	4
Конец ознакомительного фрагмента.	17
Комментарии	

Виссарион Григорьевич Белинский

Сочинения Державина

Четыре части. Санкт-Петербург, 1843

Статья I

С июля 3-го текущего года начнется *второе столетие* от дня рождения Державина... Итак, целый век разделяет молодые поколения нашего времени от певца Екатерины... Но от смерти Державина едва прошло четверть века, – и несмотря на то, кажется, целые века легли между им и нами... Читая стихотворения Державина, теперь уже почти ничего не понимаешь в них без исторических нравоописательных комментариев на век, которого он был органом... Язык, образ мыслей, чувства, интересы – все, все чуждо нашему времени... Но не умер Державин, так же, как не умер век, им прославленный: век Екатерины приготавил век Александра, приготавивший наш век, – и между Державиным и поэтами нашего времени существует та же кровно-родственная историческая связь, которая существует и между этими тремя эпохами русской истории...

Искусство, как одна из абсолютных сфер сознания, имеет свои законы, в его собственной сущности заключенные, и вне себя не признает никаких законов. Кто, уже по натуре своей или по духовной своей неразвитости, не в состоянии постигать законов искусства в его *идее*, тот не в состоянии ни ценить искусства в факте, ни наслаждаться им. До постижения идеи мы доходим искусственным путем отвлечения: следовательно, идея сама по себе есть только одна сторона предмета, искусственно отделяемая нами от живой всецелости предмета, для того чтоб нам можно было отрешиться от непосредственного, эмпирического способа понимать этот предмет. И потому нет идей, которые и оставались бы идеями; но всякая идея осуществляется как факт – как предмет или как действие. Осуществление идеи в факте имеет свои непреложные законы, из которых главнейший – *последовательность и постепенность*. Ничто не является вдруг, ничто не рождается готовым; но все, имеющее идею своим исходным пунктом, развивается по моментам, движется диалектически, из низшей ступени переходя на высшую. Этот непреложный закон мы видим и в природе, и в человеке, и в человечестве. Природа явилась не вдруг, готовая, но имела свои дни или свои моменты творения. Царство ископаемое предшествовало в ней царству прозябаемому, прозябаемое – животному. Каждая былинка проходит через несколько фазисов развития, – и стебель, лист, цвет, зерно суть не что иное, как непреложно последовательные моменты в жизни растения. Человек проходит через физические моменты младенчества, отрочества, юношества, возмужалости и старости, которым соответствуют нравственные моменты, выражающиеся в глубине, объеме и характере его сознания. Тот же закон существует и для обществ, и для человечества. Тот же закон существует и для искусства. У искусства есть свой вечный, неизменный идеал совершенства, составляющий предмет эстетики, как науки изящного; но искусство не вдруг, а постепенно достигает своего идеала, – и история искусства есть картина моментов его развития. Так, например, Индия – страна, где впервые пробудилось в людях стремление к сознанию абсолютной истины и в которой это сознание остановилось на своем первом моменте; как бы окаменелое, дошло оно до нас, через ряд тысячелетий, почти в том самом виде, в каком первоначально возникло, подобно вершинам Гималаи, которые и теперь почти те же, какими узрел их мир в первые дни своего создания. Подобно религии и философии, искусство в Индии представляется на первой ступени своего проявления, в первом моменте своего существования: оно носит там характер чисто символический, ибо

его образы *условно*, а не непосредственно выражают идею. Таково должно быть, и иным не может быть искусство в своем начале. Чтоб образы выражали идею не условно, а непосредственно, для этого необходимо идее быть полною и ясною для художника; но как идеи первобытных и младенчествующих обществ состоят из темных предощущений и неопределенных, смутных предчувствий, то и выражение идеи у них, естественно, должно состоять из одних намеков, иносказаний и затейливых символов. В Египте искусство сделало уже большой шаг, приблизившись несколько к простоте и природе; по крайней мере египетские изваяния представляют уже не одних сфинксов, но и людей, хотя эти люди еще массивны, грубы, неподвижны. В Греции искусство уже отрешилось <от> символизма, и его образы облеклись в простоту и истину, которые составляют высочайший идеал красоты.

Искусство никогда не развивается независимо-одиноко: напротив, его развитие всегда бывает связано с другими сферами сознания. В эпоху младенчества и юношества народов искусство всегда, более или менее, – выражение религиозных идей, а в эпоху возмужалости – философских понятий. Индийский пантеизм есть обожествление природы, и потому даже в поэзии индустанской играют такую важную роль растения, змеи, птицы, коровы, слоны и прочие животные, а изваяния богов представляют дику и уродливую смесь членов человеческого тела с членами животных. Индийское искусство не могло возвыситься до изображения красоты человеческой, ибо в пантеистической религии индусов бог есть природа, а человек – только ее служитель, жрец и жертва. Египетская мифология занимает уже середину между индийскою и греческою: среди животного-чудовищных образов ее богов уже заметны и человеческие лики, послужившие типом для изваяний греческих; между Озирисом и Аполлоном есть средство, и миф Феба, который сражает Пифона, занят греками у египтян. Однакож это борение между животным и человеком разрешилось только в сфинкса – чудовище с женоподобною головою и грудью, с туловищем зверя. Сфинкс египетский мудрее человека: он загадывает человеку хитрые загадки и пожирает его за неумение разгадать их. Но грек Эдип разгадал мысль и нашел слово: зверь бросился в море и утонул; человек вступил в свои права, – и боги Греции не что иное, как образы идеального человека, обожествление человека. Звери вошли в искусство как выражение сил природы, повинующихся человеку: кони возят колесницу Аполлона, Цербер стережет вход в царство Аида, отвратительные гарпии служат бичом злодейства; Зевс принимает образы вола и лебедя для скрытия от Геры таких походов, источником которых были чисто естественные поползновения. Образ человеческий просветлен и возвышен: его назначение в греческом искусстве – выражать высшую идеальную красоту. В греческом искусстве символика и аллегория кончились; искусство стало искусством. Объяснения этого должно искать в греческой религии и глубоком, вполне развившемся и определившемся смысле ее мирообъемлющих мифов.

Кроме всего этого, на развитие и характер искусства много имеют влияния еще и разные совершенно случайные обстоятельства, особенно же природа и местность страны, климат и проч. Огромность архитектурных зданий, колоссальность статуй индийских – явно отражение гигантской природы страны Гималаев, слонов и удавов. Нагота греческих изваяний находится в большей или меньшей связи с благословенным: климатом Эллады. Гармоническая природа этой страны, чуждая всякой чудовищной громадности, всяких чудовищных крайностей, не могла не иметь влияния на чувство соразмерности и ответственности, словом гармонии, которое было как бы врожденно грекам. Бедная и величаво дикая природа Скандинавии была для норманов откровением их мрачной религии и сурово величавой поэзии. Политические обстоятельства также имеют влияние на развитие и характер искусства: римляне заняли у греков классическую гармонию и благородную простоту архитектуры, но прибавили к ней от себя огромность и громадность размеров, как бы выразивших колоссальность их государства и их политического величия.

Из этого видно, как жестоко ошибаются те умозрительные судии изящного, которые хотят видеть в искусстве совершенно отдельный мир, существующий независимо от других сфер сознания и от истории. Основываясь на том, что предмет искусства не временное и относительное, а вечное и безусловное, они думают, что искусство унижает себя, если подчиняется каким бы то ни было историческим и временным влияниям. Но это значит смотреть на «вечное» и «безусловное», как на отвлеченные понятия, чуждые всякого содержания, как на логические построения, лишенные всякой жизненности: ибо «вечное» выражается во времени, «безусловное» ограничивается формою проявления, «бесконечное» делается доступным созерцанию в конечном. Если эстетика возьмет за основание одни идеи и их диалектическое развитие, оставив в стороне верования и историю, — то по ней выйдет, может быть, что произведения греческого искусства прекрасны, а индийского и египетского не имеют ничего общего с творчеством и суть порождения невежества и дикости; готическая архитектура — воплощенное безвкусие и безобразие; французская литература хороша, а немецкая — вздор или наоборот, смотря по тому, от какого начала отправится эстетика. Задача истинной эстетики состоит не в том, чтоб решить, *чем должно быть искусство*, а в том, *что такое искусство*. Другими словами: эстетика не должна рассуждать об искусстве, как о чем-то предполагаемом, как о каком-то идеале, который может осуществиться только по ее теории: нет, она должна рассматривать искусство, как предмет, который существовал давно прежде ее и существованию которого она сама обязана своим существованием.

Другие знатоки и любители искусства начинают с противоположной крайности, думая, что изящное не имеет никаких непреложных законов и что стоит только изучить историю и нравы какого угодно народа, чтоб понять его искусство. Узнав из биографии какого-нибудь художника, что он был несчастен, они думают, что нашли ключ к тайне его грустных созданий. «Видите ли, — говорят они: — он был несчастен в жизни, и оттого меланхолия составляет отличительный характер его произведений». Коротко и ясно! Этак легко можно объяснить и мрачный характер поэзии Байрона: критика будет и недолга и удовлетворительна. Но что Байрон был несчастен в жизни — это уже старая новость: вопрос в том, отчего этот одаренный дивными силами дух был обречен несчастью? Эмпирические критики и тут не задумаются: раздражительный характер, ипохондрия, — скажут одни из них, — и расстройство пищеварения, прибавят, пожалуй, другие, добродушно не догадываясь в низменной простоте своих гастрических воззрений, что подобные малые причины не могут иметь своим результатом такие великие явления, как поэзия Байрона. Всякому известно, что иной меланхолик от природы бывает счастлив при благоприятных обстоятельствах и самый веселый человек делается ипохондриком от несчастья, что раздражительность нервов служит не только к живейшему ощущению горестей, но и к живейшему ощущению радости. Всякому также известно, что великие комики по большей части бывают людьми раздражительными и склонными к ипохондрии и что весьма редко появляется улыбка на устах тех, которые заставляют других хохотать до слез... Ни один поэт не может быть велик от самого себя и через самого себя, ни через свои собственные страдания, ни через свое собственное блаженство: всякий великий поэт потому велик, что корни его страдания и блаженства глубоко выросли в почву общественности и истории, что он, следовательно, есть орган и представитель общества, времени, человечества. Только маленькие поэты и счастливы и несчастливы от себя и через себя: но зато только они сами и слушают свои птичьи песни, которых не хочет знать ни общество, ни человечество. Чтоб разгадать загадку мрачной поэзии такого необъятно колоссального поэта, как Байрон, должно сперва разгадать тайну эпохи, им выраженной, а для этого должно факелом философии осветить исторический лабиринт событий, по которому шло человечество к своему великому назначению — быть олицетворением вечного разума, и должно определить философски градус широты и долготы того места пути, на котором застал поэт человечество, в его историческом движении. Без того все ссылки на события,

весь анализ нравов и отношений общества к поэту и поэта к обществу и к самому себе равно ничего не объясняют.

Но прежде чем определить историческое значение поэта, должно определить его чисто художественное значение: без этого никто не поймет, почему критика или эстетика признает одного поэта поэтом, а другого нет и почему в одном она видит великого, а в другом обыкновенного поэта. Вот здесь эстетика имеет право основываться на одном философском начале искусства, не относясь ни к истории, ни к другим сферам сознания. Здесь получает свой великий смысл искусств как искусство, как такая сфера деятельности, которая сама себе цель и вне себя цели не имеет. Естественно, прежде чем определить, к зодчеству какого народа, какой эпохи, какого стиля принадлежат здания такого-то архитектора и великий ли он архитектор, должно показать, есть ли в его зданиях творчество, полет фантазии, словом, поэзия, или эти здания – только груды камней, складенные по правилам архитектуры трудолюбивым ремесленником, тщательно изучившим техническую сторону искусства, или, пожалуй, и опытным академиком... А этот вопрос может быть решен только на основании философии изящного – эстетики. Но здесь и оканчивается работа эстетики, как эстетики собственно, и отсюда вступает в свои права история и философия истории. Это не значит, чтобы эстетика, в каком бы то ни было случае, отказывалась от прав, неотъемлемо принадлежащих ей в деле искусства, это значит только, что эстетика, окончив рассмотрение художественной стороны искусства, обращается к другой стороне, столько же присущей искусству, как и сторона художественная, – к стороне его содержания, и, нисколько не отказываясь от своих законных и неотъемлемых прав, вступает в союз с другою родственною ей сферою – сферою истории. Все сферы высшего сознания так родственны и тесно связаны между собою, что только через искусственное действие разума можно разделять их; показать же точные их границы так же трудно, как и показать, где в человеке оканчивается тело и начинается душа, где конец чувства и начало ума, и т. д.

А между тем как в понятии о природе человека существуют преданные отвлечениям идеалисты, которые за душою не замечают организма, и материалисты, которые за массою тела не могут провидеть душу, – так и в понятии об искусстве существуют свои идеалисты (умозрители) и свои материалисты (эмпирики). Мы показали, в чем состоит учение тех и других; прибавим к этому, что эмпирики, не признающие эстетики и превращающие ее в сухой, не оживленный мыслию каталог изящных произведений, с практическими и случайными комментариями, – лишают искусство его высокого значения. Не признавая содержанием искусства той же вечной, в свободной необходимости диалектически развивающейся идеи, которая составляет содержание истории и философии, эмпирики низводят творческие произведения на степень предметов, имеющих целию приятно развлекать скуку и занимать праздное бездействие, – а это значит ставить их в один разряд с изящно сделанною мебелью и теми красивыми безделками, которыми мода и прихоть украшают в комнатах камин, столы и этажерки. Идеалисты доходят до той же крайности, только противоположным путем. По их учению, жизнь должна идти своею дорогою, а искусство своею, не соприкасаясь друг с другом, не завися друг от друга и не имея никакого влияния друг на друга. Буквально верные своему основному положению, что искусство само себе цель, они доходят, наконец, до того, что лишают искусство не только цели, но и всякого смысла. Сначала они доводят искусство до аскетизма, а наконец и до индифферентизма, – что весьма естественно: Индия ясно доказывает, что отшельничество и равнодушие гораздо ближе друг к другу, нежели как кажутся с первого взгляда.

Отвлеченный идеализм во всем ведет к произвольности в воззрениях и построениях, потому что факты отвергаемой им действительности не мешают ему принимать свои карточные домики за настоящие рыцарские замки. Кто смотрит на искусство исключительно с эстетической точки, не принимая в соображение ни его истории, ни истории развития чело-

вещества, – тому весьма легко открыть тождество между «Илиадою» Гомера и «Мертвыми душами» Гоголя.^[1] Заблуждение глубокое, но понятное! Оно может происходить не от ограниченности умственной, а только от одностороннего взгляда на предмет. Приняв за непреложную истину какое-нибудь на досуге придуманное положение и отвергнув историческую сторону предмета, можно наделать десятки и сотни Гомеров и Шекспиров; идеализм знает, что законы творчества всегда и везде одинаковы, что они и в России те же, какие были в Греции, – ergo¹ почему же России не быть Гомеру и Софоклу?.. Отсюда проистекает всевозможная ложь и неправда в суждениях о достоинстве поэтов: как легко превознести одного, так легко унижить другого, и в обоих случаях – заметьте – на основании мысли и ее строгого диалектического развития...

Очевидно, что как эмпиризм, так и идеализм (отвлеченный) суть односторонности, равно чуждые истины: истина же состоит в свободном примирении обеих этих крайностей. Но кроме того, что такое примирение не так-то легко для всякого, – и сама истина, если бы кто и нашел ее, принимается с большим трудом, и то весьма немногими. Это потому именно, что живая истина состоит в единстве противоположностей. Чем одностороннее мнение, тем доступнее оно для большинства, которое любит, чтоб хорошее непременно было хорошим, а дурное – дурным, и которое слышать не хочет, чтоб один и тот же предмет вмещал в себе и хорошее и дурное. Вот почему толпа, узнав, что за каким-нибудь великим человеком водились слабости, свойственные малым детям, всегда готова сбросить великого с его пьедестала и ослабить его негодяем и безнравственным человеком. Толпа не понимает, что все живое тем и отличается от мертвого, что в самой сущности своей заключает начало противоречия. Толпа не понимает, что один и тот же человек может отличаться и великими добродетелями и великими пороками, что одно хорошее начало в нем могло быть развито, а другое задавлено и заглушено в самом зародыше своем, что одно дурное начало в нем могло быть подавлено еще в зерне, а другое развито; что причины этого должно отыскивать и в духе времени, когда явился великий человек, и в общественности, среди которой возрос и воспитался он, и что, на основании этих причин, иные пороки его можно извинить, а иные даже и поставить ему в заслугу так же точно, как иные добродетели его возвысить, а с иных сбавить цену. Если б в наше время какой-нибудь воин стал мстить за павшего в честном бою друга или брата своего, зарезывая на его могиле пленных врагов, – это было бы отвратительным, возмущающим душу зверством; а в Ахилле, умиляющем тень Патрокла убийством обезоруженных врагов, это мщение – доблесть, ибо оно выходило из нравов и религиозных понятий общества его времени. Не понимая этого, толпа признает наукою одну математику, которая действительно никогда себе не противоречит, а историю и философию считает вздором, ибо, *по ее мнению*, они на каждом шагу противоречат себе... Между тем в глазах той же толпы, мертвец, лежащий в гробу, уже не так важен, как живой человек, хотя первый ни в чем не противоречит самому себе, а другой на каждом шагу противоречит... Такова уж, видно, натура толпы!..

У нас можно смело говорить о всяком писателе, о котором мнение еще не успело установиться в толпе; но беда говорить о писателе старинном, о котором в любом учебнике можно найти одни и те же напыщенные фразы и общие места... В таком случае безопаснее всего сказать резкую односторонность: если одни осердятся, зато другие согласятся, и обе стороны по крайней мере поймут, в чем дело. Так точно, у нас уже лет шестьдесят повторяются одни и те же фразы о Державине, что выше его не было и не будет поэта в подлунном мире, что он певец севера и потомок Багрима...^[2] С этим все согласны, тем более, что до этого никому нет дела, ибо Державина давно уже никто не читает, и все знают его только по журнальным фразам да школьным воспоминаниям. Но люди так устроены, что если они *привыкли* о каком-нибудь предмете думать *так*, то хотя бы они уже и совсем не заботились

¹ Следовательно. – Ред.

о нем, однакож непременно осердятся на вас, если вы осмелитесь думать об этом предмете *иначе*. Когда в «Отечественных записках» в *первый* раз было сказано, что Державин для нашего времени уже не может быть тем, чем он был для своего, и что хотя он был одарен и великими поэтическими силами, однако не создал ничего такого, что прошло бы чрез века в нетленной красоте,^[3] — тогда на «Отечественные записки» не шутя рассердились даже такие люди, которые не прочли в жизнь свою ни одного стиха державинского и вслед за другими с важностью стали повторять: «Как же можно так дерзко отзываться о таком великом поэте? — ведь певец севера, потомок Багрима...» И причину этого неудовольствия легко понять: если б «Отечественные записки» совершенно отняли у Державина всякое достоинство, поставили бы этого богатыря поэзии русской наряду с Тредьяковским, тогда им меньше было бы хлопот: потому что если б одни еще сильнее ожесточились бы против них, зато нашлось бы много других, которые ухватились бы за их мнение с радостью ленивых и немыхлющих любителей новых идей. Но в мнении «Отечественных записок» было противоречие: у Державина не отнималось его величие, а о поэзии его говорилось только как об историческом факте; не понятно, а *потому* и досадно!.. Правда, потом, как *привыкли* к новому мнению, то стали повторять его и печатно, хотя также не поняли...

Действительно, ни об одном поэте не может существовать столь противоположных мнений, как о Державине. Если рассматривать его с эмпирически исторической точки, то каждый стих его окажется чудом совершенства, а сам он явится одним из величайших поэтов древнего и нового мира. Если же взглянуть на него с чисто эстетической точки, то можно поставить его чуть-чуть не наравне с Сумароковым. Но то и другое заключение равно будут ложны и нелепы: для того-то мы и почли за нужное предварительно сказать несколько слов о недостаточности и ложности эмпирической и (отвлеченно) идеальной точки зрения на искусство.

Как общечеловеческое искусство, так и искусство каждого народа, отдельно взятого, имеет свою историю, которая есть не что иное, как картина развития искусства от его первоначального исходного пункта до последнего заключительного звена. Постепенность и последовательность — закон всякого развития. Если бы кто-нибудь напечатал в газетах, что посаженное им в землю зерно из яблока возшло не стебельком, а прямо яблоком, — все стали бы над этим смеяться, как над нелепостью, хотя б это и было напечатано. Но когда писали и печатали, что лет через тридцать после первой оды Ломоносова («На взятие Хотина») явился на Руси поэт, один совместивший в себе и Пиндара, и Горация, и Анакреона, и превзошедший всех их, порознь и вместе взятых — над этим: и теперь еще не смеются, как над нелепостью...

Мы сказали выше, что ни одно стихотворение Державина не выдержит самой снисходительной эстетической критики. Действительно, ничего не может быть слабее художественной стороны стихотворений Державина. Содержание их, по большей части, составляют нравственные сентенции, расположенные риторически, в форме рассуждения или диссертации. От этого многие оды его непомерно длинны, непомерно прозаичны и... непомерно скучны. Истина составляет так же содержание поэзии, как и философии; со стороны содержания поэтическое произведение — то же самое, что и философский трактат; в этом отношении нет никакой разницы между поэзией и мышлением. И, однакоже, поэзия и мышление далеко не одно и то же: они резко отделяются друг от друга своею формою, которая и составляет существенное свойство каждого. Философия, или (выразим это понятие более общим термином) мышление, действует прямо через разум и на разум; и если мыслитель или оратор, проникаясь эфирным пламенем исследуемой им истины, иногда возвышается до пафоса, прибегает к посредству фантазии и говорит огненным языком чувства и радужными образами фантазии, — у него, и в таком случае, чувство и фантазия являются второстепенными элементами, — первое как результат глубокого проникновения в истину, раскры-

тую путем анализа, а вторая – как вспомогательное средство сделать истину ощутительною и видимою. В мышлении разум лицом к лицу становится к мысли, не нуждаясь в посредстве чувства и фантазии, но только допуская их по собственной воле как следствие увлечения, мгновенно охватившего душу мыслителя, – увлечения, над которым разум не перестает, однакоже, царить и которого обаятельной силы он уже не боится как произведения собственной своей диалектики. И подобное увлечение бывает не опасно только тем мыслителям, которые окрепли и закалились в гимнастике строгой логической мысли, обнаженной от всех покровов непосредственного представления, и которые уже не могут покоряться авторитету ощущений, чувств и готовых идей, но всегдаверяют их диалектикою разума. В поэзии, напротив, фантазия является главною действующею силою, через которую исключительно совершается процесс творчества. Поэзия рассуждает и мыслит – это правда, ибо ее содержание есть так же истина, как и содержание мышления; но поэзия рассуждает и мыслит образами и картинами, а не силлогизмами и дилеммами. Всякое чувство и всякая мысль должны быть выражены образно, чтоб быть поэтическими. Некоторые аристархи, сами писавшие некогда стишонки, которые в свое время считались недурными, думали уронить Пушкина, говоря, что его поэзия чисто земная, ибо *оземляет* бесплотную чистоту идей: такой взгляд на поэзию обнаруживает в этих аристархах решительное отсутствие эстетического чувства, натуру грубо прозаическую и чуждую всякого предощущения поэзии.^[4] Нападать на поэзию за то, что она *оземляет* идеи – все равно, что нападать на математику за то, что она все исчисляет и измеряет. В том-то и состоит сущность поэзии, что она бесплотной идее дает живой, чувственный и прекрасный образ. В этом случае идея есть только морская пена, а поэтический образ – богиня любви и красоты, родившаяся из морской пены. Кто не одарен творческою фантазиею, способною превращать идеи в образы, мыслить, рассуждать и чувствовать образами, тому не помогут сделаться поэтом ни ум, ни чувство, ни сила убеждений и верований, ни богатство разумно исторического и современного содержания. И если бы не так, то всего легче было бы сделаться поэтом: стоило бы только узнать правила версификации, да, благословясь, и начать писать диссертации размеренными строчками, заостренными рифмою.

Одно из главнейших условий всякого художественного произведения есть гармоническая ответственность идеи с формою и формы с идеею и органическая целостность его создания. Поэтому всякое художественное произведение прежде всего должно отличаться строгим единством лежащего в его основании чувства или мысли. Мысль в пьесе может быть схвачена или в одном своем моменте, или развита во всех ее моментах, но она должна быть одна, и ее развитие должно относиться к ней самой, как относятся в музыкальном произведении варьации к мотиву. Если мысль пьесы переходит в другую, хотя бы и имеющую к ней отношение мысль, – тогда нарушается единство художественного произведения, а следовательно, единство и сила впечатления, производимого им на читателя. Прочтя такое произведение, чувствуешь себя только обеспокоенным, но не удовлетворенным, – утомление и досада заступают место наслаждения.

Если мысль поэтического произведения истинна в самой себе, ясна и определена для поэта, если произведение верно концепировано и достаточно выношено в душе поэта, – то в нем не может быть ни уродливых частностей, ни слабых мест, ни темных и непонятных выражений, ни недостатка в внешней отделке. Произведение, в таком случае, органически целостно: в нем нет ничего ни излишнего, ни недостающего; оно округлено: его начало вводит читателя в его смысл; последнее слово замыкает собою все его содержание, так что читатель вполне удовлетворен и не может спросить: «что же дальше?»

Стихотворения Державина не выполняют ни одного из этих условий. Во-первых, все они более или менее отличаются характером риторическим, и, по крайней мере, большая часть их походит на диссертации в стихах. Мы не можем подкрепить выписками этого мне-

ния, ибо, в таком случае, нам пришлось бы перепечатать почти всего Державина. Книга у всех перед глазами, и каждый сам может поверить справедливость нашей мысли. Впрочем, при разборе некоторых стихотворений, мы будем иметь случай мимоходом, указывать на эту черту недостатка поэзии Державина; пока ограничимся только указанием на некоторые, особенно замечательные в этом отношении, пьесы, каковы, например: «Бессмертие души» (192 стиха), «Величество божие» (132 ст.), «Христос» (320 ст.), «Слепой случай» (200 ст.), «Успокоенное неверие» (108 ст.), «Истина» (144 ст.), «Гимн богу» (96 ст.), «Тоска души» (104 ст.), «Добродетель» (120 ст.), «Слава» (112 ст.), «Целение Саула» (450 ст.), «Гимн солнцу» (100 ст.), «Облако» (80 ст.), «Гром» (90 ст.), «На умеренность» (110 ст.), и пр. Таких пьес у Державина гораздо больше можно начесть. Читать их тяжело. Это все равно, что читать арифметику, написанную стихами: читатель согласен с нею, что $2 \times 2 = 4$, но он тем не менее в отчаянии, что такие простые, почтенные и с малолетства всякому известные истины не изложены обыкновенного прозою, без поэтических затей. Так и в поименованных нами стихотворениях Державина все мысли столько же справедливы, сколько и стары и общи: их можно найти у любого плохого стихотворца того времени. А это уже признак отсутствия поэзии: у истинного поэта и старая мысль является новою, ибо истинный поэт дает чувствовать живую сущность мысли, которую толпа бессмысленно повторяет, как мертвую букву. По величине своей поименованные нами оды Державина решительно не имеют ничего общего с лирическою поэзиею. Лирика есть выражение преимущественно чувства, и в этом отношении она приближается к музыке, которая, исключительно из всех искусств, действует прямо и непосредственно на чувство. Одна пьеса не может быть выражением двух различных чувств, а чувство проходит по душе мгновенно, как тот трепет восторга, от которого священный холод пробегает по телу и *встревоженною ратью* поднимает волосы на голове человека... И если *такое* чувство неослабно будет владеть читателем во все время, необходимое для прочтения даже *восьмидесяти* не только *четырехсот пятидесяти* стихов, – человеческая натура читателя не выдержит этого, и результатом восторженного чтения должна быть болезнь, утомление... Поэма, драма, и особенно, роман – другое дело: там ум часто дает отдыхать чувству; там комические сцены и, по сущности выражаемых предметов, *прозаические* места возбуждают в читателе разнообразные ощущения. Но держаться, в продолжение доброго получаса или и более в одном чувстве, в одинаковой настроенности души, – это неестественно и потому невозможно. Державин в поименованных нами пьесах, кажется, всего менее рассчитывал на чувство: стихотворения эти холодны и прозаичны, как школьная диссертация, стихи в них дурны до последней степени, и редко, очень редко кой-где проблескивают искорки одушевления, сейчас и погасая в воде риторики. Кажется, главную его заботу было высказать о предмете все, что только мог он придумать о нем. Порядка в его мыслях нет никакого, и потому его длинные и *резонерствующие* оды не имеют достоинства даже хорошо расположенного и округленного школьного рассуждения.

Конечно, не все оды Державина таковы, как те, на которые мы сейчас указали; но главный характер указанных нами – длиннота, резонерство, риторика, безобразность – более или менее преобладают решительно во всех одах. Гармонической соответственности идеи с формою, пластичности образов, – в них нечего и искать. Читая иную оду Державина, иногда вы вдруг увлекаетесь возвышенностью мысли, энергиею чувства, размашистым полетом фантазии, – и вдруг неловкий стих, натянутый оборот, странное выражение, а иногда и риторика охлаждают ваш восторг, – и вы испытываете это несколько раз при чтении одной и той же оды и по окончании ее чувствуете себя утомленным и встревоженным, но не удовлетворенным и услаженным. Так, например, «Водопад» принадлежит к числу блистательнейших созданий Державина, – а между тем в нем-то и увидите вы полное оправдание нашей мысли об общих недостатках его поэзии. Уже самая огромность этой оды показывает, что в ее концепции участвовала не одна фантазия, но и холодный рассудок. Поводом к этой

оде была весть о кончине Потемкина, поразившая поэта скорбным чувством и представившая его духовному оку в новом свете колоссальный образ величайшего из современных ему героев. Это скорбное чувство, это возвышенное созерцание и должно было бы составлять содержание оды. Но поэт приплел сюда же Румянцева, который, сидя под наклоненным кедром, мечтает о славе и времени, потом засыпает и видит во сне свои подвиги; потом просыпается от грома сокрушенной ели и павшего холма и видит перед собою Россию в образе воинственной жены, которая взывает к нему «проснись!»; при виде ее он

Вздохнул, и испустя слез дождь,
Вещал: «Знать умер некий вождь!»

и начал рассуждать об обязанностях истинного вождя, о том, что лучше быть «менее известным, но более полезным» и т. п. Весь этот эпизод занимает *тридцать одну* строфу, то есть *сто восемьдесят шесть стихов!*.. Конечно, в этом эпизоде, не выдержанном в целом, есть прекрасные места; но он не идет к делу, без нужды плодит оду и охлаждает восторг читателя, – так что прочесть «Водопад» с одного раза, да еще вслух – труд изнурительный и для ума и для груди... Все эти 186 стихов можно выкинуть, и ода ничего не проиграет, напротив много выиграет: в ней будет меньше риторики и больше поэзии... Первые семь строф, заключающие в себе картину водопада посреди дикой и мрачной природы в осеннюю ночь, прекрасно настроивают душу читателя к возвышенно скорбному чувству, которым должна поразить его мысль о внезапном падении колосса, – и после седьмой строфы:

Ретивый конь, осанку горду
Храня, порой к тебе идет;
Крутую гриву, жарку морду
Подняв, храпит, ушми прядет,
И подстрекаем быв, бодрится.
Отважно в хлябь твою стремится.

можно прямо перейти к тридцать девятой:

Но кто идет там по холмам,
Глядясь, как месяц, в воды черны;
Чья тень спешит по облакам
В воздушные жилища горны:
На темном взоре и челе
Сидит глубока дума в мгле!

А тридцать одну строфу, между седьмою и тридцать девятою, можно не читать: тогда впечатление от «Водопада» будет гораздо сильнее; тогда останется для чтения сорок шесть строф, или *двести семьдесят шесть стихов!*.. И тут сколько еще воды риторической! Как часто изнемогающее от возвышенного наслаждения чувство внезапно охладевает! Но чтоб мнение наше не показалось произвольным, подкрепим его выписками.

Какой чудесный дух крылами
От Севера парит на Юг?
Ветр медлен течь его стезями:
Обозревает царства вдруг,
Шумит, и как звезда блистает,

И искры в след свой рассыпает.

Этот дух – тень Потемкина; но что же это за прозаическое описание, ничего не выражающее! И неужели дух Потемкина непременно должен обгонять ветер, обозревать царства *вдруг*, шуметь, блистать, подобно звезде, и сыпать искрами по своему следу? Риторика!

Чей труп, как на распутьи мгла,
Лежит на темном лоне ночи?
Простое рубище чресла,
Две лепты покрывают очи,
Прижаты к холодной груди персты,
Уста безмолствуют отверсты!

Чей одр – земля; кровь – воздух синь;
Чертоги – вокруг пустынные виды?
*Не ты ли, счастья, славы сын,
Великолепный князь Тавриды?*
Не ты ли с высоты честей
Незапно пал среди степей?

Не ты ль наперсником близ трона
У северной Минервы был;
Во храме муз, друг Аполлона,
На поле Марса вождем слыл;
Решитель дум в войне и мире,
Могущ – хотя и не в порфире?

Не ты ль, который взвесить смел
Мощь Росса, дух Екатерины,
И, опершись на них, хотел
Вознесть свой гром на те стремнины,
На коих древний Рим стоял
И всей вселенной колебал?

Не ты ль, который орды сильны
Соседей хищных истребил,
Пространны области пустыни
Во грады, в нивы обратил,
Покрыл Понт Черный кораблями,
Потряс средю земли громами?

Не ты ль, который знал избрать
Достойный подвиг русской силе,
Стихии самую поправить
В Очакове и в Измаиле,
И твердой дерзостью такой
Быть дивом храбрости самой?

Се ты, отважнейший из смертных,

Парящий замыслами ум!
Не шел ты средь путей известных,
Но проложил их сам, — и шум
Оставил по себе в потомки;
Се ты, о чудный вождь Потемкин!

Се ты, которому врата
Торжественные созидали;
Искусство, разум, красота —
Недавно лавр и мирт сплетали;
Забавы, роскошь вокруг цвели
И счастье с славой следом шли!..

Вот эта поэзия, не риторика! Правда, и в этих стихах не без недостатков; но они извиняются духом времени. Во время Державина нельзя было сказать: «достойный подвиг *русской* силы»: это было бы низко и несогласно с парением оды; непременно нужно было сказать: «достойный подвиг *росской* силы»: слова «росский» и «россе» казались тогда не только необыкновенно звучными, но и отменно умными... Выражения: *наперсник* у северной Минервы, *друг Аполлона во храме муз*, *вождь на поле Марса*, для нас слишком прозаичны, но, по понятиям того времени, в них-то и заключалась вся сущность поэзии. За этими прекрасными поэтическими строками опять следует риторика, и притом довольно нескладная:

Се ты, небесного плод дара
Кому едва я посвятил;
В созвучность громкого Пиндара
Мою настроить лиру мнил;
Воспеть победу Измаила.^[5]
Воспел... Но смерть тебя скосила!

Увы! и хоров сладких звук
Моих в стенанье превратился;
Свалилась лира с слабых рук,
И я там в слезы погрузился,
Где бездна разноцветных звезд
Чертог являли райских мест.

За эту риторикою опять следует поэзия:

Увы! и громы онемели,
Ревущие тебя вокруг;
Полки твои осиротели,
Наполнили рыданьем слух;
И все, что близ тебя блистало,
Уныло и печально стало.

Потух лавровый твой венок,
Гранена булава упала,
Меч в полножны войти чуть мог, —

*Екатерина возрыдала!
Полсвета потряслось за ней
Незапной смертью твоей!*

Теперь опять голая риторика:

Оливы свежи и зелены
Принес и бросил Мир из рук.
Родства и дружбы вопли, стоны.
И муз ахейских жалкий звук
Вокруг Перикла раздаётся:
Марон по Мекенате рвется.

Который почестей в лучах,
Как некий царь, как бы на троне.
На серебророзовых конях,
На золотарном фэтоне,
Во сонме всадников блистал
И в смертный, чёрный одр упал!

За риторикою опять следуют проблески поэзии:

Где слава? где великолепьё?
Где ты, о сильный человек?
Мафусаила долголетье
Лишь было б сон, лишь тень наш век,
Вся наша жизнь не что иное,
Как лишь мечтание пустое.

Иль нет! тяжёлый некий шар,
На нежном волоске висящий,
В который бурь, громов удар
И молнии небес ярящи
Отвсюду беспрестанно бьют,
И, ах! зephyры легки рвут.

А вот и чистая поэзия:

Единый час, одно мгновенье
Удобны царства поразить,
Одно стихиев дуновенье
Гигантов в прах преобразить;
Их ищут места – и не знают;
В пыли героев попирают!

Героев? Нет! но их дела
Из мрака и веков блистают;
Нетленна память, похвала
И из развалин вылетают;

Как холмы, гробы их цветут;
Напишется Потемкин труд.

Теперь опять риторика:

Театр его был край Эвксина,
Сердца обязанные – храм;
Рука с венком – Екатерина;
Гремяща слава – фимиам;
Жизнь – жертвенник торжеств и крови,
Гробница – ужаса, любви.

Следующие за тем пять строф, изображающие страх турков при мысли об Измаиле и радость «Россиян» при взгляде на русский флот в Черном море, – преисполнены риторики и в мысли и в исполнении. Остальные девять строф исполнены поэзии, особенно эти две:

Поутру солнечным лучом
Как монумент златой зажжется,
Лежат объаты серны сном,
И пар вокруг холмов виется,
Пришедши, старец надпись зрит:
«Здесь труп Потемкина сокрыт!»

Алцибиадов прах! И смеет
Червь ползать вокруг его главы?

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.

Намек на мнение К. Аксакова о «Мертвых душах». См. в наст. томе статью «Несколько слов о поэме Гоголя» и «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя».

2.

Даже Н. Полевой в своей статье «Державин и его творения» беспрестанно называет поэта «могучим, вдохновенным потомком Багримовым», «бессмертным потомком Багрима», «нашим бардом снегов и северных сияний» и т. п. («Очерки русской литературы», ч. I, 1839, стр. 1–94).

3.

Белинский имеет в виду свою статью «Русская литература в 1841 году» (см. наст. том).

4.

Намек на С. П. Шевырева, высказывавшего подобные суждения о Пушкине в «Московском наблюдателе» (см. статью Белинского «О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя», т. I, наст. изд.).

5.

Эта строка дана у Белинского неточно. Должно быть: «Воспел победу Измаила».