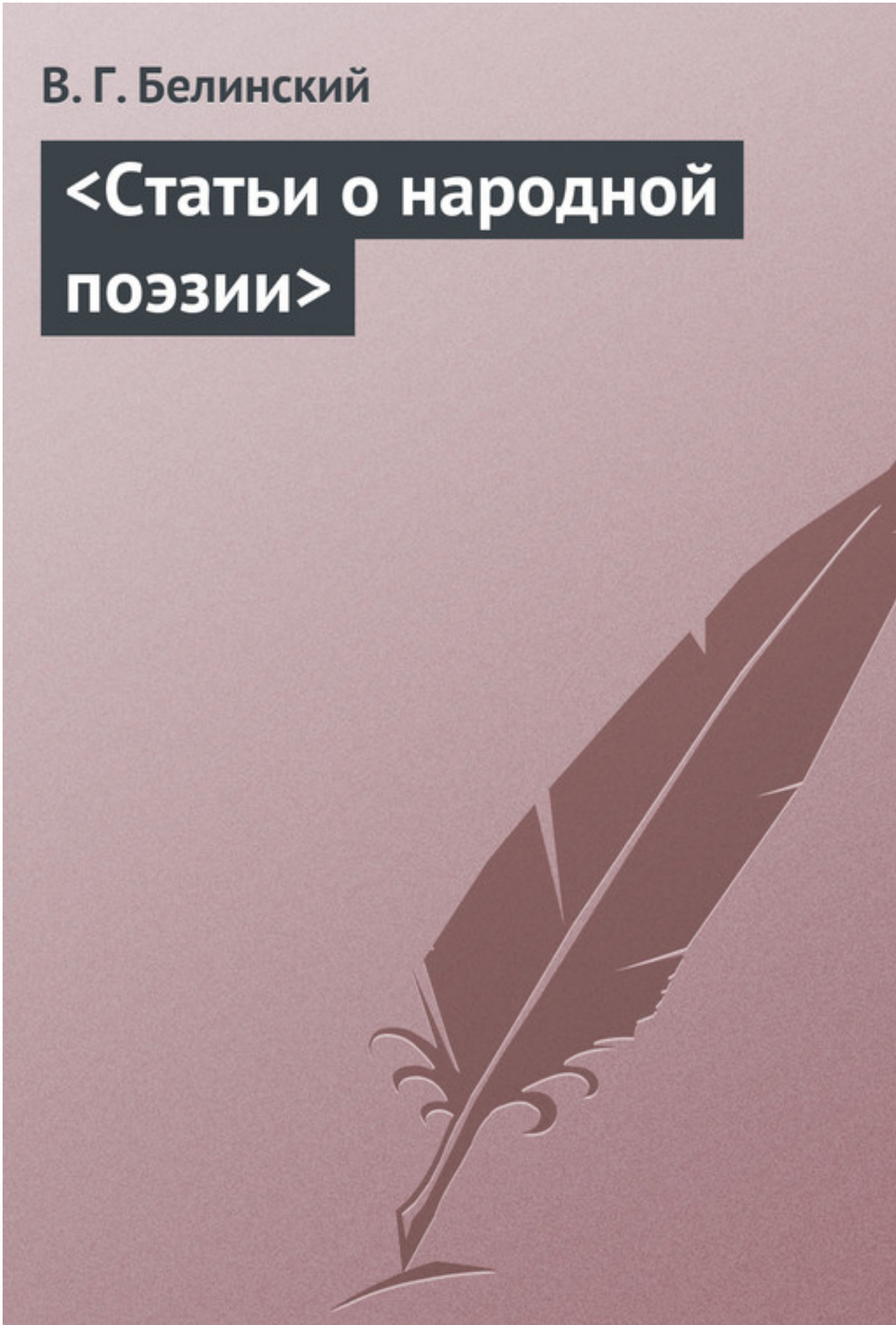
В. Г. Белинский

<Статьи о народной поэзии>



Виссарион Григорьевич Белинский
<Статьи о народной поэзии>

Текст предоставлен правообладателем.
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=2778455

Аннотация

Цикл статей о народной поэзии примыкает к работе «Россия до Петра Великого», в которой, кратко обозревая весь исторический путь России, Белинский утверждал, что залог ее дальнейшего прогресса заключается в смене допетровской «народности» («чего-то неподвижного, раз навсегда установившегося, не идущего вперед») привнесенной Петром I «национальностью» («не только тем, что было и есть, но что будет или может быть»). Тем самым предопределено превосходство стихотворения Пушкина – «произведения национального» – над песней Кирши Данилова – «произведением народным».

Содержание

Статья I 4
Статья II 18
Статья III 30
Конец ознакомительного фрагмента. 32
Комментарии

Виссарион Григорьевич Белинский <Статьи о народной поэзии>

ДРЕВНИЕ РОССИЙСКИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ, собранные Киршею Даниловым и вторично изданные. Москва. 1818.

ДРЕВНИЕ РУССКИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ (,) служащие дополнением к Кирше Данилову. Собранные М. Сухановым. Санкт-Петербург. 1840.

СКАЗАНИЯ РУССКОГО НАРОДА, собранные И. Сахаровым. Т. I, Кн. 1, 2, 3, 4. Издание третие. Санкт-Петербург. 1841.

РУССКИЕ НАРОДНЫЕ СКАЗКИ. Часть I. Санкт-Петербург. 1841.

Статья I

Общая идея народной поэзии

«Народность» есть альфа и омега эстетики нашего времени, как «украшенное подражание природе» было альфою и омегою эстетики прошлого века[1]. Высочайшая похвала, какой только может в наши дни удостоиться поэт, самый громкий титул, каким только могут теперь почтить его современники или потомки, состоит в слове «народный поэт». Выражения: «народная поэма», «народное произведение» часто употребляются теперь вместо слов: «превосходное, великое, вековое произведение». Волшебное слово, таинственный символ, священный иероглиф какой-то глубоко знаменательной, неизмеримо обширной идеи, – «народность» заменила собою и творчество, и вдохновение, и художественность, и классицизм, и романтизм, заключила в одной себе и эстетику и критику[2]. Короче: «народность» сделалась высшим критериумом, пробным камнем достоинства всякого поэтического произведения и прочности всякой поэтической славы. Но все ли, говоря о народности, говорят об одном и том же предмете? не злоупотребляют ли это слово? понимают ли его истинное значение? Увы! С «народностью» сделалось то же, что некогда произошло с «романтизмом» и со многими другими словами, которые потому именно и утратили всякое значение, что слишком расширились в значении, которые сделались непонятны ни для кого потому именно, что казались всем слишком понятными! Чтоб уяснить значение слова «народность», мы должны изъяснить процесс исторического развития идеи, заключающейся в этом слове, должны показать, когда начали думать о «народности», что разумели под нею прежде и что должно разуметь под нею в наше время.

Было время, когда все литературы только из того и бились, чтоб не быть народными, но быть подражательными. Подражательность в литературе рождена римлянами. Народ практический, народ меча и закона, римляне были обделены от природы эстетическим чувством. Республика по справедливости могла гордиться своим энергическим и благородным красноречием, которое родилось, выросло и расцвело на республиканской почве, вместе с гражданственностию, и которое с монархиею переродилось в реторику; но республика не имела поэзии как искусства: вся ее поэзия заключалась в гражданской доблести, в великих делах и подвигах свободного и могучего народа. О поэзии как искусстве римляне узнали от греков, которые, умерши в настоящем, жили своим великим прошедшим, в настоящем бесславии утешались прошедшею славою и, за неимением всякого другого дела, изучали в школах памятники поэзии цветущего времени своей истории, которое навсегда прошло для них. Завоевав труп некогда столь прекрасной Эллады, варвар-римлянин впервые, так сказать, столкнулся с гением ее дивного искусства и обошелся с ним истинно по-варварски: известно,

что консул Муммий, сожегши и разграбив великолепный Коринф, отправляя в Рим статуи и картины, сделал с перевозчиком условие, по которому тот, в случае утраты статуи или картины, обязывался представить взамен такую же, а попорченную исправить на свой счет. Однако ж, несмотря на ненависть Марка Катона к греческой философии и учености, вкус к ней начал быстро распространяться в Риме. Знаменитые люди Рима той эпохи воспитываются греческими выходцами; изучение греческой литературы делается необходимостию для образованного римлянина. Но римская поэзия началась не прежде, как когда Август затворил храм Януса и мертвым, обманчивым покоем заменил кровавые волнения республики[3]. Отпущенный раб Гораций называл себя подражателем Пиндара и, посвятив свою сговорчивую музу хвалению своего доброго барина, благодетеля, отца и заступника, – Мецената, ввел в моду поэзию прихожих, которая так восхищала французов до времен Восстановления[4]. Виргилий потщился явить в своем лице римского Гомера – и, *чахоточный отец немного тощей «Энеиды»*[5], с большим успехом перепародировал божественную «Илиаду», или – как говорили эстетики прошлого века – весьма удачно *подражал* Гезиоду и Теокриту. Более его поэтический Овидий передавал в своих стихах поэтические предания эллинской мифологии[6]. Впрочем, рабство римлян в поэзии не было результатом только политического унижения: национальный дух римлян всегда был чужд поэзии, и истинная, латинская литература заключается в памятниках красноречия и исторических сочинениях, между которыми достаточно указать только на записки Юлия Цезаря и летопись Тацита, чтоб увидеть великое значение латинской литературы. Но тем не менее подражательная латинская поэзия стала на ряду с греческою в глазах новейшей Европы. Последний представитель французской критики, Лагарп, отдавая «Илиаде» преимущество пред «Энеидою», – преимущество в силе, – «Энеиду» ставит несравненно выше «Илиады» со стороны изящества[7]. Вероятно, первою причиною этого было, что новейшая Европа с латинскою поэзиею познакомилась прежде, чем с греческою. Из латинского языка образовались почти все новоевропейские языки, кроме немецкого, и латинский язык был богослужебным языком новейшей Европы, которая на нем приняла книги Священного писания. Схоластическое направление европейской учености средних веков также много способствовало преобладанию духа латинской поэзии. Французы, гордые новым просвещением, основанным на изучении древности, отверглись от преданий средних веков и всех романтических элементов, столь родственных их национальному духу, как и вообще духу всей новейшей Европы, возмечтали создать себе литературу, основанную на подражании греческой, которой они нисколько не понимали (потому что не понимали никакой истинной поэзии), и латинской, которая более соответствовала их практическому, социальному духу. «Ars poetica»[1] Горация родила «L'Art poétique»[2] Буало, которое и сделалось с того времени кодексом, алкораном их эстетики. Но, думая подражать грекам в трагедии, французы и тут, назло себе, оставались французами: их трагедия столько же походила на драматические поэмы Софокла и Эврипида, сколько придворные Лудовика XIV походили на Агамемнонов и Клитемнестр героической Греции. Чтоб сделать подражание как можно ближе к подлиннику, они не только навязали греческим и римским героям и героиням любезность и любезничанье, сентиментальность и надутость своих маркизов и маркиз, но даже и одели их в огромные нарики, шитые кафтаны и робы с фижмами, и на лица налепили множество мушек. В подражании латинской поэзии французам удалось лучше: если сентиментальные эклоги их идилликов – г-жи Дезульер, Флориана и других уж чересчур были пошлы даже в сравнении с эклогами Виргилия, – зато «L'Art poétique» и сатиры Буало едва ли были ниже «Ars poetica» и сатир Горация, а Вольтерова «Генриада» решительно ничем не уступает Виргилиевой «Энеиде». Кроме многих других причин, пере-

[1] «Наука поэзии» (*лат.*). – *Ред.*

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

ход французов к подражанию древним был очень понятен еще и как противодействие сентиментально-аллегорическому направлению их литературы, которым ознаменовалась эпоха, разделявшая средние века от новейшей истории. Не удивительно, что влиянию французского вкуса покорились немцы, которые совсем не имели литературы, когда у французов уже была литература; но удивительно, что влиянию французского вкуса покорились англичане, которые имели Шекспира, когда еще у французов не было даже и Корнеля, а были только Ронсары, Скюдери и подобные им. Конечно, причиною этого должно полагать общежительное влияние Франции на Европу, которое и теперь продолжается, как и всегда будет продолжаться: в деле живой, общественной литературы французы Всегда были и всегда будут впереди всех. Даже в рабской подражательности непонятым образцам древних литератур французы оставались верны себе, были национальны в духе, будучи подражателями в словах и внешних формах; но англичане, в лице Драйдена и Попе, отказались сами от себя, и их подражательная литература была пустоцветом в полном смысле этого слова… Вдруг все изменилось. Восстал от апатического усыпления национальный гений немцев. Энергический Лессинг – этот литературный Лютер – мощно восстал против французского направления и победоносно низверг его[8]. Самобытные гении Гете и Шиллера взошли на небосклоне юной германской литературы блестящими солнцами, которых живительные лучи оплодотворили почву национального гения. Романтическая школа Шлегелей явилась крестовым походом на классический исламизм, – и один из этих примечательных поборников романтизма сражался с классицизмом в самой столице его – Париже[9]. Национальный гений Англии также воспрянул снова, и, в лице Байрона, явился у ней новый титан поэзии; Вальтер Скотт создал совершенно новую поэзию – поэзию прозы жизни, поэзию действительной жизни. Сама Франция отказалась от своих вековых предубеждений, изменила своей национальной гордости и отреклась от богов своего Парнаса, которые доставили ей владычество над всею Европою. И все это было сделано ею во имя «романтизма»! Представители ее нового направления назвались «романтиками» и для дикого мрака средних веков навсегда расстались с светлым небом Эллады и Авзонии[10]. Что же такое был этот романтизм? В каком отношении находился он к классицизму? Каким образом одна крайность так быстро, без всякой постепенности, без всякого посредствующего перехода, могла замениться другою, враждебною и противоположною ей крайностию?.. Но точно ли эти крайности так враждебны друг другу, что между ими нет ничего общего, нет никакой возможности примирения?.. Или, не кстати ли здесь вспомнить очень умную французскую поговорку: les extrèmes se touchent?..[3] В самом деле, не охладели ли мы теперь и к самому романтизму, как еще недавно и так внезапно охладели к классицизму? – Что ни говорите, но слово «романтизм» уж редко встречается теперь в наших критиках и эстетиках; оно уже потеряло для нас свое прежнее значение, уж не служит ответом на все вопросы… Скажем более: «романтизм» давно уже уволен вчистую, давно на покое, хоть и избитый, измученный, израненный – не столько своими врагами, сколько поборниками… Это преинтересная история, которую надо исследовать критически… Помним мы, что «романтизм» в своем начале шел об руку с «народностию», часто был принимаем за одно с нею; но – увы! – его уж нет, этого прекрасного молодого человека, столь энергического и пламенного, хотя немного и с растрепанными чувствами; его уж нет, а «народность» все еще скитается каким-то бледным призраком, словно заколдованная тень, и, кажется, еще долго ей страдать и мучиться, долго играть роль невидимки, какого-то таинственного незнакомца, о котором все говорят, на которого все ссылаются, но которого едва ли кто видел, едва ли кто знает… Взглянем же прямо в лицо этому существу, чтоб познакомиться с ним настоящим образом, узнать все его приметы, уловить настоящую его физиономию и тем положить конец его «инкогнито».

---

[3] крайности сходятся (*франц.*). – *Ред.*

Во всяком понятии заключаются две стороны, по-видимому, враждебные между собою, но на самом деле единосущные; стороны эти, по-видимому, никогда не могут сойтись между собою, но тем не менее непременно должны примириться, слиться друг с другом и образовать новое, уже полное, органическое понятие. Это примирение совершается не вдруг, но чрез постепенное развитие; оно бывает плодом разделения, раздвоения, борьбы; оно совершается по законам необходимости, в жизненном, органическом процессе. Этим понятие, или философская мысль, идея, отличается от простого представления. Представление есть нечто внешнее, готовое, неподвижное, без начала, без конца, без развития. Понятие (мысль, или идея) есть нечто живое, заключающее в себе силу органического развития из самого себя, способное совершить полный круг развития в самом себе, следовательно, выходящее из самого себя и заключающееся самим же собою. Представление может быть сравнено со всяким неорганическим предметом в природе; понятие может быть сравнено с зерном, которое заключает в себе живительную силу, развивающуюся в ствол, ветви, листья и цветы растения, и которое, совершив полный круг своего развития, снова делается зерном. Живое, истинное понятие есть только то, которое носит в самом себе зародыш борьбы и распадения, в котором заключается возможность разделения на самого себя, и потом примирения с самим собою; всякое другое есть или понятие мертвое и ложное, или простое, эмпирическое представление. Процесс развития живого понятия – следующий: ум наш сперва принимает только одну сторону понятия; другую, противоположную ей, отвергает, как ложь. Приняв за истину одну сторону понятия, ум доводит ее до крайности, которая впадает в нелепость и тем самым отрицает себя: это первый акт процесса развития идеи. Увидев ложь в доведенной до крайности стороне понятия, ум отрицает эту сторону и бросается непременно в противоположную ей сторону, которую также доводит до крайности, а следовательно, и до необходимости отрицания: это второй акт процесса развития идеи. И вот понятие распалось на две противоположные и враждебные стороны, которые нельзя помирить никаким посредствующим, третьим понятием – иначе примирение будет натянутое и внешнее. Между тем, несмотря на свою враждебную противоположность, обе стороны разделившегося понятия не могут равнодушно расстаться или положиться на посредничество чуждого им понятия; они борются между собою; ум уже не признает решительно ложною или решительно истинною ни одной из них, и он переходит то к той, то к этой, – как вдруг начинает замечать, что в каждой из них есть своя доля истины и своя доля лжи и что, для искомой им истины, обе стороны, так сказать, нуждаются друг в друге, обе проникают и ограничивают себя взаимно: это третий акт процесса развития понятия. Наконец, ум ясно видит, что обе противоположные крайности не только не чужды одна другой, но даже родственны, что они – только две стороны одного и того же цельного понятия, что они ложны только в своей отвлеченной односторонности, но что искомая им истина заключается в их примирении, в котором они сливаются друг с другом и образуют новое целое понятие: это последний акт процесса развития понятия. После этого акта понятие, так сказать, находит самого себя, но уже развившимся, совершившим свой жизненный процесс, сознавшим себя: это зерно, которое, прошедши все фазы растения, снова стало зерном. Скажут: в этом еще нет большой важности, что зерно снова стало зерном. Так, но, для верности сравнения, нам должно условиться, что здесь дело идет в зерне незнакомом: то ли же оно будет в наших глазах, когда мы снова увидим его, уже зная, какое растение из него выходит и какой цвет дает оно?..[11]

Смотря с этой точки, вы увидите, что французский псевдоклассицизм и отчаянный романтизм юной словесности Франции – суть две стороны одного и того же понятия, и что в примирении этих обеих сторон заключается истинная идея искусства нашего времени, – увидите, что как классицизм, так и юный романтизм французской литературы, сами по себе, в своей односторонности, суть ложь, хотя и в каждом из них есть своя сторона истины. Равным образом, ясно будет, что и понятие о «народности» само по себе есть также ложь, что

оно есть только одна сторона другого, высшего понятия, противоположная сторона которого есть «общности в смысле человечества». Да, мы увидим, что националисты в литературе имеют значение только как противники поборников безразличной всеобщности, которая, думая быть доступною всему человечеству, нема и мертва для человечества. Все сказанное нами очень легко пояснить в приложении к истории классицизма и романтизма.

Основание псевдоклассической французской теории заключалось в понятии, что искусство есть подражание природе, но что природа должна являться в искусстве украшенною и облагороженною. Вследствие такого взгляда, из искусства были изгнаны естественность и свобода, а следовательно, истина и жизнь, которые уступили место чудовищной искусственности, принужденности, лжи и мертвенности. Форма перестала быть явлением духа, но сделалась, так сказать, футляром отвлеченных представлений, ошибочно принимавшихся за идеи. Солдаты заговорили одним языком с полководцами, земледельцы и поденщики – с царями, слуги – с господами; пастушки оделись в фижмы и испестрили свои лица мушками; книксены, менуэтная выступка, театральные позы и надутая декламация сделались вывескою и необходимым условием «украшенной и облагороженной природы». Чтоб не слишком резко противоречить себе, поэты и теоретики нового классицизма исключили из поэзии простолюдинов и мещан и дали в ней место только царям, их придворным и героям благородного происхождения. Так как современная жизнь не давала материалов для поэзии, то все бросились на греков и римлян, одетых в кафтаны и робы с фижмами маркизов и маркиз. Не было оригинальности, не было «народности»; действительные лица были заменены отвлеченными призраками, не принадлежавшими ни к какой стране, ни к какому веку. Даже комедия, на долю которой оставили современность, даже и комедия не представляла действительных лиц, а выдумывала призраки, олицетворяя ими сентенции мелкой ходячей морали о добродетелях и пороках. Но вдруг все изменилось, когда самостоятельный гений германской нации разбил оковы псевдоклассицизма и низложил во прах, с алтарей храма искусства, миньятюрные восковые статуйки Корнелей, Расинов, Мольеров, Буало, Вольтеров, Дюсисов и Кребильонов с братиею. Благодаря немцам вся Европа узнала Шекспира, которого Вольтер заклеймил прозвищем «пьяного дикаря»[12]. Мало того, немцы доказали, что древние были оклеветаны, что Аристотель и во сне не думал утверждать нелепости, во имя его распространенные французами, что поэзия греков запечатлена духом Греции, что она – полное выражение ее народности, зеркало ее действительности. Вследствие этого народность была провозглашена необходимым условием всякой поэзии. Вместо греков образцом сделался Шекспир, как поэт нового, нашего, христианского мира. На искусство стали смотреть не как на подражание природе, но как на воспроизведение действительности, как на творчество новой, высшей действительности. В самой Франции не замедлила возгореться отчаянная воина между классиками и романтиками[13]. Дружина молодых и рьяных талантов основала там свою романтическую школу, которая, как реакция псевдоклассицизму, так же ложно поняла романтизм, как прежняя школа ложно понимала древнюю классическую поэзию. В новом французском романтизме действительность не только сбросила с себя парики, кафтаны, фижмы и мушки, но и всякое одеяние, явилась нагою и цинически естественною.

Если классицизм французов походил на младенца в английской болезни или на восковую статую с стеклянными глазами, то романтизм их стал походить на буйную вакханку с бесстыдным упоением в горящем взоре, с растрепанными волосами, исступленными и дикими движениями или на австралийского дикаря, пирующего на костях съеденных им врагов[14]. Конечно, преимущество на той стороне, где есть жизнь, и в буйной вакханке или в дикаре более поэзии, нежели в восковой статуе; но тем не менее французский романтизм может иметь значение больше как реакция ложному классицизму, нежели как истинная поэзия. Мало того: даже идеальный и возвышенный романтизм Шлегелей важен больше

как реакция псевдоклассицизму, нежели как истинная поэзия, – и вот причина, почему братья Шлегели пережили сперва с таким успехом и так энергически проповедываемый ими романтизм. В самом деле, кому теперь придет охота, забыв целую историю человечества и всю современность, искать поэзии только в католических и рыцарских преданиях средних веков?.. И по тому, как быстро бросились на эти средние века, так скоро и догадались, что Восток, Греция, Рим, протестантизм и вообще новейшая история и современность имеют столько же прав на внимание поэзии, сколько и средние века, и что Шекспир, на которого Шлегели, по странному противоречию с самими собою, думали опираться, был не столько романтиком, сколько поэтом новейшего времени, поэтом полной действительности, а не одного какого-нибудь из ее моментов. А между тем заслуга Шлегелей все-таки велика: если б они не впали в свою односторонность, – более жалкая и более ложная односторонность французского классицизма не была бы ниспровергнута.

Борьба классицизма и романтизма, ознаменовавшая движение европейских литератур в конце XVIII и начале XIX века, отразилась и в русской литературе. Так как мы думаем, что изложенные нами идеи будут для читателей понятнее и яснее в применении к отечественной литературе, то и обратимся к ней, оставив Европу, о которой мы уже сказали сколько нужно для связи и последовательности нашей статьи.

Всем известно, что, исключая Крылова, до Жуковского и Батюшкова наша поэзия была неудачным подражанием французской[15]. Говорим – неудачным, ибо, заимствовав все недостатки своего образца, она не заимствовала у него ни гладкого и звучного стиха, ни образованного языка, ни внешнего изящества. Жуковский познакомил нас с немецкою литературою; но как в его время не било еще на Руси журналов в смысле проводников новых идей в обществе, – то его нововведение осталось без результатов, исключая разве одно обстоятельство, именно, что наши пииты, по-прежнему не переставая греметь торжественными одами и варварскими виршами закалывать Атридов и Брутов, затянули еще нескладными голосами кладбищенские баллады[16]. Что до Батюшкова, – господствовавший тогда дух подражательности обессилил его самобытное и прекрасное дарование, развившееся не на национальной почве. С двадцатых годов, то есть с появления Пушкина, и у нас была объявлена война классицизму[17]. Хотя Пушкин и был провозглашен главою и хорегом наших романтиков, но, как истинный гений, подобно Байрону, Вальтеру Скотту, Гете и Шиллеру, он пошел своей дорогою, по которой не угоняться было за ним нашим романтикам: они брали у него, для своих произведений, русские имена, ножи, кинжалы, яд, внешнюю гладкость и легкость стиха, но даже и не дотрогивались до его поэзии и идей. И потому-то, кроме Грибоедова, дарования самобытного и оригинального, все остальное не может быть упомянуто при его имени, как предмет, не имеющий с ним ничего общего. Критики того времени безусловно восторгались произведениями Пушкина до той самой поры, как гений его возмужал: не подозревая того, что он им стал уж слишком не по плечу, они, по свойственному человеческой слабости самолюбию, заключили, что он пал[18]. Вот ясное доказательство, что или Пушкин не был главою наших романтиков, или что наши романтики не имели с ним ничего общего. Кажется, то и другое одинаково справедливо. Тем і не менее ясно, что Пушкин произвел литературную реформу и к увлек за собою толпу, хотя она и нисколько не понимала его. В тридцатых годах число прозаиков стало превышать число стихотворцев. Все ударились в прозу и сделались романистами и нувеллистами. Впрочем, начало этого прозаического движения восходит гораздо ранее тридцатых годов. Новая повесть явилась вместе с блестящим Марлинским и тотчас объявила претензии на «романтизм» и «народность». Но пока весь ее романтизм состоял в заменении пошлой сентиментальности реторических повестей классического периода нашей литературы какою-то размашистые в языке и чувствах, а вся ее народность состояла в том, что она начала брать содержание из русской исторической и современной жизни[19]. Но романтическая кипучесть чувств была не более истинна, как и

водяная чувствительность «Бедной Лизы» и «Марьиной рощи»:[20] та и другая были равно натянуты и неестественны, а народность состояла в одних именах. В последнем отношении новая русская повесть столько же выражала содержание русской жизни, сколько французская трагедия выражала содержание греческой и римской жизни. Это точь-в-точь забытая теперь драма г. Хомякова «Ермак»: имена в ней не только русские, но даже исторические русские, а дух и склад речи принадлежат идеальным буршам немецких университетов; русского же духа в ней слыхом не слыхать, видом не видать[21]. Правда, новая русская повесть иногда удачно передразнивала русскую речь, не скупясь на пословицы и поговорки, а иногда и на летописные выражения, взятые из истории Карамзина; но эта речь нисколько не выражала русского духа, а только, подобно меди звенящей и кимвалу бряцающему, поражала один слух, – точь-в-точь, как в другой драме г. Хомякова «Димитрий Самозванец». Тем не менее новая повесть заслуживала уважение по похвальному, хотя и недостаточному стремлению к народности. Она не довела поэзии нашей до настоящей русской повести, но приготовила толпу к уразумению ее. Еще Марлинский далеко не кончил своего поприща, как явился на сцену литературы роман с претензиями на народность, нравоописательность, нравственность и на многое, чего и тени в нем не было; но нижние слои толпы, увидев, что действующие лица романа называются Иванами и Петрами и титулуются по отчеству, охотно поверили русскому происхождению романа и раскупили его[22]. Вслед за тем не замедлил явиться и исторический русский роман той же фабрики и той же пробы, – и участь его была та же: сначала приняли его по имени, а после поступили как с пройдохою и самозванцем[23].

Здесь мы должны воротиться несколько назад. Повесть и роман, о которых мы доселе говорили, силились быть народными, не унижаясь до простонародности. Вместе с Марлинским являлись и повести г. Полевого. Они в свое время были замечены публикою, но не имели такого блестящего успеха, как повести Марлинского, хотя были и не хуже их: не отличаясь фантазией, они отличались умом и не были чужды чувства; язык их был простой, не натянутый, обработка литературная. Но в то же время писал повести и г. Погодин. Он хотел проложить себе свою дорогу и, во что бы то ни стало, сделать повесть русскою донельзя, и – надо отдать ему полную справедливость – он успел сделать для повести гораздо больше, чем А. Е. Измайлов для басни: народность его повестей еще ужаснее, чем народность басен г. Измайлова[24]. Отселе начинается в нашей литературе новое стремление к той народности, отцом которой был почтенный «отставной квартальный, советник титулярный» Измайлова[25]. «Юрий Милославский» против своей воли утвердил это жалкое направление: разманенные чрезвычайным успехом этого романа, бездарные писаки подумали, что все дело тут в лычной обуви, сермяжной одежде, бородах и плоских поговорках действующих лиц; они не заметили ни занимательности, пи теплоты рассказа г. Загоскина, ни самой умеренности его в изображении простодушной народности. Как бы то ни было, но с «Юрия Милославского» начинается как бы новая эпоха нашей литературы: с одной стороны, являются истинно народные и поэтические повести Гоголя; сам Пушкин, незадолго перед тем напечатавший превосходную главу из предполагавшегося им романа («Арап Петра Великого»), начинает обращаться к прозе и пишет впоследствии «Пиковую даму», «Капитанскую дочку» и «Дубровского». Вскоре же после «Юрия Милославского» является поэтический роман Лажечникова «Новик»[26], за ним – другие романы Лажечникова – «Кощей бессмертный» и «Святославич»[27] г. Вельтмана – создания, странные в целом, но блещущие яркими проблесками национальной поэзии в подробностях, относятся к этому же периоду русской литературы. С другой стороны, ложно понимаемая народность разлилась огромным болотом, тщанием и усердием пишущей братии низшего разряда. Мужики с бабами, кучера и купцы брадатые не только получили право гражданства в повестях и романах этих господ, но и сделались их единственными, привилегированными героями. Удачное подражание языку черни, слогу площадей и харчевен сделалось признаком народности, а народность стала

тожественным понятием с великим талантом, поэзиею и «романтизмом». Это направление явилось господствующим особенно в Москве. «Разгулье купеческих сынков в Марьиной роще»[28] получило там идеальное достоинство народной эпопеи. Ваньки и Степки с разбитыми рылами и синяками под соколиными очами стали вывозиться напоказ даже в Лондон и Мадрит, чтоб там «тосковать по родине», то есть по соленым огурцам и сивухе[29].

Но теперь уже начинают чувствовать цену такой народности; теперь уже называют ее простонародностию и площадностию. Между тем даже и такое народное направление было необходимо и принесло великую пользу. Выше сего сказали мы, что всякое живое понятие открывается людям сперва в своих крайностях, которые истинны, как содержание понятия, но ложны, как его односторонности. Французский псевдоклассицизм был ложен как абсолютная идея искусства, но и в нем была своя сторона истины. Искусство действительно не есть и не должно быть природою, как она есть, но природою облагороженною, идеализированною. Только дело в том, что элементы идеализирования природы должны заключаться не в условных и относительных понятиях о приличии в какую-нибудь эпоху общественных отношений, но в вечной и неизменной субстанции идеи. Французский классицизм принял за идеал поэтической действительности не дух человечества, развивающийся в истории, а этикет двора французского и нравы светского французского общества от времен Лудовика XIV; украшение природы он понял не как представление действительности сообразно не с самою действительностию, а с требованиями идеи целого произведения, но в китайском значении этого слова: известно, как китайцы уродуют ноги своих женщин, желая их сделать прекрасными, то есть маленькими. В этом и состояла ошибка французского классицизма. С другой стороны, псевдоромантизм так же точно грешил против истины, требуя в искусстве – природы, как она есть, и забывая, что иная естественность отвратительнее всякой искусственности. Искусство не имеет права искажать природу; оно может и должно быть естественно в своих изображениях; но, во-первых, эта естественность не должна возмущать в нас эстетического чувства; во-вторых, она не должна быть в искусстве главным, не должна быть в нем сама себе целью. В искусстве только идея сама себе цель, а идея просветляет и облагораживает самые возмущающие душу явления действительности; проникая их собою, она *идеализирует* их. Шекспир, в драмах своих «Генрих IV» и «Генрих V», вывел на сцену распутство, вывел пьяного Фальстафа с ватагою негодяев, вывел Квикли и Доль Тиршит – эти отребия женского пола, для которых настоящего названия нельзя приискать в литературном языке, но вывел их совсем не для того, чтоб усладить ими вкус черни или похвастаться пред публикою своим уменьем естественно изображать низкие явления действительности, а для того, что ему нужно было представить, как в великой натуре человека величие проглядывает сквозь самый разврат, как умеет он отрешаться от грязи порока и выходить из нее чистым, когда придет час его, – между тем как натуры слабые и мелкие навсегда остаются в этой грязи, если раз попали в нее. Тут есть идея, и идея великая; тут заключается важный урок для сухих моралистов, которые судят по внешности о нравственности человека, и часто негодяя, ведущего себя благопристойно, принимают за нравственного человека, а человека с искрою божиею в душе, но который, будучи увлекаем кипящею юностию и страстями, на время поскользнется в грязи жизни, клеймят названием «безнравственного». С этой точки зрения, Фальстаф с ватагою, мистрисс Квикли и мисс Доль получают уже другое, высшее, идеальное значение: они занимают место в драме Шекспира так же, как и в самой действительности, – не сами для себя; поэт вызвал их ради беспощадной истины, делая, так сказать, невольную уступку действительности, но не для того, чтоб он, не понимая их гадости, сам любовался ими или хотел пленить ими других. Он изобразил их верно, чертами типическими; их язык груб, даже неприличен; но эта грубость и неприличие имеют свои границы, и поэт, много показавши, дает нам догадываться еще о большем. Он не украсил, не смягчил, не облагородил их языка, чтоб не сделать его неестественным; но он сдержал его, не

позволил ему говорить всего, чтоб не сделать его слишком естественным и потому отвратительным. Сверх того, он смягчает эти сцены комизмом, который, так сказать, прикрывает грубую наготу естественности. Шекспир выводит в своих трагедиях и царей, и придворных, и героев, и мужиков, и мошенников вместе, потому что смешение существует в самой действительности; но он всякому указывает приличное место, и, уж конечно, муза его берет более обильную дань поэзии с людей высших слоев общества. Нам скажут: в гениальном мужике больше поэзии, чем в слабоумном вельможе. Правда; но правда и то, что если б этот гениальный мужик получил образование вельможи, он был бы еще гениальнее. Тем-то человек и отличается от животного, что полученные от природы дары возвышает образованием и знанием и что, без этой обработки, они похожи у него на дорогие материалы в сыром состоянии, – на золото в виде руды.

Итак, очевидно, что органическая, живая полнота искусства состоит в примирении двух крайностей – искусственности и естественности. Каждая из этих крайностей сама по себе есть ложь; но, взаимно проникаясь одна другою, они образуют собою истину. Искусственность, как односторонность и крайность, произвела мертвый псевдоклассицизм; естественность, как односторонность и крайность, произвела литературу площадей, кабаков, тюрем, боен, домов разврата. Но та и другая были необходимы в процессе исторического развития понятия об искусстве: сперва была выразумлена одна сторона понятия, потом другая; но эта другая, при всей своей видимой противоположности с первою, вышла явно из нее же: ибо когда представление, дошед до крайности, впадает в нелепость, то утомленный и оскорбленный ум быстро переходит к совершенно противоположному представлению. Результатом этого перехода опять бывает утомление и оскорбление, потому что и вторая односторонность должна дойти до крайности и, впавши в нелепость, тем самым отрицать себя. Тогда ум обращается к первой односторонности, беспрестанно отыскивает ее истинную сторону, которую и примиряет с истинною стороною второй односторонности, и чрез этот процесс достигает до сознания полной и действительной истины, понятия. В этом примирении ясно видно сродство крайностей. Так было и с искусством: отвергши псевдоклассицизм, мы отвергли и псевдоромантизм и в созданиях гениальных поэтов, на авторитет которых думают опираться мелкие таланты, видим истинное искусство, заключающее и примиряющее в своей органической полноте все свои противоположности[30]. Обыкновенно народность смешивают с естественностию, тогда как это два совершенно особенные представления: хотя истинно народное не может не быть естественным, но истинно естественное может быть нисколько не народным. Сверх того, некоторые из наших писателей, заметив, что европейское образование сглаживает угловатости народности, и смешивая форму с идеею, обратились преимущественно к низшим классам парода. Истинный художник народен и национален без усилия; он чувствует национальность прежде всего в самом себе и потому невольно налагает ее печать на свои произведения. Хотя Татьяна Пушкина и читает французские книжки и одевается по картинкам европейских мод, но она – лицо в высшей степени русское – и тогда, как мы ее видим «уездною барышнею», и в то время, как она является княгинею и светскою дамою. Для изображения таких благородных личностей нужна гениальность или великий талант; маленьким дарованиям, а особенно посредственности, сподручнее мужики, бабы, лакеи: стоит только заставить их говорить их языком – и народность готова. Зато мужики и бабы гениальных поэтов бывают благороднее господ и вельмож маленьких дарований и посредственности: няня Татьяны Пушкина, при своей простоте и ограниченности, как изображение, дышит художественною грациею и достолюбезностию: мы смеемся над нею, но любим и уважаем ее; ее простодушная, бессознательная любовь к Татьяне приводит нас в умиление, – и вместе с Татьяною мы вздыхаем над могилою ее бедной няни.

Где жизнь, там и поэзия; но жизнь только там, где идея, – и уловить играние жизни, значит уловить невидимый и благоуханный эфир идеи. Для искусства нет более благородного и высокого предмета, как человек, – а чтоб иметь право быть изображену искусством, человеку нужно быть человеком, а не чиновником 14-го класса или дворянином. И у мужика есть душа, сердце, есть желания и страсти, есть любовь и ненависть, словом – есть жизнь. Но чтоб изобразить жизнь мужиков, надо уловить, как мы уже сказали, идею этой жизни, – и тогда в ней не будет ничего грубого, пошлого, плоского, глупого. Вот отчего «Вечера на хуторе Гоголя, посвященные изображению простого быта Малороссии, дышат такою полнотою художественности, очаровывают такою неотразимою прелестию, такою дивною поэзиею. Но, повторяем, для этого нужен гений и гений, талант и талант. Скажут: гений и талант еще нужнее в изображении высших слоев общества. Нет: если для изображения художественного, то нужен такой же талант, как и везде; но не всякий талант есть художник, а литература состоит не из одних художественных созданий, – и беллетристика – этот насущный хлеб большинства общества, это практическое, житейское искусство толпы– также требует талантов, и даже больших талантов. Вот этим-то талантам всего опаснее спускаться в низшие слои общества, откуда, вместо народности, они могут вынести только грубую простонародность; и им-то всего лучше браться за изображение средних и даже высших слоев общества, где жизнь разнообразнее, обширнее, отношения человечнее, утонченнее, многосложнее, игривее, глубже. В беллетристике внешняя цель может иметь и большую пользу и важное значение, тогда как в искусстве одна цель – само искусство. Теперь, если беллетрический писатель, выводя на сцену чудаков, невежд, подлецов, даже самую чернь, имеет в виду действовать на образование общества, пускать в оборот человеческие понятия, новые мысли, – я низко кланяюсь ему, если он делает это с талантом: его место высоко, его призвание священно, его имя честно и славно. Но когда он рисует грязь общества, подонки народа, не для чего иного, как для того, чтоб самому насладиться и пленить меня этим зрелищем, – то чем естественнее, чем правдоподобнее будут его изображения, тем они для меня отвратительнее и бессмысленнее. Не должно забывать ни на минуту, что герой искусства и литературы есть *человек*, а не барин, еще менее мужик. Если Шекспир давал место в своих драмах всем людям без разбора, – он это делал потому, что видел в них людей, а отнюдь не по пристрастию к черни. Предпочитать мужиков потому только, что они мужики, что они грубы, неопрятны, невежественны, предпочитать их образованным классам общества – странное и смешное заблуждение! И сам гений в изображении жизни черного народа всегда найдет меньше элементов поэзии, чем в образованных классах общества: беллетрический же талант не найдет в жизни черни никакой поэзии. Впрочем, мы далеки от того, чтоб отнимать право у талантливого литератора касаться жизни простого народа; но мы требуем только, чтоб он это делал не по любви к мужицкому жаргону, не по склонности к лохмотьям и грязи, но для какой-нибудь цели, в которой была бы видна человеческая мысль. Объясним это примером. Г-н Погодин[31] написал некогда повесть «Черная немочь», которая в свое время обращала на себя внимание публики, подобно многим, теперь забытым произведениям. В этой повести действуют купцы, попадьи, батраки и подобный тому люд; язык ее блещет всеми красотами, свойственными языку подобного общества; но повесть все-таки заслуживает похвалу по своему намерению. Главный герой ее молодой человек, сын купца, томимый святою жаждою знания. Окруженный действительностию, от которой страждет обоняние, зрение и человеческое достоинство и которая автором скопирована во всей ее наготе и естественности, – он погибает жертвою этой грязной действительности. Правда, герой изображен не совсем естественно, довольно слабо, без теплоты и увлекательности; но мы говорим не о таланте (а таким предметом не погнушался бы и гений), но о добром намерении сочинителя. По этому доброму намерению повесть может быть сочтена за заслугу со стороны г. Погодина русской литературе. То же можно сказать и о его маленькой повести

«Нищий». Но когда г. Погодин стал рассказывать, как купеческая дочь задушила под периною парня, как баба, потчуя дьячка сивухой, сказала ему: «Кушай на здоровье», а тот отвечал ей любезностью: «Маслецо коровье»; или пересказывать похождение на ярмарке разудалой бабы-чиновницы и пересказывать ее языком; а потом героиню повести, порядочную женщину, из любви к мужу заставлять жить в подвале, в сонмище пьяниц, воров и мошенников; или изображать психологические явления мужиков, которые режут других и давятся сами[32], – признаемся, это верх романтизма, верх народности, которые хуже всякого классицизма. Мы уважаем «Юрия Милославского» г. Загоскина; но, признаемся, решительно не понимали в его других романах прелести ярмарочных сцен и языка героев этих сцен. Мы отдаем полную справедливость юмористическому таланту, с каким написан «Пан Халявский» г. Основьяненка; еще выше ценим прекрасную цель, с какою написана эта забавная сатира на доброе старое время, но не можем восхищаться многими из произведений г. Основьяненка за то только, что в них мужики говорят чистым мужицким языком и никак не выходят из ограниченной сферы своих понятий. Напротив, нам приятнее было бы в подобных произведениях встречать таких мужиков, которые, благодаря своей натуре или случайным обстоятельствам, несколько возвышаются над ограниченною сферою мужицкой жизни…

Но, слава богу, теперь начинают понимать цену такой народности, и начинают понимать ее потому именно, что теперь эта народность находится в своей апогее, дошла до последней степени нелепости: для ее распространения появились на манджурской границе особые издания, слух о которых доходит до нас через Кяхту, вместе с китайским чаем. В этих изданиях (говорят, их существует целых два, из которых одно объявляет себя отцом другого, хотя они тискаются и в разных местах Срединного царства), в этих изданиях нас приглашают учиться у черни не только литературе, но и нравам, и обычаям, и даже тому, что составляет внутреннюю жизнь и свободное убеждение каждого порядочного человека[33]. Деревенские старосты и богомольные старухи представляются у них образцами нравственности, созерцательных откровений и даже образованности и просвещения. Так-то справедливо, что ложь гораздо опаснее и страшнее, когда существует невидимкою и призраком: чтоб уничтожить ее, должно не мешать ей дойти до своей последней крайности, впасть в нелепость, сделаться смешною, вполне проявиться, принять образ и лицо, словом – созреть; тогда она прорвется и сама собою уничтожится. Когда преследуешь зло, надо видеть его перед собою, чтоб можно было показать его другим. Вот почему те, которые хлопочут в его пользу, сражают его скорее других, ему противоречащих. Это единственная и притом очень важная заслуга со стороны людей, которые всю жизнь свою бьются из разных, полезных их благосостоянию, лжей. Истина только вначале встречает сильное сопротивление, но чем больше выясняется, чем больше становится фактом, тем большее число приобретает себе друзей и поборников. Ложь идет обратным ходом: сильная, пока не вполне проявится, она уничтожается сама собою, подобно призраку, исчезающему от лучей света.

«Народность» – великое дело и в политической жизни и в литературе; только, подобно всякому истинному понятию, она сама по себе – односторонность, и является истиною только в примирении с противоположною ей стороною. Противоположная сторона «народности» есть «общее» в смысле «общечеловеческого». Как ни один человек не должен существовать отдельно от общества, так ни один народ не должен существовать вне человечества. Человек, существующий вне народной стихии, – призрак; народ, не сознающий себя живым членом в семействе человечества, – не нация, но племя, подобное калмыкам и черкесам, или живой труп, подобно китайцам, японцам, персиянам и туркам[34]. Без народного характера, без национальной физиономии, государство – не живое органическое тело, а механический препарат, подобно Австрии. Но, с другой стороны, и национального духа еще недостаточно для того, чтоб народ мог считать себя чем-нибудь существенным и действительным в общности мироздания. В том и другом случае народ есть односторонность и

крайность, а следовательно, и призрак. Чтоб народ был действительно историческим явлением, его народность необходимо должна быть только формою, проявлением идеи человечества, а не самою идеею. Все особное и единичное, всякая индивидуальность действительно существует только *общим*, которое есть его содержание и которого она только выражение и форма. Индивидуальность – призрак без общего; общее, в свою очередь, призрак без особного, индивидуального проявления. И потому люди, которые требуют в литературе одной «народности», требуют какого-то призрачного и пустого «ничего»; с другой стороны, люди, которые требуют в литературе совершенного отсутствия народности, думая тем сделать литературу всем равно доступною и общею, то есть человеческою, также требуют какого-то призрачного и пустого «ничего». Первые хлопочут о форме без содержания; вторые – о содержании без формы. Те и другие не понимают, что ни форма без содержания, ни содержание без формы существовать не могут, а если существуют, то в первом случае, как пустой сосуд странного и нелепого вида, а во втором, как миражи, которые всем видимы, но которые в то же время почитаются несуществующими предметами. Очевидно, что только та литература истинно народна, которая, в то же время, есть литература общечеловеческая; и только та литература – истинно человеческая, которая в то же время и народна. Одно без другого существовать не должно и не может. Нам скажут в опровержение, что нет племени на земле, которое бы, при всей своей ничтожности, не имело у себя поэзии; а как всякая поэзия есть действительно существующий факт, то, следовательно, можно иметь народную поэзию и не принадлежа к семейству человеческого рода. Возражение, только кажущееся основательным! Нет на земле племени, которое не принадлежало бы к семейству человеческого рода; но дело в том, что одно племя меньше, а другое больше принадлежит человечеству, и что, в этом отношении, все племена и народы представляют собою цепь, которой звенья с обоих концов постепенно увеличиваются к центру. Египтяне так же исторический народ, как и евреи; но важность их для человечества далеко не одинакова: первые внесли особый элемент в многосложную жизнь Греции, и только этим упрочили свое существование в истории; результатом же существования евреев была божественная книга, покорившая теперь под свою спасительную власть лучшую часть человечества и готовая скоро покорить весь мир[35]. Потому нет нужды говорить, который из этих двух народов более принадлежит человечеству. Где только человек владеет словом, любит и ненавидит, блаженствует и страдает, там уже и является человечество, там уже есть и жизнь и поэзия; но большая разница в объеме слова, любви, ненависти, блаженства и страдания, между диким отаитянином и образованным европейцем, между финном, калмыком, тунгузом и – французом, немцем, англичанином. Такая же разница и между литературами. Есть люди, которые посвящают целую жизнь изучению греческой литературы; но едва ли человек с умом и душою посвятит всю жизнь свою на изучение чухонской литературы!..[36]

Важность и достоинство народов определяется их историческим значением. Народ, не имеющий истории, – ничто, хотя бы занимал собою половину земного шара и считал свое народонаселение сотнями мильонов. Так, нынешние персияне хотя и составляют значительное государство в Азии, не имеют истории, потому что перемены династий и властителей еще не составляют истории. Есть народы, которые имеют внутреннее историческое значение, как выражающие своею жизнию идею: таковы в Европе народы галльско-римско-тевтонского образования. Есть народы, которые имеют только внешнее историческое значение, как действовавшие на других силою тяготения и существования не для себя: таковы монголы, турки, такова теперь Австрия. Не нужно говорить, что важность первых субстанциальная, а вторых – относительная. Есть народы, которые имели мгновенное историческое значение и с окончанием его погибли: таковы древние ассирияне, мидийцы, персы, финикияне, карфагеняне и проч. Есть народы, которые, имев мгновенное или продолжительное историческое значение, пережили его как бы навсегда: таковы теперешние евреи, китайцы,

японцы, индусы, аравитяне. Есть, наконец, народы, которые имели или имеют историческое значение не сами собою, а только тем, что приняли от чуждого им племени субстанциальное начало жизни, особенно религию: таков теперь весь мухаммеданский Восток, покоренный аравийским исламизмом. Все эти различия очень важны, потому что ими определяется степень достоинства каждого народа, а следственно, и его поэзия и литература[37]. И у персиян есть поэзия; но ее основа – мухаммеданско-пантеистическое миросозерцание, занятое от арабов; следовательно, ее отнюдь не должно равнять с арабскою поэзиею.

Поэзия каждого народа есть непосредственное выражение его сознания; от этого поэзия тесно слита с жизнию народа. Вот причина, почему поэзия должна быть народною, и почему поэзия одного народа не похожа на поэзию всех других народов. Для всякого народа есть две великие эпохи жизни: эпоха естественной непосредственности, или младенчества, и эпоха сознательного существования. В первую эпоху жизни национальная особность каждого народа выражается резче, и тогда его поэзия бывает по преимуществу народною. В этом смысле народная поэзия отличается резкою особностию, и потому более доступна уразумению всей массы этого народа и более недоступна для других народов. Русская песня сильно действует на русскую душу, но нема для иностранца и не переводима ни на какой язык. – Во вторую эпоху существования народа поэзия его делается менее доступною для массы народа и более доступною для всех других народов. Русский мужик не поймет Пушкина, но зато пушкинская поэзия доступна всякому образованному иностранцу и удобопереводима на все языки. Если народ ничтожен в историческом значении, его естественная (народная) поэзия всегда выше его художественной поэзии, потому что последняя более требует общечеловеческих элементов, и если не находит их в жизни народа, то делается подражательною. Так, народная чешская поэзия и богата и сильна, а художественная не представляет ничего великого. Естественная (или собственно народная) поэзия более зависит от субстанции народа, чем от его исторического значения. Вот почему римляне – всемирно-историческая и великая нация – не имели народной поэзии. Что касается до греческой поэзии – она составляет собою как бы исключение из общего правила: она никогда не была собственно народною, но всегда, будучи народною, в то же время была и общечеловеческою, всемирно-историческою. Причина этого – бесконечное миросозерцание, лежавшее в субстанции эллинского племени: в самых древнейших мифах эллинов заключаются абсолютные идеи, художественно выраженные, и в этом отношении их древнейшие поэты, до Гезиода и Гомера существовавшие, равно как и сами Гезиод и Гомер, отличаются от позднейших – Софокла и Еврипида больше степенью исторического развития искусства, чем художественного достоинства. Художественная поэзия всегда выше естественной, или собственно народной. Последняя – только младенческий лепет народа, мир темных предощущений, смутных предчувствий; часто она не находит слова для выражения мысли и прибегает к условным формам – к аллегориям и символам; художественная поэзия есть, напротив, определенное слово мужественного сознания, форма, равновесная заключающейся в ней мысли, мир положительной действительности; она всегда выражается образами определенными и точными, прозрачными и ясными, равносильными идее. Мы помним, как, в разгаре романтического брожения, многие утверждали у нас, что народная песня выше всякого художественного произведения и что будто бы какой-нибудь Пушкин за честь себе ставил подделаться под простой и наивный склад народной песни: смешное заблуждение, впрочем, понятное в эпоху одностороннего увлечения! Нет, одно небольшое стихотворение истинного художника-поэта неизмеримо выше всех произведений народной поэзии, вместе взятых! И если художник-поэт настроивает свою разнообразную, *гармоническую* лиру на монотонный лад народной *мелодии* – он делает этим честь народной поэзии и обнаруживает могущество Протея[38], способного являться во всех формах. Его *народная* песнь выше всех собственно народных песней, вместе взятых: произведение, которое выходит из творческого духа, обла-

дающего своим предметом, всегда выше того, которое выходит из духа, покоренного своим предметом. И со всем тем, в народной или естественной поэзии есть нечто такое, чего не может заменить нам художественная поэзия. Никто не будет спорить, что опера Моцарта или соната Бетховена неизмеримо выше всякой народной музыки, – это доказывается даже и тем, что первые никогда не наскучат, но всегда являются более новыми, а вторая хороша вовремя и изредка; но тем не менее неоспоримо, что власть народной музыки бесконечна над чувством. Не диво, что русский мужичок и плачет и пляшет от своей музыки; но то диво, что и образованный русский, музыкант в душе, поклонник Моцарта и Бетховена, не может защититься от неотразимого обаяния однообразного, заунывного и удалого напева нашей песни… Возраст мужества выше младенчества – нет спора, но отчего же звуки нашего детства, его воспоминания даже и в старости потрясают все струны нашего сердца и радостию и грустию и вокруг поникшей головы нашей вызывают светлых духов любви и блаженства?.. Оттого, что младенчество есть необходимый и разумный период нашего существования, который бывает только раз в жизни и больше не возвращается… Это время нашего единства с природою, в котором так много простодушной и невинной любви; время нашего непосредственного сознания, в котором все было ясно, без тяжких дум и тревожных вопросов, как будто бы сильфы и феи дружелюбно нашептывали сердцу священные откровения, и небесная манна сама падала на землю, не орошенную потом труда и забот… Славное то время было, читатель мой, когда солнышко улыбалось вам с чистого неба, когда цветочек наклонением стебелька ласково приветствовал вас, мотылек манил вас бегать по лугу, кузнечик пел вам свою однообразную песенку, и старый ручей, по выражению гениального сумасброда Гофмана, рассказывал вам чудные сказочки!..[39] Вы и природа были тогда – одно, и все в природе было для вас дружеским откровением священной тайны любви и блаженства!.. Выше же бокал мой за вас, счастливые лета моего младенчества! – говорите вы. Я теперь умнее, чем был тогда; я не променяю разума на самое блаженство, но мне все-таки жаль вас, радужные дни моего счастливого детства!..

Да, мысль выше непосредственного чувства, пора мужества выше поры младенчества; но все же и в непосредственном чувстве и в поре детства есть нечто такое, чего нет ни в разумном сознании, ни в гордой возмужалости, что бывает только раз в жизни и больше не возвращается… Так и для народа: он все тот же и в эпоху разумного сознания, как и в эпоху непосредственного чувства; но его непосредственное чувство было почвою, из которой возник и развился цвет и плод его разумного сознания. Все последующее есть результат предыдущего: разумная мысль часто есть только сознанное предание темной старины, а знание часто есть только уясненное предчувствие; а страна мифов и таинственных предречений есть страна, полная очарования и чудес… Жизнь распадается на множество сторон и вновь совокупляется в единое и целое; единое выше множества, целое выше частей, но и во всякой отдельности есть нечто свое, не заменимое целым. В художественной поэзии заключаются все элементы народной, и, сверх того, есть еще нечто такое, чего нет в народной поэзии: однако ж тем не менее народная поэзия имеет для нас свою цену так, как она есть, – в ее чистом, беспримесном элементе, в ее простой, безыскусственной и часто грубой форме.

Многое еще можно сказать об общих чертах народной поэзии; но это удобнее сделать в применении к русским песням и сказкам, – что мы и исполним в следующей статье, а эту просим считать только общим взглядом на значение всякой народной поэзии.

Статья II

Значение «общего» и «особного» в искусстве. – Отношение народной поэзии к художественной, и наоборот. – Всеобщность и художественность греческой народной поэзии. – Элементы общего в народных легендах тевтонских племен

В первой статье мы сказали, что как естественное противополагается в поэзии искусственному, так *народное* противополагается *общему*, и наоборот, и что как народное, так и общее суть понятия родственные, заключающиеся в самой сущности творчества. Теперь нам должно объяснить значение *общего* (мирового, абсолютного) и *особного* (частного, исключительного). Что такое «общее»? – Сущность всего сущего, единство всякого разнообразия, душа вселенной, начало и конец всего, что было, есть и будет, словом – *идея*. Почему же, спросят нас, это новое и притом такое странное, произвольное название для предмета старого и давно уже получившего себе имя? – Почему же «общее», а не просто «идея»?..[40] – В этом новом слове, – отвечаем мы, – один из существеннейших признаков, которым вполне определяется предмет, берется за самый предмет, чтоб тем яснее было значение предмета. Слово «идея» требует определения философического, не многим интересного и доступного; слово «общее» (Allgemeinheit) может быть объяснено для всех более или менее ясно и удовлетворительно. Чтоб вернее достичь нашей цели, будем подтверждать наши умозрения примерами и подобиями. Все общее есть источник и причина существования всего особного и частного. Общее необходимо, и потому вечно; особное случайно, – и потому преходяще. Вы видите перед собою животное, например, льва. Его рождение, продолжительность или краткость жизни, его смерть – все это случайно, ибо этот лев мог и быть и не быть, и издохнуть, едва родясь, и дожить до старости. Природа и мир так же равнодушны к его существованию, как и к его несуществованию. Но лев, как целый, отдельный род животных, составляющий собою звено в цепи мироздания, не *какой-нибудь*, не *этот* лев (*le* lion или *un* lion), а лев вообще (*lion*) есть уже не случайное и не частное, а необходимое и, следственно, *общее* явление. Ежедневно истребляется множество животных, но роды их неистребимы: равнодушная к участи особных явлений, природа попечительно хранит *роды* и *виды*. Особные явления для нее – случайности; роды и виды – идеи, следственно, *общее*. Итак, вот уже мы и нашли в беспредельном многоразличии природы то, что в ней должно называться *общим*. Если сообразить, что род, как идея, совокупляет в себе бесчисленные признаки, равно *общие* множеству предметов, выражающих его, – то слово «общее» уже никому не может казаться произвольным или странным. Роды и виды в органических явлениях природы, от минералов[4], чрез растения и животных, доходя до человека, суть не иное что, как необходимые моменты ее развития, те ступени, на которых она, так сказать, отдыхала и успокоивалась в своем творческом стремлении к сознанию себя чрез индивидуализирование. Все сущее, каждый предмет в природе есть не что иное, как воплотившаяся, *обособившаяся* идея абсолютного бытия[41]. Будучи источником всего видимого, конечного и преходящего, словом, будучи *матерью* всякого чувственного бытия, абсолютная идея, оставаясь в своем элементе чистого, недоступного чувствам бытия, подобна нулю, который, сам по себе не будучи ничем, тем не менее принимается математиками за абсолютное начало всякой величины и всех величин. Только тот в состоянии уразуметь таинственное значение этого нуля, чей взор столько глубок, что может провидеть сущность вещей, мимо самых вещей, чей ум так могуч, что в силах совлечь с мира его покровы и не затрепетать от ужаса, увидевшись с духом лицом к лицу. Здесь мы приводим, для ясности, образное и поэтически созерцательное выражение этой

[4] Здесь слово «органический» берется в обширном смысле, как противоположность всему «техническому», не самою природою, а умом человека производимому.

мысли, принадлежащее великому поэту Германии – Гете. Фауст, дав обещание императору вызвать перед него Париса и Елену, прибегает к помощи Мефистофеля, который неохотно указывает ему единственное средство для выполнения этого обещания. «В неприступной пустоте, – говорит он, – царствуют богини; там нет пространства, еще менее времени: то *матери*». – «Матери? – восклицает в изумлении Фауст: – матери! матери! – повторяет он – это так странно звучит…» – «Богини, – продолжает Мефистофель, – неведомые вам, смертным, и неохотно именуемые, нами. Готов ли ты? Тебя не остановят ни замки, ни запоры; тебя обоймет пустота. Имеешь ли ты понятие о совершенной пустоте?» Фауст уверяет его в своей готовности. «Если б тебе надо было плыть, – продолжает снова Мефистофель, – по *безграничному* океану; если б тебе надобно было созерцать эту безграничность, ты увидел бы там по крайней мере стремление волны за волною, ты увидел бы там нечто, ты увидел бы на зелени усмирившегося моря плескающихся дельфинов, перед тобою ходили бы облака, солнце, месяц, звезды; но в пустой, вечно пустой дали ты не увидишь ничего, не услышишь своего собственного шага, ноге твоей не на что будет опереться». Фауст непоколебим: – «В твоем *ничто*, – говорит он, – я надеюсь найти *все*».

In deinem Nichts hoff ich All zu finden.

Мефистофель после этого дает Фаусту ключ. «Ступай за этим ключом, – говорит он ему, – он доведет тебя до *матерей*». Слово «матери» снова заставляет Фауста содрогнуться. «*Матерей*! – восклицает он, – как удар, поражает меня это слово! Что это за слово такое, что я не могу его слышать?..» «Неужели ты так ограничен, – отвечает ему Мефистофель, – что новое слово смущает тебя?..» Мефистофель потом дает ему наставления, как он должен поступать в своем дивном путешествии, – и Фауст, ощутив новые силы от прикосновения к волшебному ключу, топнув ногой, погружается в бездонную глубь. «Любопытно, – говорит Мефистофель, оставшись один, – возвратится ли он назад?» Фауст возвратился, и возвратился с успехом. Он вынес с собою из бездонной пустоты треножник, тот треножник, который был необходим для того, чтоб вызвать в мир действительный красоту в лице Париса и Елены[42].

Этот поэтический миф Гете, или, лучше сказать, эта поэтическая апофеоза самого отвлеченного понятия, очень ясно говорит уму своею образностию. Подобно Фаусту, всякий, в ком воля способна возвышаться до самоотречения, отважившись ринуться в безграничную пустоту – таинственное местопребывание царственных матерей всего сущего, – вынесет оттуда с собою волшебный треножник всяческого знания и всяческой жизни[43]. Из пустоты возвратится он в высшую действительность, в ничто найдет все: ибо что же и все, как не ничто, ставшее действительностию, как не бестелесные «матери», воплотившиеся в миры?.. Общее, то есть идея, чтоб перейти из сферы идеальной возможности в положительную действительность, должно было перейти чрез момент отрицания своей общности и стать особным, индивидуальным и личным. И это общее, обособившись в планете и предметах ископаемого и растительного царства природы, начало индивидуализироваться в предметах царства животного. Мы уже выше сказали, что как обособление, так и индивидуализирование общего в природе совершалось в правильной постепенности восхождения от низшего *рода* и *вида* к высшему роду и виду. Цель этого творчества движения была – сознание, возможное только для личности, для субъекта, до которых общее достигло, став *человеком*. Но как природа была, так сказать, бессильна вдруг достичь своей цели, став человеком, то стремление ее к средству сознания – личности, началось с низших моментов; сперва с обособления (планеты, минералы, растения), потом индивидуализирования (животные); переходя от низшего к высшему, природа ознаменовала свое творческое стремление стройным рядом существ, постепенно приближающихся к человеку. Явно, что орангутанг

был последнею неудачною попыткою ее сознать себя, после которой ей уже было возможно достичь последнего, высшего, абсолютного типа существ – *личности, субъекта, человека* и что, достигши цели своего стремления, она вдруг как бы лишилась своей творческой силы и деятельности, как уже более не имеющей цели, а потому и ненужной.

Человеком оканчивается царство природы, и им же начинается царство духа. Мы видели, что в природе общее (идея) является в родах и видах веществ и существ: теперь посмотрим, как оно является в человеке.

Что такое общечеловеческое? Разумеется, то, что составляет общий интерес всех и каждого, то, что всех волнует, во всяком находит отзыв, служит невидимым рычагом деятельности всех и каждого. «Стало быть – *деньги*! – воскликнет иной читатель. – Чему же другому и быть!» Не спорим с теми, кто уже так глубок в этом убеждении, что его нельзя переспорить; но для многих других, еще не слишком крепких в подобном веровании, и для немногих, совершенно чуждых ему, скажем несколько слов об «общем» людей. Так как общее людей есть то, что связывает людей между собою, то не спорим, что и взаимные нужды и отношения суть общее. Но это еще не то общее, о котором говорим мы: есть между людьми другое высшее, благороднейшее, достойнейшее их общее: это – *любовь*. Но любовь есть только чувство, и потому что-то инстинктуальное, невольное и бессознательное. Любовь как чувство свойственна и животным, в половых и семейных отношениях. Любовь человека должна быть выше, а для этого она должна быть сознательною, должна иметь разумное содержание. Вы, читатель, имеете друга; он погибает, – и вы спасете его с опасностию собственной жизни или с пожертвованием собственного благосостояния. Это высокий и прекрасный подвиг, но это еще не любовь, а только действие любви: любви должно искать в причинах вашей любви к другу, в том, что связывает вас с ним дружбою. Мы нисколько не отвергаем действительности факта, что и величайшие злодеи иногда погибают друг за друга; но причина этого – привычка считать жизнь ни за что и еще более – взаимная нужда друг в друге, то есть сперва бессознательность ожесточения, а потом эгоизм: следственно, тут о любви нечего и говорить. Связывают людей еще и общие страсти, пристрастия, привычки, как-то: вино, карты, сплетни и проч.; но в подобного рода связях не бывает примеров самоотвержения. Итак, ваша любовь к другу, доказанная самопожертвованием, должна же на чем-нибудь основываться, вы за что же нибудь должны любить вашего друга, а он вас, словом, между вами должно же быть что-нибудь *общее*?.. Так, – и, уж конечно, это общее – то, что составляет человеческое достоинство, что делает человека человеком, что называется благом, истиною, красотою, долгом, обязанностию, знанием и т. п. А благо, истина, красота, долг, честь, слава, доблесть, знание, все это – идеи, следственно, все это «общее». И потому, любя вашего друга, вы любите в нем не что-нибудь частное, случайное, ему одному принадлежащее (как, например, цвет волос, голос, лицо), но тот Прометеев огонь, то божественное начало, которое есть общее наследие человеческой натуры, словом – идею. Вы скажете, что, несмотря на то, вы все-таки любите и лицо, и голос, и поступь, и манеры, и всю непосредственность вашего друга: оно так и должно быть, ибо в том-то и состоит взаимное отношение общего к особному и особного к общему, что они в человеке не приклеиваются друг к другу внешним образом, так что можно было бы сказать, что в нем общее и что особное, но взаимно проникают друг друга, неразрывно, органически сливаются друг с другом. Человек состоит из тела и души, но ведь нельзя же сказать: вот в нем тело, а вот душа; доселе анатомия и физиология еще не нашли (и никогда не найдут) места в теле, где живет душа, и как тело без души, так и душа без тела есть отвлеченное понятие, а не действительное явление, не человек. Чем более проникнут человек общим, тем разительнее достоинство и прелесть его личности, тем он особнее, так сказать, и мы, думая любить его за черты лица или голос, любим его за душу, а думая любить за душу, любим за лицо, речь и манеры. Определительно на этот счет можно сказать только то, что особное получает свое достоинство

исключительно от, общего и что любить можно только идею. Нам возразят, что есть люди, которые одарены сильною способностию любить и которые часто устремляют свою любовь на предметы, не совсем достойные ее, или видя в них мнимые достоинства, или просто по привычке, или вследствие особенной обстановки обстоятельств. Это ничего не доказывает, кроме бессознательности. Позорно в человеке отсутствие всякого чувства; но любовь всегда есть признак человеческого достоинства, на какой бы ступени ни стояла она; высшая же, действительная любовь есть любовь сознательная, разумная[44].

Назначение каждого человека – развить в себе все человеческое, общее, и насладиться им. Все люди имеют равное право на дары духа, – разумеется, в той мере, в какой каждый из них, по своей натуре, может вместить в себе. Но есть особый род людей, которые по преимуществу могут назваться любимцами неба: это – великие исторические действователи. История, некоторым образом, представляет собою явление, параллельное природе: как в природе общее является в родах и видах, так в истории это общее является в избранниках судеб божиих. Они выражают своею личностию все, что составляет сущность народа или человечества в их эпоху; они страдают и блаженствуют за мильоны; они – олицетворенная идея, «личное общее» своего времени. И потому их личности не суть что-нибудь преходящее, но вечное, никогда не умирающее. Они представляют собою «общее», и потому до них всем и каждому дело, всякая живая душа откликнется на их имя, все интересуются их участью, даже малейшими подробностями их частной жизни. Заговорите с последним безграмотным и полудиким русским мужичком в глуши отдаленной провинции, заговорите с ним о Петре Великом, о Наполеоне, – и он будет вас слушать, будет с участием вас расспрашивать. «Что ж ему Гекуба?»[45] – спрашиваете вы вопросом Гамлета… «Общее, общее!» – отвечаю я вам. В чем бы ни проявилось оно – в исполинской ли мысли Петра преобразовать народ; в исполинской ли мысли Наполеона дать законы всему миру; в исполинской ли художественной деятельности Шекспира; в ужасающем ли патриотическом фанатизме Брута, палача горячо любимых детей своих; в религиозном ли рвении Иоанна Гуса;[46] и как бы ни кончилось оно – полною ли победою и полным оправданием при жизни, островом ли св. Елены[47], полнотою ли славы при жизни, сделавшейся в тягость, костром ли, – оно *общее*, всем равно принадлежащее, и потому каждый и знает о нем, как о своих собственных нуждах, хотя бы и века отделяли его от него…

Итак, предмет искусства есть *общее*, в значении которого мы условились с читателями. Но в искусстве, как и в природе и в истории, общее, чтоб не оставаться отвлеченною идеею, должно обособляться в отдельные органические явления. Посему всякое художественное произведение есть нечто отдельное, особное, но проникнутое общим содержанием – идеею. В художественном произведении идея с формою должна быть органически слита, как душа с телом, так что уничтожить форму значит уничтожить идею, и наоборот. Сущность искусства – уравновешение общего с особным, идеи с формою. В искусстве форма прежде всего, потому что все в ней; она не должна быть внешним средством для выражения идеи, но самою идеею в чувственном проявлении. И посему, как трудно определить значение того или другого человека, почти так же трудно и определить идею художественного произведения. Единосущность идеи с формою так велика в искусстве, что ни ложная идея не может осуществиться в прекрасной форме, ни прекрасная форма быть выражением ложной идеи. Если в произведении искусства форма преобладает над идеею, – это значит, что идея не довольно определенна и ясна для созерцания творящего, и тогда форма не может быть вполне прекрасна, и произведение может быть даже уродливо, как неудачный порыв к творческому сознанию. Таковы грубо изваянные или грубо вы– резанные идолы языческих племен, стоящих на низшей степени развития. Причина их безобразия не младенческое состояние технической стороны искусства у племени, а бедность и, следственно, неопределенность идеи, которая не может подняться выше туманного предчувствия истины. Вообще,

недозревшая мысль если и высказывается иногда удачно в искусстве, то в подробностях, а не в целом. Этим объясняется чудовищность символических храмов и идолов Индии, равно как и чудовищная огромность «Магабгараты» и «Рамайяны»[48], в которых целое поглощается длинными эпизодами, а высокие красоты поэзии мешаются с дикими образами и случайностями. Египетские статуи уж ближе к истинному искусству; они отличаются даже изяществом внешней отделки; но их лица бедны выражением, позы принужденны и связанны. В греческой статуе жизнь и свобода сочетались с красотою и грациею; это истинные боги, сошедшие на землю. Вообще, в греческом искусстве идея уравновесилась с формою, и потому искусство греков есть более искусство, чем даже искусство новейшего времени. Если в искусстве преобладает идея над формою, тогда искусство теряет свое чистое, первоначальное значение и, по степени преобладания, соприкасается с другими абсолютными сферами сознания, делаясь для них как бы средством и чрез то приобретая не менее важное, но уже новое значение.

Идея народности в искусстве вытекает прямо из процесса обособления общего. Самое человечество, хотя и нет ничего выше его из существующего вовне, есть уже нечто особное, – тем более народ. Если художник изображает в своем произведении людей, то, во-первых, каждый из них должен быть человеком, а не призраком, должен иметь физиономию, характеры, нравы, свои привычки, словом, все индивидуальные признаки, какими каждая личность отличается в действительности от всякой другой личности. Потом, каждый из них должен принадлежать к известной нации и к известной эпохе, потому что человек, вне национальности, есть не действительное существо, а отвлеченное понятие. Из этого ясно видно, что национальность в художественном произведении есть не заслуга, а только необходимая принадлежность творчества, являющаяся без всякого усилия со стороны поэта. И потому, чем выше произведение в художественном отношении, тем оно и национальнее, и хвалить великого художника за национальность его творения – все равно что хвалить великого астронома за то, что при вычислениях своих он не ошибается в таблице умножения. В самом деле, что за заслуга со стороны русского, что его дети отличаются русскою физиономией)? Конечно, чтоб быть национальным поэтом, нужно сперва быть великим человеком, представителем духа своей нации; но из этого-то и следует, что великий талант делает поэта национальным, а не национальность делает его великим поэтом: последнее есть только необходимое следствие первого. При известии о вновь родившемся человеке никто не спрашивает, есть ли у него глаза и руки, сколько ног и нет ли рогов и хвоста: если он человек, так уж само собою разумеется, что у него есть и глаза и руки, ног только две, а не четыре, а рогов и хвоста вовсе нет. Так и в искусстве: если произведение художественно, то само собою оно и национально; в противном же случае оно не может быть и художественным произведением, а будет аллегориею, символом или просто надутым и холодным призраком, где общее не обособилось органически, а только прикрылось лоскутьями натянутого вымысла, который не вывел вовне, а только закрыл его смысл. Это относится не к одним тем произведениям, которых содержание берется из действительной жизни, как в романе, повести, драме, комедии, но и к лирическим поэмам. «Фауст» Гете – мировое, общечеловеческое произведение; но тем не менее, читая его, вы видите, что оно могло родиться только в фантазии немца, и Байронов «Манфред», явно навеянный «Фаустом», уже нисколько не веет германским духом. Хотя Шекспир, в своих драмах, выводил и не одних англичан, но и французов, и немцев, и итальянцев, и даже древних римлян и греков, но, читая его, вы понимаете, что только в Англии мог явиться такой драматург: кому эта мысль показалась бы странною, тех просим прочесть в «Отечественных записках»[5] статью Филарета Шаля «Мария Стюарт»: этот исторический отрывок представляет все элементы драмы, кроющиеся в английской истории. Как ни разно-

[5] Том XV, 1841, книжка 4, «Науки».

образен, как ни мирообъемлющ Гете в своих созданиях, но каждое из них веет немецким и, сверх того, еще «гетевским» духом. Хотя в большей части лирических пьес Пушкина, и даже в некоторых эпических его произведениях, как в «Дон Хуане»[49], и содержание, и форма, по-видимому, чисто европейские, но и в них Пушкин является истинным национальным русским поэтом, уже потому только, что их никогда нельзя смешать ни с байроновскими, ни с гетевскими, ни с шиллеровскими созданиями, и нельзя иначе назвать, как «пушкинскими». Повторяем: это необходимо, это лежит в сущности творчества: из какого бы мира ни брал поэт содержание для своих созданий, к какой бы нации ни принадлежали его герои, сам он всегда остается представителем духа своей нации, смотрит на предметы *ее* глазами и кладет на них *ее* печать. И чем гениальнее поэт, тем общее его создания, а чем общее создания, тем они национальнее и оригинальнее. Чем отличается гений от таланта? – тем, что, будучи оригинальным, он в то же время и *общее* таланта. Гофман великий талант, но он – далеко низшее явление в сравнении с Гете и Шиллером: он выразил только одну сторону германского духа, тогда как те, каждый по-своему, исчерпали всю глубину его, выразили все стороны его. И потому оригинальность Гофмана для многих кажется странностию, и многие люди с эстетическим чувством, понимая Шиллера и Гете, не понимают Гофмана. Причина этому не оригинальность Гофмана, а ее источник, – источник не столько общий, чтоб мог возвысить ее до абсолютного: оригинальность все-таки остается необходимым условием не только гения, но даже самого незначительного таланта: только сфера бездарности отличается безличною общностью, для которой не существует ни пространства, ни времени, ни нации, ни колорита, ни тона, – которая во всех странах и во все времена, от начала мира до наших дней, выражается одним языком и одними и теми же словами.

Но условия обособления общего в произведениях искусства не оканчиваются только национальностию и оригинальностию: без *типизма* нет ни той, ни другой. *Тип* (первообраз) в искусстве – то же, что *род* и *вид* в природе, что *герой* в истории. В типе заключается торжество органического слияния двух крайностей – *общего* и *особного*. Типическое лицо есть представитель целого рода лиц, нарицательное имя многих предметов, выражаемое, однако же, собственным именем. Так, например, *Отелло* – собственное имя, принадлежащее только одному лицу, изображенному Шекспиром; но, видя человека в припадке ревности, мы называем его Отелло, хотя бы этот человек назывался Иваном или Петром и был русский или немец, а не мавр. В этом же смысле все герои поэм, драм и повестей Пушкина, «Горя от ума» Грибоедова, повестей Гоголя – типы. Боже мой, если посмотреть, на скольких людей приходится так ловко, как будто по них шито, достославное имя одного *Ивана Александровича Хлестакова*!.. Это не эклектическое собрание резких черт одной и той же идеи, а общая идея, обособившаяся в художественно созданном лице, это *лицо* и вместе – *идея*; а как одна и та же идея является в действительности в бесконечном разнообразии, то в лице, вполне выразившем ее собою, видится множество лиц.

Но и здесь еще не конец условиям обособления общего в искусстве. Художественное произведение должно быть целым, единым, особным и замкнутым в себе миром. В нем общая идея, прияв плоть и образ, так сказать, приковывается к пространству и времени, и притом к известному пространству и к известному времени. Оно овеществляется, явившись в форме; но, делаясь матернею, оно не перестает быть духом: принадлежа ничтожному клочку земли, на котором разыгралась драма, оно гражданин всего мира; принадлежа к ничтожному мгновению, в которое совершилось событие, оно достояние вечности. И потому художественное произведение и конечно и бесконечно вместе: конечно – потому что состоит в куске мрамора, в лоскутке полотна, в книге, может быть взято руками, перенесено, истреблено, а главное потому, что выражает один известный случай, небольшое число людей или мгновенное ощущение; оно бесконечно потому, что выраженный им случай заключает в себе возможность бесчисленного множества подобных случаев; изображенные им люди заклю-

чают в себе множество людей, которые были, есть и всегда могут быть, а мгновенное ощущение одного поэта есть достояние, собственность мильонов людей, – словом, потому что в его конечной форме выразилось бесконечное, общее, непреходящее – идея, дух. Кто не умеет в своем разумении примирить этих двух противоположных понятий – конечного и бесконечного, тот прав в отношении к себе, хотя и виноват перед истиною, думая, что «Илиада» для нас – мертвая буква, ибо-де «мы не греки и не римляне»[50].

Истинное и полное слияние общего с особным возможно только чрез уравновешение идеи с формою, следственно, только в художественной поэзии. Мысль младенчествующего народа всегда более или менее темна, неопределенна, а потому и не может найти себе равновесного выражения в форме. Мысль младенчествующего народа есть не разумное сознание, возросшее до определенности в выражении, а только темное предощущение истины, которое, силясь выразиться, не говорит, а лепечет, дополняя условными знаками неуловимый для самой себя смысл своей речи. Одним уже этим достаточно определяется отношение естественной или народной поэзии к художественной поэзии. Первая есть несвязный детский лепет; вторая – определенное слово мужа. Первая намекает, вторая полагает и утверждает. Художественная поэзия идет прямо к своей цели, и таинственное, неизглаголанное выражает в определенном слове; естественная поэзия прибегает к иносказанию, к мифу, которых смысл может провидеть только посвященный, тогда как толпа видит одну басню и слепо верит, ей, как непреложному историческому факту. Но художественная поэзия находится в тесном сродстве с естественною, потому что, так сказать, вырастает на ее почве. Оттого она так любит пользоваться мифическими преданиями народа и, отделяя от них все случайное, воссоздавать их в новой лепоте. Однако ж эта живая, родственная связь, это отношение матери к дочери, между естественною и художественною поэзиею возможно только при одном условии, sine qua non:[6] естественная поэзия только тогда может развиться из самой себя в художественную, когда она «полна элементов «общего». Для доказательства этого стоит только указать на греческий и тевтонско-германский миф[51]. Прометей похитил с неба огонь, возжег теплотою и светом его дотоле мертвые тела людей; Зевс, увидев в этом восстание против богов, в наказание приковал Прометея к скале Кавказских гор и приставил к нему коршуна, который беспрестанно терзает внутренности Прометея, беспрестанно зарастающие. Зевс ожидает от преступника покорности; но жертва горделиво сносит свои страдания и презрением отвечает палачу своему. Вот миф, который один только может служить источником и почвою для развития величайшей художественной поэзии, а у греков было множество таких мифов, находившихся в живой, органической связи между собою, и переданных им, как откровение абсолютных истин, самою их природою. Удивительно ли после этого, что подобный миф мог дать содержание для величайшей трагедии одному из величайших национальных гениев – Эсхилу?[52] Удивительно ли, что тот же самый миф мог дать содержание гению новейшего времени – Гете, для одного из колоссальнейших его произведений – «Прометей»? Поговорим о первом, чтоб проникнуть в мысль мифа и в его басне провидеть *общее содержание*.

Кратос (*сила, могущество, власть, авторитет*), Биа (*сила*) и Гефест (*бог огня*) приводят Прометея (*провидца*) к скале Кавказских гор, чтоб приковать его к ней по повелению Зевеса. Кратос велит Гефесту немедленно приступить к делу: «Прометей, – говорит он, – похитил огонь, лучшее твое достояние и орудие всех искусств, и сообщил его смертным; за это преступление он должен испытать величайшие муки – да научится покоряться воле Зевеса». Гефест повинуется, но изъявляет Прометею свое сожаление, как равному себе богу, и притом караемому за доброе дело. «Смелый сын Фемиды (*правосудия, справедливости), я против тебя и против себя* должен приковать тебя к этому утесу неразрушимыми

[6] непременное условие (*лат.*). – *Ред.*

цепями; вот что приобрел ты за свою *филантропию (любовь к людям)*! Напрасно будешь ты жаловаться и стенать: сердце Зевеса непреклонно, потому что новый повелитель всегда жесток бывает[7]. Кратос упрекает Гефеста за его сострадание к Прометею, как за слабость, и Гефест, не переставая изъявлять Прометею своего соболезнования, приковывает к утесу обе его руки, приковывает ноги и вбивает в грудь железный гвоздь. Кратос саркастически издевается над страдальцем: «Хвались теперь, с обычною твоею гордостию, – говорит он, – хвались похищением божественных сокровищ, которые ты передал своим *эфемерам*! Кто из них облегчит твои мучения? Ошибаются называющие тебя Прометеем (*провидцем*); тебе неприлично это имя; тебе бы самому нужен был Прометей для предохранения тебя от этого бедственного положения». Кратос, Биа и Гефест уходят; Прометей, хранивший дотоле молчание, призывает в свидетели сделанного ему насилия эфир, ветры, источники рек, волны морские и землю – матерь всего существующего. «Но, – говорит он, – к чему это? Я предвижу все, что должно случиться, – не мне страшиться непредвиденных бедствий: зная непобедимую силу необходимости, предадимся определению судьбы!» Является хор морских нимф, дщерей Океана, жалобно взывающий во изъявление своего сострадания к Прометею. Хор говорит ему, что удары Гефестова молота отдались даже в безднах моря и что возмущенные этим нимфы поспешили сюда на колеснице, полунагие и босые. Утешая Прометея, они обвиняют Кронида в несправедливости и жестокосердии. Тогда Прометей говорит им, что Зевес должен будет прибегнуть к нему же, чтоб узнать о новом враге, долженствующем низвергнуть его с престола; но что тщетно будет умолять его и грозить ему, ибо он решился хранить тайну. Далее, Прометей рассказывает нимфам свою историю, начиная ее с борьбы между Кроном и Зевесом, который победил Крона, следуя советам Прометея. «И вот как вознаградил он меня! Но никому не доверять, даже друзьям своим – обыкновенная болезнь тиранов!» Далее рассказывает, что Зевес, одолев Крона, начал раздавать богам милости и дары, чтобы утвердить свое владычество, а несчастных смертных решился совершенно истребить; но что он, Прометей, один воспротивился тому, сообщил людям огонь, могущий споспешествовать к открытию многих искусств, просветил и укрепил души их, исцелил их от боязни смерти и возродил в них утешительную надежду… Наконец, Прометей убеждает нимф сойти с их окриленной колесницы, чтоб удобнее расслушать повесть о его несчастиях, – и нимфы оставляют «безоблачный эфир, служащий птицам путем к горячей вершине скалы». Вдруг появляется Океан на «птице с быстрыми крыльями», утешает Прометея, советует ему не раздражать Зевеса обидными выражениями и обещает выпросить ему у Кронида освобождение. Прометей отвечает ему, что это будет бесполезно для страдальца и опасно для ходатая, благодарит его за участие и отказывается от помощи. По удалении Океана Прометей говорит нимфам: «Если молчу я, то не думайте, что от гордости или оскорбления; но я *в мыслях пожираю сердце мое*, видя себя столь несправедливо утесненным»[53]. Потом он исчисляет свои благодеяния людям и предрекает, что владычество Зевеса должно иметь конец, что ему, Прометею, известно как время, когда это совершится, так и имя того, кто низвергнет Кронида. На мольбу нимф открыть им эту тайну Прометей возражает: «Напрасно будете вы упрашивать: я должен и буду хранить эту ужасную тайну». Зевес посылает Гермеса к Прометею, чтоб исторгнуть у него роковую тайну. Прометей говорит, что он знает ее, но не скажет, – и, в горделивом презрении к низкому слуге, веселится мыслию о неизбежном падении его властелина. Гермес грозит ему молниями и громами тучегонителя; но Прометей непоколебим: в сознании правоты своей, он презирает Зевеса и власть его. Молния расшибает скалу – и Прометей исчезает вместе с нею…

Мы взяли бы на себя слишком смелый и тяжелый труд, если б захотели объяснить удовлетворительно смысл великого мифа о «Прометее», и потому довольно будет намекнуть на

[7] Намек на похищение Зевесом Кронова престола.

него. Прометей и Зевес – это божество, разделившееся на самого себя, это сознание, распавшееся на две стороны, которые, по закону диалектического развития, враждебно стали одна к другой. Зевес – это непосредственная полнота сознания; Прометей – это сила рассуждающая, дух, не признающий никаких авторитетов, кроме разума и справедливости. Зевес восстал на отца своего, Крона, с громами и молниями; Прометей восстал на Зевеса с мыслию и словом. Прометей вправе был сказать своему могучему противнику: «Ты сердишься, Юпитер: следовательно, ты не прав!» И потому Зевес мог его уничтожить, но не устрашить и не преклонить. Горделивое, полное сознания своего достоинства и своей правоты самоотвержение Прометея было оправданием его пророчества о конце власти Зевеса: Зевес не прав, и потому должен будет уступить свое владычество другой, более справедливой власти. Что же значит коршун, терзавший беспрестанно сраставшиеся внутренности похитителя небесного огня? – На это у Эсхила лучший ответ дает сам Прометей: «Я в мыслях пожираю сердце мое!» Это грустная *дума*, как червь, грызущая сердце и подтачивающая корни жизни; это муки распадения. Зевес не прав, но он еще существует, и власть его еще сильна: он еще мстит своему противнику. Зачем же он силен, если он не прав? Затем, что Прометею суждено только начать великое дело, а не кончить его; он только очистительная жертва общего дела, а не торжествующий победитель; он дал движение сознанию, которое без него коснело бы в недеятельности, но он еще не видел результата сознания; он начал борьбу, но не ему суждена полная победа. Что же такое огонь, похищенный Прометеем с неба и сообщенный им людям? – Это мысль, сознание, пробудившее людей от мертвого сна животной непосредственности. Прометей дал знать людям, что в истине и знании и они – боги, что громы и молнии еще не доказательства правоты, а только доказательства неправой власти. Пробуждено сознание в людях, – и падение Зевеса уже неизбежно; рано или поздно, но алтари его сокрушатся, и колени смертных преклонятся пред богом правды и истины, любви и милости… Глубоко знаменательный миф, необъятный, как вселенная, вечный, как разум!..

«Прометей» Гете, в некотором смысле, есть поэтический комментарий на Эсхилова «Прометея». Это та же древняя мысль, но высказанная яснее, определеннее, развитая подробнее, и вместе с тем мысль, получившая новую силу и новое значение вследствие всемирно-исторического развития. Борьба идеи с авторитетом не кончилась с Прометеем: она не раз возобновлялась и даже едва ли решена и теперь. Достоверно можно сказать только, что вопрос теперь вполне уяснился, и Прометеи нашего времени заранее торжествуют победу и уже не боятся хищного коршуна. От этого «Прометей» Гете имеет для нас значение самобытного создания, и по преимуществу есть поэма нашего времени. Мы слишком отдалились бы от своего предмета, если б стали излагать содержание великой поэмы Гете; но следующий отрывок может намекнуть на ее основную мысль. Прометей начисто отказывает Меркурию в повиновении богам; Меркурий напоминает ему, что они заботились о нем, когда он был дитятею; Прометей ему отвечает:

За это тешились они
Моим повиновеньем
И мной, ребенком, управляли
По ветру прихотей своих.

Меркурий
Они тебе защитой были.

Прометей
А от чего? – от бедствий,
Перед которыми дрожали сами?

Они предохранили разве сердце
От змей, меня снедавших втайне?
Они ли оковали силой грудь
На страх титанам?
Не время ль мужем сделало меня,
Всесильное, единственное время,
Наш общий властелин?

Меркурий
Несчастный! ты богам бессмертным
Дерзаешь это говорить?

Прометей
Богам? – А я не бог?..
Всесильные? Бессмертные?
Ну, что вы?
Вы можете ли все пространство
И неба и земли
В деснице заключить моей?
Властны ли вы
Меня от самого себя отторгнуть?
Вы можете ли увеличить,
Распространить меня на целый мир?

Меркурий
Судьба!

Прометей
Ее могущество
Ты, стало, признаешь?
Я также.
Иди, я не служу рабам![54]

Недаром боги греческие признавали над собою неотразимую власть судьбы: судьба – это была та темная граница, за которую не переступало сознание древних; христианство перешагнуло через эту границу, – и последний, великий язычник Юлиан[55] тщетно силился поддержать всею силою своего гения сокрушающиеся алтари богов: они пали сами собою…

«Илиада» – народное произведение; но посмотрите, как общи элементы этого, дивного создания древности! Оставляя в стороне его основную мысль, оставляя в стороне всех других героев, взглянем только на Ахилла. Рьяный и могучий герой, он тяжко оскорблен Агамемноном; он мог бы вызвать его на бой, как равный равного, как царь царя; он победил бы его, как герой и полубог, а если бы и пал сам, по крайней мере не пережил бы позора обиды. И что же? Он удаляется в шатер, играет на лире и льет тихие слезы… Что ему победа и отмщение? ему нужна справедливость; его сердце страждет не от бессилия, а от несправедливости; ему нужна не победа, а справедливость со стороны обидчика..» Видите ли вы здесь «человека» в эпоху зверского героизма?.. Убит друг его юности, брат его сердца, – он, могучий, бросается на землю, покрывает пеплом свою прекрасную главу, бьет себя в перси, горько рыдает, не зная сна и пищи. Но наступила минута – и он восстает, страшный, могучий, – и горе тебе, Гектор, убийца Патрокла! Двенадцать полоненных юношей принесено в

жертву горестной тени Патрокла: связанные, пали они от копья Пелида… Зверство! – скажете вы; но тогда было время зверства, и тем утешительнее видеть проблески человечности в самых зверях-людях. Мщение не утоляет тоски Ахилла: много принесено кровавых жертв Патроклу; сам убийца его, Гектор, пал от руки Ахилла, а Ахилл по-прежнему не смыкает глаз, стеня и рыдая… Только раз сомкнулись на минуту очи героя – и ему явилась бледная, молящая тень безвременно погибшего друга —

Призрак величием с ним и очами прекрасными сходный;
Та ж и одежда, и голос тот самый, сердцу знакомый!

Бесщадно губя троян, Ахилл встречается с одним из Приамовых сыновей: обнимая колени губителя, молит его несчастная жертва о пощаде и жизни, обещая за себя богатый выкуп:

. . . . . но услышал не жалостный голос:
«Что мне вещаешь о выкупах, что говоришь ты, безумный?
Так, доколе Патрокл наслаждался сиянием солнца,
Миловать Трои сынов мне иногда бывало приятно,
Многих из вас полонил и за многих выкуп я принял.
Ныне пощады вам нет никому, кого только демон
В руки мои приведет под стенами Приамовой Трои!
Всем вам, троянам, смерть, и особенно детям Приама!
Так, мой любезный, умри! И о чем ты столько рыдаешь?
Умер Патрокл, несравненно тебя превосходнейший смертный!
Видишь, каков я и сам: и красив и величествен видом,
Сын отца знаменитого; матерь имею богиню!
Но и мне на земле от могучей судьбы не избегнуть;
Смерть придет и ко мне поутру, ввечеру или в полдень,
Быстро, лишь враг и мою на сражениях душу исторгнет,
Или копьем поразив, иль крылатой стрелою из лука».

(Песнь XXI)[56]

Кто не увидит в этом героя и полубога? А героическое и божественное только в общем, в идее. Но «Илиада», как и все произведения Греции, нейдет в пример народной поэзии, полной элементов «общего»: в греческой поэзии совершился процесс гармонического уравновешения идеи с формою, и потому греческая поэзия, будучи народною, в то же время и художественна в высшей степени и не в пример другим. Если мы ссылались на нее, то для того, чтоб яснее, живым фактом, объяснить читателям, что мы разумеем под «элементами общего» в искусстве. Теперь мы можем обратиться к поэзии чисто народной, совершенно естественной, но в то же время и полной «элементами общего», – к поэзии народов тевтонского племени, представителей новейшего европеизма. Здесь мы будем кратки, ибо после предшествовавших объяснений нам достаточно самых легких указаний. Итак, прежде всего просим читателей вспомнить разбор наш Тегнерова «Фритиофа», переведенного по-русски г. Гротом[8][57]. Действие этой поэмы происходит во времена варварства; но сколько человеческого, великого, возвышенного совершается в это время варварства! Какие дивные семена мысли кроются в делах, чувствах и воззрении на жизнь этих полудиких скандинавов! Это мир рыцарства в зародыше, это мир великих подвигов, благородного самоотвержения,

[8] «Отечественные записки». 1841. Том XVII, книжка 8, «Библиографическая хроника».

обожания чести, славы и красоты, мир доблести, любви, верности обетам, неизменяемости клятв, мир возвышенных страстей, стремление к бесконечному, общественной нравственности! Чтоб не зайти далеко в отступление, укажем только на ответ Фритиофа пестуну его, представлявшему ему несбыточность его надежд, высокость сана обожаемой им женщины:

Нет, женам мужество любезно,
И сила стоит красоты!

Итак, для этих диких сынов Севера уже было решено, что красота – великое явление духа, что ей все жертвы, все обожание, что ей и сладчайшие надежды пылкой юности, и умиленный восторг седой старости… Да, для этих разбойнических орд, грабивших Европу, вопрос о достоинстве красоты был уже решен… Кто же зародил в них этот вопрос? кто решил его им? – Никто; по крайней мере, не они: все это было непосредственным проявлением субстанции их духа… Итак, красоте отданы все ее права: варвар-норманн настаивает только на том, что и мужество стоит красоты… Следовательно, по его понятию, женщина была не хозяйка, а представительница красоты на земле, вдохновительница на высокие подвиги и награда за них; мужчина не хозяин, а представитель силы и могущества, подвигоположник; тот и другая вместе – дуб, осеняющий широколиственными ветвями прекрасную розу… Какое верное понятие об отношениях полов! в нем видна мысль…

Теперь скажем, или, лучше, перескажем одну немецкую богатырскую сказку; – это же и кстати, потому что сейчас нам должно будет говорить о русских сказках. – В мифические времена Германии, гораздо задолго до Тацита, оставившего нам известия о древнегерманском быте, жил богатырь, огромный, преогромный до того, что высочайшие сосны и дубы, которые вырывал он с корнем могучею рукою, едва годились ему на посохи. У этого богатыря был друг, тоже великий богатырь; и еще была у него – как бы сказать? – по-нашему, по-русски – любовница, или полюбовница, а по-немецки Geliebte – *возлюбленная*. (Кстати: наши русские слова «любовник» и «любовница» ужасно опошлились, так что дерут уши, а «возлюбленный» и «возлюбленная» немного отзываются «высоким слогом»…) И вот Geliebte, или возлюбленная богатыря влюбилась в его друга, да и давай преследовать его своею любовью; но, верный дружбе, честный богатырь с богатырскою решимостию отвергнул ее любовь. Оскорбленная отказом, она заменяет любовь мщением и клеветами; докуками, ласками доводит своего мужа до того, что он убивает своего друга сонного… Но это было с его стороны не злодейством, а минутою слабости; поддавшись обаянию любимой женщины, он вдруг просыпается в сознании своего ужасного преступления. «Поди от меня прочь! – говорит он обольстительнице, – ты не нужна мне больше; из любви к тебе я сделал злодейство – убил моего друга, моего брата; после этого я не могу ни любить тебя больше, ни жить!» И на могильном холме своего друга он принес себя в жертву его оскорбленной тени…[58]

Из нашего короткого пересказа этой трагической легенды читатели поймут, в чем дело, – и в грубой сказке увидят основания человечности, элементы «общего»… После этого понятно, как могла у немцев явиться такая великая[59] художественная литература: для нее была готова родная почва, богатая дивными семенами…

Теперь мы можем обратиться к русской народной поэзии на основании сборников, заглавия которых выставлены в начале этой статьи.

Статья III

Поэзия всякого народа находится в тесном соотношении с его историею: в поэзии и в истории равным образом заключается таинственная психея народа, и потому его история может объясняться поэзиею, а поэзия историею. Мы разумеем здесь внутреннюю историю народа, которою объясняются внешние и случайные события в его жизни. Но как есть народы, существовавшие только внешним образом, то их поэзия может служить не объяснением их истории, а только объяснением ничтожества их истории. Источник внутренней истории народа заключается в его «миросозерцании», или его непосредственном взгляде на мир и тайну бытия[60]. Миросозерцание народа выказывается прежде всего в его религиозных мифах. На этой точке, обыкновенно, поэзия слита с религиею, и жрец есть или поэт, или истолкователь мифических поэм. Естественно, эти поэмы самые древнейшие. В век героизма поэзия начинает отделяться от религии и составляет особую, более независимую область народного сознания. За героическим периодом жизни народа следует период гражданской и семейной жизни. На этой точке поэзия делается вполне самостоятельною областию народного сознания, переходит в действительную жизнь, начинает совпадать с прозою жизни, из поэмы становится романом, из гимна песнию; тогда же возникает и драма, как трагедия и комедия. В последнем периоде поэзия из естественной, или народной, делается художественною. Если же народ, пережив мифический и героический период своей жизни, не пробуждается к сознанию и переходит не в гражданственность, основанную на разумном развитии, а в общественность, основанную на предании, и остается в естественной бессознательности семейного быта и патриархальных отношений, – тогда у него не может быть художественной поэзии, не может быть ни романа, ни драмы. Эпопею его составляют сказка и историческая песня, которой характер, по большей части, опять-таки сказочный. Сравнение казацких малороссийских песен с русскими историческими песнями лучше всего подтверждает нашу мысль: характер первых– поэтически-исторический; характер вторых, как мы увидим далее, чисто сказочный, и притом больше прозаический, чем поэтический. Лирическая поэзия всякого, хоть бы и гражданского, но еще не сознавшего себя общества состоит только в песне – простодушном излиянии горя или радости сердца, в тесном и ограниченном кругу общественных и семейных отношений. Это или жалоба женщины, разлученной с милым сердца и насильно выданной за немилого и постылого, тоска по родине, заключающейся в родном доме и родном селе, ропот на чужбину, на варварское обращение мужа и свекрови. Если герой песни мужчина, тогда – воспоминание о милой, ненависть к жене, или ропот на горькую долю молодецкую, или звуки дикого, отчаянного веселия – насильственный мгновенный выход из рвущей душу тяжелой тоски. Таково, по большей части, содержание всех русских народных песен. Это содержание почти всегда одно и то же; разнообразия и оттенков чувства нет, а мысль вся заключается в монотонном и простодушном чувстве. Такая поэзия лучше самой истории свидетельствует о внутреннем быте народа, может служить меркою его гражданственности, поверкою его человечности, зеркалом его духа. Такая поэзия нема и бесполезна для людей чуждой нации и понятна только для того народа, в котором родилась она, – подобно бессвязному лепету младенца, понятному и разумному только для любящей его матери.

В мифической и героической поэзии народа заключается субстанция его духа, по которой, как по данному факту, можно судить о том, чем будет народ, что и как может из него развиться впоследствии. Здесь слова «что» и «как» показывают историческую судьбу народа: так, например, мы увидим ниже, что из памятников русской народной поэзии можно– доказать великий и могучий дух народа… Вся наша народная поэзия есть живое свидетельство бесконечной силы духа, которому надлежало, однако ж, быть возбуждену извне. Отсюда

понятно, почему величайший представитель русского духа – Петр Великий, совершенно отрывая свой народ от его прошедшего, стремясь сделать из него совсем другой народ, все-таки провидел в нем великую нацию и не вотще пророчествовал о ее великом назначении в будущем. Отсюда же понятно, почему величайший и по преимуществу национальный русский поэт – Пушкин воспитал свою музу не на материнском лоне народной поэзии, а на европейской почве, был приготовлен не «Словом о полку Игоревом», не сказочными поэмами Кирши Данилова, не простонародными песнями, а Ломоносовым, Державиным, Фонвизиным, Богдановичем, Крыловым, Озеровым, Карамзиным, Дмитриевым, Жуковским и Батюшковым – писателями и поэтами подражательными и нисколько не национальными, за исключением одного Крылова, которого басни, будучи национальными, все-таки не суть вполне самобытное явление, ибо их образцы найдены Крыловым не в народной поэзии, а у француза Лафонтена[61]. Такова естественная поэзия всех славянских племен: богатая чувством и выражением, она бедна содержанием, чужда элементов *общего*, и потому не могла сама собою развиться в художественную поэзию. Если русские, и, может быть, еще чехи, могут гордиться несколькими великими или примечательными поэтическими именами, – они первоначально обязаны этим соприкосновенности своей истории к истории Европы и усвоенным у Европы элементам жизни. Прочие славянские племена – болгары, сербы, далматы, иллирийцы и другие остались при одной народной поэзии, которая бессильна возвыситься на степень художественной. Что же касается до малороссиян, то смешно и думать, чтоб из их, впрочем прекрасной, народной поэзии могло теперь что-нибудь развиться: из нее не только ничего не может развиться, но и сама она остановилась еще со времен Петра Великого; двинуть ее возможно тогда только, когда лучшая, благороднейшая часть малороссийского населения оставит французскую кадриль и снова примется плясать тропака и гопака, фрак и сюртук переменит на жупан и свитку, выбреет голову, отпустив оселедец, – словом, из состояния цивилизации, образованности и человечности (приобретением которых Малороссия обязана соединению с Россиею) снова обратится к прежнему варварству и невежеству. Литературным языком малороссиян должен быть язык их образованного общества – язык русский. Если в Малороссии и может явиться великий поэт, то не иначе, как под условием, чтоб он был русским поэтом, сыном России, горячопринимающим к сердцу ее интересы, страдающим ее страданием, радующимся ее радостию. Племя может иметь только народные песни, но не может иметь поэтов, а тем менее великих поэтов: великие поэты являются только у великих наций, а что за нация без великого и самобытного политического значения? Живое доказательство этой истины в Гоголе: в его поэзии много чисто малороссийских элементов, каких нет и быть не может в русской; но кто же назовет его малороссийским поэтом? Равным образом, не прихоть и не случайность заставили его писать по-русски, не по-малороссийски, но глубоко разумная внутренняя причина, – чему лучшим доказательством может служить то, что на малороссийский язык нельзя перевести даже «Тараса Бульбу», не только «Невского проспекта». Правда, содержание «Тараса Бульбы» взято из сферы народной жизни, но в нем автор не был поглощен своим предметом: он был выше его, владычествовал над ним, видел его не в себе, а перед собою, и потому во многих местах его рассказа заметен его личный взгляд, его субъективное воззрение; эти-то места и нельзя передать на малороссийское наречие, не опростонародив, так сказать, не омужичив их, – не говорим уже о том, что вся повесть, исключая разговоров действующих лиц, написана литературным языком, каким никогда не может быть язык малороссийский, сделавшийся теперь провинциальным и простонародным наречием[62].

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.
Критик имеет в виду одно из положений эстетики французского классицизма XVII в. (см., например: «Искусство поэзии» Н. Буало); ниже под «эстетикой прошлого века» подразумевается русский классицизм XVIII в.

2.
После слов: «…эстетику и критику» в автографе зачеркнуто: «Пробный камень всякого поэтического произведения, всякой поэтической славы слово «народность» до того расширилось в своем значении, что наконец чуть ли не потеряло всякого значения, и, думая быть всем, чуть не сделалось ровно ничем. В самом деле, кто не играет у вас этим словом и каких ложных знаний не дает ему у нас всякий, кто только считает себя литератором!»

3.
В 31 г. до н. э., после победы Августа над своими соперниками в Риме, установился мир. Открытый храм Януса символизировал ведущиеся военные действия, закрытый– гражданский мир. Правление Августа приходится на так называемый «золотой век» римской поэзии, связанный прежде всего с именами Горация, Вергилия и Овидия, о которых критик пишет ниже.

4.
Имеется в виду период Реставрации (восстановления монархии) во Франции: 1814–1830 гг.

5.
Цитата из стихотворения Пушкина «А. Л. Давыдову» (1824).

6.
Критик имеет в виду «Метаморфозы» Овидия.

7.
См. примеч. 21 к статье «Разделение поэзии на роды и виды» (наст. изд., т. 3, с. 568).

8.
В трактатах «Лаокоон, или О границах живописи» (1766) и «Гамбургская драматургия» (1767–1768) Г.-Э. Лессинг решительно опровергал эстетику французского классицизма.

9.
В 1807 г. А.-В. Шлегель, живший в то время в Париже (в доме мадам де Сталь), издал брошюру, в которой сравнивал «Федру» Расина с «Федрой» Еврипида. Еврипиду автор отдавал явное предпочтение.

10.
Древнее название Италии.

11.
В этом абзаце, не применяя специальных философских терминов, критик излагает основные принципы гегелевской диалектики (тезис – антитезис – синтез).

12.
Выражение Вольтера из его «Рассуждения о древней и новой трагедии» (1748). Вольтер писал о «Гамлете»: «Можно подумать, что это произведение-плод воображения пьяного дикаря» (Вольтер. Эстетика. М., «Искусство», 1974, с. 114). В защиту Шекспира выступал И.-В. Гете, а также братья Шлегели, Л. Тик и другие немецкие романтики.

13.
С предисловия В. Гюго к драме «Кромвель» (1827) начинается ожесточенная полемика французских романтиков с теорией классицизма.

14.
Критик имеет в виду направление во французской прозе первой половины XIX в., которое именовалось «неистовым романтизмом» (Ж. Жанен и др.).

15.
Подробную характеристику концепции русской литературы XVIII в. у Белинского см.: П. Н. Берков. Введение в изучение русской литературы XVIII века. Ч. I. Очерк литературной историографии XVIII века. Л., Изд-во ЛГУ, 1964, с. 55–67.

16.
Критик имеет в виду зарождение сентиментализма в русской литературе рубежа XVIII–XIX вв., которая в целом развивалась еще под знаком классицизма.

17.
Характерно, что именно предисловие к «Бахчисарайскому фонтану» (1824), написанное по просьбе автора П. А. Вяземским («Разговор между издателем и классиком с Выборгской стороны»), явилось своего рода манифестом русского романтизма.

18.
См. примеч. 38 к рецензии «Сочинения Александра Пушкина. Тома IX, X, XI» (наст. т., с. 611).

19.
См. статью «Полное собрание сочинений А. Марлинского» (наст. изд., т. 3).

20.
Произведения Н. М. Карамзина.

21.
Эта оценка драмы А. С. Хомякова отчасти перекликается с замечанием Пушкина, в целом благосклоннее относящегося к ней: «Идеализированный «Ермак», лирическое произведение пылкого юношеского вдохновения, не есть произведение драматическое. В нем все чуждо нашим нравам и духу, все, даже самая очаровательная прелесть поэзии» (Пушкин, т. VII, с. 216).

22.
Имеются в виду «нравственно-сатирические» романы Ф. В. Булгарина «Иван Выжигин» (1829) и «Петр Иванович Выжигин» (1831).

23.
Критик каламбурно обыгрывает название исторического романа Булгарина «Димитрий Самозванец» (1830).

24.
В лице А. Е. Измайлова критик видел одного из активных реставраторов «неиспорченной» народности (см. преамбулу). М. П. Погодин с 1841 г. стал издателем «Москвитянина» – органа, враждебного к «Отечественным запискам» и персонально к Белинскому. Этим объясняется чрезмерно суровое отношение критика к его прозе; ниже, впрочем, критик более объективно оценивает одну из повестей Погодина.

25.
Литературный образ из «сказки» Измайлова «Пьяница» (1816).

26.
Имеется в виду «Последний Новик» (1831).

27.
Полное название романа А. Ф. Вельтмана – см. примеч. 60 к статье «Сто русских литераторов».

28.
Популярный лубочный роман.

29.
Намек на роман М. П. Загоскина «Тоска по родине» (1838).

30.
В этом абзаце критик интерпретирует гегелевское понятие «единство и борьба противоположностей» применительно к искусству (см. также примеч. 11). После слов: «…свои противоположности» в автографе зачеркнуто: «Народность в искусстве имеет глубокое и великое значение, о котором ни место, ни время не позволяют нам теперь распространяться, и потому мы будем теперь говорить только о ложно понимаемой народности».

31.
После слов: «…Г-н Погодин» в автографе зачеркнуто: «которого разнообразные занятия в литературе делают истинным русским Вольтером, г. Погодин как литератор, поэт, ученый, критик, рецензент, журналист, профессор, стихотворец, прозаик, трагик, повествователь, романист, историк, автор, переводчик, археолог и пр. и пр., г. Погодин некогда»

32.
Имеются в виду повести М. П. Погодина «Преступница», «Счастие в несчастии», «Невеста на ярмарке», вошедшие в сборник его прозы (М., 1832).

33.
Под «китайскими» изданиями здесь, как и в других статьях 1840-х гг., подразумеваются «Маяк», издававшийся в Петербурге, и «Москвитянин», издававшийся в Москве.

34.
Критик – в согласии с исторической концепцией Гегеля – считал, что народы Азии, начавшие всемирную историю, к новому времени остановились в своем развитии (подробнее см. преамбулу к статье «Россия до Петра Великого»).

35.
Подразумевается Библия.

36.
Белинский недооценивал возможности и перспективы финской («чухонской») литературы, развитие которой до середины XIX в. было очень замедленным.

37.
См. преамбулу к статье «Россия до Петра Великого».

38.
Протей – божество, которое, согласно древнегреческой мифологии, обладало даром представать в любом виде. Нарицательное имя для обозначения поэта, способного к максимальному перевоплощению.

39.
Намек на роман М. П. Загоскина «Тоска по родине» (1838).

40.
Белинский следовал гегелевскому учению о том, что история есть постепенное развертывание всемирной идеи, проходящей в своем движении несколько стадий.

41.
Ср. в «Идее искусства»: «Что такое идея? По философскому определению, идея есть конкретное понятие, которого форма не есть что-нибудь внешнее ему, но форма ею развития, его же собственного содержания» (наст. изд., т. 3, с. 291).

42.
От слов: «Фауст, дав обещание императору» до «действительную красоту в лице Париса и Елены» – цитата из примечания М. Н. Каткова к статье Г. – Т. Ретшера «О философской критике художественного произведения» («Московский наблюдатель», 1838, ч. XVII, отд. I, с. 187–188).

43.
Выше следовал пересказ сцен «Темная галерея» и «Ярко освещенные залы» из I акта 2-й части «Фауста».

44.
После слов: «…сознательная, разумная» в автографе было: «Каждый человек – сам себе цель: назначение»

45.
Реплика Гамлета из трагедии Шекспира «Гамлет» (д. II, явл. 2).

46.
Имеется в виду Ян Гус.

47.
На острове Св. Елены провел последние годы и скончался Наполеон, который содержался там английскими властями

48.
«Махабхарата» и «Рамаяна» – древнеиндийские эпические памятники.

49.
Имеется в виду «Каменный гость» (1830).

50.
Строка из незавершенной богатырской сказки Н. М. Карамзина «Илья Муромец» (1794). После слов: «…и не римляне» в автографе зачеркнуто: «Эти почтенные господа-буквари видят только обычаи, которые изменились теперь, формы, которых уже теперь ничто не напоминает, слышат речи, которых теперь ни от кого не услышишь; но смысл всего этого для них закрыт: иначе они бы увидели, что»

51.
В автографе описка: вместо миф – мир, оставшаяся и в журнальном тексте.

52.
Эсхил посвятил Прометею целый ряд произведений, из которых целиком дошла до нашего времени только трагедия «Прометей прикованный».

53.
Критик был введен в заблуждение неточным переводом соответствующего места трагедии. См. новейший перевод:

54.
Критик цитирует «Прометея» Гете по переводу А. Н. Струговщикова (альманах «Утренняя заря на 1839 год»).

55.
Имеется в виду римский император Юлиан Отступник, последний венценосный противник христианства, пытавшийся сохранить язычество.

56.
Критик цитирует «Илиаду» в переводе Н. И. Гнедича.

57.
См.: наст. т., с. 439–448.

58.
После слов: «…оскорбленной тени» в автографе было: «Жалеем, что на этот раз, не имея под рукою источника, мы не могли передать этой трагической легенды ее собственными простодушными и энергическими словами; но»

59.
После слов: «…такая великая» в автографе было: «такая самобытная»

60.
Это определение восходит к концепции Гегеля.

61.
См. примеч. 15.

62.
О причинах негативного отношения к украинскому языку и литературе см. преамбулу комментария к рецензии на «Ластовку»… «Сватанье» (наст. т., с. 605).