

В. Г. Белинский

**Сочинения Александра
Пушкина. Статья
пятая**



Виссарион Григорьевич Белинский

Сочинения Александра

Пушкина. Статья пятая

Текст предоставлен правообладателем.
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=2819365

Аннотация

Исходным моментом в интерпретации творчества Пушкина Белинский выдвигает тезис: почвою поэзии Пушкина была живая русская действительность. Белинский отмечает относительно прогрессивную роль «просвещенного» дворянского общества в эпоху Пушкина. Более того: Пушкин поднялся на неизмеримую высоту над предрассудками своего класса и отразил один из моментов в жизни русского общества с энциклопедической полнотой.

Содержание

Взгляд на русскую критику. – Понятие о современной критике. – Исследование пафоса поэта, как первая задача критики. – Пафос поэзии Пушкина вообще. – Разбор лирических произведений Пушкина	4
Конец ознакомительного фрагмента.	15
Комментарии	

Виссарион Белинский

Сочинения Александра Пушкина. Статья пятая

*Санкт-Петербург. Одиннадцать томов 1838–
1841 г.*

**Взгляд на русскую критику. –
Понятие о современной критике. –
Исследование пафоса поэта,
как первая задача критики. –
Пафос поэзии Пушкина
вообще. – Разбор лирических
произведений Пушкина**

В гармонии соперник мой
Был шум лесов, иль вихорь буйной,
Иль иволги напев живой,
Иль ночью моря гул глухой,
Иль шопот речки тихоструйной.

Прежде нежели приступим к рассмотрению тех сочинений Пушкина, которые запечатлены его самобытным творчеством, почитаем нужным изложить наше воззрение на критику вообще. Доселе в русской литературе существовало два способа критиковать. Первый состоял в разборе частных достоинств и недостатков сочинения, из которого обыкновенно выписывали лучшие или худшие места, восхищались ими или осуждали их, а на целое сочинение, на его дух и идею не обращали никакого внимания. С этим способом критики русскую литературу познакомили Карамзин и Макаров: первый своим разбором сочинений Богдановича, второй – сочинений Дмитриева.^[1] Такой способ критики, очевидно, поверхностен и мелочен, даже ложен, ибо если критик смотрит на частности поэтического произведения без отношения их к целому, то необходимо должен находить дурным хорошее и хорошим дурное, смотря по произволу своего личного вкуса. Подобная критика могла существовать только в эпоху стилистики, когда на сочинения смотрели исключительно со стороны языка и слога и восхищались удачною фразою, удачным стихом, ловким звукоподражанием и т. п. Теперь такая критика была бы очень легка, ибо для того, чтоб отличить хорошие стихи от слабых или обыкновенных, теперь не нужно слишком много вкуса, а довольно навыка и литературной сметливости. Но как все в мире начинается с начала, то и такая критика для своего времени была необ-

ходима и хороша, и в то время не всякий мог с успехом за нее браться, а успевали в ней только люди с умом, талантом и знанием дела. С Мерзлякова начинается новый период русской критики: он уже хлопотал не об отдельных стихах и местах, но рассматривал завязку и изложение целого сочинения, говорил о духе писателя, заключающемся в общности его творений. Это было значительным шагом вперед для русской критики, тем более, что Мерзляков критиковал с жаром, основательностью и замечательным красноречием. Но, несмотря на то, его критика была бесплодна, потому что была несвоевременна: он критиковал на основаниях Баттё, Блера, Лагарпа, Эшенбурга, – основаниях, которые не более как через пять лет и в самой России сделались анахронизмом. С двадцатых годов критика русская начала предъявлять претензии на философию и высшие взгляды.^[2] Она уже перестала восхищаться удачными звукоподражаниями, красивым стихом или ловким выражением, но заговорила о народности, о требованиях века, о романтизме, о творчестве и тому подобных, дотоле неслыханных, новостях. И это было также важным шагом вперед для русской критики, ибо если она еще и сама темно и сбивчиво понимала свои требования, повторяемые ею с чужого голоса, тем не менее она произвела ими живую реакцию псевдоклассическому направлению литературы. Сверх того, она прорвала плотину авторитета, которая держала литературу в апатической неподвижности и идеи заменяла именами. Так, например, при всем

уме, дарованиях, учености и образованности, которыми обладал Мерзляков, он от души считал Хераскова, Сумарокова и Петрова великими поэтами. Романтическая критика первая осмелилась указать правду об этих писателях и столкнуться с пьедестала их глиняные кумиры, которые сейчас же и развалились от этого толчка; ведь глина – не медь и не мрамор! Конечно, как псевдоклассическая критика Мерзлякова в своей старческой неподвижности не умела видеть такой же разницы между истинным поэтом Державиным и ритором-поэтом Ломоносовым, между огромным поэтом Державиным и прозаическими стихотворцами Сумароковым, Петровым и Херасковым, между самобытным и даровитым Фонвизинным и между холодным заимствователем чужеземных вдохновений – Княжнинным, между народным и гениальным баснописцем Крыловым и даровитым переводчиком и подражателем Лафонтена – Дмитриевым, так же точно и мниморомантическая критика не замечала, в запальчивости своего юношеского одушевления, неизмеримой разницы между Пушкиным и вышедшими по следам его блестящими и даже вовсе неблестящими талантами и талантиками и, подобно первой, в короткое время наделала, вместо огромных глиняных кумиров, множество фарфоровых и фаянсовых статуэток. Но, несмотря на то, она дала простор уму и фантазии, освободив их от прокрустова ложа авторитета и стеснительных условных правил. Жизненность романтической критики более всего доказывается тем, что она продолжалась менее

десяти лет и родила из себя другую, более строгую, хотя и не более твердую и определенную критику. Перед тридцатыми годами, и особенно с тридцатых годов, русская критика заговорила другим тоном и другим языком. Ее притязания на философские воззрения сделались настойчивее; она начала цитовать, кстати и некстати, не только Жан-Поля Рихтера, Шиллера, Канта и Шеллинга, но даже и Платона, заговорила об эстетических теориях¹ и грозно восстала на Пушкина и его школу!^[3] Даже собственно романтическая критика, та самая, которая несколько лет сряду провозглашала Пушкина *северным Байроном* (как будто бы английский Байрон родился на юге, а не на севере Европы) и *представителем современного человечества*, даже и она отложились от Пушкина и объявила его чуждым *высших взглядов и отставшим от века*... Несмотря на смешную сторону этого факта, в нем нельзя не признать большого шага вперед, и нельзя не одобрить этой строгости и требовательности. Смешная же сторона состоит в неопределенности и шаткости требований, которые эта критика предъявляла с такой суровостью и профессорскою важностью. Тогда ожидали от поэта не того, для чего был он призван своею природой и требованиями времени, а подтверждения и оправдания теории, которую составил себе господин критик, – и если творения поэта не улеглись плотно на прокрустовом ложе теории критика, критик или вытягивал их за ноги, или обрубал им ноги (даже и голову – смотря

¹ Эстетических теориях.

по обстоятельствам), или, наконец, объявлял, что поэт ничтожен, мал, чужд высших взглядов и отстал от века. Так один «ученый» критик тридцатых годов, сравнивая Пушкина с Байроном, нашел, что герои поэм Пушкина относятся к героям поэм Байрона, как мелкие бесенята к сатане, и что, ergo, Пушкин никуда не годится.^[4] Этому ученому критику и в голову не входило, что Пушкин так же точно не был обязан быть Байроном, как Байрон – Гомером, и что Пушкина должно рассматривать, как Пушкина, а не как Байрона. Обманутому *внешним* сходством формы поэм Байрона, этому ученому критику еще менее входило в голову, что между Пушкиным и Байроном не было ничего общего в направлении и духе таланта и что, следовательно, тут неуместно было какое бы то ни было сравнение. Другой критик, не ученый, но зато с высшими взглядами, объявил Пушкину опалу за то, что тот отстал от века,^[5] то есть от туманно-неопределенных теорий критика. Наконец явился вскоре после того третий критик, из ученых, который, о каком бы русском поэте ни заговорил, беспрестанно обращался к итальянским поэтам, с которыми у русских поэтов ничего общего не было и быть не могло.^[6] Таким образом, если псевдоклассическая критика была ложна оттого, что основывалась только на старых авторитетах, ничего не зная о явлении и существовании новых, а мниморомантическая критика была слаба оттого, что, за неимением, времени, слишком поверхностно, больше понаслышке, чем изучением, познакомилась с новыми авторите-

тами, – то критика тридцатых годов была неосновательна от избытка эклектического знакомства со множеством теорий и образцов.

Где же безопасный проход между Сциллою бессистемности и Харибдою теорий? Судите поэта без всяких теорий – ваша критика будет отзываться произволом личного вкуса, личного мнения, которое важно для одних вас, а для других – не закон; судите поэта по какой-нибудь теории – вы разовьете и, может быть, очень хорошо, свою теорию, может быть, очень хорошую, но не покажете нам разбираемого вами поэта в его истинном свете. Какой же путь должна избрать критика нашего времени?

Гёте где-то сказал: «Какого читателя желаю я? – такого, который бы *меня, себя и целый мир забыл* и жил бы только в книге моей». Некоторые немецкие аристархи оперлись на это выражение великого поэта, как на основной краеугольный камень эстетической критики. И однакож односторонность гётевой мысли очевидна. Подобное требование очень выгодно для всякого поэта, не только великого, но и маленького; приняв его на веру и безусловно, критика только и делала бы, что кланялась в пояс то тому, то другому поэту, ибо, так как все имеет свою причину и основание – и даже эгоизм, дурное направление, самое невежество поэта, то, если критик будет смотреть на произведение поэта без всякого отношения к его личности, забыв о самом себе и о целом мире, – естественно, что творения этого поэта, – будь они толь-

ко ознаменованы большею или меньшею степенью таланта, — являются непогрешительными и достойными безусловной похвалы. При немецкой апатической терпимости ко всему, что бывает и делается на белом свете, при немецкой безличной универсальности, которая, признавая *все*, сама не может сделаться *ничем*, — мысль, высказанная Гёте, поставляет искусство целью самому себе и через это самое освобождает его от всякого соотношения с *жизнию*, которая всегда выше *искусства*, потому что искусство есть только одно из бесчисленных проявлений жизни. Действительно, немецкая критика, при рассматривании произведений искусства, всегда опирается на само искусство и на дух художника и потому исключительно вращается в тесной сфере эстетики, выходя из нее только для того, чтобы обращаться изредка к характеристике личности поэта, а на историю, общество, словом, на жизнь, не обращает никакого внимания. И оттого жизнь давно уже оставила тех немецких поэтов, которые своими произведениями угождают такой критике! Но, с другой стороны, мысль Гёте имеет глубокий смысл, если ее принимать не безусловно, но как первый, необходимый акт в процессе критики. Чтоб разбирать критически писателя, прежде всего должно изучить его. Если вы с кем-нибудь горячо спорите о важном предмете, для вас ничего не может быть больнее, как если противник ваш, не давая себе труда вслушиваться в ваши слова и взвешивать ваши доводы, будет придавать им другое значение и, следовательно, отвечать вам не на ваши,

а на свои собственные мысли, справедливости которых и не думали вы поддерживать. Если вы хотите, чтоб с вами спорили и понимали вас, как. должно, то и сами должны быть добросовестно внимательны к своему противнику и принимать его слова и доказательства именно в том значении, в каком он обращает их к вам. Но еще добросовестнее и строже должно прилагаться это правило к критике: разбираемый вами поэт, как лицо судимое, часто безответное, не может в минуту вашего кривотолкования остановить вас и доказать вам, что вы не так его поняли. Сверх того, все имеет свою причину и свое основание, а человек, по самолюбию или по пристрастию к известным увлекшим его идеям, любит всему давать свои причины и основания, которые потому именно и покажутся ему истинными, что они – его, а не чьи-нибудь. Этой слабости подвержены не одни только ограниченные люди и невежды, но и умы сильные, широкие, особенно, если они не терпеливы и не хладнокровно пытливы. Иногда человеку мешает видеть вещи в настоящем их свете даже то, что составляет его истинное достоинство. Что, например, выше и почтеннее в человеке, как не способность глубокого убеждения? А между тем она-то и заставляет человека враждебно смотреть на всякую мысль, противоречащую его убеждению, – и часто он тем упрямее отвергает ее истинность, чем одностороннее его убеждение, которое так тесно слилось со всем его существом, что он не в состоянии отделить его от себя. И однакож всякое исследование непременно

но требует такого хладнокровия и беспристрастия, которые возможны человеку только при условии полного отрицания своей личности на время исследования. Поэтому, чтоб произнести суждение о каком-нибудь поэте, тем более о великом, должно сперва изучить его, а для этого должно войти в мир его творчества, не иначе, как забыв *его, себя и все на свете*. В этот мир не должно вносить никаких требований, никаких заранее приготовленных понятий и вопросов, никаких страстей, а тем менее – пристрастий, никаких убеждений, а тем менее предубеждений. Надо совершенно отказаться от роли судьи и актера и ограничиться только ролью постороннего любопытного свидетеля и зрителя. Так точно, если вы въезжаете в чужую землю с целью изучить ее нравы и обычаи, вы должны забыть на время, что вы гражданин своей земли, и сделаться совершенным космополитом. Иначе обычаи этой чуждой вам страны будете вы оценивать на курс обычаев вашего отечества и, естественно, найдете в нем хорошим только то, что сходно с обычаями вашего отечества, а все противоположное или не похожее на них безусловно признаете дурным. Все народы потому только и образуют своею жизнью один общий аккорд всемирно-исторической жизни человечества, что каждый из них представляет собой особенный звук в этом аккорде, ибо из совершенно одинаковых звуков не может выйти аккорд. Как самое худшее, так и самое лучшее в каждом народе есть то, что принадлежит только одному ему и что противоположно худше-

му и лучшему или, по крайней мере, не сходно с худшим и лучшим всякого другого народа. Общее выше частного, безусловное выше индивидуального, разум выше личности: это истина несомненная, против которой нечего сказать; но ведь общее выражается в частном, безусловное – в индивидуальном, а разум – в личности, и, без частного, индивидуального и личного, общее, безусловное и разумное есть только идеальная возможность, а не живая действительность. Творческая деятельность поэта представляет собою также особый, цельный, замкнутый в самом себе мир, который держится на своих законах, имеет свои причины и свои основы, требующие, чтоб их прежде всего приняли за то, что они суть на самом деле, а потом уже судили о них. Все произведения поэта, как бы ни были разнообразны и по содержанию, и по форме, имеют общую всем им физиономию, запечатлены только им свойственную особенностью, ибо все они истекли из одной личности, из единого и нераздельного я

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.

Статья Карамзина «О Богдановиче и его сочинениях» (1803), статьи Макарова «Сочинения и переводы Ивана Дмитриева» (1803).

2.

Дальше Белинский дает развернутую характеристику своих непосредственных предшественников на поприще критики. Первым из них «с претензиями на философию высших взглядов» в 20-х годах выступил Н. А. Полевой (1796–1846), издатель «Московского телеграфа» (1825–1834) (см. статью о нем в наст. томе).

3.

Здесь речь идет о Н. И. Надеждине (1804–1856), издателе журнала «Телескоп» с литературным приложением «Молва» (1831–1836) (см. о нем в примеч. к «Литературным мечтаниям», «Ничто о ничем» в т. I наст. изд.).

4.

Речь идет о Надеждине.

5.

Имеется в виду Н. Полевой.

6.

Третий критик – С. П. Шевырев (1806–1864), вдохновитель «Москвитянина». Шевырев был заклятым противником Белинского. Белинский написал на Шевырева памфлет «Педант» (см. т. II наст. изд.).