

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
Конец ознакомительного фрагмента.	36
Комментарии	

Виссарион Григорьевич Белинский <Статьи о народной поэзии>

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

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

СКАЗАНИЯ РУССКОГО НАРОДА, собранные И. Сахаровым. Т. I, Кн. 1, 2, 3, 4. Издание третье. 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 альфой и омегой 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 критерием, 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 би-

лись, 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 гражданственностью, и которое с монархией 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. Знамени-

тые люди Рима той эпохи воспитываются греческими выходцами; изучение греческой литературы делается необходимою 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, – Мecenата, ввел в моду поэзию прихожих, которая так восхищала французов до времен Восстановления^[4]. Виргилий потщился явить в своем лице римского Гомера – и, *чухоточный 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, первую причину 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 Агамем-

¹ «Наука поэзии» (лат.). – *Ред.*

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

нонов 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 Virгилия, – зато «L'Art poétique» и сатиры Буало едва ли были ниже «Ars poetica» и сатир Горация, а Вольтерова «Генриада» решительно ничем не уступает Virгилиевой «Энеиде». Кроме многих других причин, переход 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, обществен-

ной 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 борников 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 «романти-

ками» 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 extrêmes 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 в чистую, 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 при-

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

зраком, 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».

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 срав-

нено 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 распада, в котором заключается возможность деления 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, пройдя 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 украшенной и облагороженной. 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, те-

атральные 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, миньютюрные восковые статуйки Корнелей, Расинов, Мольеров, Буало, Вольтеров, Дюсисов и Кребийонов с братиею. Благодаря немцам вся Европа узнала Шекспира, которого Вольтер заклеил прозвищем «пьяного дикаря»^[12]. Мало того, немцы доказали, что древние были оклеветаны, что Аристотель и во сне не думал утверждать нелепости, во имя его распространённые 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 война 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: да-

же 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 проповедуемый 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 было 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 и 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 замене пошлой сентиментальности риторических 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 ро-

щи»:^[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 слышать, видом не видеть^[21]. Правда, новая русская повесть иногда удачно переразвивала русскую речь, не скупясь на поговорки 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 пройдохой 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. Вельмана – создания, странные в целом, но блестящие 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 тождественным понятием с великим талантом, поэзией и «романтизмом». Это направление явилось господствующим особенно в Москве. «Разгулье купеческих сынков в Марьиной роще»^[28] получило там идеальное достоинство народ-

ной 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 умением естественно изображать низкие явления действительности, а для того, что ему нужно было представить, как в великой природе 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 природы 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 юностью 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 действитель-

ности; 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 быва-

ет 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: отвергнуши 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 несколько 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 народа. 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 «уезд-

ною барышнею», и в то время, как она является княгиней 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 игранье 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 желанья 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 неотрази-

мою прелестию, такую 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 беллетристический писатель, выводя на сцену чудачков, 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 священо, 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: беллетристический 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, попады, 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 действитель-

ностию, от которой страдает 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, потчужа 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 ограниченной 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 народно-

го 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 особое и единичное, всякая индивидуальность действительно существует только *общим*

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. Верков. 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», «Счастье в несчастье», «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»).