

1. РАЗДЕЛЕНИЕ ПОЭЗИИ НА РОДЫ И ВИДЫ *1

Поэзия есть высший род искусства. Всякое другое искусство более или менее стеснено и ограничено в своей творческой деятельности тем материалом, посредством которого оно прояв-

* Несмотря на юность нашей литературы и младенчество литературного образования русского общества, — уже лет двадцать тому назад пробудилось у нас сильное критическое движение, усиливающееся с каждым днем более и более. В журналах (а прежде даже и в альманахах) постоянно являлись и являются более или менее примечательные статьи в критическом роде, духе и направлении. Можно указать в нашей литературе на несколько имен, приобретших себе известность в качестве критиков. Публика, с своей стороны, читает в журналах критики и рецензии почти с таким же интересом, как повести и другие произведения изящной словесности. Словом, критика составляет жизнь наших журналов и нашей литературы. Факт утешительный: он обнаруживает в обществе живую потребность эстетического образования, живое стремление к разумному сознанию законов изящного, к разумному сознанию ценности произведений отечественной литературы и степени достоинства каждого из ее действительных авторов. Но всё это пока еще не удовлетворение, а только потребность, указывающая на другую, более важную — на потребность систематического знания законов изящного и основанного на нем систематического знания истории отечественной литературы. Между тем, у нас нет ни одной книги, которая хоть сколько-нибудь удовлетворяла бы этой потребности, несмотря на несколько попыток в этом роде. Главные причины неудовлетворительности таких сочинений, доселе являвшихся у нас, кажется, недостаток мыслительности, отсутствие системы, произвольность и устарелость взглядов и понятий.

Желая, по мере сил своих, пополнить этот важный недостаток в русской литературе, один из молодых литераторов, г. Беллинский, решился осуществить давно уже занимавшую его мысль — написать критическую историю русской литературы. Любя отечественную словесность и будучи с давних пор внимательным наблюдателем ее хода и имея достаточный запас сведений по этой части, — он может, повидимому, надеяться, что труд его будет не совсем неудачен, хотя и представит собою решительно первый опыт подобного сочинения на русском языке. Сверх изложенных причин, его побудило приступить к этому труду и желание представить публике, в особой книге и в систематическом изложении, свод своих идей об изящном и о русской литературе, рассеянных по статьям его в разных журналах, — идей, по крайней мере оригинальных и совершенно отличных

ляется. Произведения архитектуры поражают нас или гармониею своих частей, образующих собою грациозное целое, или громадностью и грандиозностью своих форм, восторгая с собою дух наш к небу, в котором исчезают их остроконечные шпицы. Но этим и ограничиваются средства их обаяния на душу. Это еще только переход от условного символизма к абсолютному искусству; это еще не искусство в полном значении, а только стремление, первый шаг к искусству; это еще не мысль, воплотившаяся в художественную форму, но художественная форма, только *намекающая* на мысль. Сфера скульптуры шире, средства ее богаче, чем у водчества: она уже выражает красоту форм человеческого тела, оттенки мысли в лице человеческом; но она схватывает только один момент мысли лица, одно положение тела (*attitude*). Притом же сфера творческой деятельности скульптуры не простирается на всего человека, а ограничивается только внешними формами его тела, изображает только мужество, величие и силу в мужчине, красоту и грацию в женщине. Живописи доступен весь человек—даже внутренний мир его духа; но и живопись ограничивается схватыванием одного момента

от всех, доселе обращавшихся в нашей литературе. Книга его явится под общим названием «Теоретического и критического курса русской литературы» и заключат в себе следующие части, тесно связанные между собою единством основной мысли и систематическим изложением: *Общее введение; Эстетику* (развитие идеи искусства вообще и теории поэзии в частности); *Теорию русского стихосложения; Теорию словесности вообще* (теория красноречия и взгляд на так называемые *беллетрические*, или собственно литературные,— а не художественные — и догматические сочинения, не принадлежащие ни к искусству в строгом смысле, ни к ученой литературе); *Взгляд на народную поэзию вообще; Критическое рассмотрение памятников русской народной поэзии* («Слово о полку Игоревом» и русские песни эпического и лирического содержания); *Историческое обозрение памятников русской письменности от ее начала до времен Петра Великого; Историю книжной русской литературы от Кантемира и Ломоносова до Карамзина, от Карамзина до Пушкина и от Пушкина до 1841 года включительно; Общий взгляд на русскую литературу, надежды в будущем, заключение.* Сверх подробного критического рассмотрения художественных созданий и даже произведений беллетрических, почему бы то ни было примечательных, в «Теоретическом и критическом курсе русской литературы» будет обращено полное внимание и на историю всех повременных изданий, имевших большее или меньшее, хорошее или вредное влияние на литературу и пользовавшихся заслуженною или незаслуженною известностью,— от начала журналства до «Московского журнала» и «Вестника Европы» Карамзина, а от них до настоящего времени включительно.

Предлагаемая статья есть отрывок из «Эстетики»; он может служить в некотором отношении образцом целого сочинения. Из истории литературы тоже будут помещены в «Отечественных записках» один или два отрывка.

Книга выйдет в начале следующего, 1842 года и будет состоять более, нежели из *тридцати* листов компактного издания, в большую осьмушку, в два столбца, средним и мелким шрифтом. Издателем вызвался быть один из петербургских книгопродавцев.— *Ред.* («Отечественных записок»)

РАЗДЕЛЕНИЕ ПОЭЗИИ НА РОДЫ И ВИДЫ (*).

Поэзия есть высший род искусства. Всякое другое искусство более или менее стеснено и ограничено в своей творческой деятельности темъ материаломъ, посредствомъ котораго оно проявляется. Произведения архитектуры поражаютъ насъ или гармоніею своихъ частей, образующихъ собою граціозное целое, или громадностію и грандіозностію своихъ формъ, восторгая съ собою духъ нашъ къ небу, въ которомъ исчезаютъ ихъ остроконечныя шпицы. Но этимъ и ограничиваются средства ихъ обаянія на душу. Это еще только переходъ отъ условнаго символизма къ абсолют-

(*) Не смотря на юность нашей литературы и младенчество литературнаго образования русскаго общества, — уже лтъ двадцать тому назадъ пробудилось у насъ слабое критическое движеніе, усиливающееся съ каждымъ днемъ больше и больше. Въ журналахъ (а прежде даже и въ альманахахъ) постоянно являлись и являются больше или меньше примѣчательныя статьи въ критическомъ раѣ, духѣ и направленіи. Можно указать въ нашей литературѣ на нѣсколько именъ, пріобрѣтшихъ себѣ известность въ качествѣ критиковъ. Публика, съ своей стороны, читаетъ въ журналахъ критики и рецензій почти съ такимъ же интересомъ, какъ повести и другія произведенія изыщной словесности. Словомъ, критика составляетъ жизнь нашихъ журналовъ и нашей литературы. Фактъ утѣшительный: онъ обнаруживаетъ въ обществѣ живую потребность эстетическаго образования, живое стремленіе къ разумному сознанию законовъ изящнаго, къ разумному сознанию цѣнности произведеній отечественной литературы и степени достоинства каждаго изъ ея дѣйствителей. Но все это пока еще не удовлетвореніе, а только потребность, указывающая на другую, более важную — на потребность систематическаго знанія законовъ изящнаго и основаннаго на немъ систематическаго знанія исторіи отечественной литературы. Между-тѣмъ, у насъ нѣтъ ни одной книги, которая хоть сколько-нибудь удовлетворяла бы этой потребности, не смотря на нѣсколько попытокъ въ этомъ родѣ. Главныя причины неудовлетворительности такихъ сочиненій, доселѣ являвшихся у насъ, кажется, недостатокъ мыслительности, отсутствіе системы, произвольность и устарѣлость взглядовъ и понатій.

Желая, по мѣрѣ силъ своихъ, пополнить этотъ важный недостатокъ въ русской литературѣ, одинъ изъ молодыхъ литераторовъ, г. Блинскій, рѣшился осуществитъ давно уже занимавшую его мысль—написать критическую исторію русской литературы. Любя отечественную словесность и будучи съ давнихъ мѣръ внимательнымъ наблюдателемъ ея хода и имѣя достаточный запасъ свѣдѣній поэтой части,—онъ можетъ, по видимому, надеяться, что трудъ его будетъ не совсемъ неудаченъ, хотя и представитъ собою рѣзительно первый опытъ подобнаго сочиненія на русскомъ языкѣ. Сверхъ назложенныхъ причинъ, его побудило приступить къ этому труду и желаніе представить публикѣ, въ особой книгѣ и въ систематическомъ изложеніи, сводъ своихъ идей объ изящномъ и о русской литературѣ, разсѣянныхъ по статьямъ его въ разныхъ журналахъ, — идей, по-крайней-мѣрѣ оригинальныхъ и совершенно отличныхъ отъ всѣхъ, доселѣ обращавшихся въ нашей литературѣ. Книга его явится подъ общимъ названіемъ «Теоретическаго и Критическаго Курса Русской Литературы» и заключитъ въ себѣ слѣдующія части, тѣсно связанныя между собою единствомъ основной мысли и систематическимъ изложеніемъ: *Общее Введеніе; Эстетику* (развитіе идеи искусства вообще и теории поэзіи въ частности); *Теорию русскаго стихосложения; Теорию сло-*

Начальная страница первопечатнаго текста статьи «Разделение поэзии на роды и виды». «Отечественные записки» 1841, т. XV, № 3, отд. II, стр. 13.

явления. Музыка — по преимуществу выразительница внутреннего мира души; но выражаемые ею идеи неотделимы от звуков, а звуки, много говоря душе, ничего не выговаривают ясно и определенно уму. Поэзия выражается в свободном человеческом слове, которое есть и звук, и картина, и определенное, ясно выговоренное представление. Посему поэзия заключает в себе все элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств. Поэзия представляет собою всю целостность искусства, всю его организацию и, объемля собою все его стороны, заключает в себе ясно и определенно все его различия.

I. Поэзия осуществляет смысл идеи во внешнем и организует духовный мир в совершенно определенных, пластических образах. Всё внутреннее глубоко уходит здесь во внешнее, и обе эти стороны — внутреннее и внешнее — не видны отдельно одна от другой, но в непосредственной совокупности являют собою определенную, замкнутую в самой себе реальность — *событие*. Здесь не видно поэта; мир, пластически определенный, развивается сам собою, и поэт является только как бы простым повествователем того, что совершилось само собою. Это поэзия *эпическая*.

II. Всякому внешнему явлению предшествует побуждение, желание, намерение, словом — мысль; всякое внешнее явление есть результат деятельности внутренних, сокровенных сил: поэзия проникает в эту вторую, внутреннюю сторону *события*, во внутренность этих сил, из которых развивается внешняя реальность, событие и действие; здесь поэзия является в новом, противоположном роде. Это царство субъективности, это мир внутренний, мир начинаний, остающийся в себе и не выходящий наружу. Здесь поэзия остается в элементе внутреннего, в ощущающей, мыслящей думе; дух уходит здесь из внешней реальности в самого себя и дает поэзии различные до бесконечности переливы и оттенки своей внутренней жизни, которая претворяет в себя всё внешнее. Здесь личность поэта является на первом плане, и мы не иначе, как через нее, всё принимаем и понимаем. Это поэзия *лирическая*.

III. Наконец эти два различные рода совокупляются в неразрывное целое: внутреннее перестает оставаться в себе и выходит вовне, обнаруживается в действии; внутреннее, идеальное (субъективное) становится внешним, реальным (объективным). Как и в эпической поэзии, здесь также развивается определенное, реальное действие, выходящее из различных субъективных и объективных сил; но это действие не имеет уже чисто внешнего характера. Здесь действие, событие представляется нам не вдруг, уже совсем готовое, вышедшее из сокрытых от нас

производительных сил, совершившее в себе свободный круг и успокоившееся в себе,— нет, здесь мы видим самый процесс начала и возникновения этого действия из индивидуальных воли и характеров. С другой стороны, эти характеры не остаются в самих себе, но беспрерывно обнаруживаются и в практическом интересе открывают содержание внутренней стороны своего духа. Это высший род поэзии и венец искусства — поэзия *драматическая*.

Теперь, сделав общий и краткий очерк каждого из трех родов поэзии, разовьем их глубочайшее и дальнейшее значение чрез сравнение одного с другим.

Эпическая и *лирическая* поэзия представляют собою две отвлеченные крайности действительного мира, диаметрально одна другой противоположные; *драматическая* поэзия представляет собою слияние (конкретцию) этих крайностей в живое и самостоятельное третье.

Эпическая поэзия есть по преимуществу поэзия объективная, внешняя, как в отношении к самой себе, так и к поэту и его читателю. В эпической поэзии выражается созерцание мира и жизни, как существ *по себе* и пребывающих в совершенном равнодушии к самим себе и созерцающему их поэту или его читателю.

Лирическая поэзия есть, напротив, по преимуществу поэзия *субъективная*, внутренняя, выражение самого поэта. «В лирической поэзии,— говорит Жан Поль Рихтер,— живописец становится картиною, творец — своим творением».¹ Эпическую поэзию можно сравнить с образовательными искусствами — архитектурой, ваянием и живописью; лирическую поэзию можно сравнить только с музыкою. Есть даже такие лирические произведения, в которых почти уничтожаются границы, разделяющие поэзию от музыки. Так, например, многие русские народные песни удерживаются в памяти народа не содержанием своим (ибо в них почти совсем нет содержания), не значением слов, из которых состоят (ибо соединение этих слов лишено почти всякого значения и, при грамматическом смысле, не имеет почти никакого логического), но музыкальностью звуков, образующих соединением слов, ритмом стихов и своим мотивом в пении, или своим «голосом», как говорят простолюдины. Другие лирические пьесы, не заключая в себе особенного смысла, хотя и не будучи лишены обыкновенного, выражают собою беспечно знаменательный смысл одною музыкальностью своих стихов, как, например, эти стихи из песни сумасшедшей Офелии:

Он во гробе лежал с непокрытым лицом,
С непокрытым, с открытым лицом.²

Непокрытый есть то же, что открытый, а открытый — то же, что непокрытый; но какое глубокое впечатление производит на душу это повторение одного и того же слова, с незначительным грамматическим изменением! И как чувствуется, что эти стихи должны не читаться, а петься! Вот песня Дездемоны, переведенная или переделанная Козловым:

Бедняжка в раздумьях под тенью густою
Сидела вздыхая, крушима тоскою:

«Вы пойте мне иву, зеленую иву!»

Она свою руку на грудь положила

И голову тихо к коленям склоняла.

Студеные волны, шумя, там бежали,

И стон ее жалкий те волны роптали.

«О ива, ты, ива, зеленая ива!»

Горючие слезы катились ручьями,

И дикие камни смягчались слезами.

«О ива, ты, ива, зеленая ива!»

Зеленая ива мне будет венком.

«О ива, ты, ива, зеленая ива!»³

Скажите, какое отношение имеет здесь ива к предмету стихотворения — страданию Дездемоны? Разве то, что Дездемона, когда она пела свою песню, представляла себя сидящею под ивою и в безотрадной тоске, обращаясь к ней, как бы хотела высказать всё свое безнадежное горе, всю плачевность своей неизбежной судьбы и как бы просила у ней утешения?.. Как бы то ни было, но этот стих: «О ива, ты, ива, зеленая ива», не выражающий никакого определенного *смысла*, заключает в себе глубокую *мысль*, отрешившуюся от слова, бессильного выразить ее, и превращающуюся в чувство, в звук музыкальный... И потому-то этот стих так глубоко западает в сердце и волнует его мучительно-сладостным чувством неутолимой грусти... Совсем в другом роде, но тоже подходит под разряд этих музыкальных стихотворений известный романс Пушкина:

Ночной зефир

Струит эфир.

Шумит,

Бежит

Гвадалквивир.

Вот взопла луна золотая...

Типе... чу... гитары звон...

Вот испанка молодая

Оперлася на балкон.

Ночной зефир
 Струит эфир.
 Шумят,
 Бежит
 Гвадалквивир.
 Сквозь мантилью, ангел милый,
 И явись, как яркий день!
 Сквозь чугунные перилы
 Ножку дивную прдень!
 Ночной зефир
 Струит эфир.
 Шумят,
 Бежит
 Гвадалквивир.

Что это такое? — Волшебная картина, фантастическое видение или музыкальный аккорд, раздавшийся с вышины и пролетевший над утомленной ногою и желанием головою обольстительной испанки?.. Звуки серенады, раздавшиеся в таинственном, прозрачном мраке роскошной, сладострастной ночи юга, звуки серенады, полной томления и страсти, которую лениво слушает прекрасная испанка, небрежно опершись на балкон и жадно впивая в себя ароматический воздух упоительной ночи?.. В гармонической музыке этих дивных стихов не слышно ли, как переливается эфир, струимый движением ветерка, как плещут серебряные волны бегущего Гвадалквивира?.. Что это — поэзия, живопись, музыка? Или то и другое, и третье, слившиеся в одно, где картина говорит звуками, звуки образуют картину, а слова блещут красками, вьются образами, звучат гармониею и выражают разумную речь?.. Что такое первый куплет, повторяющийся в середине пьесы и потом замыкающий ее? Не есть ли это рулада — голос без слов, который сильнее всяких слов?..

Эпическая поэзия употребляет образы и картины для выражения образов и картин, в природе находящихся; лирическая поэзия употребляет образы и картины для выражения безобразного и бесформенного *чувства*, составляющего внутреннюю сущность человеческой природы. «Эпос,— говорит Жан Поль Рихтер,— представляет событие, развивающееся из прошедшего; лира — чувствование, заключенное в настоящем». Даже когда лирический поэт выражает чувство, повидимому, совершенно внешнее его личности, заимствованное им из чуждого ему мира,— и тогда он субъективен: ибо всякое выражаемое им чувство, в минуту творчества, становится его собственным чувством, будучи переведено чрез его личность. «Историческое в эпосе рассказывается, в драме предвидится или творится; в лире чувствуется или переживается»,— говорит Жан Поль Рихтер.

тер. По мнению этого знаменитого поэта-мыслителя Германии, лирика предшествует всем формам поэзии, потому что «она есть мать, зажигательная искра всякой поэзии, как безобразный Прометеев огонь, который оживляет все образы». ¹ В историческом смысле нельзя согласиться с Жан Поль Рихтером, чтоб лирика предшествовала другим родам поэзии. Образцом, формою и высшим авторитетом должно быть для нас искусство греческое, ибо ни у одного народа в мире искусство не развилось так самобытно и нормально, как у греков, полнота богатой жизни которых преимущественно выразилась в искусстве. Посему акты исторического развития греческого искусства должны иметь для нас всю силу разумного авторитета. Эпопея предшествовала у них лире, так же как лира предшествовала драме. Такой ход искусства оправдывается и самым умозрением: для младенствующего народа объективное воззрение на природу и жизнь, как на предметы сущие *по себе*, и мысль как предание о прошедшем, должны предшествовать внутреннему созерцанию и мысли как самостоятельному сознанию. Однако ж из этого отнюдь не следует заключать, чтоб развитие искусства у всех народов должно было совершаться в одинаковой последовательности. Не должно забывать, что вся полнота жизни эллинов выразилась преимущественно в искусстве, так что их национальная история есть по преимуществу история развития искусства; тогда как у других народов искусство было побочным элементом жизни, второстепенным интересом и подчинялось другим стихиям общественной жизни. Так, религиозная поэзия евреев по преимуществу только лирическая, т. е. или чисто лирическая, или эпико-лирическая, или лирико-догматическая. У арабов, как не народа, а племени, и притом племени номадного, рассеянного по пустыне, чуждого обществу, существовала только лирическая, или лирико-эпическая поэзия, но драматической никогда не было и не могло быть. У римлян, как народа завоевательного и законодательного, поглощенного интересами чисто политическими и гражданственными, поэзия состояла в бесцветном подражании образцовым произведениям художественной Греции. У новейших народов Европы, по необъятному богатству содержания их жизни, по неисчислимой многочисленности элементов их обществности и высшему ее развитию, существуют все роды поэзии; но они явились у каждого из народов в своей особенной последовательности или, лучше сказать, в совершенной смешанности. Так, например, у англичан сперва развилась драма в лице Шекспира, и уже через два века лирическая поэзия достигла высшего развития в лице Байрона, Томаса Мура, Вордсворта и других, и, вместе с лирической, эпическая поэзия в лице Вальтера Скотта, а в Северо-Американских Штатах, родных Англии по происхождению и по языку, в лице Купера.

Что же касается до мысли Жан Поля, что лирическая поэзия есть основная стихия всякой поэзии, эта мысль совершенно справедлива и глубоко основательна. Лирика есть жизнь и душа всякой поэзии; лирика есть поэзия по преимуществу, есть поэзия поэзии, — и Жан Поль Рихтер, сколько остроумно, столько и верно, называя ее общим элементом всякой поэзии, сравнивает ее с обращающеюся кровью во всей поэзии. Посему лиризм, существуя сам по себе, как отдельный род поэзии, входит во все другие, как стихия, живет их, как огонь Прометеев живет все создания Зевеса. Вот почему драмы Шекспира — эти по преимуществу *драматические* создания высочайшей творческой силы — так богаты лиризмом, который проступает сквозь драматизм и сообщает ему игру переливного света жизни, как румянец лицу прекрасной девушки, как алмазный блеск и сияние — ее чарующим очам. Без лиризма эпопея и драма были бы слишком прозаичны и холодно равнодушны к своему содержанию; точно так же, как они становятся медленны, неподвижны и бедны действием, как скоро лиризм делается преобладающим элементом их.

Содержание эпопеи составляет — *событие*; мимолетное и мгновенное ощущение, потрясшее душу поэта, как ветер струны Эоловой арфы, составляет содержание лирического произведения. Поэтому, какова бы ни была идея лирического произведения, — оно никогда не должно быть слишком длинно, но по большей части всегда должно быть очень коротко. Объем эпической поэзии зависит от объема самого события, — и если событие, при длинноте своей, интересно и хорошо изложено, наше внимание не утомляется им; оно даже может прерываться, обращаясь на другие предметы и снова возвращаясь к нему: «Илиаду», как и всякий роман Вальтера Скотта или Купера, мы можем читать несколько дней, оставляя книгу и снова принимаясь за нее, а в промежутках занимаясь совсем другими предметами. Вообще эпопея, в отношении к объему, дает поэту гораздо больше свободы, чем другие роды поэзии. Драма, как увидим ниже, имеет более или менее определенные границы величины и объема; но лирические произведения, в этом отношении, тесно ограничены. Если бы драма была и слишком велика, — наше внимание и деятельность нашей восприимчивости впечатлений могли бы долго поддерживаться беспрестанным изменением развивающегося в драме действия; но лирическое произведение, выражая собою только чувство, и действует на одно только наше чувство, не возбуждая в нас ни любопытства, ни поддерживая внимания нашего объективными фактами, которые, даже и в действительности — не только в поэзии, сильно занимают наш ум и действуют на чувство. При всем богатстве своего содержания, лирическое произведение как будто лишено всякого содержания —

точно музыкальная пьеса, которая, потрясая всё существо наше сладостными ощущениями, совершенно невыговариваемо в своем содержании, потому что это содержание непереводаемо на человеческое слово. Вот почему всегда можно не только пересказать другому содержание прочитанной поэмы или драмы, но даже и подействовать, более или менее, на другого своим пересказом, — тогда как никогда нельзя уловить содержания лирического произведения. Да, его нельзя ни пересказать, ни растолковать, но только можно дать почувствовать, и то не иначе, как прочтя его так, как оно вышло из-под пера поэта: будучи же пересказано словами или переложено в прозу, оно превращается в безобразную и мертвую личинку, из которой сейчас только выпорхнула блестящая радужными цветами бабочка. Вот почему псевдолирические и богатые мнимыми «мыслями» произведения почти ничего не теряют в переложении из стихов в прозу; тогда как величайшие создания, вышедшие из глубочайших недр творческого духа, часто теряют в переложении на прозу или мало-мальски неудачном переводе всякое значение. И это очень естественно: как дадите вы другому понятие о мотиве слышанной вами музыки, если не пропоете или не проиграете его на инструменте? Если вы скажете, что в таком-то музыкальном произведении удачно воспроизведена идея любви и ревности, вы этим ровно ничего не скажете об этой музыкальной пьесе: начните ее петь или играть — и она сама за себя заговорит.

Конечно, лирическое произведение не есть одно и то же с музыкальным произведением, но в их основной сущности есть нечто общее. В лирическом произведении, как и во всяком произведении поэзии, мысль выговаривается словом; но эта мысль скрывается за ощущением и возбуждает в нас созерцание, которое трудно перевести на ясный и определенный язык сознания. И это тем труднее, что чисто лирическое произведение представляет собою как бы картину, между тем как в нем главное дело не самая картина, а чувство, которое она возбуждает в нас, — так точно, как в опере драматическое положение действующего лица важно не само по себе, но по той музыке, которою отзовется или отгрянет оно из глубины духа действующего лица. Такова, например, лирическая пьеса Пушкина «Туча»:

Последняя туча рассеянной бури!
Одна ты несешься по ясной лазури,
Одна ты наводишь унылую тень,
Одна ты печальшь ликующий день.

Ты небо недавно кругом облакала,
И молния грозно тебя обвивала;
И ты издавала таинственный гром
И алчную землю поила дождем.

Также и я, коль назначена доля мне равная, лягу,
 Где суждено; но сияющей славы я прежде добуду!
 Прежде еще не одву между жен полногрудных троянских
 Вздохами тяжкими грудь разрывать я заставлю и в горе
 С нежных лавн отярать руками обенми слезы!
 Скоро узнают, что долгие дни отдыхал я от брани!
 В бой выхожу; не удерживай, мать, вичем не преклонишь!
 (Ibid., ст. 98—126).¹

Роковая катастрофа жизни Ахиллеса известна самому Гектору: умирая, он умолял своего врага — не предавать тела его поруганию, но, вместо согласия, услышав проклятия,

Дух испуская, к нему провещал шлемоблещущий Гектор:
 Знал я тебя; предчувствовал я, что моим ты молением
 Тронут не будешь: в груди у тебя железное сердце.
 Но трепещи, да не буду тебе я божным гневом
 В оный день, когда Александр и Феб стреловеждец,
 Как ни могучего, в Скейских воротах тебя испровергнут!
 (Песнь XXII, ст. 355—360).

Мало этого: сам Зевес-промыслитель, при всем своем доброжелательстве Гектору, при всем своем сострадании к его жребию, не может помочь ему своею властью верховного божества, которого трепещут все другие боги, но прибегает к решению другой, высшей власти:

Зевс распростер, промыслитель, весы золотые; на них он
 Бросил два жребия смерти, в сон погружающей долгий:
 Жребий один Ахиллеса, другой Приамова сына.
 Взял посредные и поднял: поникнул Гектора жребий,
 Тяжкий, к Аиду упал; Аполлон от него удалился.
 (Ibid., ст. 209—213).

Из всего этого ясно, что герой поэмы не Ахилл: ибо он как будто лишен свободной воли, действует не от себя, но только выполняет волю другой, высшей себя и неотразимой воли. То воля судьбы! Что же такое эта «судьба», которой трепещут люди и которой беспрекословно повинуются сами боги? Это понятие греков о том, что мы, новейшие, называем разумною необходимостью, законами действительности, соотношением между причинами и следствием, словом — объективное действие, которое развивается и идет себе, движимое внутреннею силою своей разумности, подобно паровой машине,—идет, не останавливаясь и не сворачивая с пути, встречается ли ей человек, которого она может раздавить, или каменный утес, о который она сама может разбиться...

Некоторые упрекают Вальтера Скотта, что герои многих его романов, сосредоточивая на себе действие целого произведения, в то же время отличаются столь бесцветным характером, что не приковывают к себе исключительно всего нашего интереса, который как бы уступают они второстепенным лицам романа, как более оригинальным и характерным. В самом деле, что такое, например, рыцарь *Иваное*¹ — герой одного из лучших романов Вальтера Скотта? — Храбрый и благородный рыцарь в общем духе своего времени, но не более. В сравнении с неистовым Брианом, очаровательною Ревеккою, даже Цедрихом-Саксонцем и Ательстаном, Иваное — какая-то бледная тень, слабый очерк, образ без лица. Он мало и действует, мало имеет влияния на ход романа. Он то ранен, то при смерти, то в плену, тогда как другие действуют и рисуются на первом плане. Несмотря на дикость своих страстей, зверски проявляющихся, несмотря на свою безнравственность и преступность своих действий, храмовой рыцарь Бриан в тысячу раз больше, чем Иваное, возбуждает к себе участие читателя, потому что он — лицо типическое, характер могучий и самобытный. А между тем Бриан всё-таки второстепенный персонаж в романе, которого все нити сходятся на личной судьбе Иваное, как главного лица, как *героя* романа. Но тем не менее, это обвинение против гениального романиста только по наружности имеет вид справедливости, но в самом деле оно совершенно ложно: то, что кажется недостатком в романе, есть только сущность эпохи. Еще разительнейшим образом этого может служить, например, «Маннеринг, или Астролог», где герой романа является на сцене только в третьей части и то каким-то таинственным лицом, в котором узнаете вы героя только в конце романа, хотя и с первых страниц повести, еще только родившись на свет, он уже сосредоточивает на себе всё действие романа. Это так и должно быть в произведении чисто этического характера, где главное лицо служит только внешним центром развивающегося события и где оно может отличаться только общечеловеческими чертами, заслуживающими нашего человеческого участия: ибо герой эпохи есть сама жизнь, а не человек. В эпохее событие, так сказать, подавляет собою человека, заслоняет своим величием и своею огромностью личность человеческую, отвлекает от нее наше внимание своим собственным интересом, разнообразием и множеством своих картин.

В драме сила и важность события дает себя знать, как «коллизия», или та спидбка, то столкновение между естественным влечением сердца героя и его понятием о долге, которые не зависят от его воли, которых он не может ни произвести, ни предотвратить, но которых разрешение зависит не от события, но единственно от свободной воли героя. Власть события становится

героя драмы на распутьи и приводит его в необходимость избрать один из двух, совершенно противоположных друг другу путей для выхода из борьбы с самим собою; но решение в выборе пути зависит от героя драмы, а не от события. Мало того: катастрофа драмы может воспоследовать и ускориться даже вследствие нерешительного колебания со стороны героя; но и эта нерешительность заключается не в сущности и силе события, но единственно в характере героя. Лучший пример этого представляет нам Шекспиров *Гамлет*: он узнает об ужасной смерти отца своего из уст самой тени отца: вот событие, приготовленное не Гамлетом, но вышедшее из развращенной воли всеродного брата умершего короля; оно ставит Гамлета в необходимость играть роль мстителя; но как эта роль совсем не в его натуре, то он и повергается во внутреннюю борьбу с самим собою, произведенную сшибкою двух враждебных сил — долга, повелевающего мстить за смерть отца, и личную неспособность к мщению: вот трагическая *коллизия*! Ужасное открытие тайны отцовской смерти, вместо того чтобы исполнить Гамлета одним чувством, одним помышлением — чувством и мыслию мщения, каждую минуту готовыми осуществиться в действии, — это ужасное открытие заставило его не выйти из самого себя, а уйти в самого себя и сосредоточиться во внутренности своего духа, возбудило в нем вопросы о жизни и смерти, времени и вечности, долге и слабости воли, обратило его внимание на свою собственную личность, ее ничтожность и позорное бессилие, родило в нем ненависть и презрение к самому себе. Гамлет перестал верить добродетели, нравственности, потому что увидел себя неспособным и бессильным ни наказать порок и безнравственность, ни перестать быть добродетельным и нравственным. Мало того: он перестает верить в действительность любви, в достоинство женщины; как безумный, толчет он в грязь свое чувство, безжалостно рукою разрывает свой святой союз с чистым, прекрасным, женственным существом, которое так беззаветно, так невинно отдалось ему всё, которое так глубоко и нежно любил он; безжалостно и грубо оскорбляет он это существо, кроткое и нежное, всё созданное из эфира, света и мелодических звуков, как бы снесья отрешиться от всего в мире, что напоминает собою о счастье и добродетели. Ясно, что натура Гамлета чисто внутренняя, созерцательная, субъективная, рожденная для чувства и мысли; а ужасное событие требует от него не чувства и мысли, но *дела*, из идеального мира вызывает его в мир практический, в чуждый его духовной настроенности мир действия. Естественно, что из этого положения возникает внутри Гамлета страшная борьба, которая и составляет сущность всякой драмы. И если конец *этой* драмы совершается как бы в эпическом характере, вытекающая не из свободного решения воли со стороны Гамлета, а из слу-

чайности (из неумышленного обмена шпаг Гамлетом и Лаэртом и неумышленной ошибки королевы-матери, выпившей отравленный кубок, назначенный ее сыну), тем не менее «Гамлет» есть не сколько не эпическое, но по преимуществу драматическое произведение: ибо сущность содержания и развития этой трагедии заключается во внутренней борьбе ее героя с самим собою. Вне этой борьбы «Гамлет» не имеет для нас никакого даже побочного интереса, ибо и самая участь Офелии, так глубоко нас трогаящая, есть следствие этой же борьбы. Кроме того, смерть короля-братоубийцы есть столько же необходимое следствие его преступления, сколько и дело воли Гамлета, вспыхнувшей могучим пламенем угасающая лампада... «Макбет» и «Отелло» представляют собою совершеннейшие образцы коллизии как драматической сущности. Торжествующий полководец, знаменитый вельможа и родственник доброго, благородного старца-короля, Макбет слышит в себе ревущий голос глубоко загнанного, но сильного и страстного честолюбия. Эта страсть, столь ужасная и гибельная в душах мощных, но не проникнутых елейною теплотою любви и правдивости, является ему в страшной апофеозе трех ведьм. Их загадочные предсказания, сейчас же сбывающиеся, не надолго смущают его, ибо скоро узнает он в них осуществившийся глубокий и мрачный замысел собственной души. Его честолюбие является ему в новой и еще более чудовищной апофеозе — в лице его жены, этого демонского существа в виде женщины. Она заглушает в нем последний ропот совести, примером собственной сатанинской решимости на злодейство возбуждает в нем ложный стыд и окончательно подвигает его на проклятое дело. Здесь событие почти не играет никакой роли: оно приуготовляется волею самого Макбета, а роковое стечение благоприятствующих злодейству обстоятельств только помогает совершению злодейства, но не порождает его. Мы видим Макбета в борьбе с самим собою, в трагической коллизии: он мог победить в себе греховное побуждение и мог последовать ему. И это вина его воли, что он последовал влечению злого начала; его воля родила событие, но не событие дало направление его воле. Остальная часть этой драмы представляет уже следствие свободного выхода Макбета из роковой борьбы: уже не в его воле изменить последовавшие за царубийством события; преступление отдало его во власть фурий, которые взяли его за руки и, как слепца, повели от злодейства к новому злодейству. От его воли зависело только пасть с честью — и он пал, сраженный, но не побежденный, как довелет виновному, но великому в самой вине своей мужу. Событие поставляет Отелло в состояние ревности. Это событие вышло, конечно, не из его воли или сознания, но тем не менее он сам способствовал его совершению своим вулканическим

темпераментом, своими знойными страстями, которые мгновенно вспыхивали, подобно песчаным метелям в пустынях Аравии, и не покорялись голосу рассудка, своим младенчески доверчивым характером, своим суеверным воображением, напоминавшим его восточное, африканское происхождение. Обуздай он в роковую минуту свое зверство в отношении к мнимо виновной Дездемоне, — и истина открылась бы глазам его для счастья и блаженства жизни; но он не хотел или не мог обуздать порыва животной мести, — и свет истины озарил его глаза, подобно адскому блеску от светочей Эвменид, для того только, чтоб он мог измерить глубину бездны, в которую стремглав низвергся...

Хотя все эти три рода поэзии существуют отдельно один от другого, как самостоятельные элементы, однако ж, проявляясь в особых произведениях поэзии, они не всегда отличаются один от другого резко определенными границами. Напротив, они часто являются в смешанности, так что иное эпическое по форме своей произведение отличается драматическим характером, и наоборот. Эпическое произведение не только ничего не теряет из своего достоинства, когда в него входит драматический элемент, но еще много выигрывает от этого. Это особенно относится к произведениям христианского искусства, в котором нет ничего выше человеческой личности с ее внутренней, субъективной стороны и в котором посему драматический элемент входит в эпический по праву и возвышает его цену. Превосходный пример эпического произведения, проникнутого драматическим элементом, представляет собою повесть Гоголя «Тарас Бульба». Это дивно художественное создание заключает в себе две трагические коллизии, из которых каждой стало бы на великое драматическое произведение. Во время осады неприятельского города, уже доведенного до последней крайности всеми ужасами голода, Андрий, сын Бульбы, встречается с давно уже пленившею его девушкой из враждебного племени. Он не может отдаться ей, не навлекши на себя проклятия отца, не изменивши своим соотчичам и единоверцам, а между тем он не может и оторваться от нее, ибо он столько же человек, сколько и малороссиянин: вот коллизия. И полная натура, кипящая избытком юных сил, без рефлексии отдалась влечению сердца и за миг бесконечного блаженства заплатила лютою казнию, смертию от рук родного отца, смертию, которая была необходимым следствием решения его воли в коллизии и единственным выходом из ложного, неестественного положения! С другой стороны, отец, который поставлен уже не в возможность, но в необходимость быть палачом собственного сына: какое трагическое положение, какая ужасная коллизия и как страшно вышла из нее железная воля полудикого запорожца!.. Эта повесть Гоголя во всяком случае была бы превосходным произведением искусства, но, благодаря обилию дра-

матических элементов, насквозь проникнувших ее, она должна занимать почетное место между созданиями первого разряда величайших творцов. Сколько внутренней жизни, сколько движения сообщает «Полтаве» Пушкина драматический элемент! Каким неотразимым обаянием веет на душу, как глубоко потрясает всё существо наше одва сцена между Мазепою и Мариею, эта сцена, набросанная шекспировскою кистью! Мучимая ревностью любящего женского сердца, Мария допытывается у Мазепы объяснения его холодности и таинственного поведения:

О милый мой,

Ты будешь царь земли родной!
Твоим сединам как пристанет
Корона царская!

М а з е п а.

Постой,

Не всё свершилось. Буря грядет;
Кто может знать, что ждет меня?

М а р и я.

Я близ тебя не знаю страха —
Ты так могущ! О! знаю я:
Трон ждет тебя.

М а з е п а.

А если плаха?..

М а р и я.

С тобой на плаху, если так.
Ах, пережить тебя могу ли?
Но нет: ты носишь власти знак.

М а з е п а.

Меня ты любишь?

М а р и я.

Я! люблю ли?

М а з е п а.

Скажи: отец или супруг
Тебе дороже?

М а р и я.

Милый друг,

К чему вопрос такой? Тревожит
Меня напрасно он. Семью
Стараюсь я забыть мою.
Я стала ей в позор; быть может,
(Какая страшная мечта!)
Моим отцом я проклинита,
А за кого?

М а з е п а.
Так я дороже
Тебе отца? Молчишь...
М а р и я.

О божье!

М а з е п а.
Что ж? Отвечай.

М а р и я.
Решн ты сам.

М а з е п а.
Послушай: если б было нам,
Ему или мне, погнубить надо,
А ты бы нам судьей была:
Кого б ты в жертву принесла,
Кому бы ты была ограда?

М а р и я.
Ах, полно! Сердца не смущай!
Ты искуситель.

М а з е п а.
Отвечай!

М а р и я.
Ты бледен; речь твоя сурова...
О, не сердись! Всем, всем готова
Тебе я жертвовать, поверь;
Но страшны мне слова такие.
Довольно.

М а з е п а.
Помни же, Мария,
Что ты сказала мне теперь.¹

Можно ли глубже заглянуть в сердце женщины, беззаветно отдавшейся страстно любимому человеку? Как дитя блестящею игрушкой, Мария уже заранее любит корону на седых волосах возлюбленного; она любит его и потому не знает с ним страха; в ее глазах он «так могущ», что она не хочет и верить, чтоб ему могла грозить опасность, хоть он и сам предупреждает ее о грозящей ему опасности!.. А если ему и суждено погибнуть, для нее не всё еще кончено: для нее остается еще радость — вместе с ним умереть на плахе!.. Тут вся женщина в апофеозе любви своей, и сам Шекспир ни одной черты не мог бы прибавить к этому дивно художественному изображению нашего поэта! Сколько истины и верности действительности в страхе Марии при мысли об ужасном выборе между отцом и любовником! Как естественно, что она желает уклониться от утвердительного и неизбежного ответа на этот вопрос, оледеняющий холодом смерти

сердце ее! Какое торжество женской натуры в ее ответе в пользу возлюбленного, как бы насильно, подобно болезненному воплю, исторгнутом из ее души! Каким могильным холодом веет от мрачных слов Мазепы, замыкающих собою эту дивную сцену:

Помни же, Мария,
Что ты сказала мне теперь.

А сцены между Орликом и Кочубеем перед пыткой последнего; между Мариею и ее матерью; между Мазепою и Орликом перед Полтавскою битвою и между бегущим Мазепою и сумасшедшею Мариею: каждая из них — трагедия, во всей бесконечности значения этого слова!..

В большей части романов Вальтера Скотта и Купера есть важный недостаток, хотя на него никто не указывает и никто не жалуется (по крайней мере, в русских журналах): это решительное преобладание эпического элемента и отсутствие внутреннего, субъективного начала. Вследствие такого недостатка оба эти великие творца являются, в отношении к своим произведениям, как бы какими-то холодными безличностями, для которых всё хорошо, как есть, которых сердце как будто не ускоряет своего биения при виде ни блага, ни зла, ни красоты, ни безобразия и которые как будто и не подозревают существования внутреннего человека. Конечно, это может почитаться недостатком только в наше время, но тем не менее оно всё-таки есть недостаток: ибо современность есть великое достоинство в художнике. Однако ж оба эти романиста как бы невольники платили иногда дань духу новейшего искусства, и мы ссылаемся на свидетельствование собственных их созданий, чтобы показать, что лучшие и высшие из них суть те, которые больше или меньше проникнуты драматическим элементом. «Ламмермурская невеста» даже на простых читателей производит необыкновенно глубокое впечатление, чем, конечно, обязано это произведение тому, что оно есть не что иное, как трагедия в форме романа. Вот почему Эдгар Равенсвуд уже не просто сосредоточивает на себе интерес романа, но в полном смысле слова есть его герой, лицо оригинальное, характер типический, существо действующее, а не страдательное. Посему благородная личность его приковывает к себе всё наше внимание, а несчастная участь болезненно потрясает всё существо наше. Однако ж этой бесконечной силе впечатления роман обязан не одному своему содержанию, но и простоте формы, сжатой и сосредоточенной, чуждой многосложности и запутанности в ходе и развитии события, строгому единству действия, и очень жаль, что автор представил своего героя больше сонно и не заглянул глубже в его душу, не осветил для нас драмы, которая разыгрывалась в сокровенных глубинах его сердца. Сделай он это, и тогда его «Ламмермурская невеста»

была бы истинною шекспировскою драмою, и действие, производимое ею на читателя, было бы еще в тысячу раз сильнее. В «Сен-Ронанских водах» любовь и трагические отношения Франца Тирреля к Кларе Мобрай, равно как и ужасные отношения его к своему развратному брату, Этерингтону, раскрыты до сокровенных глубин души и сердца. Сцены свидания в горах Тирреля с Кларою и потом свидания Тирреля с капитаном Джекилем, уполномоченным посредником со стороны преступного брата, проникнуты такою истинною, отличаются такою глубиною сердцеведения и тайн страстей и страдания, что украсила бы собою любую драму Шекспира. Прочтя раз, невозможно забыть, как безнравственный больше по привычке и легкомыслию, чем по натуре, капитан Джекиль, пришедши к Тиррелю с лукавыми намерениями, уходит от него, повесив голову и в глубоком раздумьи, как бы в первый еще раз потрясенный непривычным ему зрелищем бесконечной любви, бесконечного страдания и бесконечного самоотвержения... Вообще, в этом отношении, мы ставим «Сен-Ронанские воды» несравненно выше и, так сказать, *человечнее* «Ламмермурской невесты». Если не все разделят наше мнение в сем случае, причина этого заключается в многообразности «Сен-Ронанских вод», в обилии и запутанности происшествий и во множестве лиц, столь характерных и типических. В отношении к Тиррелю и Кларе, этот роман больше драма, чем «Ламмермурская невеста»; но со стороны аксессуаров, это чистая эпопея, и притом более или менее заслоняющая собою заключенную в ней драму. Отверженная, непризнанная любовь Ревекки к рыцарю Иваною, будучи в отношении к целому роману как бы эпизодом, тем не менее дает ему целостность, как его основная идея, живет и согревает его, как свет солнечный природу, которая величественна, прекрасна и в пасмурный день, но при солнце является в новом и преображенном виде. Сцена свидания Ревекки с леди Ровенною, замыкающая собою роман, производит на душу глубоко грустное, но и бесконечно отрадное впечатление, открывая нам таинство страдания непризнанной любви глубокого женственного существа, которое вполне достойно обожания, но судьбою своего рождения среди отверженного и презираемого племени лишено, в собственных глазах, всякого права и всякой надежды на взаимность христианина и рыцаря... И вот благородная, прекрасная еврейка приходит к своей сопернице, предлагает ей драгоценные подарки и молит ее, как о милости, отдернуть покрывало и показать ей прекрасное лицо, пленившее идола ее растерзанного сердца... Какая картина сама по себе, и какую бесконечную перспективу открывает она в глубине своего фона упоенному любовью и грустию взору читателя!..

Но еще несравненно высший образец, чем все эти, драмати-

ческого романа представляет собою «Путеводитель в пустыне» Купера. Человек с глубокою натурою и мощным духом, прошедший лучшие года своей жизни с охотничьим ружьем за плечами в девственных, неисходных лесах Америки, добровольно отказавшийся от удобства и приманок цивилизованной жизни для широкого раздолья величавой природы, для возвышенной беседы с богом в торжественном безмолвии его великого творения; человек, только что вполне расцветший всеми силами тела и духа, в ту эпоху жизни, когда другие уже отцветают, и в сорок лет сохранивший свежесть и пламень чувства, девственную чистоту младенчески незлобивого сердца; человек, возмужавший под открытым небом, в вечной борьбе с опасностями, в вечной войне с хищными зверями и злыми *мингами*; человек с железными мышцами и стальными мускулами в сухощавом теле, с голубиным сердцем в львиной груди,— этот человек встречает на дороге жизни прекрасное, грациозное явление женственного мира — и тихо и незаметно любовь овладевает всем существом его... Друг его, сержант, отец прекрасной девушки, давно уже обещал ему руку своей дочери. Вместе с ним Мабель провожает молодой и прекрасный Джаспер. Бесхитростное и простодушное сердце Патфайндера не предчувствует в Джаспере опасного соперника себе. Он любит его с нежностью отца, с преданностью друга; любит за его открытую душу, благородный и мужественный характер, бодрый и смелый нрав, трудолюбие и ловкость. Патфайндер не упускает ни одного случая похвалить Мабели Джаспера, выставить ей на вид его достоинства. И вот наступает минута его объяснения с Мабелью, — и все мечты его уничтожаются жестокою действительностью: существо, которое одно заставило биться его сердце, которое одно мог он полюбить со всею силою глубокой природы, с которым слил он драгоценнейшие мечты о счастье и блаженстве всей жизни, доселе одинокой и грубой, — это существо уважает его глубоко, свято, но женой его быть не может... Судорожно сжал он своими железными пальцами шею и, улыбаясь сквозь страдальческое выражение своего лица, повторил: «Да, сержант виноват, сержант ошибся!» О, как глубоко страдал он, и какой благородный, человеческий характер имело его страдание: ничего зверского, ничего дикого; грубые глаза его орошаются слезами, с улыбкою сжимает он руку Мабели — и отныне, не оторвавшись от любви, отрывается навсегда от ее предмета и мужественно несет на себе тяжелый крест!.. Ужасная была минута, когда наконец он узнает в Джаспере своего соперника; но он выдержал и это испытание: он вручает ему ее, благословляет их обоих на радость и счастье, которых ему самому уже не знать более, он просит Джаспера пить подругу своей жизни, не оскорблять грубою мужскою натурою ее нежного, женственного сердца — и скрывается от них

навсегда... Мы пишем не критику* этого превосходного произведения и, боясь увлечься его частностями, намекаем только на общие черты: те, кто прочел и понял этот роман, те помнят целый ряд дивно художественных сцен, в которых с такою потрясающею верностью изображена борьба чувств, буря души Патфайндера и которых достоинства нельзя показать иначе, как проследивши, в последовательном порядке, все их подробности, а некоторые и выписавши целиком. Повторяем: читавшие и уразумевшие поймут нас, и скажем только, что весь этот роман есть апофеоза самоотречения (*résignation*), великая мистерия страдания, разоблачение глубочайших и благороднейших таинств человеческого сердца. Купер является здесь глубоким сердцеведцем, великим живописцем мира души, подобно Шекспиру. Определенно и ясно выговорил он невыразимое, примирил и слил восдино внешнее и внутреннее, — и его «Путеводитель в пустыне» есть шекспировская драма в форме романа, единственное создание в этом роде, не имеющее ничего равного с собою, торжество новейшего искусства в сфере эпической поэзии. И всем этим роман обязан, после великого творческого гения своего автора, глубокому драматическому началу, которое просвечивает в каждой строке повествования, как солнечный луч в граненом хрустале...

Точно так же, как бывает драма в эпопее, бывает и эпопея в драме. У греков все роды поэзии, не исключая и самой лирики, отличаются характером более или менее эпическим: ибо вся жизнь этого народа выразилась преимущественно в пластической созерцательности. Трагедия греков особенно отличается эпическим характером и в этом отношении диаметрально противоположна драме новейшей, христианской, шекспировской. Герой греческой трагедии не человек, а событие; интерес ее сосредоточен не на участи индивидуума, а на судьбах народа в лице его представителей. И оттого главное лицо греческой трагедии есть всегда полубог, царь, герой, а второе по нем и противопоставленное ему лицо есть сам народ, присутствующий в трагедии как хор, который сам не имеет прямого, деятельного влияния на ход пьесы, но который как бы созерцает ее развитие и выговаривает свое о нем сознание. В своих героях греческие трагедии олицетворяли общие силы и стихии народной и общественной жизни. Так, в благороднейшем создании Софокла «Антигоне» в лице героини трагедии осуществлена идея естественного права семейственности, а в лице Креона — торжество государственного права, силы закона. Креон запрещает, под смерт-

* «Отечественные записки» пользуются здесь случаем повторить читателям свое обещание — представить в скором времени подробный критический разбор «Путеводителя в пустыне».¹

ною казнию, хоронить тело Полиника, как врага отчизны; а лишение погребения считалось, по религиозным и общественным понятиям греков, величайшим позором и бедствием как для умершего, так и для живых его родственников. Антигона, сестра Полиника, преклоняет свою сестру, Исмену, тайно погребсти тело их несчастного брата. Робкая и слабая Исмеи отказывается, — и великодушная Антигона одна совершает свой благородный подвиг. Когда узнавший об этом Креон спрашивает ее, точно ли она сделала это преступление и знала ли об ожидавшей ее за то казни, — Антигона отвечает утвердительно, прибавляя, что если ее брат был и виновен, то всё-таки она «не ненавидеть, а любить рождена». Бестрепетно выслушивает она приговор лютой казни и не молит о прощении. Эмон, жених ее и сын Креона, молит его о пощаде своей невесты, ссорится с непреклонным отцом и уходит от него в отчаянии. Жрец Тирезий советует ему погребсти тело Полиника, угрожая зловещими выражениями гнева богов, оскорбленных нарушением родственного права. Голос народа, в лице хора, явно на стороне благородной Антигоны. Креон непреклонен, но сомнение уже беспокоит его: он, может быть, и готов бы простить благородную преступницу, но ему трудно ослабить силу закона и унижить достоинство государственного права. Наконец голос хора, подкрепивший силу угроз Тирезия, преклоняет Креона спасти Антигону, хотя и неохотно. Но уже поздно: она повесилась в пещере, куда была отведена на голодную смерть, а Эмон, в глазах отца, закалывается при ее трупе. Эвредика, супруга Креона и мать Эмона, узнавши о гибели сына, тоже лишает себя жизни. Креон прокликает свою жестокость, оплакивая в лютом отчаянии милые тени погубленных им единокровных. Трагедия торжественно заключается нравственною апофеозом хора, в духе наивной древности. Итак, оскорбленное правом крови государственное право отомщает за себя оскорбителю; но мститель, в ужасных следствиях своей мести, навлекает на себя мщение оскорбленного им права крови; а мудрость, извлеченная народом из этого события, служит примирением обеих крайностей... Как и в эпопее, в трагедии греков преобладает их основное мирозозерцание — *судьба*. Эдип без всякого преступления делается ужасным преступником и сам карает себя за это лишением света очей... Смерть царственного страдальца примиряет с ним подземные силы — и могила его, по определению богов, делается залогом благосостояния для страны, приютившей его мученический прах... Действие каждой греческой трагедии совершается вовне; внутренний мир действующих закрыт от глаз зрителей. Развитие действия просто, не многосложно, в одном моменте: ибо и самого содержания, чисто объективного и абстрактного, не могло бы стать на большое произведение. Механизм однообразен,

пружины всегда одни и те же. Действующие лица похожи на статуи, с прекрасными, но почти неизменяющимися физиономиями, с рельефным выражением, но с глазами без зрачков и живого блеска.

В новейшем искусстве эпическим характером отличаются иногда только драмы собственно исторического содержания, основная идея которых берется из сферы высшей государственной жизни. Таковы, например, «Макбет» или «Ричард II» Шекспира. В «Отелло» развито чувство, каждому более или менее понятное и доступное; в «Короле Лире» представлено положение, еще более близкое и возможное для каждого в самой толпе, — и потому эти пьесы производят на всех сильное впечатление. Но интерес «Макбета» и «Ричарда II» чисто объективный и потому слишком немногим доступный и родственный. Впрочем, обе драмы только в этом отношении и могут быть названы эпическими: развитие же их в высшей степени драматическое, ибо оно полно движения, и каждое лицо вполне и всего себя высказывает в сфере своего внутреннего интереса. Но «Борис Годунов» Пушкина есть трагедия чисто эпического характера. Преступление Годунова совершено еще до начала драмы, и поэт не показал нам своего героя в борьбе трагической коллизии. Мы видим, как хитро и искусно допускает он народу умолить себя — принять венец, который давно уже почитает своим; но не видим, что делается у него внутри и как отзывается там преступное действие царевубийства. Тотчас внимание наше переходит на нового героя, будущего самозванца — орудие, избранное историческою Немезидою для отмщения попранного государственного права. Только тогда уже, как мститель является на сцену, поэт приподнимает слегка завесу, скрывавшую от нас внутреннее состояние Годунова, и делает нас свидетелями его немых бесед с самим собою, его страшных расчетов с своею совестью. В трагедии Пушкина два героя, или, говоря собственно, нет ни одного: ее герой — *событие*, идея которого — мщение исторической Немезиды за оскорбленное государственное право. Вот почему это великое создание Пушкина немногим доступно и не может пользоваться заслуживаемою им славою в большинстве нашей публики: его идея и характер не имеют общедоступного для всех интереса. К этому должно отнести и самый характер Годунова: слишком держась истории, во вред своему произведению, Пушкин представил Годунова не больше, как необыкновенно умным честолюбцем, и не придал ему никакого личного величия, никакой гениальной силы духа, свойственной герою истории. И потому, понимая цену некоторых частностей трагедии (как, например, гениальной сцены Пименалетописца, в келье, наедине с собою и в беседе с будущим самозванцем), не могут схватить идею целого создания, столь

колоссального в своем медленном и величаво-эпическом развитии.

К эпическим драмам принадлежат многие драматические произведения, занимающие середину между трагедиею и комедиею. Таковы, например, «Буря», «Цимбелин», «Двенадцатая ночь, или Что угодно» Шекспира, в которых героем является сама жизнь. Возьмем, например, «Что угодно»: тут нет героя или героини; тут каждое лицо равно занимает нас собою; даже внешний интерес целого произведения сосредоточен на двух любящихся парах, которые обе равно интересуют читателя и которых соединение составляет развязку драмы.

Перевес лирического элемента также бывает и в эпопее и в драме. К разряду лирических поэм относятся поэмы Байрона и Пушкина. В них господствует не событие, как в эпопее, а человек, как в драме, или обе эти стороны уравниваются и взаимно проникаются. Главное их отличие есть то, что в них берутся и сосредоточиваются только поэтические моменты события, и самая проза жизни идеализируется и опоэтизируется. «Евгений Онегин» Пушкина также должен относиться к числу лирических поэм. Хотя проза жизни и составляет едва ли не большую часть содержания «Онегина», но эта проза улеглась в нем в живой, летучий, светлый, поэтический и гармонический стих, который, даже сверкая огнем эпитаграммы, растворен грустию — элементом чисто лирическим. Отступления поэта от рассказа, его обращения к самому себе составляют драгоценнейшие лирические перлы этого единственного и превосходнейшего художественного создания.

«Орлеанская дева» и «Мессинская невеста» Шиллера суть по преимуществу лирические драмы, в которых действие совершается как бы не само для себя, но имеет значение оперного либретто, и которых сущность составляют лирические монологи, высказывающие основную идею каждой из них. Это поэтические апофеозы благородных страстей, высоких помыслов и великих явлений, — что особенно можно сказать об «Орлеанской деве». Байронов «Манфред» и Гётев «Фауст» — тоже лирические драмы, хотя и в другом характере: это поэтические апофеозы распавшейся природы внутреннего человека, чрез рефлексию стремящейся к утраченной полноте жизни. Вопросы субъективного, созерцательного духа, вопросы о тайнах бытия и вечности, о судьбе личного человека и его отношениях к самому себе и общему составляют сущность обоих этих великих произведений. По своему свойству, лирическая драма презирать может условиями внешней действительности, вызывать на сцену духов и давать живые образы и лица страстям, желаниям и думам. Недостатком лирической драмы может быть склонность к символизму и аллегории, — в чем более или менее справедливо упрекают вторую часть «Фауста».¹

Что касается до собственно лирических произведений, — они иногда принимают эпический характер, как в *романсе* и *балладе*, — о чем подробнее будет сказано ниже. От драмы же они заимствуют, но не сущность, а только форму, которая способствует сильнейшему выражению мысли, подстрекая, так сказать, энергию чувства. Превосходнейшие образцы такого рода лирических произведений в драматической форме представляют следующие пьесы: «Поэт и чернь»¹ и «Разговор книгопродавца с поэтом» Пушкина, «Поэт и друг» Веневитинова, «Журналист, читатель и писатель» Лермонтова.

Развив общее значение каждого рода поэзии и чрез определение и чрез сравнение, перейдем к особенностям каждого из них и разделению на виды.²

Поэзия эпическая

Эпос, *слово, сказание*, передает предмет в его внешней видимости и вообще развивает, *что есть предмет и как он есть*. Начало эпоса есть всякое изречение, которое в сосредоточенной краткости схватывает в каком-либо данном предмете всю полноту того, что есть существенного в этом предмете, что составляет его сущность. У древних *эпиграмма* (в смысле *надписи*) имела этот характер. Сюда же принадлежат и так называемые *гномы* древних, т. е. нравственные сентенции, которые некоторым образом соответствуют нашим пословицам и притчам, впрочем, различаясь от этих последних своим возвышенным, поэтическим, а иногда и религиозным характером и отсутствием комизма и прозаичности. Сюда же относятся целые собрания поучений, этих спеших творений младенческого народа, в которых он, до разрыва в своей жизни поэзии и прозы, в непосредственной и живой форме созерцаний, излагал свое воззрение на мир, на различные части природы и т. п. С ними никак не должно смешивать позднейших, возникших из прозы жизни, так называемых *дидактических стихотворений*.

Еще выше на лестнице развития эпоса находятся *космогонии* и *теогонии* древних. В первых представляется возникновение вселенной из первоначальных субстанциальных сил, а во вторых индивидуализирование этих сил в различные божества. Наконец, эпическая поэзия достигает вершины своего развития, полного осуществления самой себя, дошед до живого источника событий, человека, и выразившись в собственно так называемой *эпопее*.

Эпопея всегда считалась высшим родом поэзии, венцом искусства. Причина этому — великое уважение, которое питали к «Илиаде» греки, а за ними и другие народы до нашего времени. Это беспредельное и бессознательное уважение к величайшему

произведению древности, в котором выразилось всё богатство, вся полнота жизни греков, простиралось до того, что на «Илиаду» смотрели не как на эпическое произведение в духе своего времени и своего народа, но как на самую эпическую поэзию, т. е. смешали сочинение с родом поэзии, к которому оно принадлежит. Думали, что всякое близкое к форме «Илиады» произведение, всякий сколок с нее должен быть эпическою поэмою и что всякий народ должен иметь свою эпопею, и притом точно такую, какая была у греков. По «Илиаде» смастерили даже определенные эпической поэмы, по которому она сделалась воспеванием великого исторического события, имевшего влияние на судьбу народа. Вследствие этого оставалось только приискать в отечественной истории подобное событие, призвать в начале музу, начать с заветного «пою» и петь, пока не охрипнешь. И вот Виргилий вспомнил предание о прибытии Энея из Трои к берегам Тибра, по претерпении неисчетных бедств, и, как он начал с слова «сапо»,* то и сам подумал и других уверил, что будто написал эпическую поэму. Его выглаженное, обточенное и щегольское риторическое произведение, явившись в антипоэтическое время, в эпоху смерти искусства в древнем мире, долго оспаривало у «Илиады» пальму первенства. Католические монахи Западной Европы чуть не причислили Виргилия к лику святых; антипоэтический французский критик, Лагарп, чуть ли не ставил «Энеиду» еще выше «Илиады». И так, «Энеида» породила «Освобожденный Иерусалим», «Похождения Телемака, сына Улисса», «Потерянный рай», «Мессиаду», «Генриаду», «Гонзальва Кордуанского», «Тилемахиду», «Петриаду», «Россиаду» и множество других «ад». Испанцы гордились своею «Арауканою», португальцы — «Лузитанами».² Стоит только бросить взгляд на сущность и условия эпопеи вообще и на характер «Илиады», чтоб увидеть, до какой степени простирается безусловное достоинство этих «эпических» и «героических» поэм и лиризм.

Эпос есть первый зрелый плод в сфере поэзии только что пробудившегося сознания народа. Эпопея может явиться только во времена младенчества народа, когда его жизнь еще не распалась на две противоположные стороны — *поэзию* и *прозу*, когда его история есть еще только предание, когда его понятия о мире суть еще религиозные представления, когда его сила, мощь и свежая деятельность проявляется только в героических подвигах. В «Илиаде» поэзия и проза жизни так нераздельно слиты между собою, что в ней простые ремесла называются искусствами, и *Гефест-небожитель* созидает (а не работает или делает), по творческому замыслу, и щиты, и оружие для богов и героев, и золотые треноги, деревянные подножия (попросту —

* пою (латин.). — Ред.

скамейки), чтоб покоить богам иоги на пиршествах сладких, храмины с хитро устроенными дверями на петлях и с задвижками плотными (а не замками — куда! до такой немецкой хитрости не простиралось еще искусство самих богов). В «Илиаде» боги принимают личное участие в действиях людей, движимые страстями и пристрастиями; боги ссорятся между собою на советах, действуют друг против друга партиями, сражаются друг с другом в рядах ахеев и данаев; их прямое, непосредственное влияние решает судьбу события. В «Илиаде» религия является еще не отделенною от других стихий общественной жизни: право народное, понятия политические, отношения гражданские и семейные — всё вытекает прямо из религии и всё возвращается в нее. Хитроумный Одиссей состязается в бегстве с Аяксом Теламонидом и, видя, что тот обгоняет его, молит о помощи Палладу: вняла своему любимцу голубококая дочь Эгиоха, и Аякс, поскользнувшись на тельчьем помете, упадает, и Одиссей получает первую награду, серебряную шестимерную чашу, «сидонян изящное дело», а Аякс рад, что успел добыть второй приз, «тельца откормленного, тяжкого туком». Видите ли: простая случайность не есть случайность, а дело богини, поборающей своему любимцу. Сам Аякс от всей души верит этому:

Стал, и рукою держася за роги вола полевого,
Он вывлевывал кал и так говорил аргивянам:
«Дочь громовержца, друзья, повредила мне ноги, Афина!
Вечно, как матерь, она Одиссею на помощь приходит!»

(Песнь XXIII, ст. 780—784).

Одиссей есть апофеоза человеческой мудрости; но в чем состоит его мудрость? В хитрости, часто грубой и плоской, в том, что на нашем прозаическом языке называется «надувательством». И между тем, в глазах младенческого народа, эта хитрость не могла не казаться крайнею степенью возможной премудрости. Отсюда вытекает и наивный характер как самых высоких, так и самых простых мыслей у Гомера, выражается ли в них народное мирозерцание или только практическое наблюдение, правдо житейской мудрости. Существование Гомера полагают за 600 лет до нашествия Ксеркса на Грецию, эпохи совершенного выхода народа из состояния младенчества и полного развития его духовной и гражданской жизни. Следовательно, Гомер был именно тем, чем является в своей «Илиаде»: старцем-младенцем, простодушным гением, который от всей души верит, что описываемое им могло быть именно так, как представлялось оно ему в его вдохновенном ясновидении; словом, он был одно с своим творением, и его творение было искренним и наивным выражением святейших его верований, глубочайших его убеждений.

Однако ж Гомер явился не в самое время Троянской войны, но около двухсот лет после нее. Будь он современным свидетелем этого события, он не мог бы создать из него поэмы: надобно было, чтоб событие сделалось поэтическим преданием живой и роскошной фантазии младенческого народа; надобно было, чтоб герои события представлялись в отдаленной перспективе, в тумане прошедшего, которые увеличили бы их естественный рост до колоссальных размеров, поставили бы их на котурн, облили бы их с головы до ног сиянием славы и скрыли бы от созерцающего взора все неровности и прозаические подробности, столь заметные и резкие вблизи настоящего. Настоящее не бывает предметом поэтических созданий младенчающего народа, — и древний старец Гезиод, который в своем мифическом гимне музам высказал всю сущность поэзии, сознательно развитую германским мышлением, Гезиод говорит, что «музы вдунули в него песнь божественную, да славит он *будущее и бывшее*», но что сами музы «увеселяют на Олимпе песнями великий ум отца Дия, говоря обо всем, *что есть, что будет и что было*»: ¹ только поэзия богов, кроме прошедшего и будущего, объемлет и настоящее, ибо у богов самая жизнь есть блаженство, поэзия... * Но эпоха существования Гомера не была отделена слишком резкою чертою от эпохи воспетого им события: еще всё было полно им, и преданию о нем верили, как истории, не видя большой разницы между прошедшим и настоящим, и потому Гомер, не бывши современником Троянской войны, тем не менее был полон гулом падения священного Илиона...

Теперь ясно видно достоинство «Энеиды». Конечно, остроумный автор ее взялся за прошедшее, ухватился за предание; но это прошедшее, это предание интересовало его ничем не больше, сколько нас, русских, интересуют сомнительные походы Олега под Цареград. Член народа, почти совершившего полный цикл своей жизни, клонившегося к падению, сын цивилизации состаревшейся, одряхлевшей, утратившей все верования, наружно чтившей богов, но под рукою смеявшейся над ними, — как мог Вергилий, не будучи лицемером и ханжой, быть благочестивым (pius) и, не смеясь, говорить с благоговением и поэтическим жаром о том, что не возбуждало в нем задушевного участия, не потрясало всех струн его сердца, не было его религиозным верованием?.. Одно уже то, что его поэма родилась не из самобытной мысли, а была плодом сознательного действия, возбужденного существованием «Илиады»; одно уже то, что его «Энеида» была не оригинальным произведением, а рабским подражанием великому образцу, — служит ей лучшею

* «Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов» С. Шевырева, стр. 17.

критикою и окончательным приговором. Это просто — «Похождения Телемака, сына Улисса» в прекрасных (со стороны внешней отделки) латинских гекзаметрах.

Лучшие попытки в эпопею у новейших народов — без сомнения, «Освобожденный Иерусалим», «Потерянный рай» и «Мессиада». Они в самом деле изобилуют превосходными поэтическими частностями и обнаруживают в своих творцах великие поэтические способности; но усилие дать им форму, чуждую их содержанию и духу времени, усилие сделать из них во что бы то ни стало «Илиады» естественным образом исказило и изуродовало их в целом; но в целом они и потому уже не могли быть стройными художественными произведениями, что вышли не из непосредственного акта творчества, а из сознательной и притом ошибочной мысли. Что имеет общего европейское рыцарство средних веков с жизнью героической Греции? Что имеют общего крестовые походы с Троянскою войною? — Ровно ничего, ибо внешнего сходства нечего и брать в расчет! И однако ж Тасс из того и другого непременно хотел сделать «Илиаду» и несколько раз переделывал свою поэму в угоду академическим парикам... Хотя «Orlando Furioso» * Ариоста и далеко не пользуется такою знаменитостию, как «Освобожденный Иерусалим», но он в тысячу раз больше рыцарская эпопея, чем пресловутое творение Тасса. Калейдоскопическая пестрота лиц и происшествий, узорчатая ткань переплетенных случайностей и столкновений, самый комический элемент по праву духа и условий времени распавшейся на поэзию и прозу жизни, вошедший в поэму, любовь и бои, волшебство и чудеса, отступления, эпизоды — всё это в чуждом претензий, натянутости и реторики произведении Ариоста гораздо больше, чем в поэме Тасса, выражает дух и колорит жизни европейского рыцарства и гораздо больше удовлетворяет требованиям рыцарской эпопеи.

«Потерянный рай» есть произведение великого таланта; но подобная поэма могла бы быть написана только евреем библейских времен, а не пуританином кромвелевской эпохи, когда в верование вошел уже свободный мыслительный (и притом еще чисто рассудочный) элемент. И потому форма этой поэмы неестественна, и при многих превосходных отдельных местах, обличающих исполинскую фантазию, в ней множество уродливых частностей, не соответствующих величию предмета: стоит только указать на сражения ангелов с падшими духами земным оружием, на раны, которые наносят они своим эфирным телам и которые заживают, смотря по силе удара, от часу до суток времени, на пушки, которые ангелы добывают ночью из гор, чтоб стрелять из них в злых духов...

* «Неустовый Роланд» (итал.). — Ред.

«Мессиада» тоже не лишена поэтических частностей...

О наших российских «идах», «адах» и «ядах» нечего сказать, кроме: «Покойся, милый прах, до радостного утра»...¹

Если не все, то почти все народы в эпоху своего младенчества имели эпические сказания; но не все эти сказания могут быть рассматриваемы с художественной точки зрения: ибо в них необходима бесконечная идея. Если состояние народа, его субстанция составляют главное содержание эпоса, — необходимо еще, чтоб народ вмещал в себе идею, дух, чтоб он был всемирно-историческим народом. Вот почему в образец эпопеи могут быть приводимы только немногие создания, как-то: индийские поэмы «Махабхарата» и «Рамаяна», но преимущественно Гомеровы эпосы — «Илиада» и «Одиссея». Индийские поэмы, при всем богатстве своем, не могут выдержать сравнения с сими последними, принадлежат к той степени развития искусства, на которой оно еще только стремится к своему осуществлению, следовательно, не удовлетворяет еще всем требованиям поэзии. Другие эпические песнопения, важные в национальном отношении, как, например, «Nibelungenlied» * германцев, не имеют еще в себе всеобъемлющего человеческого интереса и не представляют художественной полноты.

Итак, содержание эпопеи должны составлять сущность жизни, субстанциальные силы, состояние и быт народа, еще не отделившегося от индивидуального источника своей жизни. Посему народность есть одно из основных условий эпической поэмы: сам поэт еще смотрит на событие глазами своего народа, не отделяя от этого события своей личности. Но чтоб эпопея, будучи в высшей степени национальным, была бы в то же время и художественным созданием, — необходимо, чтоб форма индивидуальной народной жизни заключала в себе общечеловеческое, мировое содержание. Такова была индивидуальная жизнь греков, — и потому даже младенческий лепет их космогонических и теогонических песнопений заключает в себе идеи, которые впоследствии сделались достоянием всего человечества. Повторяем: в гимне Гезиода музам, на который мы уже ссылались выше, заключается зерно и сущность эстетики новейшего времени, полной философии изящного, развитой созерцательной мыслительностию современных нам германцев. Вот почему «Илиада» и «Одиссея», будучи национально греческими созданиями, в то же время принадлежат всему человечеству, равно доступны всем векам и всем народам, более или менее удобно переводимы на все языки и наречия в мире. Греки эпохою своего младенчества выразили младенчество всего человечества, как полные и достойные его представители, — и в поэмах Гомера человечество

* «Песнь о Нибелунгах» (нем.). — Ред.

вспоминает с умилением о светлой эпохе своего собственного (а не греческого только) младенчества. В русских, например, песнях и эпических сказаниях много поэзии, но эта поэзия заключена в тесном и заколдованном кругу народной индивидуальности, лишена общечеловеческого содержания и потому понятно и сильно говорит только русской душе, но безмолвна для всякого другого народа и непереводаема ни на какой другой язык. По этой же причине наши народные песни и эпические сказания лишены всякой художественности и, сверкая местами яркими блесками поэзии, в то же время исполнены прозаических мест; часто мысль в них не находит своего выражения и лепечет намеками и символами. Только общечеловеческое, мировое содержание может проявиться в художественной форме.¹

Субстанциальная жизнь народа должна выразиться в событии, чтоб дать содержание для эпопеи. Во времена младенчества народа жизнь его преимущественно выражается в удалстве, храбрости и героизме. Посему общенародная война, которая пробудила, вызвала наружу и напрягла все внутренние силы народа, которая составила собою эпоху в его (еще мифической) истории и имела влияние на всю его последующую жизнь, — такая война представляет собою по превосходству эпическое событие и дает богатый материал для эпопеи. Баснословная Троянская война была для греков именно таким событием и дала содержание для «Илиады» и «Одиссеи», а эти поэмы дали содержание большей части трагедий Софокла и Эврипида. Действующие лица эпопеи должны быть полными представителями национального духа; но герой преимущественно должен выражать своею личностью всю полноту сил народа, всю поэзию его субстанциального духа. Таков Ахиллес Гомера. Вы любите Гектора, опору своего погибающего народа и семейства, нежного супруга и отца, храброго и мощного витязя, уступающего одному Ахиллесу; вы горько жалеете о его смерти и как будто досадуете на пристрастие судьбы и богов, поборающих Ахиллесу на счет справедливости: но взгляните пристальнее — и вы увидите, что рьяный, гневный, доблестный и поэтический Пелид по праву берет верх над Гектором. Он герой по преимуществу, с головы до ног облитый нестерпимым блеском славы, полный представитель всех сторон духа Греции, достойный сын богини. Гектор человечнее Ахилла, но Ахилл божественнее Гектора. Ахилл выше всех других героев целою головою; Аякс равен ему силою, но уступает в быстроте ног. Нестор, муж совета, убеленный летами, представляет собою апофеозу старости, умудренной опытом долговременной жизни, апофеозу елейной теплоты сердца и старческого благодушия. Одиссей — представитель мудрости в смысле политики. Аякс исполнен рьяности, дикого мужества и телесной силы. Пастырь народов, Агамемнон

отличается царственным величием. Словом, каждое из действующих лиц «Илиады» выражает собою какую-нибудь сторону национального греческого духа; но Ахилл представляет собою совокупность субстанциальных сил народа. Он не видит себе равного и только на советах добровольно уступает некоторым. Ахилл — это поэтическая апофеоза героической Греции; это герой поэмы по праву; великая героическая душа его обитает в прекрасном, богоподобном теле; мужество слилось с красотой в лице его; в движениях его величавость, грация и пластическая живописность; в речах его благородство и энергия. Не диво, что боги и сама судьба ноборают ему; не диво, что одно появление его, безоружного, на валу и троекратный крик обратил в бегство войско троян. Он есть центр всей поэмы: его гнев на Агамемнона и примирение с ним дали ей завязку и развязку, начало, середину и конец. Гневный, он сидит в бездействии в своей палатке, играя на златострунной лире, не участвуя в боях; но он ни на минуту не перестает быть героем поэмы: в ней всё от него исходит и всё к нему возвращается. Но это потому, что он присутствует в поэме не от себя, а от лица народа, как его представитель...

Что эпопея должна иметь целость, единство действия, соразмерность в частях — это составляет необходимое условие каждого художественного произведения, а не исключительное свойство эпопеи.

Эпопея нашего времени есть *роман*.¹ В романе — все родовые и существенные признаки эпоса, с тою только разницею, что в романе господствуют иные элементы и иной колорит. Здесь уже не мифические размеры героической жизни, не колоссальные фигуры героев, здесь не действуют боги, но здесь идеализируются и подводятся под общий тип явления обыкновенной прозаической жизни. Роман может брать для своего содержания или историческое событие и в его сфере развить какое-нибудь частное событие, как и в эпосе: различие заключается в характере самых этих событий, а следовательно, и в характере развития и изображения; или роман может брать жизнь в ее положительной действительности, в ее настоящем состоянии. Это вообще право новейшего искусства, где судьбы частного человека важны не столько по отношению его к обществу, сколько к человечеству. Ежедневная жизнь хотя и имеет своим последним основанием вечные субстанциальные силы, но в своем проявлении случайна и подавлена внешностями, лишены всякой значительности. История хотя уже обнаруживает в действительном проявлении вечные законы и разумную необходимость, но в проявлении ее факты лишены самосознания и потому имеют вид внешних событий, а притом они вечно перелутаны и переплетены с случайностями ежедневной жизни. Задача романа,

как художественного произведения, есть — совлечь всё случайное с ежедневной жизни и с исторических событий, проникнуть до их сокровенного сердца — до животворной идеи, сделать сосудом духа и разума внешнее и разрозненное. От глубины основной идеи и от силы, с которою она организуется в отдельных особенностях, зависит большая или меньшая художественность романа. Исполнением своей задачи роман становится наряду со всеми другими произведениями свободной фантазии и в таком смысле должен быть строго отделан от эфемерных произведений беллетристики, удовлетворяющих насущным потребностям публики. Имена Ричардсонов, Фильдинггов, Радклиф, Левисов, Дюкре-Диоменилей, Лафонтегов, Шписов, Крамеров, Поль де Коков, Марриетов, Диккенсов, Лесажей, Мичьюренов, Гюго, де Виньи имеют свою относительную важность и пользуются или пользовались заслуженною известностью; но их отнюдь не должно смешивать с именами Сервантеса, Вальтера Скотта, Кулера, Гофмана и Гёте, как романистов.¹

Сфера романа несравненно обширнее сферы эпической поэмы. Роман, как показывает самое его название, возник из новейшей цивилизации христианских народов, в эпоху человечества, когда все гражданские, общественные, семейные и вообще человеческие отношения сделались бесконечно многосложны и драматичны, жизнь разбежалась в глубину и ширину в бесконечном множестве элементов. Кроме занимательности и богатства содержания, роман ничем не ниже эпической поэмы и как художественное произведение. Нам возразят, может быть, тем, что мы сами признали образцовыми только две поэмы, тогда как один Вальтер Скотт написал больше *тридцати* романов. Правда, эпическая поэма требует большей сосредоточенности в силе гения, который видит в ней подвиг целой жизни своей; но причина этого совсем не в превосходстве эпопеи над романом, а в богатейшем и превосходнейшем содержании жизни новейших народов в сравнении с жизнью древних греков. Их историческая жизнь вся выразилась в одном событии и в одной поэме (ибо «Одиссея» есть как бы продолжение и окончание «Илиады», хотя и выражает собою другую сторону греческой жизни). Явись у них новый Гомер, — и для его поэмы уже не было бы другого события, вроде Троянской войны; а если бы, положим, и нашлось такое событие, то всё-таки его поэма была бы повторением «Илиады» и, следовательно, не имела бы никакого достоинства. Но возьмите, например, крестовые походы: Вальтер Скотт написал целые четыре романа, относящихся к этой эпохе («Граф Роберт Парижский», «Конетабль Честерский», «Талисман», «Иваное»), — и если бы он написал их тысячу, и тогда бы не исчерпал всей полноты этого события. Кроме того, на стороне романа еще и то великое преимущество, что его содержанием

может служить и частная жизнь, которая никаким образом не могла служить содержанием греческой эпопеи: в древнем мире существовало общество, государство, народ, но не существовало человека, как частной индивидуальной личности, и потому в эпопею греков, равно как и в их драме, могли иметь место только представители народа — полубоги, герои, цари. Для романа же жизнь является в человеке, и мистика человеческого сердца, человеческой души, участь человека, все ее отношения к народной жизни для романа — богатый предмет. В романе совсем не нужно, чтоб Ревекка была непременно царица или героиня вроде Юдифи: для него нужно только, чтоб она была женщина.

Роман обязан Вальтеру Скотту своим высоким художественным развитием. До него роман удовлетворял только требованиям эпохи, в которую являлся, и вместе с нею умирал. Исключение остается только за бессмертным творением испанца Мигеля Сервантеса «Дон Кихот» да разве еще за романами Гёте («Вертер», «Вильгельм Мейстер», «Die Wahlverwandschaften»^{*}). Последние, впрочем, имеют особое, хотя и великое значение, как создания рефлектирующего, а не непосредственного творчества. Вальтер Скотт, можно сказать, создал исторический роман, до него не существовавший. Люди, лишенные от природы эстетического чувства и понимающие поэзию рассудком, а не сердцем и духом, восстают против исторических романов, почитая в них незаконным соединением исторических событий с частными происшествиями.¹ Но разве в самой действительности исторические события не переплетаются с судьбою частного человека; и наоборот, разве частный человек не принимает иногда участия в исторических событиях? Кроме того, разве всякое историческое лицо, хотя бы то был и царь, не есть в то же время и просто человек, который, как и все люди, и любит и ненавидит, страдает и радуется, желает и надеется? И тем более, разве обстоятельства его частной жизни не имеют влияния на исторические события, и наоборот? История представляет нам событие с его лицевой, сценической стороны, не приподнимая завесы с закулисных происшествий, в которых скрываются и возникновение представляемых ею событий и их совершение в сфере ежедневной, прозаической жизни. Роман отказывается от изложения исторических фактов и берет их только в связи с частным событием, составляющим его содержание; но через это он разоблачает перед нами внутреннюю сторону, *изнанку*, так сказать, исторических фактов, вводит нас в кабинет и спальню исторического лица, делает нас свидетелями его домашнего быта, его семейных тайн, показывает его нам не только в парадном историческом мундире, но и в халате с колпаком. Колорит страны и века, их обычаи и нравы

^{*} «Избирательное сродство» (нем.). — Реб.

выказываются в каждой черте исторического романа, хотя и не составляют его цели. И потому исторический роман есть как бы точка, в которой история, как наука, сливается с искусством; есть дополнение истории, ее другая сторона. Когда мы читаем исторический роман Вальтера Скотта, то как бы делаемся самими современниками эпохи, гражданами стран, в которых совершается событие романа, и получаем о них, в форме живого созерцания, более верное понятие, нежели какое могла бы нам дать о них какая угодно история.

По художественному достоинству своих романов Вальтер Скотт стоит наряду с величайшими творцами всех веков и народов. Он истинный Гомер христианской Европы. Наравне с ним стоит гениальный Купер, романист Северо-Американских Штатов. Его романы совершенно самобытны и, кроме высокого художественного достоинства, не имеют ничего общего с романами Вальтера Скотта, хотя, впрочем, и были их результатом, в смысле исторической последовательности развития новейшей литературы: за Вальтером Скоттом остается слава создания новейшего романа.

Повесть есть тот же роман, только в меньшем объеме, который обуславливается сущностью и объемом самого содержания. В нашей литературе этот вид романа имеет представителем истинного художника — Гоголя. Лучшие из его повестей: «Тарас Бульба», «Старосветские помещики» и «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Близко, по художественному достоинству, стоит повесть Пушкина «Капитанская дочка», а отрывок из его неоконченного романа «Арап Петра Великого» показывает, что если бы не преждевременная кончина поэта, то русская литература обогатилась бы художественным историческим романом. Кроме их, для повести и даже романа много обещает в будущем талант — г. Лермонтов. В немецкой литературе повесть имеет своим представителем гениального Гофмана, создавшего, можно сказать, особый род фантастической поэзии. Другие литературы не представляют такого богатого развития повести; даже в самой английской литературе нет новеллистов, которых имена могли бы упоминаться после имен Вальтера Скотта и Купера. Вашингтон Ирвинг необыкновенно даровитый рассказчик, но не более.¹

Хотя новейшие стихотворные поэмы, образцы которых представляют поэмы Байрона и Пушкина и которые в эпоху своего появления назывались *романтическими поэмами*, — хотя они, по явному присутствию в них лирического элемента, и должны называться *лирическими поэмами*, но тем не менее они принадлежат к эпическому роду: ибо основание каждой из них есть *событие*, да и самая форма их чисто эпическая. Впрочем, это уже

эпопея нашего времени, эпопея смешанная, проникнутая насквозь и лиризмом и драматизмом и нередко занимающая у них и формы. В ней событие не заслоняет собою человека, хотя и само по себе может иметь свой интерес.

К эпическому роду относится еще *идиллия* или *эклога*, из которой XVIII век сделал особый род поэзии — поэзию *пастушескую*, или *буколическую*. Тогда непременно хотели, чтоб идиллия воспевала жизнь пастухов в дообщественный период человечества, когда люди (будто бы) были невинны, как барашки, добры, как овечки, нежны, как голубки. Приторная, сладенькая сентиментальность, растленное, гнилое чувство любви, лишенное всякой энергии, составляли отличительный характер этой пастушеской поэзии. Ее выдумали на основании древних, во имя Теокрита. Чтобы показать, до какой степени нелепа эта плоская клевета на древних и на Теокрита и чтоб дать истинное понятие об идиллии, — представляем здесь мнение об этом предмете знаменитого Гнедича, глубокого знатока древности, проникнутого ее художественным духом, обвеянного ее священными звуками, истинного поэта по душе и по таланту. Вот что говорит он в предисловии к переведенной им с греческого идиллии Теокрита «Сиракузянки, или Праздник Адониса»:

Поэзия идиллическая у нас, как и в новейших литературах европейских, ограничена тесным определением поэзии пастушеской: определение ложное. Из него истекают и другие, столько же неосновательные мнения, что поэзия пастушеская (т. е. идиллия, эклога) в словесности нашей существовать не может, ибо у нас нет пастырей, подобных древним, и проч. и впроч.

Идиллия греков, по самому значению слова,* есть *вид*, картина, или то, что мы называем *сцена*; но сцена жизни и пастушеской, и гражданской, и даже героической. Это доказывают идиллии Теокрита,¹ поэта первого, а лучше сказать, единственного, который в сем особенном роде поэзии служил образцом для всех народов Запада. Хотя не он начал обрабатывать сей род, но он усовершенствовал его, приблизив более к природе. — Заняв для идиллий своих формы из мим, сценических представлений, изобретенных в отечестве его, Сицилии, он обогатил их разнообразием содержания; но предметы для них избирал большую частью простонародные, чтоб пышности двора александрийского, при котором жил, противопоставить мысли простые, вародные и сею противоположностью пленить читателей, которые были вовсе удалены от природы. Двор Птолемея совершенно не знал нравов пастырей сицилийских; картины жизни их должны были иметь для читателей идиллий двойную прелесть, и по новостности предмета, и по противоположности с чрезмерною изысканностью и необузданною роскошью того времени. Сердце, утомленное бременем роскоши и шумом жизни, жадно пленяется тем, что напоминает ему жизнь более тихую, более сладостную. Природа никогда не теряет своего могущества над сердцем человека.

Везде, где общества человеческие доходили до предела, на котором был тогда Египет, поэты также пытались производить подобные противоположности. Но одни греки умели быть вместе в естественных и

* *Ἰδιλλίον* происходит от *ἴδος* *вид* и есть слово уменьшительное, так сказать, *видик*.

субстанциальное, всякая идея, всякая мысль — основные двигатели мира и жизни, могут составить содержание лирического произведения, но при условии, однако ж, чтоб общее было претворено в кровное достояние субъекта, входило в его ощущение, было связано не с какою-либо одною его стороною, но со всею целостию его существа. Всё, что занимает, волнует, радует, печалит, услаждает, мучит, успокаивает, тревожит, словом, всё, что составляет содержание духовной жизни субъекта, всё, что входит в него, возникает в нем, — всё это приемлется лирикою, как законное ее достояние. Предмет здесь не имеет цены сам по себе, но всё зависит от того, какое значение дает ему субъект, всё зависит от того веяния, того духа, которыми проникается предмет фантазиею и ощущением. Что, например, за предмет — засохший цветок, найденный поэтом в книге? — но он внушил Пушкину одно из лучших, одно из благоуханнейших, музыкальнейших его лирических произведений.¹

Лирическое произведение, выходя из моментального ощущения, не может и не должно быть слишком длинно; иначе оно будет и холодно и натянуто и, вместо наслаждения, только утомит читателя. Чтб пробудить наше чувство и долго поддерживать его в деятельности, — нам нужно созерцание какого-нибудь объективного содержания: иначе чем глубже раскроется и чем пышнейшим цветом развернется чувство, тем скорее и охладает оно. Вот почему опера есть самое длинное музыкальное произведение; в ней музыка привязана к объективному действию, и драматизм ее, несмотря на господствующий мотив, придает ей живое разнообразие. Та же бы самая опера, но написанная на воображаемое, а не на существующее либретто, показалась бы утомительною. По тому же самому и лирическая поэма, или драма, не имеет определенных границ для своего объема. Но собственно лирическое произведение, плод минутного вдохновения, может потрясти всё существо наше, наполнить нас собою на долгое время, но не иначе, как если для его прочтения нужно не больше нескольких минут. Плод мгновенной настроенности духа поэта, лирическое произведение пропадает невозвратно, если не переходит на бумагу прежде, нежели дух поэта не подчинился новой настроенности. И потому ни поэт не может написать длинной лирической пьесы, которая, при длинноте своей, отличалась бы единством ощущения, а следовательно, и единством мысли, и потому была бы полна, целостна и индивидуальна; ни восприимлемость нашего чувства не может быть долго в деятельности и скоро не утомиться, не будучи поддерживаема разнообразием идей и образов, возбуждающих ее и вместе действующих и на ум. Вот почему лирические произведения Пушкина все без исключения так коротки в сравнении с лирическими пьесами его предшественников. Длиннота лири-

ческих пьес обыкновенно происходит или от того, что поэт, в одной и той же пьесе, переходит от одного ощущения к другому и переходы эти поневоле принужден связывать риторическими вставками, или от ложного, антипоэтического и еще более антилирического направления — развивать дидактически какие-нибудь отвлеченные мысли. Полный представитель того и другого недостатка, производящего длинноту лирических пьес, есть риторический элегист Ламартин. Хотя те же самые недостатки в Державине выкупаются иногда яркими проблесками сильного таланта, однако такие длинные оды его, как «Ода на взятие Изамаила», в целом невыносимо утомительны; самый «Водопад» его трудно прочесть сразу. Что же касается до ораторских речей в стихах, которыми бессмертный Ломоносов пленял слух верных россос;¹ до надутых пузырей риторического эмфазы в «торжественных одах» Петрова; до водяных разглагольствований Капниста, в которых он, по правилам риторики г. Кошанского, оплакивает свои утраты и «злополучия»;² наконец, до торжественных и казенных лиропений Мерзлякова,* читанных им на университетских актах: они годятся только для того, чтоб магнетически погружать душу читателей в тяжкую скуку и сонную апатию.³

Лирическая поэзия возникает на всех ступенях жизни и сознания, во все века и эпохи; но цветущее ее состояние, в противоположность эпосу, бывает уже тогда, как образуется в народе субъективность, с одной стороны, и положительная прозаическая действительность — с другой. На ступени же непосредственного сознания, где так роскошно и полно развивается эпос, лирическая поэзия еще далека от своего высшего назначения и, говоря собственно, находится еще вне сферы искусства. Это так называемая естественная, или *народная*, поэзия.

Виды лирической поэзии зависят от отношений субъекта к общему содержанию, которое он берет для своего произведения. Если субъект погружается в элемент общего созерцания и как бы теряет в этом созерцании свою индивидуальность, то являются: *гимн, дифирамб, псалмы, пены*. Субъективность на этой ступени как бы не имеет еще своего собственного голоса и вся вполне отдается тому высшему, которое осенило ее; здесь еще мало *обособления*, и общее хотя и проникается вдохновенным ощущением поэта, однако проявляется более или менее *отвлеченно*. Это начало, первый момент лирической поэзии, и потому,

* Здесь разумеются только оды Мерзлякова, а не его переводы из древних и русские песни, большая часть которых превосходна. Natura Мерзлякова была поэтическая, но риторика и пиитика прошлого века часто сбивали ее с толку. Что же до од Ломоносова, то здесь разумеются только торжественные, в которых длинноты и риторический характер не выкупаются и блесками поэзии.

например, гимны Каллимаха и Гезиода, дифирамбы Пиндара носят на себе характер эпический, допускают в себя повествования и вообще являются в виде лирических поэм довольно большого объема. Новейшая поэзия мало может представить образцов такого рода лирических произведений. Знаменитый «Гимн радости» Шиллера слишком проникнут сознанием, чтоб его можно было отнести к ним, хотя по эксцентрической силе пламенного, бурного одушевления он и может назваться и гимном и дифирамбом. Содержание Пушкинова «Торжества Вакха», его же «Вакхической песни» и «Вакханки» Батюшкова взято из древней жизни. «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина» Пушкина, хотя и дышат бурным, пламенным, дифирамбическим вдохновением, но тоже не могут быть названы гимнами или дифирамбами в строгом смысле, потому что в них слишком заметна личность поэта. Образцы произведений этого рода представляет только древность.

Субъективность поэта, сознав уже себя, свободно берет и объемлет собою какой-либо интересующий ее предмет: тогда является *ода*. Предмет *оды* и сам по себе может иметь какой-либо субстанциальный интерес (различные сферы жизни, действительности, сознания: государство, слава богов, героев, дружба и т. п.); в таком случае оды имеют характер торжественный. Хотя здесь поэт и весь отдается своему предмету, но не без рефлексии на свою субъективность; он удерживает свое право и не столько развивает самый предмет, сколько свое полное этим предметом вдохновение. Таковы пьесы Пушкина: «Наполеон», «К морю», «Кавказ» и «Обвал». Вообще надо заметить что *ода*, этот средний род между *гимном* или *дифирамбом* и *песнею*, тоже мало свойствен нашему времени; поэт нашего времени делает из увлекшего его предмета фантазию, картину (как, например, Лермонтов из Кавказа «Дары Терека»); но любимый и задушевный его род — *песня*, значение и сущность которой более лирические и субъективные. В оде больше внешнего, объективного, тогда как песня есть чистейший эфир субъективности. Вот почему у Пушкина так мало *од*, в которых преимущественно проявлялась могучая поэтическая деятельность Державина. Многие оды Державина, несмотря на их невыдержанность, на нехудожественную отделку, регулярную форму и большее или меньшее присутствие реторики, могут служить, в духе своего времени, образцами од, как вида лирической поэзии. Таковы особенно: «На смерть Мещерского», «Водопад», «К первому соседу», «Осень во время осады Очакова», «Хариты», «Рождение красоты» и проч.

Чистый, беспримесный элемент лирики является в *песне*, в самом обширном смысле этого слова, как выражение чистых субъективных ощущений. Всё бесчисленное многообразие тех

таинственных, невыразимых без творческой силы поэзии ощущений, которые так безотчетно, так особенно возникают в темноте нашей внутренности, освобождаются здесь от своей *особенности*, т. е. от исключительной принадлежности *мне*, и выпархивают на свет, окриленные фантазиею. Наконец, субъект, кроме этих совершенно личных ощущений, выражает в лирических произведениях более *общие*, более сознательные факты своей жизни, различные созерцания, воззрения, сближения, мысли, весь объективный запас сведений и пр. Сюда, кроме собственно *песни*, относятся *сонеты*, *стансы*, *канцоны*, *элегии*, *послания*, *сатиры* и, наконец, все те многообразные стихотворения, которые трудно даже и назвать особым именем. Все они, вместе с *песнею*, составляют исключительную лирику нашего времени. Лучшие, задушевнейшие создания лирической музыки Пушкина принадлежат к числу их. Таковы, например, «Уединение», «Недоконченная картина», «Возрождение», «Погасло дневное светило», «Люблю ваш сумрак неизвестный», «Простишь ли мне ревнивые мечты», «Ненастный день потух», «Демон», «Желание славы», «Под небом голубым страны своей родной», «19 октября», «Зимняя дорога», «Ангел», «Поэт», «Воспоминание», «Предчувствие», «Цветок», «На холмах Грузии лежит ночная тень»,¹ «Когда твои молодые лета», «Зимнее утро», «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «Поэту», «Труд», «Мадона», «Зимний вечер», «Дар напрасный», «Анчар», «Безумных лет угасшее веселье» и многие другие. По нашему перечню можно видеть, что большая их часть без названия и означает первый стихом: это свойство лирических произведений, содержание которых неуловимо для определения, как музыкальное ощущение. Как образец благоуханности, музыкальности, легкой, прозрачной формы, грации выражения чувства нежного, но глубокого и мужеского, как образец сущности лиризма, растворенного и насквозь проникнутого чистейшим, беспримесным эфиром благороднейшей субъективности, выписываем здесь одно из посмертных стихотворений Пушкина:

Для берегов отчизны дальней
Ты покидала край чужой;
В час незабвенный, час печальный
Я долго плакал пред тобой.
Мои хладящие руки
Тебя старались удержать;
Томленья страшного разлуки
Мой стои молил не прерывать.
Но ты от горького лобзанья
Свои уста оторвала;
Из края мрачного изгнанья

¹ В. Г. Белинский, т. V

Ты в край иной меня звала.
 Ты говорила: в день свиданья
 Под небом вечно голубым,
 В тени олив, любви лобзанья
 Мы вновь, мой друг, соединим.
 Но там, увы, где шеба своды
 Сияют в блеске голубом,
 Где под скалами дремлют воды,
 Заснула ты последним сном.
 Твоя краса, твои страданья
 Исчезли в урне гробовой —
 А с ним и поцелуй свиданья...
 Но жду его: он за тобой...¹

Это мелодия сердца, музыка души, непередаваемая на человеческий язык и тем не менее заключающая в себе целую повесть, которой завязка на земле, а развязка на небе...

В *посланиях* и *сатирах* взгляд поэта на предметы преобладает над ощущением. Посему стихотворения этого рода могут превосходить объемом песню и другие собственно лирические произведения. Впрочем, и в послании и в сатире поэт смотрит на предметы сквозь призму своего чувства, дает своим созерцаниям и воззрениям живые поэтические образы; дидактизм, как обыкновенно понимают его, тут не может иметь места. Сатира не должна быть осмеянием пороков и слабостей, но порывом, энергиею раздраженного чувства, громом и молнией благородного негодования. В ее основании должен лежать глубочайший юмор, а не веселое и вежливое остроумие. Прекрасный образец *послания* представляет собою стихотворение Пушкина «К вельможе», в котором поэт в дивно художественных образах характеризовал русский XVIII век и намекнул на значение XIX-го. Что до *сатиры*, то мы не знаем на русском языке лучших образцов ей, как «Дума» и «Не верь себе» Лермонтова.

Элегия собственно есть песня грустного содержания; но в нашей литературе, по преданию от Батюшкова, написавшего «Умирающего Тасса», возник особый род *исторической*, или *эпической*, *элегии*. Поэт вводит здесь даже событие под формою воспоминания, проникнутого грустью. Посему и объем таких элегий обширнее обыкновенных лирических произведений. Таковы: Батюшкова же элегия «На развалинах замка в Швеции», Пушкина «Андрей Шенье»; самый «Водопад» Державина можно назвать эпическою элегиею. Впрочем, эпическая элегия может иметь и не историческое содержание, как, например, знаменитая элегия Грея «Сельское кладбище», так прекрасно переданная по-русски Жуковским, и элегия Батюшкова «Тень друга». К эпическим произведениям принадлежат еще *дума*,

баллада и *романс*. *Дума* есть тризна историческому событию, или просто песня исторического содержания. *Дума* почти то же, что эпическая элегия; только она требует непременно народности во взгляде и выражении. Прекрасные образцы того и другого имеем мы в «Песне об Олеге вещем» и «Пире Петра Великого» Пушкина. В *балладе* поэт берет какое-нибудь фантастическое и народное предание или сам изобретает событие в этом роде. По в ней главное не событие, а ощущение, которое оно возбуждает, дума, на которую оно наводит читателя. Баллада и романс возникли в средние века, и потому герои европейских баллад — рыцари, дамы, монахи; содержание — явления духов, таинственные силы подземного мира; сцена — замок, монастырь, кладбище, темный лес, поле битвы. Прекрасные переводы Жуковского познакомили нас с балладами Шиллера, Гёте, Вальтера Скотта и других германских и английских певцов. Жуковский и сам написал несколько превосходных баллад; лучшие из них те, которых содержание взято не из русской жизни. Особенно прекрасны: «Эолова арфа» и «Ахилл». Пушкина «Жених», «Утопленник» и «Бесы» представляют превосходнейшие образцы национальных русских баллад. *Романс* отличается от *баллады* решительным преобладанием лирического элемента над эпическим, а вследствие этого и гораздо меньшим объемом. Жуковский познакомил нас своими поэтическими переводами и с этим родом лирической поэзии.

Лиризм есть преобладающий элемент в германской литературе. Лирическая поэзия и музыка составляют самый пышный цвет художественной жизни этой нации. Шиллер и Гёте — это целые два мира лирической поэзии, два великие ее солнца, окруженные множеством спутников и звезд различных величин. Богатая литература Англии и в лиризме также едва ли уступает какой литературе, как и превосходит все другие литературы в эпической и драматической поэзии. Сонеты и лирические поэмы (как, например, «Венера и Адонис») Шекспира, поэмы и мелкие пьесы Байрона, лирические поэмы Вальтера Скотта, произведения Томаса Мура, Уордсворта, Бориса, Сутея, Кольриджа, Коупера и других составляют богатейшую сокровищницу лирической поэзии. Французы почти не имеют лирической поэзии; по крайней мере, она не восходила у них дальше народной песни (водевиля). Веранже единственный великий их лирик, но его летучие создания, по народной форме своего выражения, непередадимы ни на какой язык.¹ После его песен достойны замечания проникнутые духом пластической древности элегии Андрея Шенье и ямбы энергического Барбье.

Собственно лирическая поэзия, в смысле выражения внутреннего субъективного чувства при виртуозности формы, началась у нас с Пушкина. О его собственных произведениях здесь довольно

сказать, что им нет цены. Он увлек ими за собою всю нашу литературу, все возникавшие таланты, и со времени его появления элегия-песня сделалась исключительным родом лирической поэзии; только старики и пожилые люди допевали еще свои торжественные оды. Явившиеся с Пушкиным и пошедшие по данному им направлению таланты теперь уже вполне определились, пишут мало или уже и совсем не пишут; тем не менее некоторые из них отличались замечательною силою и обогатили русскую лирическую поэзию прекрасными произведениями. Но никто, с первого же появления своего, не обнаружил такой мощи, такого богатства фантазии, такой виртуозности в форме своих созданий, как Лермонтов. Некоторые из его лирических произведений могут состязаться в художественном достоинстве с пушкинскими. Справедливость требует заметить еще, как резко выдавшееся явление, могучий талант Кольцова. Он создал себе особый, совершенно оригинальный и неподражаемый род поэзии. Правда, сфера его поэзии вращается в заколдованном кругу народности, но он расширяет этот круг, внося в народную и наивную форму своих песен и дум более общее содержание из более высшей сферы сознания.

Драматическая поэзия

Драма представляет совершившееся событие как бы совершающимся в настоящем времени, перед глазами читателя или зрителя. Будучи примирением эпоса с лирою, драма не есть отдельно ни то, ни другое, но образует собою особенную органическую целостность. С одной стороны, круг действия в драме замкнут для субъекта, но, напротив, из него выходит и к нему возвращается. С другой стороны, присутствие субъекта в драме имеет совсем другое значение, чем в лире: он уже не есть сосредоточенный в себе внутренний мир, чувствующий и созерцающий, не есть уже сам поэт, но он выходит и становится сам для созерцания среди объективного и реального мира, организуемого собственной его деятельностью; он разделен и является живою совокупностью многих лиц, из действия и противодействия которых складывается драма. Вследствие этого драма не допускает в себя эпических изображений местности, происшествий, состояний, лиц, которые все сами должны быть перед нашим созерцанием. Требования самой народности в драме гораздо слабее, чем в эпосе: в «Гамлете» мы видим Европу и, по духу и натуре лиц, Европу северную, но не Данью, и притом бог знает в какую эпоху. Драма не допускает в себя никаких лирических излияний; лица должны высказывать себя в действии: это уже не ощущения и созерцания — это характеры. То, что обыкновенно называется в драме лирическими местами, есть

только энергия раздраженного характера, его *пафос*, невольно окриляющий речь особенным полетом; или тайная, сокровенная дума действующего лица, о которой нужно нам знать и которую поэт заставляет его *думать вслух*. Действие драмы должно быть сосредоточено на одном интересе и быть чуждо побочных интересов. В романе иное лицо может иметь место не столько по действительному участию в событии, сколько по оригинальному характеру: в драме не должно быть ни одного лица, которое не было бы необходимо в механизме ее хода и развития. Простота, немногосложность и единство действия (в смысле единства основной идеи) должно быть одним из главнейших условий драмы; в ней всё должно быть направлено к одной цели, к одному намерению. Интерес драмы должен быть сосредоточен на главном лице, в судьбе которого выражается ее основная мысль.

Впрочем, всё это относится более к высшему роду драмы — к *трагедии*. Сущность трагедии, как мы уже выше говорили, заключается в коллизии, т. е. в столкновении, сшибке естественного влечения сердца с нравственным долгом или просто с непреодолимым препятствием. С идеею трагедии соединяется идея ужасного, мрачного события, роковой развязки. Немцы называют трагедию *печальным зрелищем*, *Trauerspiel*, — и трагедия в самом деле есть печальное зрелище! Если кровь и трупы, кинжал и яд не суть всегдашние ее атрибуты, тем не менее ее окончание всегда — разрушение драгоценнейших надежд сердца, потеря блаженства целой жизни. Отсюда и вытекает ее мрачное величие, ее исполинская грандиозность: рок царит в ней, рок составляет ее основу и сущность... Что такое коллизия? — Безусловное требование судьбою жертвы себе. Победи герой естественное влечение сердца своего в пользу нравственного закона — прости, счастье, простите, радости и обаяния жизни! он мертвец среди живущих; его стихия — грусть глубокой души, его пища — страдание, ему единственный выход — или болезненное самоотречение, или скорая смерть! Последуй герой трагедии естественному влечению своего сердца — он преступник в собственных глазах, он жертва собственной совести, ибо его сердце есть почва, в которую глубоко вросли корни нравственного закона — не вырвать их, не разорвавши самого сердца, не заставивши его истечь кровью. В коллизии закон бытия напоминает собою повеление Нерона, по которому казнили, как преступников, и тех, кто не плакал об умершей сестре властелина: ибо они не сочувствовали его утрате, — и тех, кто плакал о ее смерти, ибо она была причислена к сонму богинь, а слезы по богине могли быть только знаком зависти к ее благополучию... И между тем ни один род поэзии не властвует так сильно над нашею душою, не увлекает нас таким неотразимым

обаянием и не доставляет нам такого высокого наслаждения, как трагедия. И в основе этого лежит великая истина, высшая разумность. Мы глубоко сострадаем падшему в борьбе или погибшему в победе герою; но мы же знаем, что без этого падения или этой гибели он не был бы героем, не осуществил бы своєю личностью вечных субстанциальных сил, мировых и непреходящих законов бытия. Если бы Антигона погребла тело Полиника, не зная, что ее ожидает за это неизбежная казнь, или без всякой опасности поднасть казни, ее действие было бы только доброе и похвальное, но обыкновенное и не героическое действие. В таком случае Антигона не возбудила бы к себе всего нашего участия, и если бы тотчас же умерла как-нибудь случайно, мы не пожалели бы о ее смерти: ведь каждый час на земном шаре умирают тысячи людей, так если жалеть обо всех, некогда будет выпить и чашки чаю! Нет, безвременная и насильственная смерть юной и прекрасной Антигоны потому только потрясает всё существо наше, что в ее смерти мы видим искупление человеческого достоинства, торжество общего и вечного над преходящим и частным, подвиг, созерцание которого возносит к небу нашу душу, заставляет биться высоким восторгом наше сердце! Судьба избирает для решения великих нравственных задач благороднейшие сосуды духа, возвышеннейшие личности, стоящие во главе человечества, героев, олицетворяющих собою субстанциальные силы, которыми держится нравственный мир. Имена была также сестра Полинику; доброе и родственное сердце ее тоже страдало при мысли о позоре погибшего брата; но это страдание не было в ней сильнее страха смерти; Антигоне же казалось легче перенести муки лютой казни, нежели позор единокровного; ей жаль было расстаться с юною жизнью, столь полною надежд и очарования; она горестно прощается с обольщениями Гименея, сладости которого судьба не дала ей вкусить; но она не просит о помиловании, о пощаде, она не отвращается ужасающей ее смерти, но спешит броситься ей в объятия: следовательно, разница между обеими сестрами не в чувствах, но в силе, энергии и глубине чувства, вследствие чего одна из них — доброе, но обыкновенное существо, а другая — героиня. Уничтожьте роковую катастрофу в любой трагедии — и вы лишите ее всего величия, всего ее значения, из великого создания сделаете обыкновенную вещь, которая над вами же первым утратит всю свою обаятельную силу.

Иногда коллизия может состоять в ложном положении человека, вследствие несоответственности его натуры с местом, на которое поставила его судьба. Просим читателей вспомнить одного из героев романа В. Скотта «Пертской красавицы», несчастного шефа клана, который при гордой душе и сильных страстях своих, накануне роковой битвы, долженствующей ре-

шить участь его клана, признается своему пестуну в том, что он — трус... Гамлет не трус, но его внутренняя созерцательная натура создана не для бурь жизни, не для борьбы с пороком и наказания преступления, а между тем судьба зовет его на этот подвиг... Что ему делать? Избегнуть — люди не узнают и не осудят; но разве есть во вселенной другое место, кроме гроба, куда можно укрыться от себя самого? — И бедный Гамлет действительно нашел свое убежище в могиле... Судьба сторожит человека на всех путях жизни: за мгновенное увлечение безумной страсти юноша платится иногда счастьем всей своей жизни, отравляя ее воспоминанием о невинной жертве, которую погубила его любовь... И почему это так? Потому что в его душе глубоко пустили корни семена нравственного закона, тогда как ничтожное, подлое существо спокойно наслаждается плодами своего разврата и нагло хвалится числом погубленных жертв!.. Только человек высшей природы может быть героем или жертвою трагедии: так бывает в самой действительности!

Случайность, как, например, нечаянная смерть лица, или другое непредвиденное обстоятельство, не имеющее прямого отношения к основной идее произведения, не может иметь места в трагедии. Не должно упускать из виду, что трагедия есть более искусственное произведение, нежели другой род поэзии. Помедли Отелло одною минутою задушить Дездемону или поспеши отворить двери стучавшейся Эмилии — всё бы объяснилось, и Дездемона была бы спасена, но зато трагедия была бы погублена. Смерть Дездемоны есть следствие ревности Отелло, а не дело случая, и потому поэт имел право сознательно отдалить все, самые естественные случайности, которые могли бы служить к спасению Дездемоны. Дездемона так же могла бы и заметить сброшенный с головы своей мужем ее платок, послуживший к ее гибели, как она могла и не заметить его; но поэт имел полное право воспользоваться этою случайностью, как соответствовавшей его цели. Цель же его трагедии была — не предостеречь других от ужасных следствий слепой ревности, но потрясти души зрителей зрелищем слепой ревности, не как порока, но как явления жизни. Ревность Отелло имела свою причинность, свою необходимость, заключавшиеся в пламенной натуре, воспитании и обстоятельствах целой его жизни: он столько же был виноват в ней, сколько был и не виноват. Вот почему этот великий дух, этот мощный характер возбуждает в нас не отвращение и ненависть к себе, а любовь, удивление и сострадание. Гармония мировой жизни была нарушена диссонансом его преступления — и он восстанавливает ее добровольною смертью, искупает ею тяжкую вину свою — и мы закрываем драму с примиренным чувством, с глубокою думою о непостижимом таинстве жизни, и пред очарованным взором нашим посяет рука с

рукою две помирившиеся за гробом тени... Трупы и кровь возмущают наше чувство только тогда, когда мы не видим их необходимости, когда автор щедро устилает и наводняет ими сцену для эффектов. Но, слава богу, от частого употребления эти эффекты потеряли всю свою силу и теперь производят уже смех, а не ужас.

В условиях жизни есть что-то несовершенное, роковое. Жизнь складывается из толпы и героев, и обе эти стороны в вечной вражде, ибо первая ненавидит вторую, а вторая презирает первую. Всякое прекрасное явление в жизни должно сделаться жертвою своего достоинства.¹ Едва прочли вы ночную сцену в саду между Ромео и Юлией — и уже в душу вашу закрадывается грустное предчувствие... «Нет, — говорите вы, — не для земли такая любовь и такая полнота жизни, не между людей жить таким существам! И за что они будут так счастливы, когда все другие и не подозревают возможности такого счастья? Нет, дорогою ценою должны они поплатиться за свое блаженство!..» И в самом деле, что губит Ромео и Юлию? — Не злодейство, не коварство людей, а разве глупость и ничтожество их. Старика Капулеты просто добрые, но пошлые люди: они не умеют вообразить ничего выше самих себя, судят о чувствах дочери по своим собственным, измеряют ее натуру своею натурою — и погубили ее, а потом, когда уже было поздно, догадались, простили и даже похвалили... О горе! горе! горе!..

Нас возмущает преступление Макбета и демонская натура его жены; но если бы спросили первого, как он совершил свой злодейский поступок, он, верно, ответил бы: «И сам не знаю»; а если бы спросить вторую, зачем она так нечеловечески ужасно создана, она, верно, ответила бы, что знает об этом столько же, сколько и вопрошающие, и что если следовала своей натуре, так это потому, что не имела другой... Вот вопросы, которые решаются только за гробом, вот царство рока, вот сфера трагедии... Ричард II возбуждает в нас к себе неприязненное чувство своими поступками, унижительными для короля. Но вот двоюродный брат его, Болингброк, похищает у него корону — и недостойный король, пока царствовал, является великим королем, когда лишился царства. Он входит в сознание величия своего сана, святости своего помазания, законности своих прав, — и мудрые речи, полные высоких мыслей, бурным потоком льются из его уст, а действия обнаруживают великую душу. Вы уже не просто уважаете его — вы благоговеваете пред ним; вы уже не просто жалеете о нем — вы сострадаете ему. Ничтожный в счастье, великий в несчастье — он герой в ваших глазах. Но для того, чтоб вызвать наружу все силы своего духа, чтоб стать героем, ему нужно было испить до дна чашу бедствия и погибнуть... Какое противоречие и какой богатый предмет для трагедии, а

следовательно, и какой неисчерпаемый источник высокого наслаждения для вас!..

Драматическая поэзия есть высшая ступень развития поэзии и венец искусства, а трагедия есть высшая ступень и венец драматической поэзии. Посему трагедия заключает в себе всю сущность драматической поэзии, объемлет собою все элементы ее, и, следовательно, в нее по праву входит и элемент комический. Поэзия и проза ходят об руку в жизни человеческой, а предмет трагедии есть жизнь во всей много-сложности ее элементов. Правда, она сосредоточивает в себе только высшие, поэтические моменты жизни, но это относится только к герою или героям трагедии, а не к остальным лицам, между которыми могут быть и злодеи, и добродетельные, и глупцы, и шуты, так как вся жизнь человеческая состоит в столкновении и взаимном воздействии друг на друга героев, злодеев, обыкновенных характеров, ничтожных людей и глупцов. Разделение трагедии на историческую и неисторическую не имеет никакой существенной важности: герой той и другой равно представляют собою осуществленные вечных, субстанциальных сил человеческого духа. В новейшем христианском искусстве человек является не от общества, а от человечества; трагедия же есть венец новейшего искусства, а потому король Ричард II, мавр Отелло, аристократический юноша Ромео, афинский гражданин Тимон имеют совершенно равное право занимать в ней первые места, потому что все они — равно герои. Вот почему искажение исторических лиц, менее допускаемое в романе, есть как бы неотъемлемое право трагедии, вытекающее из самой ее сущности. Трагик хочет представить своего героя в известном историческом положении: история дает ему положение, и если исторический герой этого положения не соответствует идеалу трагика, он имеет полное право изменить его по своему. В трагедии Шиллера «Дон Карлос» Филипп изображен совсем не таким, каким представляет его нам история, но это несколько не уменьшает достоинства пьесы, скорее увеличивает его. Альфьери в своей трагедии изобразил истинного, исторического Филиппа II, но его произведение всё-таки неизмеримо ниже Шиллерова.¹ Что же до принца Карлоса, — смешно и смотреть, как на что-то серьезное, на искажение его исторического характера в трагедии Шиллера, ибо Дон Карлос слишком незначительное лицо в истории. Многих соблазняет вольность Гёте, который из семидесятилетнего Эгмонта, отца многочисленного семейства, сделал кипящего юношу, страстно любящего простую девушку: вольность самая законная! — ибо Гёте хотел изобразить в своей трагедии не Эгмонта, а молодого человека, страстного к упоениям

жизни и, вместе с тем, жертвующего ею для искупления счастья родины. Всякое лицо трагедии принадлежит не истории, а поэту, хотя бы носило и историческое имя. Глубоко справедливы эти слова Гёте: «Для поэта нет ни одного лица исторического; он хочет изобразить свой нравственный мир и для этой цели делает некоторым историческим лицам честь, относя их имена к своим созданиям».¹

Что касается до разделения трагедии на акты, до их числа — это относится к внешней форме драмы вообще. Трагедия может быть написана и прозою и стихами; но более всего этому соответствует смешение того и другого, смотря по сущности содержания отдельных мест, т. е. по тому, поэзия или проза жизни в них выражается.

Драматическая поэзия является у народа уже с созревшей цивилизацией, в эпоху пышного цвета его исторического развития. Так было и у греков. Знаменитейшие их трагики — Эсхил, Софокл и Эврипид. Мы уже наметили выше сего на сущность и характер греческой драмы, а изложением содержания «Антигоны» дали читателям и факт для проверки наших намеков. Из новейших народов ни у кого драма не достигла такого полного и великого развития, как у англичан. Шекспир есть Гомер драмы; его драма — высочайший первообраз христианской драмы. В драмах Шекспира все элементы жизни и поэзии слиты в живое единство, несоблюдное по содержанию, великое по художественной форме. В них всё настоящее человечества, всё его прошедшее и будущее; они — пышный цвет и роскошный плод развития искусства у всех народов и во все века. В них и пластицизм и рельефность художественной формы, и целомудренная непосредственность вдохновения, и рефлектирующая дума, мир объективный и мир субъективный проникли друг друга и слились в неразрывном единстве. Говорить о глубоком сердцеведении, верности натуре и действительности, бесконечности и высоте творческих идей этого даря поэтов всего мира значило бы повторять уже много раз сказанное тысячами людей. Определять достоинство каждой его драмы значило бы написать огромную книгу и не высказать сотой доли того, что бы хотелось высказать, и не высказать миллионной частицы того, что заключается в них.

После английской первое место занимает немецкая трагедия. Шиллер и Гёте возвели ее на эту степень знаменитости. Впрочем, немецкая драма имеет совсем другой характер и даже другое значение, чем шекспировская: это большею частью или лирическая, или рефлектирующая драма. Только в «Гёце фон Берлихингене» и «Эгмонте» Гёте, «Вильгельме Телле» и «Валленштейне» Шиллера заметен порыв к непо-

средственному творчеству. Значение немецкой драмы тесно связано с значением немецкого искусства вообще.*

Испанская драма мало известна, хотя и гордится не одним славным драматическим именем, каковы Лопе де Вега и Кальдерон. Кажется, причина этому — национальность ее драмы, еще не возвысившейся до общего, мирового содержания.

История французской литературы блещит многими драматическими славами. Корнель и Расин почти два века считались первыми трагиками в мире, а после них — Кребильон и Вольтер. Но теперь ясно, что история драматической поэзии во Франции относится к истории костюмов, мод и общественных нравов доброго старого времени, но с историею искусства ничего общего не имеет.¹ Из новейших писателей в драмах Гюго просвечивают иногда блестящие замечательного дарования, но не более.

Наша русская трагедия с Пушкина началась, с ним и умерла. Его «Борис Годунов» есть творение, достойное занимать первое место после шекспировских драм. Кроме того, Пушкин создал особый род драмы, который к настоящему относится, как повесть к роману; таковы его: «Сцена между Фаустом и Мефистофелем», «Сальери и Моцарт»,² «Скупой рыцарь», «Русалка», «Каменный гость». По форме и объему это не больше, как драматические очерки, но по содержанию и его развитию — это трагедии, в полном смысле этого слова. По оригинальности и самобытности, они не могут быть сравниваемы ни с какими другими, но по глубокости идей и художественности формы, свидетельствующей о непосредственности акта творчества, из которого они вышли, — их достоинство может измеряться только шекспировскими драмами. В наше время великий поэт не может быть исключительно эпиком, лириком или драматургом: в наше время творческая деятельность является в совокупности всех сторон поэзии; но великие художники большею частью начинают с эпических произведений, продолжают лирикою, а оканчивают драмою. Так было и с Пушкиным: даже в первых поэмах его драматический элемент резко проявлялся, и многие места в них образуют собою превосходные трагические сцены, особенно в «Цыганах» и «Полтаве». Последние же произведения его показывают, что он решительно обращался к драме и что его «драматические очерки» были только пробой пера, очиненного для более великих созданий: каковы же были бы эти создания! Но смерть застала его в то время, как его гений совершенно

* Об этом подробно говорится в другом месте этого сочинения. — Автор.

созрел и возмужал для драмы, — и страдальческая тень его унесла с собою

Святую тайну, и для нас
Погиб животворящий глас!¹

Все другие попытки на драму в русской литературе, от Сумарокова до г. Кукольника включительно, могут иметь право только на упоминание в истории литературы, где о них и говорится в своем месте, но не в эстетике, где имеют право быть указаны только художественные произведения.

Комедия есть последний вид драматической поэзии, диаметрально противоположный *трагедии*. Содержание трагедии — мир великих нравственных явлений, герои ее — личности, полные субстанциальных сил духовной человеческой природы; содержание комедии — случайности, лишённые разумной необходимости, мир призраков или кажущейся, но не существующей на самом деле действительности; герои комедии — люди, отрешившиеся от субстанциальных основ своей духовной природы. Посему действие, производимое трагедией, — потрясающий душу священный ужас; действие, производимое комедией, — смех, то веселый, то сардонический. Сущность комедии — противоречие явлений жизни с сущностью и назначением жизни. В этом смысле жизнь является в комедии, как отрицание самой себя. Как трагедия сосредоточивает в тесном круге своего действия только высокие, поэтические моменты в событии героя, так комедия изображает преимущественно прозу повседневной жизни, ее мелочи и случайности. Трагедия есть поворотный круг солнца поэзии, которое, доходя до нее, становится в апогее своего течения, а переходя в комедию, спускается вниз. У греков комедия была смертью поэзии: Аристофан был последний поэт их, а его комедии — похоронная песня навсегда утраченной полноты жизни и возникшего из нее прекрасного искусства Греции. Но в новом мире, где все элементы жизни, проникая друг друга, не мешают развитию один другого, комедия не имеет такого печального значения для искусства: ее элемент вошел, или может входить, во все роды поэзии, и она может развиваться вместе с трагедией и даже предшествовать ей в историческом развитии искусства.

В основании истинно художественной комедии лежит глубочайший юмор. Личности поэта в ней не видно только по наружности; но его субъективное созерцание жизни, как *aggrège-repsée*,* непосредственно присутствует в ней, и из-за животных, искаженных лиц, выведенных в комедии,

* задняя мысль (франц.). — Ред.

мерещатся вам другие лица, прекрасные и человеческие, и смех ваш отзывается не веселостью, а горечью и болезненностью... В комедии жизнь для того показывается нам такою, как она есть, чтоб навести нас на ясное созерцание жизни так, как она должна быть. Превосходнейший образец художественной комедии представляет собою «Ревизор» Гоголя.

Художественная комедия не должна жертвовать предположенной поэтом цели объективною истиною своих изображений: иначе из художественной она делается *дидактическою*, в том смысле, как мы ниже сего развиваем значение этого слова. Но если дидактическая комедия выходит не из невинного желания поострить, но из глубоко оскорбленного пошлостью жизни духа, если ее насмешка растворена саркастическою желчью, в основании ее лежит глубочайший юмор, а в выражении дышит бурное одушевление, словом, если она есть выстраданное создание, — то стоит всякой художественной комедии. Разумеется, такая комедия не может быть произведением не великого таланта; изображения ее могут отличаться излишнею яркостью и густотою красок, но не быть преувеличены до неестественности и карикатурности; разумеется, что характеры действующих лиц должны быть в ней созданы, а не выдуманы, и в изображении их видна большая или меньшая степень художественности. Высочайший образец такой комедии имеем мы в «Горе от ума» — этом благороднейшем создании гениального человека, этом бурном, дифирамбическом излинии желчного, громового негодования при виде гнилого общества ничтожных людей, в души которых не проникал луч божьего света, которые живут по обветшалым преданиям старины, по системе пошлых и безнравственных правил, которых мелкие цели и низкие стремления направлены только к призракам жизни — чинам, деньгам, сплетням, унижению человеческого достоинства, и которых апатическая, сонная жизнь есть смерть всякого живого чувства, всякой разумной мысли, всякого благородного порыва... «Горе от ума» имеет великое значение и для нашей литературы и для нашего общества.¹

Есть еще низшая комедия, которая может возвышаться до художественности созданием оригинальных характеров, верным изображением нравов общества, но в основании которой лежит не юмор, а только комическая веселость. По мере своего достоинства, такая комедия может относиться и к искусству и к беллетристике, колеблясь между двумя этими сторонами литературы. В нашей литературе нет образцов такой комедии. «Недоросль» и «Бригадир» Фонвизина относятся к комедии нравов и сатирической, в обыкновенном смысле этого слова. Истинно художественная комедия никогда

не может устареть вследствие изменения изображенных в ней нравов общества: «Ревизор» и «Горе от ума» бессмертны.

Есть еще особый вид драматической поэзии, занимающий середину между трагедией и комедией: это то, что называется собственно *драмой*. Драма ведет начало свое от *мелодрамы*, которая в прошлом веке делала оппозицию надутой и неестественной тогдашней трагедии и в которой жизнь находила себе единственное убежище от мертвящего псевдоклассицизма, так же как в романах Радклиф, Дюкре-Дюмениля и Августа Лафонтена от риторических поэм вроде «Гоизальва Кордуанского», «Кадма и Гармонии»¹ и т. п. Впрочем, это происхождение относится только к названию «драма», видового, а не родового имени, и разве еще к новейшей драме (какова, например, «Клавиво» Гёте). Шекспир, всегда шедший своею дорогою, по вечным уставам творчества, а не по правилам нелепых пиитик, написал множество произведений, которые должны занимать середину между трагедией и комедией и которые можно назвать *эпическими драмами*. В них есть характеры и положения трагические (как, например, в «Венецианском кувце»); но развязка их почти всегда счастливая, потому что роковая катастрофа не требуется их сущностью. Героиня драмы должна быть сама жизнь. Но, несмотря на эпический характер драмы, ее форма должна быть в высшей степени драматической. Драматизм состоит не в одном разговоре, а в живом действии разговаривающих одного на другого. Если, например, двое спорят о каком-нибудь предмете, тут нет не только драмы, но и драматического элемента; но когда спорящиеся, желая приобрести друг над другом поверхность, стараются затронуть друг в друге какие-нибудь стороны характера или задеть за слабые струны души и когда чрез это в споре выказываются их характеры, а конец спора ставит их в новые отношения друг к другу, — это уже своего рода драма. Но главное в драме — отсутствие длинных рассказов и чтоб каждое слово высказывалось в действии. Драма не должна быть ни простым списыванием с природы, ни сбором отдельных, хотя бы и прекрасных сцен, но образовывать собою отдельный, замкнутый мир, где каждое лицо, стремясь к собственной цели и действуя только для себя, способствует, само того не зная, общему действию пьесы. А это может быть только тогда, когда драма возникла и развилась из мысли, а не слепилась через соображение.

Вот все роды поэзии. Их только три, и больше нет и быть не может. Но в пиитиках и литературах прошлого века существовало еще несколько родов поэзии, между которыми осо-

бенную важность имел *дидактический*, или *поучительный*. В огромных поэмах учили земледелию, скотоводству, астрономии, арифметике и чуть ли еще не портному мастерству. Этот род возник в древности по упадку искусства. Обыкновенно, когда поэзия исчезает, ее заменяет стихотворство.

И однако ж мы признаем существование дидактической поэзии, только принимаем дидактику не как род, а как характер поэзии, и относим ее к эпическому роду. Слово «дидактический», по нашему мнению, есть такое же выражение свойства и характера, как, например, объективный и субъективный.

Образцом дидактических поэм мы считаем не агрономические поэмы Вергилия,¹ не Горациеву «Ars poetica»,* не «L'Art poétique»** Буало, не водяные поэмы Делиля, — а мирообъемлющие созерцания исполинской фантазии и поэтические афоризмы Жан Поля Рихтера. Они отличаются от произведений художественной поэзии тем, что сознание их основной идеи может предшествовать в душе художника самому акту творчества, и тем еще, что мысль в них есть главное, а форма только как бы средство для ее выражения. Общего же с произведениями художественной поэзии они имеют то, что выходят из живого и пламенного вдохновения, а не мертвого и холодного рассудка, берут у поэзии все ее краски, говорят душе образами, а не отвлеченными идеями. Кому известны «Сон» и «Уничтожение» Жан Поля Рихтера, те поймут, о чем мы говорим. Для незнакомых же с этим писателем выписываем здесь две маленькие его пьески:

— Любишь ли ты меня? — воскликнул молодой человек в минуту чистейшего восторга любви, в то мгновение, когда души встречаются и отдаются друг другу. Молодая девушка взглянула на него и молчала.

— О, если ты меня любишь, — продолжал он, — заговори!

Но она взглянула на него, не будучи в состоянии говорить.

— Да, я был слишком счастлив, я надеялся, что ты меня любишь, всё теперь исчезло — надежда и блаженство!

— Возлюбленный, неужели я тебя не люблю! — и ова повторила вопрос.

— О, зачем так поздно произнесла ты эти небесные звуки!

— Я была слишком счастлива, я не могла говорить; только тогда возвращен мне был дар слова, когда ты передал мне свою скорбь...

Старец стоял под окном, в полночь ва новый год, и с горьким отчаянием смотрел на неподвижное, вечно цветущее небо и оттуда на безмолвную, чистую, обеленную землю, на которой никому теперь не были столько чужды радость и сон, сколько ему, ибо его гроб стоял близ него; не юношеская зелень, но старческий снег лежал на нем, и он уносил с со-

* «Наука поэзии» (латин.). — Ред.

** «Поэтическое искусство» (франц.). — Ред.

Еще долго капельмейстер исчислял мне все человеческие страдания, получившие голос в произведениях славных музыкантов; но я не слушал его более, — я заметил в музыке что-то странное, оборотисто ужасное, я заметил, что к каждому звуку присоединялся другой звук, более пронзительный, от которого холод пробежал по жилам и волосы дыбом становились на голове; прислушиваюсь: то как будто крик страдающего младенца или буйный вопль юноши, или визг сиротящей матери, или трещащее стонание старца, и все голоса различных терзаний человеческих явились мне как музыкальные тоны, разложенными по степеням одной бесконечной гаммы, продолжавшейся от первого вопля новорожденного до последней мысли умирающего Байрона: каждый звук вырывался из раздраженного нерва и каждый напев был судорожным движением.

Этот страшный оркестр темным облаком висел над танцующими, — при каждом ударе оркестра вырывались из облака: и громкая речь негодования; и прерывающийся лепет побежденного болью; и глухой говор отчаяния; и резкая скорбь жениха, разлученного с невестою; и раскаяние измены; и крик торжествующих возмутителей; и насмешка неверия; и бесплодное рыдание гения; и таинственная печаль обманутого лицемера; и стон страдальца, не признанного своим веком; и вопль человека, в грязь ступавшего сокровищницу души своей; и болезненный голос изможденного долгою жизнью человека; и радость мщения, и трепетание злобы; и упоение истребителя; и томление жажды; и скрежет зубов, и хруст костей, и плач, и взрыд, и хохот... и всё сливалось в неестественные созвучия, которые громко выговаривали проклятие природе и ропот на провидение; при каждом ударе оркестра выставлялись из него: то пошнелое лицо истерзанного пыткой, то смеющиеся глаза сумасшедшего, то трясущиеся колени убийцы, то замолчавшие уста убитого тайною грустию; из темного облака капали на паркет кровавые слезы, — по ним скользили атласные башмаки красавиц — и всё попрежнему вертелось, прыгало, бесновалось в сладострастном, холодном безумии...

Долго за рассвет длился бал, долго поднятые с постели житейскими заботами останавливались посмотреть на мелькающие тени в светлых окошках.

Закруженный, усталый, истерзанный его мучительным весельем, я выскочил на улицу из душных комнат и впитал в себя свежий воздух; утренний благовест терялся в шуме разъезжающихся экипажей, и предомно были растворенные двери храма.

Я вошел: в церкви пусто; одна свеча горела пред иконою, и тихий голос священника раздавался под сводами: он произносил заветные слова любви, веры, надежды; он возвещал таинство искушения, он говорил о том, кто соединил в себе все страдания человека; он говорил о высоком созерцании божества, о мире душевном, о милосердии к ближнему, о братском соединении человечества, о забвении обид, о прощении врагам, о тщете замыслов богопротивных, о беспрерывном совершенствовании души человека, о смирении пред судьбами всевышнего; он молился об оглашенных, о предстоящих!

Я бросился к притвору храма, хотел удержать беснующихся страдальцев, сорвать с сладострастного ложа их растерзанное сердце, возбудить его от холодного сна огненною гармониею любви и веры, но уже было поздно! — все проехали мимо церкви, и никто не слышал слов священника...¹

Была еще в старину так называемая *описательная* поэзия. Целые огромные поэмы были посвящаемы описанию известных садов, местоположений, времен года и пр.;² такую поэзию приличнее было бы называть *статистическою*. Впрочем,

это вздор, который не стоит и опровержения. Поэзия говорит не описаниями, а картинками и образами; поэзия не описывает и не списывает предмета, а создает его.

Была еще *эпиграмматическая* поэзия. Выше мы намекнули на значение эпиграммы у древних. В наше время это — острота, *bon mot*, оправданное в рифму. В прошлом веке эпиграмма занимала почетное место в ряду других родов поэзии; иные поэты тогда только и писали, что эпиграммы. Теперь это — или шалость поэта, или его хлопущка по иной физиономии. Во всяком случае, она относится не к искусству, а к беллетристике.

Статьи и рецензии

71. «Отеч. записки» 1841, т. XV, № 3 (ценз. разр. 28/II), отд. II, стр. 13—64. Подпись: *В. Белинский*.

Статья была задумана как один из разделов «Теоретического и критического курса русской литературы», замысел которого относится к концу 1840 — началу 1841 г. Идея и план этого оставшегося незавершенным труда изложены в подстрочном примечании к настоящей статье (см. стр. 7—8). Хотя под этим примечанием и поставлена подпись «*Ред.*», принадлежность его Белинскому не вызывает сомнений. Кроме статьи «Идея искусства» (ИАН, т. IV) и настоящей статьи, к «Теоретическому и критическому курсу русской литературы» примыкают статьи «Общее значение слова литература», «Общий взгляд на народную поэзию» и четыре статьи о народной поэзии, которые должны были войти в книгу в переработанном виде, а также два позднейших цикла статей Белинского: «Сочинения Державина» (ИАН, т. VI) и «Сочинения Александра Пушкина» (ИАН, т. VII). Об истории работы Белинского над «Теоретическим и критическим курсом русской литературы» см. в примеч. 620¹.

Работая над статьей, Белинский воспользовался рядом источников по истории эстетики. Кроме книг, указанных в самой статье, он пользовался «тетрадками» М. Н. Каткова с конспектом «Лекций по эстетике» Гегеля (см. ИАН, т. XII, письмо к В. П. Боткину от 1/III 1841 г.). Однако материал, извлеченный им из этих источников, он переработал в духе своих собственных, оригинальных взглядов, сделав в данной статье значительный шаг в сторону преодоления идеализма.

Теоретические идеи настоящей статьи тесно связаны с практической борьбой Белинского против эпигонов классицизма и романтизма, с разработкой им теории реализма. Одной из главных ее задач сам Белинский считал борьбу с внеисторическим, догматическим учением о жанрах, разработанным теоретиками классицизма и перешедшим от них в школьные «пюитики» и «риторики». «Если я не дам теории поэзии, то убью старые, убью наповал наши риторики, пюитики и эстетики», — писал он в том же письме к Боткину. Догматическому учению о жанрах, как о вечных, неизменных категориях, Белинский противопоставил историческую теорию жанров, учение о связи их с историческим развитием жизни и мышления, определяющих своеобразие литературного развития различных эпох.

При прохождении статьи через цензуру из нее, по словам Белинского, цензор Никитенко «вымарал два лучшие места». Первое из них — о «Макбете» и «Ричарде II» Шекспира — было восстановлено в СБ (т. XII, стр. 349—350) и восстанавливается в настоящем издании (стр. 56, строки 24—40); второе — не дошедшее до нас — место относилось к «Горю от ума»: «Я было сказал, — писал Белинский в указанном письме к Боткину, — что расейская действительность густа, и что комедия Грибоедова была оплеухой по ее роже» (ИАН, т. XII); вычеркнутые цензором слова находились, по видимому, в тексте, напечатанном на стр. 61 наст. изд., после строки 36.

В ЛБ¹ сохранился один лист чернового автографа Белинского (шифр: М. 3322, б. 10), содержащий первоначальную редакцию двух мест данной статьи (см. раздел вариантов, стр. 681).

- 10¹. Цитата из сочинения Жан-Поля Рихтера «Подготовительная школа эстетики» (Jean Paul.— *Vorschule der Aesthetik*, 2 Abt., *Zweite Auflage*. Stuttgart und Tübingen, 1813, S. 591—594) в переводе С. П. Шевырева («Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов». М., 1836, стр. 361—362).
- 10². Цитата из «Гамлета» Шекспира в переводе М. Вронченко (СПб., 1828, стр. 142). В Шекспировском подлиннике — иная система словесных и звуковых повторов.
- 11¹. «Романс Дездемоны» И. И. Козлова приводится Белинским с рядом мелких неточностей. В цитируемом тексте в первой строке: «В раздумьи бедняжка»; после 5-й строки Белинским опущен рефрей и, наоборот, в конце рефрей им добавлен.
- 13¹. См. примеч. 10¹.
- 18¹. В цитате имеется несколько неточностей. Вторая половина стиха 98 и начало 99 пропущены Белинским и эти два стиха превращены в один. В цитируемом тексте:

О, да умру я теперь же, когда не дано мне и друга
Спасть от убийцы! далеко, далеко от родины милой.

В стихе 115 нужно «рассудят» вместо «рассудит». Курсив Белинского.

- 19¹. Иванов — Айвепо (Ivanhoe), герой одноименного романа.
- 24¹. В цитате одна мелкая неточность. В ст. 32 у Пушкина: «если было бы нам».
- 28¹. Обещание напечатать критический разбор «Путеводителя в пустыне» («Следопыта») Купера Белинский дал в рецензии на этот роман (ИАН, т. IV, № 80), но это намерение им не было осуществлено.

¹ ЛБ — Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина.

- 31¹. Об отношении Белинского ко второй части «Фауста» см. в его письме к И. И. Панаеву от 19/VIII 1839 г. (ИАН, т. XI).
- 32¹. Белинский имеет в виду стихотворение «Поэт и толпа» (1829), озаглавленное при первой публикации «Чернь» («Моск. вестник» 1829, № 1).
- 32². Мысли Белинского, развитые выше, об относительном (а не абсолютном) характере границ между родами поэзии, о возможности смешения поэтических родов и о переходах, существующих между ними, сложились в борьбе с теорией классицизма, строго разграничивавшей различные роды и жанры (на последней точке зрения стоял и Гегель в своей «Эстетике»). В противоположность этому Белинский показывает, что драма греков отличалась эпическим характером, а новейшая драма — лирическим элементом, так как она связана с более высокой степенью развития личности, с более сознательным отношением поэта к действительности. Утверждая возможность романа, повести, поэмы, проникнутых лирическим и драматическим элементом, Белинский выдвигал перед передовыми писателями своего времени идеал такого искусства, которое сочетало бы реалистическую точность и полноту в изображении действительности с сознательной, взволнованной и протестующей демократической мыслью и с вниманием художника к драматической стороне жизни, т. е. к общественной борьбе. Отсюда же упреки Белинского по адресу Купера и Вальтера Скотта в недостатке «внутреннего, субъективного начала» в их романах, т. е. в недостатке у них сознательно-критического отношения к изображаемой ими общественной жизни.
- 33¹. Лагарп утверждал, что Вергилий уступал Гомеру «совокупности поэмы», но зато превзошел его «красотою в некоторых частях и отличным своим вкусом во всех подробностях» (Л а г а р п И. Ф. Ликей, или Круг словесности древней и новой. Пер. П. Карабановым, СПб., 1810, ч. 1, стр. 234—235).
- 33². «Освобожденный Иерусалим» — поэма Т. Тассо, русские переводы — Я. Попова (1787), А. С. Шишкова (1818—1819), С. Москотильникова (1819), А. Мерзлякова (1828), С. Раича (1828); «Похождения Телемака» — роман Фенелона, поэтической переработкой которого является поэма В. К. Тредиаковского «Телемахида» (1766); «Потерянный рай» — поэма Д. Мильтона, переводы — Амвросия (Серебряникова; 1780) и Е. Люпенко (1824); «Мессиада» — поэма Ф. Г. Клопштока, перевод А. М. Кутузова (1785—1787); «Генриада» — поэма Вольтера, переводы Я. Княжнина (1777) и И. Сирякова (1803); «Гонзальв Кордуанский» — роман Флориана (1791), перевод Г. Шиповского («Гонзальв Кордуанский, или Освобожденная Гренада», 1793); но «Петриада» Белинский подразумевает героическую поэму Ломоносова «Петр Великий» (1756—1761); «Россияда» — поэма Хераскова (1779); говоря о множестве «других „ад“», Белинский здесь и далее (стр. 37) имеет в виду поэмы реакционных эпигонов классицизма начала XIX в. С. А. Ширинского-Шихматова и других поэтов «Беседы», а также бездарных поэтов, прославлявших в своих «поэмах» русское самодержавие, вроде А. Грузинцева («Петриада», 1812), П. Свечина («Александроида», 1827—1828), Д. Кашкина («Александриада», 1836); «Араукана» (1569—1590) — героико-эпическая поэма испанского поэта А. Эсилья (1533—1594); «Луизитана» («Луизады», 1572) — поэма Л. Камозиса, перевод А. Дмитриева (1788).
- 35¹. Обе цитаты — из «Теогонии» Гесиода (ст. 31—32 и 36—38) в прозаическом переводе Шевырева.
- 37¹. Из «Эцитафии» Н. М. Карамзина (1792).

- 38¹. Свои взгляды на русскую народную поэзию Белинский наложил в четырех статьях о «Древних российских стихотворениях», которые были задуманы им как продолжение данной статьи (см. примеч. 7¹). Об ошибочных и односторонних моментах взглядов Белинского на фольклор, отразившихся и в данной статье, см. примеч. 289¹.
- 39¹. Взгляд на роман как на «эпос» нашего времени и противопоставление его античному эпосу (сложившемуся в иной исторической обстановке и представляющему поэтому качественно иной тип эпического произведения, невозродимый в условиях дворянско-крепостнического и буржуазного строя) связаны с длительными теоретическими исканиями Белинского, обобщавшими развитие литературы его времени, в особенности с его борьбой против эпигонов классицизма XVIII в. Свои взгляды на роман и повесть Белинский сформулировал впервые в 1835 г. в статье «О русской повести и повестях Гоголя» (ИАН, т. I). Уже здесь Белинский связал развитие романа и повести с реалистическим, критическим характером современной ему литературы и тяготением ее к социальной тематике. Дальнейшее развитие эти взгляды Белинского на роман получили в 1842 г. в полемике с К. А. Аксаковым по поводу «Мертвых душ» (см. в ИАН, т. VI, статьи «Несколько слов о поэме Гоголя „Мертвые души“» и «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя „Мертвые души“»). Позднее Белинский вернулся к характеристике романа и повести как жанров в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» (статья вторая) и в рецензии на роман Э. Сю «Тереза Дюнойе» (ИАН, т. X). Ср. «Литературное наследие», т. 55, М., 1948, стр. 259—284.
- 40¹. Отнесение Белинским Фильдинга и Лесажа к числу «беллетристов» и упоминание имени Гофмана, напротив, в ряду классиков романа свидетельствуют о том, что Белинский в своих историко-литературных взглядах к моменту написания настоящей статьи не преодолел еще полностью романтического влияния и в известной мере недооценивал реалистические традиции литературы XVIII в. Говоря о Гюго, как романтиста, Белинский имеет в виду его романы 20-х годов и «Собор Парижской богородицы» (1831); позднейшие романы Гюго вышли после смерти критика. Впоследствии Белинский значительно изменил свое отношение к Диккенсу. См. н. т., № 68, а также ИАН, т. VIII, статью «Русская литература в 1843 году».
- 41¹. Имется в виду Сенковский, доказывавший, что исторический роман как жанр — «урод», «плод предубеждения истории с воображением» («Библия для чтения» 1834, т. II, отд. V стр. 14), и Греч, утверждавший, что в историческом романе «автор стеснен рамами истории, и история искажается вымыслами и причудами поэзии» («Чтения о русском языке», СПб., 1840, ч. 2, стр. 323).
- 42¹. Под английскими писателями Белинский имеет в виду как английских (В. Скотт), так и американских (Купер, В. Ирвинг) писателей. Свою оценку американского писателя-романтика В. Ирвинга (1783—1859) Белинский дал в рецензии 1839 г. на «Странный бал» В. Олиана (ИАН, т. III, № 22).
- 43¹. В цитируемом издании как здесь, так и ниже вместо Теокрит: Феокрит.
- 44¹. «Стихотворения Н. Гнедича», СПб., 1832, стр. 39—42.
- 45¹. Перчисленные произведения, кроме стихотворения Гёте и «Нормандского обычая» Уланда, представляют переводы из Гебеля. «Две были и одна» — стихотворный перевод прозаического рассказа Гебеля, «Kannitverstan».
- 45². Белинский намекает, в первую очередь, на сентиментальские идил-

лии В. И. Панаева. Сборник «Идиллий» Панаева с приложением «Рассуждения о пастушеской поэзии» вышел в 1820 г.

- 45³. Белинский имеет в виду И. И. Хемницера, И. И. Дмитриева, А. Е. Измайлова.
- 46¹. Белинский имеет в виду стихотворение Пушкина «Цветок» (1828).
- 47¹. «Бессмертный Ломоносов пленял слух верных россов» —вольная цитата из оды В. В. Капниста «Ломоносов». У Капниста:
Так звучной лирой Ломоносов,
Сопровождая громкий стих,
Пленяет слух и души россов...
- 47². Белинский имеет в виду такие оды Капниста, как «Ода на смерть сына» (1787—1788), «Ода на смерть Пленеры» (1794), «Ода на воспоминание Пленеринной кончины» (1795—1796), «На смерть друга моего» (1803), «Ода на смерть Державина» (1816), «Горсть земли на могилу благодетеля» (1816), «На смерть В. С. Томары» (1819).
- 47³. С 1801 до 1830 г. А. Ф. Мерзляков регулярно писал торжественные и хвалебные оды на академические торжества Московского университета и другие события официального характера. Некоторые из этих од выходили отдельными брошюрами, отдельные из них печатались в «Вестнике Европы» (1805—1830), «Амфионе» (1815) и других журналах. Все эти оды, которые имеет здесь в виду Белинский, собраны в издании «Стихотворения А. Ф. Мерзлякова». Издание Общества любителей российской словесности, под ред. М. Полуденского, М., 1867, ч. 1, стр. 43—336.
- 49¹. Описка Белинского, имевшего в виду стихотворение «На холмах Грузии лежит ночная мгла» (1829).
- 50¹. Стихотворение Пушкина «Для берегов отчизны дальной» (1830) Белинский цитирует по тексту альманаха «Утренняя заря на 1841 год». Стих 19 в современных изданиях читается: «Где тень олив легла на воду»; стих 23 — «А с ними поцелуй свиданья...»
- 51¹. Белинский выдвигал мысль о глубоком национальном своеобразии фольклора, его стиля и поэтического языка, выражающих своеобразные, неповторимые черты жизни и культуры каждого народа. Но в начале 1840-х годов критик делал из этой верной мысли ошибочный вывод о «нереводимости» на другой язык произведений народной поэзии или произведений, близких к ней по национальному характеру своей поэтической формы (как в данном случае — песни Беранже). Впоследствии Белинский отказался от этого ошибочного вывода, который был опровергнут опытом перевода произведений народной поэзии (в том числе русского фольклора) на иностранные языки.
- 56¹. Развиваемый Белинским в данной статье взгляд на героев трагедии, как на избранных судьбы, противостоящих «толпе» и находящийся с нею в «вечной вражде», еще несет на себе значительный отпечаток идеализма. В последующие годы Белинский, пересмотрев высказанный здесь взгляд на взаимоотношение «героев» и «толпы», сформулировал революционное учение о «гении» как выразителе новых, нарождающихся стремлений и потребностей народных масс, пробивающих себе дорогу в борьбе с эгоизмом и косностью господствующих классов и унаследованными от прошлого предрассудками толпы. См. статью 1846 г. «О жизни и сочинениях Кольцова» (ИАН, т. IX).
- 57¹. Белинский имеет в виду трагедию Альфисри «Филипп II, король испанский». Перевод этой трагедии (Е. Воронова) был напечатан в «Паптеоне русского и всех иностранных театров» за декабрь 1840 г. (ч. IV,

- № 12, стр. 1—60). См. отзыв об этой книжке в т. IV ИАН, № 91.
- 58¹. Изложение разговора Гёте с Эккерманом от 31 января 1827 г. J. P. Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, T. I. Lpz., 1836, S. 326—327. О знакомстве Белинского с книгой Эккермана см. ИАН, т. III, примеч. 25³.
- 59¹. В последние годы жизни Белинский признал историческое значение французского классицизма XVII в. Значительную роль в этом сыграло изучение Белинским истории французской буржуазной революции XVIII в. См. характеристику Корнеля в статье «Мысли и заметки о русской литературе» (ИАН, т. IX) и отзыв Белинского о Расине в письме к В. П. Боткину от декабря 1847 г. (ИАН, т. XII).
- 59². «Сцена между Фаустом и Мефистофелем» — «Сцена из Фауста»; «Сальери и Моцарт» — «Моцарт и Сальери».
- 60¹. Из «Евгения Онегина» (гл. 6, строфа XXXVII).
- 61¹. Белинский пересматривает ту во многом одностороннюю оценку «Горя от ума», которую он дал за два года до настоящей статьи (ИАН, т. III, № 130), вскоре после этого подвергнутую им резкой критике в письме к Боткину от 11/XII 1840 г. (ИАН, т. XI). Как указано выше (см. примеч. 7¹), Белинский в данной статье сделал попытку еще более открыто указать на революционный, антикрепостнический смысл комедии Грлябедова, но место это было выброшено цензурой и до нас не дошло.
- 62¹. «Кадм и Гармония» (1789) — роман М. М. Хераскова.
- 63¹. «Агрономическими поэмами» Вергилия Белинский называет его «Буколки» и «Георгики».
- 64¹. Белинский приводит полностью два аполога Жан Поля Рихтера: первый из них в переводе И. Бецкого был напечатан в «Моск. наблюдателе» (1839, ч. 1, отд. II, стр. 409—410), второй — «Ночь несчастного под новый год» — в переводе Н. Надеждина в «Вестнике Европы» (1829, ч. 166, № 15, стр. 199—203).
- 66¹. Белинский приводит отрывок из повести В. Ф. Одоевского «Бал» (с опущением эпиграфа и без разделения на главы) по тексту альманаха «Новоселье» (СПб., 1833, ч. I, стр. 443—448). В 1844 г. «Бал» вошел в качестве эпизода в состав книги В. Ф. Одоевского «Русские ночи» («Сочинения»). СПб., 1844, т. I, стр. 80—84).
- 66². Описательная поэзия признавалась особым видом поэзии в эпоху классицизма. Белинский намекает здесь на описательные поэмы: Делля «Сады» (русские переводы Палицына, 1814, и Воейкова, 1816); Мариэзи «Ландшафты» (перевод Е. Станевича, 1805); Сен-Ламберта «Времена года» (перевод А. Палицына, 1814). См. также ИАН, т. I, примеч. 368¹.
- 88¹. «Отеч. записки», 1841, т. XV, № 3 (ценз. разр. 28/II), отд. VI, стр. 1—7. Без подписи.

В настоящей рецензии Белинский в более развернутой форме изложил взгляд на историческое значение творчества Козлова, намеченный им еще в «Литературных мечтаниях» (см. ИАН, т. I, стр. 74). В рецензии содержится скрытая полемика со статьей-объявлением В. А. Жуковского «О подписке на книгу: стихотворения И. И. Козлова» («Сев. пчела» 1840, № 37, 15/II, стр. 146—147 и «Литер. газета» 1840, № 14, 17/II, стр. 333), где Жуковский сочувственно отзывался о поэзии Козлова, как о выражении души «глубоковерующей и смиренной». Сформулированная в данной рецензии оценка легла в основу последующих высказываний критика о Козлове в статьях «Русская литература в 1841 году» (см. н. т., № 59) и «Русская литература в 1844 году» (ИАН, т. VIII).

287¹. «Отеч. записки» 1841, т. XVII, № 8 (ценз. разр. около 30/VII), отд. VI, стр. 60—61. Без подписи.

Принадлежность рецензии Белинскому установлена В. С. Спиридоновым (см. ПссБ, т. XIII, стр. 83—84, примеч. 1123).

Об отношении Белинского к украинской литературе см. н. т., примеч. 176².

287². Речь идет о напечатанной в июньской книжке «Отеч. записок» рецензии Белинского на альманах «Ластовка», изданный Е. П. Гребенкой в Петербурге в 1841 г. (см. н. т., № 23).

288¹. Цитата из стихотворения Порфирия Кореинидкого «Вечерниця, сатирическа поэма» («Сніп», стр. 105).

288². Помимо цитируемой Белинским «поэмы» П. Кореинидкого, в альманахе «Сніп» были напечатаны следующие произведения: Иеремия Галка (Н. Костомаров) — Переяславська віч, трагедія; Еврейські співанки, Олень; Степан Писаревський — Писулька, байка й пісня; Петр Писаревський — Стецько, можлибиця; Байки; Марфа Писаревська — Петаркина пісня; Михаил Петренко — Думки; Александр Корсун — Українські повір'я; Вірші.

289¹. Статьи о народной поэзии впервые были напечатаны в «Отеч. записках» 1841: т. XVIII, № 9 (ценз. разр. 30/VIII), отд. V, стр. 1—18; т. XVIII, № 10 (ценз. разр. около 30/IX), отд. V, стр. 19—32; т. XIX, № 11 (ценз. разр. 31/X), отд. V, стр. 1—58; т. XIX, № 12 (ценз. разр. около 30/XI), отд. V, стр. 59—96. Без подписи.

Сохранились автографы всех четырех статей, представляющие собой наборные рукописи «Отеч. записок» с редакторской правкой А. А. Краевского, а две последние, кроме того, — с позднейшей правкой самого Белинского (см. стр. 848—849). Ряд цитат в четвертой статье вписан рукой неизвестного лица.

Рукопись 1841 г. написана чернилами, крупным почерком, с авторскими поправками и перечеркиваниями (чернилами, а в первой статье также и карандашом); правка Краевского — мелким почерком, частично — тонким пером (чернилами другого цвета), частично — карандашом.

Рукописи первой и второй статей, считавшиеся утраченными, в 1952 г. были обнаружены Л. Р. Ланским в архиве Гос. Исторического музея, среди бумаг И. Е. Забелина, который получил их, видимо, от Н. Х. Кетчера (см. «Литер. газету» 1952, № 31, 11 марта: «Неизвестные рукописи Белинского»). Рукописи третьей и четвертой статей, в числе ряда других, попали от наследников Н. Х. Кетчера к букинисту П. В. Толченову. У последнего они были приобретены братьями М. и С. Сабашниковыми и затем переданы в Румянцевский музей.

Эти рукописи дают возможность полностью восстановить подлинный текст четырех статей Белинского о народной поэзии, до сих пор не появлявшийся в печати.

На примере предлагаемого текста особенно ясно видно, каким искажениям подвергались публиковавшиеся в «Отеч. записках» статьи Белинского со стороны Краевского и цензуры. Эти искажения лишь частично были сняты в СсБ и ПссБ. Н. Х. Кетчер и А. Д. Галахов, а потом С. А. Венгеров восстановили ряд отсутствовавших в журнальном тексте мест, но почти полностью сохранили правку Краевского. Кроме того, текст 3-й и 4-й статей в СсБ и — в ряде мест — в ПссБ представляет собой произвольное соединение основной и позднейшей редакций этих статей.

Правка Краевского характеризуется следующими основными чертами:

1) ослаблением или полным устранением: а) обличительных высказываний Белинского, касавшихся самодержавно-крепостнических порядков, официальной церкви, тяжелого положения народных масс в царской России; б) критических замечаний по адресу влиятельных лиц или тех, в полемике с которыми Краевский не был заинтересован;

2) привнесением, посредством различных оговорок, в формулировку Белинского чуждой ему уклончивости, нерешительности, расплывчатости;

3) старательным приглушением, а следовательно обеднением и обесцвечиванием, языка Белинского, нивелировкой его индивидуальных стилистических, в частности лексико-фразеологических, особенностей.

Корректурка статей Белинского, напечатанных в «Отеч. записках», до нас не дошла. Однако сопоставление журнального текста с сохранившимися наборными рукописями некоторых из этих статей позволяет выявить те изменения, которым подвергся их текст в корректуре. Эти изменения состоят из: а) цензурных изъятий и искажений, б) переосмысления или замены отдельных слов наборщиками и в) вторичной редакторской правки. Случаи цензурного вмешательства могут быть указаны лишь предположительно, так как соответствующие изменения могли производиться — из осторожности — и самим редактором.

Известно, что в то время корректуру журналов держали, как правило, их редакторы. В эпистолярных источниках содержатся прямые указания на то, что корректурка «Отеч. записок» правилась их редактором-издателем А. А. Краевским (письма: В. И. Красова к В. Г. Белинскому, 1840 г., В. Г. Белинского к В. И. Боткину, 1/III 1841 г., В. Г. Белинского к П. Н. Кудрявцеву, 28/VI 1841 г.).

Условия работы Белинского в «Отеч. записках» — огромный объем творческой работы, писание статей и рецензий в крайне сжатые сроки, обычно незадолго до выхода очередной книжки журнала, — практически почти исключали возможность его участия в правке корректуры. По выражению самого Белинского, желавшего подчеркнуть спешность создания своих статей, «второй лист их пишется, когда первого уже правится корректурка» (ИАН, т. XII, письмо к В. П. Боткину от 1/III 1841 г.).

В другой раз Белинский указывал: «... И вот я в дней 10 пишу горы — книжка, благодаря мне, отпечатывается наскоро, Краевский ругается, типография негодует; отработался, и два-три дня у меня болит рука — вид бумаги и пера наводит на меня тоску и анатию...» (ИАН, т. XII, письмо к В. П. Боткину от 6/II 1843 г.). О таком характере работы Белинского в «Отеч. записках» говорится и в других его письмах, а также в воспоминаниях о нем И. И. Панаева, И. С. Тургенева.

С другой стороны, имеются свидетельства того, что Белинский порой даже и не мог видеть журнальных материалов после передачи их Краевскому — до выхода журнала. Так, отказываясь выполнить просьбу Боткина о прочтении его статьи, присланной в журнал, Белинский писал, что всё равно «Краевский не дал бы, ибо она уже в типографии» (ИАН, т. XII, письмо к В. П. Боткину от 16/I 1841 г.). По свидетельству И. И. Панаева, Белинский, получая очередную книжку журнала, «дрожащей рукой разрезывал свои статьи, чтобы пробежать их и посмотреть, до какой степени сохранился смысл их в печати» (И. И. Панаев. Литературные воспоминания, ГИХЛ, М., 1950, стр. 309).

Сказанное выше подтверждается анализом произведенных в корректуре изменений текста четырех статей Белинского о народной поэзии и статьи о втором томе «Ста русских литераторов». Сличение журнального текста этих статей с наборной рукописью (автографом, правленным Краевским) не оставляет сомнений в том, что редакторская правка в корректуре полностью произведена А. А. Краевским. По своему характеру эта правка аналогична изменениям, сделанным Краевским в рукописи, причем в ряде случаев представляет собой их последовательное продолжение. Приводим некоторые из многих примеров.

Нарочито резкие высказывания Белинского в третьей статье о народной поэзии, полемически заостренные против приверженцев официальной «народности» и будущих славянофилов, идеализировавших быт крепостной деревни, были еще в рукописи несколько смягчены Краевским. Это смягчение было затем продолжено в корректуре, что видно из текста «Отеч. записок» (ср. и. т., стр. 363—364 и 733—743).

В рукописи первой статьи о народной поэзии Краевский вычеркнул упоминание о тогдашней Австрии, приведенной Белинским в качестве примера государства «без народного характера, без национальной физиономии». Вторичное упоминание об Австрии в таком же контексте, отсутствующее в журнальном тексте, также, очевидно, было снято Краевским (ср. и. т., стр. 712 и 713).

В рукописи статьи «Ста русских литераторов» Краевский вычеркнул извительные замечания Белинского о Губере, Менцове и других писателях. В корректуре это вычеркивание было распространено и на характеристику других литераторов, с которыми Краевский, видимо, не хотел обострять отношений. Очевидно, по тем же причинам в одном месте фамилия Каменского оказалась замененной фамилией Загоскина (см. и. т., стр. 691).

Особенно характерны последовательные изменения в оценке иллюстраций ко второму тому «Ста русских литераторов». Так, Белинский написал об одной из них, что она «плоха», Краевский в рукописи исправил «плоха» на «изрядна»; в журнале же вместо «изрядна» стоит уже «хороша» (см. и. т., стр. 702). Ясно, что сам Белинский не стал бы заменять данную им оценку противоположной: с другой стороны, вторичное изменение (изрядна — хороша) идет в том же направлении, что и первое (плоха — изрядна) и, следовательно, принадлежит Краевскому.

Характеризуя во второй статье о народной поэзии философские категории «общего» и «особного», Белинский берет для примера *кошку* (см. и. т., стр. 311). В рукописи Краевский всюду заменяет *кошку лошадейю*, а в журнальном тексте вместо *лошади* появляется *лев*. И здесь видна последовательность изменений.

Выражение Белинского «похожи на пародию» (стр. 211) Краевский в рукописи заменяет на «нечто вроде пародии»; в журнале — «рол пародии». Преемственность замены (вроде — род) ясна.

Вместо «самохвальством» (стр. 350) в журнале оказывается «возвышенным сознанием собственного достоинства» — замена, типичная для правки Краевского.

Редактируя текст Белинского в рукописи, Краевский часто менял порядок слов в предложениях. Много подобных же изменений было произведено и в корректуре, как это видно из журнального текста.

В рукописи Краевский во многих случаях заменял: «чтобы, если бы» на «чтоб, если б», «хотя» на «хоть», глагольное окончание *-вши на -а*; такая правка была продолжена и расширена в корректуре.

В журнальном тексте третьей и четвертой статей о народной поэзии многие слова и обороты, взятые Белинским из сборника Кириши Данилова, оказались замененными обычными словами и оборотами литературного языка (по плечу буйну — по плечи буйную, хочут — хотят, хораброй — храброй, богатства — богатства, вытгала — вытгивала, млада Васюшки — молода Василья, бегнте-ко — бегите, сохвтал — схватил, нерадошну — нерадостную, пламем — пламенем и т. п.; характерное для народной поэзии окончание прилагательных мужск. рода им. п., ед. ч. *-ой* во многих случаях заменено на *-ый, -ий*: алой — алый, широкой — широкий и т. п.). И эти изменения, естественно, не могли быть произведены Белинским, стремившимся передать своеобразие языка произведений народной поэзии. В некоторых случаях подобные исправления были начаты Краевским еще в рукописи (напр., шевельится — шевельнётся, см. и. т., стр. 741).

Унификация отдельных написаний, проведенная Краевским частично в рукописи, продолжена затем в корректуре (в третьей статье о народной поэзии: «Слово о полку Игоревом» — «Слово о полку Игореве»; в четвертой статье: Новгорода — Новагорода, Новгороду — Новгороду и т. п.).

В настоящем издании текст четырех статей Белинского о народной поэзии освобожден как от правки Краевского, так и от цензурных искажений. Рукописные варианты и разночтения статей с текстом «Отеч. записок» приводятся в разделе «Другие редакции и варианты» (и. т., стр. 703—752).

На рукописях статей Белинского о народной поэзии отразилась спешность его работы: встречаются пропуски отдельных слов, букв, ошибочные написания (напр., вм. Акундин — Анкудин), колебания в формах одних и тех же слов (Новгорода — Новгород, Зевс — Зевес и др.) и т. п.

Статьи Белинского о народной поэзии представляют собой первую попытку критического рассмотрения — с глубокими теоретическими обобщениями — произведений русского народного творчества в пору, когда его широкое собирание и изучение еще только начиналось; в статьях даи также оригинальный анализ некоторых выдающихся памятников древнерусской литературы; «Слова о полку Игореве», «Слова Даниила Заточника». Белинский, вслед за Пушкиным, отстаивал подлинность «Слова о полку Игореве» и высоко оценил его художественные достоинства.

С самого начала своей литературной деятельности Белинский проявлял глубокий интерес к народному поэтическому творчеству. Поставив в центре своих наблюдений поэтическое творчество русского народа, Белинский уделял также значительное внимание и устному творчеству других народов, в особенности народов славянских. К вопросам народной поэзии критик возвращался неоднократно в ряде своих статей позднейшего периода.

Перелом в мировоззрении великого критика, происшедший в 1840 г., его решительный отход от «примирения с действительностью» в сильной степени сказался на идейной направленности статей о народной поэзии. Белинский оценивает произведения народного творчества с позиций борца против самодержавия и крепостничества, за интересы трудового народа.

В исторических условиях 40-х годов прошлого столетия оценка Белинским народно-поэтического творчества не могла не быть остро противоречивой. Критик-демократ горячо утверждал в народной поэзии всё то, что отображало величие народного духа, заложенные в народе огромные силы и возможности (ср. оценку Белинским нов-

городских былин), протест против угнетения и решительно отвергал в народной поэзии всё то, что являлось отражением косности и грубости крестьянского быта, темноты и невежества, нелепых обычаев и диких предрассудков, порожденных эксплуататорским строем, — всё то, что поднималось на щит, идеализировалось и пропагандировалось сторонниками реакционной «народности» на страницах «Маяка» и «Москвитянина». Белинский вел ожесточенную непримиримую борьбу против идеологов «патриархальной старины» — будущих славянофилов, против «обработки» ими фольклора в монархическом духе для «идейного» обоснования власти крепостников. Без учета этой борьбы, придававшей порой крайнюю полемическую заостренность высказываниям Белинского, не могут быть правильно поняты его статьи о народной поэзии.

В статьях Белинского о народной поэзии нашли отражение и те стороны в мировоззрении критика, которые были связаны с философским идеализмом вообще и с идеалистической философской системой Гегеля в частности. Так, например, к идеалистической системе Гегеля восходит изложение Белинским процесса развития как самораскрытия абсолютной идеи (стр. 293—294); отпечаток идеализма носит на себе и тезис Белинского о поэзии естественной и художественной (стр. 308); на основе гегелевской триады объясняет Белинский историческую необходимость смены различных литературных направлений (стр. 301—302). Результатом некритического усвоения некоторых положений философской системы Гегеля явились отдельные ошибочные высказывания Белинского о том, что не все народы в равной мере «принадлежат человечеству» (стр. 306—307), о характере героизма в древней Руси (стр. 347), об отсутствии значительного идейного и исторического содержания в «Слове о полку Игореве» (стр. 344—345), о народной поэзии славян (стр. 330). Ряд подобного рода ошибок был преодолен Белинским в процессе его дальнейшего идейного развития и более глубокого и более конкретного изучения памятников народного творчества, наглядным подтверждением чего является работа критика над второй редакцией статей о народной поэзии (см. стр. 752—763 и № 77), которая, к сожалению, не была доведена до конца.

С теоретических позиций марксистской фольклористики, в свете фактических данных, накопленных отечественной филологической наукой после Белинского, нетрудно обнаружить неправильные положения в статьях Белинского, различные фактические неточности и ошибки. Совершенно очевидны заблуждения критика в отношении произведений, оказавшихся подделками под народное творчество; ясно выступает несостоятельность иногда имевшего место у Белинского формально-логического или отвлеченно-эстетического подхода к былинным сюжетам и т. п. Но несравненно сильнее вырисовывается исключительная прозорливость великого критика в оценке многих сторон и фактов народной поэзии. Как уже неоднократно отмечалось исследователями, несомненной исторической заслугой Белинского является стремление анализировать фольклор с социальной, классовой стороны, в органической связи с жизнью народных масс. Белинский постоянно подчеркивал, что отрицательные черты народного быта, отразившиеся и в поэтическом творчестве народа, происходят от «неправильно развившейся общественности», т. е. от социального угнетения. «Винovat ли русский мужичок в том, что для него не существует ни театра, ни книги, ни вечеринки...», — писал Белинский. В 4-й статье, в связи с рассмотрением народных лирических песен, он рисует условия жизни крестьянина в царской России, вспоминает его «дымную, неопрятную хижину, так похожую на хлев,

его поле, то орошаемое кровавым потом своего владельца, то пустое, из засеянное или затоптанное... псовой охотой помещика». Белинский первый подчеркнул в народной поэзии проявления социального протеста; с большой симпатией говорил он о прославленных в народных песнях «удальцах», противопоставляя их «знатным туеядцам». Именно Белинский обратил особое внимание на народную сатиру и чрезвычайно высоко оценивал ее, имел в виду разоблачение ею «гнусной российской действительности». В противовес фальсификаторам народной поэзии, Белинский отстаивал, как незыблемый принцип, воспроизведение народно-поэтических произведений в том виде, как они «существуют в устах народа». Взгляды Белинского на русскую народную поэзию, высказанные им как в этих, так и в других статьях, оказали огромное влияние на развитие русской революционно-демократической фольклористики.

- 289¹. Печатается по тексту наборной рукописи «Отеч. записок», хранящейся в отделе письменных источников Гос. Исторического музея (фонд № 440, ед. хр. № 1258). Рукописные варианты и разночтения с текстом «Отеч. записок» см. в я. т., стр. 703—714.
- 290¹. Речь идет о периоде расцвета римской поэзии, которому предшествовало, еще во времена республики, длительное развитие — от Невия (ум. ок. 204 г. до н. э.) и Эвния (239 г. — 169 г. до н. э.) до Катуты (84 г. — 54 г. до н. э.).
- 290². Т. е. до так называемой эпохи Реставрации (1814—1830).
- 290³. Из стихотворения А. Пушкина «Давыдову» (1824).
- 291¹. Имеются в виду «Метаморфозы» Овидия.
- 291². О сравнении Гомера с Вергилием, которое сделал Лагарп, см. примеч. 33¹.
- 292¹. Подразумеваются, прежде всего, «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766) и «Гамбургская драматургия» (1767—1768).
- 292². Имеется в виду брошюра А. В. Шлегеля «Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide», изданная в Париже в 1807 г. В ней была подвергнута критике «Федра» Расина, которую автор брошюры разбирал в сопоставлении с одноименной трагедией Эврипида.
- 296¹. Имеется в виду пропаганда творчества Шекспира Лессингом, Гёте, Гердером, Шлегелем, Тиком и др. Об отношении Вольтера к Шекспиру см. в ИАН, т. I, примеч. 66¹.
- 296². Речь идет об ожесточенной борьбе французских романтиков с классицистами, поводом к которой явилось знаменитое предисловие В. Гюго к его драме «Кромвель» (1827), ставшее эстетическим манифестом французского романтизма. Борьба эта в обстановке назревания революции 1830 г. приобретала острый политический характер: если литературные принципы романтиков, как правило, были созвучны революционным требованиям, то защита устаревшего кодекса классицизма отвечала интересам реакции.
- 297¹. См. примеч. 329¹.
- 298¹. Намек на романы Булгарина: «Иван Выжигин», «Петр Иванович Выжигин».
- 298². Намек на роман «Дмитрий Самозванец».
- 299¹. См. ИАН, т. II, стр. 25.
- 299². Персонаж из «сказки» А. Е. Измайлова «Пьяница».
- 299³. Полное название — «Последний Новик».
- 299⁴. См. примеч. 212².
- 299⁵. Лубочная повесть, издавалась несколько раз в 1836—1842 гг.¹

300¹. См. примеч. 205².

304¹. Имеются в виду повести М. П. Погодина «Преступница», «Невеста на ярмарке», «Счастье в несчастии», «Психологические явления».

305¹. Намек на журналы «Маяк» и «Москвитянин», пропагандировавшие реакционную «народность», идеализировавшие темноту и невежество, порожденные крепостническим строем. Белинский метафорически сравнивает идейные позиции этих журналов с идеологией, культивировавшейся властителями феодального Китая; «в разных местах Среднего царства...» — в Петербурге и в Москве.

307¹. Имеется в виду «Библия».

307². Во времена Белинского национальная финская (по неправильной терминологии того времени — «чухонская») литература находилась еще в начальной стадии своего развития. До 40-х годов прошлого столетия произведения финских писателей печатались преимущественно на шведском языке. Единственным значительным фактом тогдашней финской литературы явилось опубликование Э. Лейротом в 1835 г. первой редакции «Калевалы». Бедя борьбу против романтической идеализации народного творчества, Белинский недооценил значение этой поэмы (см. ИАН, т. X; рецензия на «Главные черты из древней римской эпопеи „Калевалы“ Морица Эмана»).

309¹ Слово *стырый* взято Белинским из тамбовско-пензенского говора, в данном случае — в значении: сонный, медленно текущий.

309². Из сказки Э.-Т.-А. Гофмана «Неизвестное дитя» («Das fremde Kind»), «Серапионовы братья», ч. II, отд. 4.

310¹. Печатается по тексту наборной рукописи «Отеч. записок», хранящейся в отделе письменных источников Гос. Исторического музея (фонд № 440, ед. хр. № 1258). Рукописные варианты и разночтения с текстом «Отеч. записок» см. в н. т., стр. 714—722.

312¹. В письме к В. П. Боткину от 10—11/XII 1840 г. Белинский, причисляя «Фауста» Гёте к философской поэзии, отмечал, что в этом произведении «есть дивные вещи (т. е. даже во 2-й части), как, напр., «Матери» (в выноске к переводу Каткова статья Ретшера в «Наблюдателе») — не могу без священного трепета читать этого места» (ИАН, т. XI). Это место: «Фауст, дав обещание ~ Париса и Елены» (стр. 312, строка 10—стр. 312, строка 46) и является воспроизведением упомянутого Белинским примечания М. Н. Каткова к статье Ретшера «О философской критике художественного произведения» («Моск. наблюдатель» 1838, ч. XVII, кн. II, стр. 187—188). Диалог о «матерях» был использован критиком также и в статье «Идея искусства» (см. ИАН, т. IV, стр. 599—600).

316¹. «Махабхарата» и «Рамаяна» — выдающиеся произведения древнеиндийского эпоса. См. также примеч. 639¹.

318¹. Статья Ф. Шаля («Отеч. записки» 1841, т. XV, кн. 4).

318². Имеется в виду «Камеинный гость».

319¹. Из неоконченной поэмы Н. М. Карамзина «Илья Муромец» (1794). Противоположную крайность в этом вопросе Белинский осуждал в письме к В. П. Боткину от 22/I 1841 г.: «Мы не греки: греческий мир существует для нас, как прошедший (хотя и величайший) момент развития человечества, но он не может дать нам полного удовлетворения» (ИАН, т. XII).

320¹. Речь идет о второй части трилогии Эсхила о Прометее («Прометей прикованный»).

322¹. Белинский был введен в заблуждение неправильным переводом соответствующих строк Эсхила, смысл которых совершенно иной:

... Но я терзаюсь сердцем
При зрелище позора моего.
(Эсхил, «Прометей прикованный», М.—Л., 1927, стр. 71).

324¹. Цитата из «Прометеев» Гёте в переводе А. Н. Струговщикова в альманахе В. Владиславлева «Утренняя заря» на 1839 год.

326¹. См. и. т., № 33.

327¹. Название и источник приводимой Белинским сказки не установлен. Возможно, что это один из вариантов сказания о Зигфриде и Брунгильде.

328¹. Печатается по тексту наборной рукописи «Отеч. записок», хранящейся в ЛБ (шифр: № 33226.7).

Места, отсутствующие в основной редакции рукописи, воспроизводятся по журнальному тексту.

Рукописные варианты и разночтения с текстом «Отеч. записок» см. в н. т., стр. 722—741, 752—759.

329¹. Полемизируя с консервативными учеными и критиками, стремившимися опереться на истолкованную в реакционном духе народную поэзию, Белинский использует ошибочный тезис о якобы «подражательном» характере русской литературы допетровского периода, еще более усиливая его по сравнению со своей первой статьей о народной поэзии (ср. стр. 297). Сосредоточив все свое внимание на опровержении фальсифицированной народности, Белинский здесь упускает из виду самобытность творчества Ломоносова, Державина, Фонвизина и других русских писателей XVIII века.

331¹. Эти ошибочные высказывания об Украине, ее культуре и языке связаны с интересовавшей тогда Белинского историко-философской концепцией Гегеля. Реакционность этой концепции, нарочито принижавшей всемирно-историческую роль славянских народов, в то время еще не была осознана великим критиком. Об отношении Белинского к культуре украинского народа см. н. т., примеч. 176².

331². Говоря о «скудности» русского народного творчества, Белинский исходил из действительного небольшого числа известных в то время произведений народной поэзии, собирание которой и серьезное исследование еще только начиналось.

332¹. Это, разумеется, неверно. После так называемого «крещения Руси» христианская церковь в союзе с государственной властью в течение веков вела борьбу против укоренившихся в народе языческих верований и обрядов.

333¹. Подлинность «Слова» отстаивали К. Ф. Калайдович, М. А. Максимович и др. «Поддельность» его пытались доказать М. Т. Каченовский, О. И. Сеиковский и особенно И. И. Давыдов. Художественные достоинства «Слова» категорически отрицал, например, М. Н. Катков в своей рецензии (неподписанной) на первую книгу «Истории древней русской словесности» М. Максимовича («Отеч. записки», 1840, т. IX, № 4).

333². Создание «Слова о полку Игореве» относится к 1187 г. (см. «Слово о полку Игореве», изд. АН СССР, серия «Литературные памятники», М.—Л., 1950, стр. 249*).

* В дальнейших ссылках упомянутый перевод «Слова» с комментариями к нему Д. С. Лихачева сокращенно обозначается: «Слово», акад. изд.

- 334¹. Последующие исследования дали возможность раскрыть почти все «бессмыслицы» и «темноты» «Слова о полку Игореве». Искажение текста, которое имело место при переписках, оказалось не таким уж значительным, как предполагал Белинский.
- Критик цитирует «Слово» не по изданию 1800 г., а по его перепечатке (очень исправной) в VII части собрания сочинений А. С. Шишкова (СПб., 1826), допуская при этом ряд мелких неточностей. Собрание сочинений Шишкова имелось в библиотеке Белинского; в ряде мест, в частности в VII части, критиком сделаны карандашные пометки («Литер. наследство», т. 55, М., 1948, стр. 511—512). В тексте и переводе «Слова о полку Игореве» Белинским отмечены именно те слова и строки, которые приводятся им в статье о народной поэзии. Следовательно, этим экземпляром критик пользовался при работе над статьей.
- 334². Вместо: «Помняшь бо» — в изд. 1800 г. и в соч. Шишкова: «Помняшь бо речь».
- 334³. Вместо: «речь» — в изд. 1800 г. и в соч. Шишкова: «песнь».
- 334⁴. Белинский правильно указал на произвольность толкования этого места в переводах издания 1800 г. и Шишкова. На самом деле это — метафорическое изображение игры па гуслях (см. «Слово», акад. изд., стр. 76—77).
- 334⁵. О «Гонзальве Кордуанском» см. в н. т. примеч. 33²; «Надм и Гармония» (1786) — роман М. М. Хераскова.
- 334⁶. Перевод этого места в издании 1800 г. верно передает смысл. Имеется в виду солнечное затмение (1/V 1185 г.).
- 335¹. Перевод Шишкова: «... толки же бодр по среде мрака, колико и при сиянии солнца, твердым и спокойным гласом вощат он воинам своим: «Сподвижники и друзья мои! Не опасайтесь необычной в естестве приметы сей: она искушает терпение наше, и да обрящет нас терпеливыми...» (Соч., ч. VII, стр. 127). Этот «перевод» абсолютно не соответствует подлиннику, приблизительный смысл которого следующий: «Склонились у князя ум [мысль] перед страстным желанием, и охота отведать великого Дона [дойти с победою до Дона] заслонила ему [недоброю] предзнаменованье» («Слово», акад. изд., стр. 77).
- 335². Перевод акад. изд. «Слова»: «Солнце ему тьмою [затмения] путь заграждало [предвещая опасность]» (стр. 79).
- 335³. В некоторых экземплярах VII части сочинений Шишкова (стр. 9) здесь вместо «за» ошибочно напечатано «не»; эта опечатка и ввела в заблуждение Белинского.
- 335⁴. Перевод Шишкова в этом случае приблизительно соответствует смыслу подлинника (ср. «Слово», акад. изд., стр. 82, 400, 405).
- 335⁵. Недоумение Белинского вполне правомерно, так как в переводе издания 1800 г. здесь путаница: слово «паполома», означающее погребальный покров (в «Слове», метафорически: трава, послужившая погребальным покровом), ошибочно соединено с словом «Канияна», неверно истолкованным как прилагательное от «ковь» (ср. «Слово», акад. изд., стр. 84, 412). Догадка И. М. Снегирева, высказанная еще в 1838 г., что Канияна — река (см. там же, стр. 412), видимо, осталась неизвестной Белинскому.
- 335⁶. В переводе издания 1800 г. смысл этого места действительно искажен. Речь здесь идет о том, что Святополк приказал перевести отца своего в Киев («между венгерскими шлоходцами» — для уменьшения тяжести, как обычно перевозили убитых и раненых); «повелея» еще Я. Пожарский (1819 г.) предложил читать, как «повеле яти» (см. «Слово», акад. изд., стр. 84—85, 414).

- 336¹. Перевод акад. изд. «Слова»: «... редко пахари покрякивали [на лошадей, распахивая землю]» (стр. 86).
- 336². Ошибка в тексте издания 1800 г. («убуди», вместо «упуди») способствовала неверной передаче смысла всего этого места; должно быть: «прогнала времена обилия» (см. «Слово», акад. изд., стр. 87, 419).
- 336³. Замечание Белинского справедливо. В этом месте «Слова» говорится о погребальных божествах, которые «поскакали по Русской земле, размыкивая огонь в пламенном [погребальном] роге» (см. «Слово», акад. изд., стр. 87).
- Вместо: «томить» — в изд. 1800 г. и в соч. Шишкова: «томить людей».
- 336⁴. Слово «труд» на древнерусском языке означало также и «скорбь» и «боль» (см. «Слово», акад. изд., стр. 376, 425).
- 336⁵. Следует читать не «бусови» (ошибочное написание в издании 1800 г.), а «бусови»; бусы—серые (см. «Слово», акад. изд., стр. 427).
- 336⁶. Перевод акад. изд. «Слова»: «уже ударило насиле [половецкое] на свободу [русских]» (стр. 90).
- 336⁷. По мнению некоторых советских исследователей (С. Е. Малова и др.) здесь говорится о тюркских феодалах, осевших в Чернигово-Северской земле задолго до похода Игоря и служивших русским князьям (см. «Слово», акад. изд., стр. 91, 434).
- 336⁸. Указание на «невразумительность» этого места сделано еще до Шишкова — в примечании к переводу «Слова» в издании 1800 г. (стр. 36). Смысл этого места: рыскал до восхода солнца (см. «Слово», акад. изд., стр. 97, 459).
- 336⁹. Это место прекрасно передал сам Белинский (см. н. т., стр. 342).
- 337¹. Это замечание, повторенное Шишковым со слов первых переводчиков «Слова», неправильно; слово «богатырь» — восточного происхождения.
- 338¹. В подлиннике: «на борони» — в значении: в самой гуще боя (см. «Слово», акад. изд., стр. 82).
- 339¹. Белинский по ошибке написал вместо «мечь» — «песнь»; отсюда и его неправильное предположение о намеке на «удачный набег». На самом же деле речь идет о мести за поражение Шарукана (деда хана Кончака), которое он потерпел от Владимира Мономаха в 1106 г. (см. «Слово», акад. изд., стр. 431).
- 340¹. Правильно второе предположение (см. «Слово», акад. изд., стр. 92).
- 340². См. н. т., стр. 753. Вместо: «ходила» — в издании 1800 г. и у Шишкова: «была».
- 340³. Шерешеры — видимо, копы (см. «Слово», акад. изд., стр. 438).
- 340⁴. Правильно: Осмомысл (прозвище князя Ярослава Галицкого).
- 340⁵. «Бремена» — тяжести. Автор «Слова», очевидно, имел в виду обычаи Ярослава посылать свои войска в дальние походы, не принимая в них личного участия (см. «Слово», акад. изд., стр. 93). В издании 1800 г. и у Шишкова вместо «бремена» ошибочно: «времьны».
- 340⁶. Белинский следует за неправильным переводом этого места в издании 1800 г.; «папорзи» — ошибка в тексте первого издания «Слова»; должно быть: «нароби» — молодцы (см. «Слово», акад. изд., стр. 23).
- 341¹. Белинский с полным основанием игнорировал произвольный перевод этого места в издании 1800 г.: «О князь! Дон тебя кличет и князей на победу созывает. Храбрые князи Ольговичи на брань поспе-

- шили» (Шишков, соч., ч. VII, стр. 24). Смысл этого места в подлиннике: исполненное горечи воспоминание о словах Игоря с надеждой на победу, сказанных *перед* сражением (см. «Слово», акад. изд., стр. 94).
- 341². Догадка Белинского подтвердилась позднейшими исследованиями. Автор «Слова» в образной форме передает перипетии добывания княжеского стола Всеславом.
- По предположению Д. С. Лихачева, «клюками подпрься о кони» — намек на хитрость, при помощи которой Всеслав добился поддержки киевлян, выразив готовность отдать им их коней; «от них» — от оставших киевлян; «стрикусы» — секиры; «Троян» — языческий бог.
- 341³. Перевод этого места и объяснения к нему см. в акад. изд. «Слова», стр. 96—97, 454—458.
- 342¹. «В друзе теле» — в храбром теле (см. «Слово», акад. изд., стр. 97).
- 343¹. Перевод концовки неверный; «слава» относится не только к князьям, но и к дружинне.
- 344¹. Во времени Белинского насчитывалось до пятнадцати переводов «Слова»; наибольшие отклонения от подлинника имели место в стихотворных переводах; какие из них конкретно имеет в виду Белинский, остается неясным.
- 345¹. Оценить идейный смысл «Слова» во всем его значении препятствовали Белинскому не преодоленные к этому времени до конца гегельянские взгляды на исторический процесс вообще и на историческое развитие славянских народов в частности. Считая, что русский народ в период Киевской Руси еще не достиг «самосознания», Белинский отказывал ему в возможности иметь в то время поэзию, исполненную значительного идейного содержания.
- 346¹. Термин «скандинавоманы», употребленный Белинским, очевидно, связан со статьей историка Ю. И. Венелина «Скандинавомания и ее поклонники, или Столетние изыскания о варягах» («Моск. наблюдатель» 1836, ч. VIII, кн. 12 и ч. IX, кн. 15 и 16). В этой статье Венелин критиковал Байера, Миллера, Шлецера и их последователей, стремившихся доказать скандинавское происхождение русской государственности. Здесь же Венелин высказал и предположение о том, что Нестор называл варягами «померанских славян».
- Выступая против «скандинавоманов», Белинский, вероятно, подразумевал в ряду других и Сенковского, который в своей статье «Скандинавские саги» («Библиография» 1834, т. I) утверждал, что «Россия варяжских времен была, с некоторыми оттенками, финно-славянская Скандинавия».
- 349¹. Белинский исходил здесь из указания Сахарова на то, что известия о Даниле Заточнике находятся в летописи под 1378 г. Однако заточение Даниила отнесено в них к прошлым временам. Напечатанная в «Сказаниях русского народа» первая редакция этого литературного памятника датируется XII веком.
- 349². Текст «Слова Даниила Заточника», исправленный у Сахарова, в свою очередь не всюду точно воспроизводится Белинским. В настоящем издании цитаты из «Слова» даются без перевода на новую орфографию.
- 350¹. В рукописи ошибочно: «попадша».
- 350². После: «словеса» — в тексте Сахарова следует: «ни мертвеца рассмешити, ни безумна наказати. Дети бегают урода, а господь пьяного человека».
- 350³. Вместо: «худые» — в тексте Сахарова: «злые».
- 351¹. Здесь Белинский опустил несколько строк, посвященных этой же теме.

352¹. В рукописи ошибочно: «в 1816 году».

352². Вместо: «присовокуплением» — в подлиннике и в «Сказаниях русского народа»: «прибавлением».

352³. Нижне Белинский цитирует предисловие не по изданию 1818 г., а по «Сказаниям русского народа», где оно приведено неточно.

352⁴. В издании 1818 г. за словами: «... древних стихотворенный» — следует: «и в 36 песне...»; фраза: «За справедливость сего ручается г. Якубович» находится в подстрочном примечании.

352⁵. В рукописи ошибочно: «стр. 37».

353¹. Это выражение из «Моцарта и Сальери» Пушкина встречается и в письмах Белинского: «... прав Сальери: талант дается *гулякам правды*» (см. ИАН, т. XII, письмо к И. С. Тургеневу, осень 1844 г.). В письме к В. П. Боткину в декабре 1847 г. Белинский, противопоставляя гуляк приобретателям, писал: «... ты, пожалуй, заключишь, что я не уважаю труда, и в *гуляке правдом* вижу идеал человека. Нет, это не так. В гуляках я только вижу потерянных людей, но людей, а в *наживальщиках* я не вижу никаких людей» (ИАН, т. XII). Это высказывание помогает раскрыть социально-политический смысл высказываний критика о пьянстве на Руси (см. стр. 382—384).

353². В сборнике Кириши Данилова эта песня имеет заголовок: «Да не жаль добра молодца бного — жаль похмельного».

353³. В произведениях Гоголя такое замечание отсутствует. Близкие по смыслу высказывания имеются в повести «Портрет».

355¹. Эти «богатырские сказки» были составлены на основе былин самим Сахаровым, указавшим в качестве их источника несуществующую «рукопись Бельского» — тульского купца, который якобы получил ее из дома Демидова. Сахаровская подделка была разоблачена только в 60-х годах П. А. Бессоновым (см. Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. V, стр. СXXXIII—СXLIII); ср. примеч. 424¹.

356¹. Это мнение Белинский мог слышать от сторонников теории немецкого ученого Фр. Вольфа, полагавшего, что «Илиада» и «Одиссея» созданы не одним автором, а многими поэтами-певцами (рапсодами). Оно нашло свое выражение, в частности, в анонимной рецензии на второе издание «Илиады» Гомера в переводе Н. И. Гнедича («Отеч. запiski» 1839, т. II, № 3).

360¹. «Полатный брус» — «один из брусьев, на которых лежит настилка полатей» (К и р ш а Д а н и л о в. Древние российские стихотворения. Под ред. П. Н. Шеффера. СПб., 1901, стр. 268).

360². В подлиннике: «старая»*.

364¹. Позднее было выяснено, что былинный образ Марины явился своеобразным отражением реального исторического лица — Марины Мнишек, в восприятии ненавидевших ее народных масс (см. Ю. М. Соколов. Русский фольклор, М., 1940, стр. 268).

367¹. После: «коня» — в подлиннике следует:

Воткнет копые во сыру землю,
Привязал он коня за остро копые...

* Приводятся только те расхождения с текстом сборника Кириши Данилова, которые существенно меняют смысловое значение; как здесь, так и в последующих примечаниях к настоящей статье (№ 35) слово «подлинник» употребляется в значении: сборник «Древние российские стихотворения» Кириши Данилова, изд. 1818 г.

- 370¹. Очевидно, Белинский имеет в виду выступления в XIV—XV веках деятелей Возрождения против политической власти пап.
- 373¹. «подсолнечник» — зонтик (К и р ш а Д а н и л о в. Древние российские стихотворения. СПб., 1901, стр. 267).
- 376¹. В подлиннике: «лук и колчан».
- 379¹. В подлиннике: «тестя».
- 379². К. Ф. Калайдович первый в примечаниях к изданию 1818 г. высказал предположение, что это — название какого-нибудь племени, живущего в Сибирь. Олюторы — одна из племенных групп, входящих в состав народа пымыланов, основная масса которого в настоящее время проживает в Корякском национальном округе.
- 384¹. Строки из песни «Ох! В горе жить — не кручину быть» («Древние российские стихотворения», 1818, стр. 381). В подлиннике: «А я в горе...»
- 387¹. В подлиннике: «в полтретья».
- 388¹. В подлиннике: «на меня».
- 389¹. В подлиннике:
- Вместо уса было воткнуто
Два острые ножика булатные;
Вместо ушей было воткнуто
Два остра кожья мурзачекия.
- 392¹. В подлиннике: «суженое пересуживаешь, ряженое переряживаешь».
- 394¹. В подлиннике: «своей».
- 394². «Дюжина», правильно «дужина» — следы от колец на пальцах («Древние российские стихотворения», М., 1938, стр. 299).
- 395¹. В подлиннике:
- А и молодой Касьян сын Михайлович
Кладет он заповедь великую
На всех тех дородных молодцов.
- 396¹. В подлиннике: «Не наведи на гнев».
- 400¹. В подлиннике:
- И сказывают, каковы коня приметы,
И каков был молодец сам.
- 400². После «не съезжаются» — в сборнике Кирши Данилова следует: «совету советовать, крепку думушку думать про службу царскую и про службу воинскую».
- 401¹. Печатается по тексту наборной рукописи «Отеч. записок», хранящейся в ЛБ (шифр № 33226. 8).
Места, отсутствующие в рукописи, воспроизводятся по журнальному тексту.
Рукописные варианты и разночтения с текстом «Отеч. записок» см. в н. т., стр. 741—752, 759—763.
- 402¹. «сыпь» — «доля в складчине» (К и р ш а Д а н и л о в. Древние российские стихотворения, СПб., 1901, стр. 280).
- 404¹. «полть» — «половина туши, вдоль разрубленной» («там же», стр. 276). Значение слова («рассеченные пополам трупы») указано еще К. Ф. Калайдовичем в примечаниях к изданию 1818 г. (стр. XXVI).

- 405¹. Новгород, основанный в IX веке славянами, жившими по Ильменю, не был колонией Южной Руси, но в X—XII веках находился под властью киевских князей, свергнутой восстанием 1136 г.
- 405². Это, конечно, неверно. Новгородская культура для того времени была очень высока и во многом превосходила западноевропейскую. В частности, Новгород отличался распространением грамотности среди широких слоев населения, о чем свидетельствуют берестяные грамоты, открытые Новгородской экспедицией Академии Наук СССР в 1951—1952 гг.
- 410¹. «Братчина Никольщина» — «складчина, ссыпчина для празднования Николина дня» (К и р ш а Д а н и л о в. Древние российские стихотворения, СПб., 1901, стр. 268).
- 410² строка 2 св. ...качается... — Ошибка в издании 1818 г.; в рукописном сборнике Кирши Данилова — «пачается» (надеется, думает). См. «Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. V, стр. 21.
- 415¹. По вполне вероятному предположению С. А. Венгерова (ПссБ, т. VI, примеч. 490), здесь подразумевается кружок Н. В. Станкевича.
- 416¹. «Двою» — здесь: вдвойне, двойное.
- 416². В сборнике Кирши Данилова (1818 г.): «кляли они рыбу в погребы».
- 418¹. Слов: «на пицу святого Антония» — в «Отеч. записках» нет; в письме к И. И. Панаеву от 10/VIII 1838 г. Белинский отмечал, что цензура вымарывала у него слово «святой» (ИАН, т. XI).
- 423¹. Слова, выдуманные Сахаровым.
- 424¹. Впоследствии выяснилось, что сказка об «Акуидине» была сочинена самим Сахаровым; сюжет ее, как установил П. А. Бессонов (см. примеч. 355¹) заимствован из поэмы Ф. Глипки «Карелия, или Заточение Марфы Иоанновны Романовой» (1830).
- 424². См. примеч. 355¹.
- 425¹. В «Сказаниях русского народа»: «дым».
- 427¹. Намек на деятельность Петра I.
- 429¹. «Выходы» — дань, оброк (К и р ш а Д а н и л о в. Древние российские стихотворения, СПб., 1901, стр. 269).
- 430¹. См. примеч. 379².
- 433¹. «О взятии Казани». Напечатано в сборнике Сухопова.
- 433². Из сборника Кирши Данилова (XXVIII. «Взятие Казанского царства»).
- 435¹. См. М. А. Максимова ч. I, М., 1834. Белинский цитирует далее перепечатанную Максимовичем из «Запорожской старины» И. И. Срезневского (ч. I, Харьков, 1833, кн. 1, стр. 102—105) «Думу о Самке Мушкете». В примечании в этой думе Максимович писал: «Превосходная дума сия относится к 1637 году, когда казаки ополчились снова, после ужасной смерти Павлюка. О хорунжем Самке Мушкете, который представлен идущим чрез поле битвы, усеянное трупами, я не знаю по истории» (стр. 27). Как выяснилось позднее, песня о Самке Мушкете была подделкой под народное произведение, сочиненной И. И. Срезневским (см. Н. К о с т о м а р о в. Историческая поэзия и новые ее материалы. — «Вестник Европы» 1874, т. VI, кн. 12, стр. 625—626, 628).
- 435². Максимович писал в примечаниях: «В Украине был какой-то знаменитый Семен Швец (сапожник), вошедший в поговорку. Говорится, например, он его смял, *моя Швец Семен шкуру*» (указ. изд., стр. 29).
- 436¹. Белинский писал В. П. Боткину 26/XII 1840 г.: «Каковы последние

то стихотворения Кольцова — а? Экой чорт — коли размахнется так посторонись — ушибет» (ИАН, т. XI).

- 438¹. Из «Сказаний русского народа» (стр. 232). Отрывок из этой песни Белинский привел во второй статье «Деяния Петра Великого...» (см. н. т., стр. 151).
- 438². В «Сказаниях русского народа» эти строки напечатаны в иной редакции:
- Мы не воры, — мы разбойнички:
Стевьяки Разина мы работнички.
(стр. 227).
- 439¹. См. примеч. 441².
- 439². Из сборника Кириши Данилова (LVIII. «Усы, удалы молодцы»).
- 441¹. Из стихотворения Пушкина «Зимняя дорога» (1826).
- 441². Имеется в виду сочинение Г. К. Котошихина «О России в царствовании Алексия Михайловича». См. н. т., № 11.
- 442¹. Из «Полтавы» Пушкина (песнь первая).
- 442². Из «Сказаний русского народа» (стр. 111).
- 443¹. Там же стр. 112.
- 443². Там же, стр. 208.
- 444¹. Там же, стр. 212.
- 444². Из «Нового и полного собрания российских песен» Н. И. Новикова, ч. I, М., 1780, № 158.
- 445¹. Из «Сказаний русского народа» (стр. 208).
- 446¹. Из сборника Кириши Данилова (XXXV. «Перед нашими воротами утоптана трава»).
- 446². Из «Сказаний русского народа» (стр. 214).
- 447¹. Из рукописного сборника народных песен, собранных А. В. Кольцовым. Поэт передал его Белинскому для напечатания, но издание не было осуществлено из-за цензурных препятствий (см. сб. Белинский. Статьи и материалы. Изд. ЛГУ, 1949, стр. 132).
- 447². Из сборника Суханова. К этому «древнему стихотворению», озаглавленному «Дмитрий Васильевич и Домна Фалеевна», Суханов дает следующее примечание: «Слышанное и списанное слово в слово, как здесь значится, от кольской мещанской девки Василисы, не умевшей несколько русской грамоте. Эти стихи были ею петы».
- 448¹. Сокращенное изложение текста, записанного Сухановым (стр. 7—10). Вместо «калнкв» (в подлиннике) Белинский ошибочно пишет «каленк».
- 448². К этому слову Сухановым дано следующее примечание: «И поныне в некоторых губерниях, <употребляемое> селянами прилагательное *высокородный* бывает едким упреком, как бы *гордый, надменный*, никого противу себя не равняющий» (стр. 11).
- 450¹. Белинский опустил данный Сухановым пересказ конца стихотворения, равно как и ряд его пояснительных замечаний в тексте.
- 450². Краевский незря вычеркнул эти слова, характеризующие условия работы Белинского в «Отеч. записках», когда критик был вынужден писать «к слуху» статьи по сложнейшим вопросам. Об этом Белинский с горечью писал В. П. Боткину 22/1 1841 г.: «...хорошо какому-нибудь Рётшеру издать в год брошюрку, много две. А тут напишешь 5 полу-

листов, да и шлешь в типографию, а прочие дуешь, как бог велит, а тут еще Краевский стоит с палкою да погоняет» (ИАН, т. XII).

- 450³. И это было по достоинству оценено уже современниками Белинского. Так, например, И. С. Тургенев в своих воспоминаниях о Белинском писал относительно его статей о народной поэзии: «При слабости и скудности тогдашних филологических и археологических данных, они поражают читателя глубоким и живым пониманием народного духа и народного творчества» («Белинский в воспоминаниях современников», М., 1948, стр. 362, примеч.).
- 451¹. «Отеч. записки» 1841, т. XVIII, № 9 (ценз. разр. 30/VIII), отд. VI, стр. 1—5. Без подписи.
- 451². Статья Белинского о первом издании «Героя нашего времени» была напечатана в «Отеч. записках» 1840, т. X, № 6, стр. 27—54 и т. XI, № 7, стр. 1—38 (см. ИАН, т. IV, № 42).
- 451³. О «преувеличенных» похвалах Белинского по адресу Лермонтова писал Полевой («Сын отечества» 1839, ч. XI, отд. VI, стр. 45; 1840, ч. II, отд. VI, стр. 663—670), Булгарин («Сев. пчела» 1840, № 246, от 30 октября, стр. 981—982), Бурачек («Маяк» 1840, ч. XII, отд. IV, стр. 169—170). Белинский возражал Полевому в статье «Журналистика» (см. ИАН, т. IV, № 40).
- 453¹. Это утверждал С. П. Шевырев в «Москвитяинне» 1841, ч. II, № 4, стр. 535. См. отзыв Белинского о статье Шевырера в письме к В. П. Боткину от 9/IV 1841 г. (ИАН, т. XII).
- 454¹. Цитата из элегии В. А. Жуковского «На кончину ее величества королевы Виртембергской».
- 454². У Лермонтова: «...дела нет...»
- 455¹. Белинский в 1841 г. не мог предполагать, что число не опубликованных при жизни поэта юношеских стихотворений Лермонтова было значительным. Под псевдами, подаренными Лермонтовым А. А. Краевскому, Белинский, по видимому, подразумевал стихотворения: «Нарус» («Отеч. записки» 1841, т. XVIII, № 10, стр. 161); «Желание» (там же, т. XIX, № 11, стр. 1—2); «Сосна», «Кн. М. А. Щербатовой» (там же, 1842, т. XX, № 1, стр. 124 и 126); «Соседка» (там же, т. XX, № 2, стр. 127—128); «Договор» (там же, т. XXI, № 3, стр. 1—2); «Умирающий гладнатор» (там же, т. XXI, № 4, стр. 378); «Два великана» (там же, т. XXI, № 5, стр. 1—2). Сохранилась тетрадь с автографами этих посмертно напечатанных стихотворений, принадлежавшая А. А. Краевскому (см. М. Ю. Лермонтов в Полн. собр. соч., т. 5, СПб., 1913, стр. 30—31; см. там же на стр. 44—45 перечень других стихотворений Лермонтова, посмертно опубликованных в «Отеч. записках»).
- 455². О замысле написать романтическую трилогию Лермонтов говорил Белинскому, вероятно, во время встречи их в Ордонанс-гаузе 12—16/IV 1840 г., так как именно во время этой встречи они говорили о Купере (см. ИАН, т. XI, письмо Белинского к В. П. Боткину от 16/IV 1840 г., и «Литературные воспоминания» И. И. Панаева, М.—Л., 1950, стр. 136).
- 455³. Цитата из «Евгения Онегина» (гл. 6, строфа XXXI).
- 456¹. О том, что Лермонтов погиб на дуэли, в печати нельзя было упомянуть по цензурным причинам. О впечатлении, какое произвела на Белинского смерть Лермонтова, см. в письме Белинского к Н. Х. Кетчеру 3/VIII 1841 г. (ИАН, т. XII; ср. т. VI, стр. 7 и 296).
- 456². Цитата из «Евгения Онегина» (гл. 6, строфы XXXVI—XXXVII). После 10-й строки пропущена строка: «И страх порока и стыда...»