

КЛАССИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В. Е. БЕЛИНСКИЙ

СТАТЬИ О ПОЭТОВ

РУССКОЕ ИЗОБРЕТЕНИЕ В ПОЭТИКЕ ПОЭТОВ.
ПОСЛЕДНИЕ ПОЭТИЧЕСКИЕ НАЧЕТАНИЯ И
ВНЕШНИЕ УСЛОВИЯ ПОЭТИКИ И
ПОЭТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ ПОЭТОВ
ПОСЛЕДНИЕ ПОЭТИЧЕСКИЕ НАЧЕТАНИЯ
ПОСЛЕДНИЕ ПОЭТИЧЕСКИЕ НАЧЕТАНИЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
СВАРСКОЕ И
МОСКВА, 1921-27

БИБЛИОТЕКА
С. 1000 ШКОЛЫ № 72
К. 1000 ТАРОВЫЙ № 8241

8241

1683

251.7
5-43

БИБЛИОТЕКА ШКОЛЫ
КЛАССИКИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИМЕНИ З. И. ЛОБНОВА
Инв. № 78
Шифр № 2657

~~2557~~

В. Г. БЕЛИНСКИЙ

~~MP 1111~~

СТАТЬИ О ГОГОЛЕ:

О РУССКОЙ ПОВЕСТИ И ПОВЕСТЯХ ГОГОЛЯ.
ПОХОЖДЕНИЯ ЧИЧИКОВА ИЛИ МЕРТВЫЕ
ДУШИ. НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ПОЭМЕ ГОГОЛЯ
„ПОХОЖДЕНИЯ ЧИЧИКОВА ИЛИ МЕРТВЫЕ
ДУШИ“. ОБЪЯСНЕНИЕ НА ОБЪЯСНЕНИЕ ПО
НОВОДУ ПОЭМЫ ГОГОЛЯ „МЕРТВЫЕ ДУШИ“.

15-я Семилетняя Школа
Инв. № 1293
~~417~~



БИБЛИОТЕКА
Закрома ОТЗ

~~3819~~
~~2557~~
5-43

Статьи о Гоголе печатаются по журналам „Телескоп“ 1835 г.
и „Отечественные Записки“ 1842 г.



Статья «О русской повести и повестях Гоголя» принадлежит к ранним статьям критика: она написана в 1835 г., когда Белинский имел перед собой еще только две книжки Гоголя—«Вечера на хуторе» и «Миргород». В этой статье Белинский является сторонником отвергнутой им потом теории искусства. По этой теории творчество художника бесцельно и бессознательно. Художник не ставит себе никаких задач. Его творчество основано на «таинственном ясновидении», на влечении, независимом от его воли. Но как характер сновидений зависит от особенностей жизни каждого человека, так и творчество художника отражает значительность его творца—важны «жизнь, мнение и образованность художника». Эта теория бесцельного и бессознательного творчества была впоследствии отвергнута Белинским.

Задачу критика Белинский в этой статье видит не в том, чтобы расширить круг понятий об изящном, а в том, чтобы «распространить в своем отечестве уже известные отдельные понятия об этом предмете». И несмотря на то, что Белинский стремится стать только скромным просветителем читающей массы, он в этой статье выступает и прекрасным выразителем новых понятий об искусстве.

Опираясь на творчество Гоголя, Белинский разделяет поэзию на идеальную и реальную. «Поэт или

пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрений на вещи, от его отношения к миру, к веку и народу, в котором он живет, или воспроизводит жизнь во всей ее наготе и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам действительности». Потом эти два подхода художника к миру будут у него называться романтизмом и реализмом. Но и не найдя еще законченной формулировки, Белинский говорит о своих симпатиях к реализму: «задушевыми, любимыми созданиями времени всегда останутся те, в коих жизнь и действительность отражаются верно и истинно».

Гоголь, как зачинатель реалистического направления в искусстве, внушает Белинскому не только восторг, но и дает возможность выявить свою исключительную чуткость одаренного критика к главной сущности таланта Гоголя еще до появления «Ревизора» и «Мертвых душ». Белинский отмечает отсутствие бичевания в гоголевском юморе. Гоголь понимает ничтожность своих героев, но «не сердится на них; он даже как будто любит ее, как любитесь взрослый человек на игры детей». И при этом критик совершенно правильно отметил то, что потом вошло во все учебники по литературе. «Повести Гоголя—это сначала смешно, потом грустно! И такова жизнь наша: сначала смешно, потом грустно». Впоследствии сам Гоголь в «Мертвых душах» будет указывать на «незримые миру слезы», разлитые в его поэме.

Вступительные страницы посвящены повести до-гоголевского периода. Здесь Белинский отмечает Марлинского, Погодина и Полевого. Критик выделяет из них Полевого и говорит, что его повести отмечены «печатью истинного таланта, а некоторые навсегда останутся украшением русской литературы». Но в своих последующих обзорах Белинский отка-

зывается от своей положительной оценки повестей Полевого. В обзоре русской литературы 1842 г. он уже говорит, что «повести Полевого чужды всякого творчества; не чуждые некоторой изобретательности, бедные чувством, но богатые чувствительностью, лишенные идеи, но достаточно нашпигованные высшими взглядами—повести, представлявшие, вместо характеров, образы без лиц, т.-е. неопределенные полумысли автора» и т. д. Они были интересны, по мнению Белинского, только до появления «Пицковой дамы», «Капитанской дочки», повести Гоголя и «Героя нашего времени».

Библиографическая статья В. Белинского о «Мертвых душах» не претендовала на полную характеристику лучшего создания Гоголя. Критик устанавливает вначале факт уклончивого отношения к Гоголю со стороны русской журналистики того времени и совершенно справедливо говорит, что только на долю «Отечественных Записок» выпала «прямая критика». Этим Белинский подчеркивает свою заслугу в деле признания великого таланта Гоголя. «После появления «Мертвых душ» много найдется литературных Колумбов,—говорит критик,—которым легко будет открыть новый великий талант в русской литературе, нового великого писателя русского Гоголя».

Заслугу Гоголя Белинский в этой статье видит в том, что он смело и прямо взглянул на русскую действительность. Белинский отмечает и «субъективность» Гоголя и считает ее шагом вперед. Критик имеет в виду те отступления, которые обнаруживают не апатическое равнодушие художника к изображаемому миру, а заставляет его проводить этот мир через свою душу. Эта «субъективность» выражается в лирических отступлениях и размышлениях писателя даже среди рассказа. Далее Белинский с удоволь-

ствием выписывает большой лирический отрывок о скачущей тройке и даже говорит, что этот лирический пафос не всеми будет понят.

Но, как сейчас увидим, этот взгляд на «Мертвые души» не был для Белинского окончательным.

Вскоре после этого критик пишет статью по поводу брошюры К. Аксакова «Несколько слов о поэме Гоголя «Мертвые души». К. Аксаков увидел в поэме Гоголя воскрешение древнего эпоса, т.-е. «Илиады». Белинский выступает с возражением, в котором очень метко замечает: в «Илиаде» жизнь возведена в апофеозу,—в «Мертвых душах» она разлагается и отрицается. Создание Гоголя имеет великое значение, но это значение для России: «для всех же других стран их значение мертво и непонятно». На критику Белинского Конст. Аксаков ответил резкой статьей, в которой между прочим попытался защищаться тем, что надо смотреть не только на то, что есть, а иметь в виду и то, что будет в последующих частях. В ответ на это Белинский пишет «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души». На замечание Аксакова,—кто знает как раскроется содержание «Мертвых душ», Белинский, намекая на обещание Гоголя представить «мужа, одаренного божественными доблестями» или «русскую девицу, какой не сыскать нигде в мире», говорит: «много, слишком много обещано, так много, что негде и взять того, чем выполнить обещание, потому что того и нет еще на свете; нам как-то страшно, чтобы первая часть, в которой все комическое, не осталась истинной трагедией, а остальные две, где должны проступить трагические элементы, не сделались комическими, по крайней мере в патетических местах». И дальше Белинский говорит о падении непосредственности творчества Гоголя там, где поэт сталкивается с мыслителем.

Здесь, в этой статье, Белинский уже не только не восторгался лирическим отрывком о «скачущей тройке», но даже говорит, что страницы эти нам ничего не доказали, «кроме ухарской, забубенной удалы и какой-то беззаботности простого русского народа в деле улучшений»...

В этой статье против Аксакова интересны не полемические строки, а те места, где Белинский попутно устанавливает свой углубленный взгляд на Гоголя. Пафос поэмы, по мнению Белинского, состоит «в противоречии общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциональным началом, доселе еще таинственным, доселе еще не открывшимся собственному сознанию и неуловимым ни для какого определения». Другими словами, Белинский хотел сказать, что великий идеал устройства жизни на более разумных основах вступал в противоречие с картиной николаевской России, увековеченной в «Ревизоре» и «Мертвых душах». В нескольких дальнейших строках Белинский намекает, как от каждого мало заметного для рядового читателя явления жизни, художественно претворенного в «Мертвых душах», можно сделать обобщение значительного характера. «Конечно, какой-нибудь Иван Антонович, кувшинное рыло, очень смешен в книге Гоголя, но почему он так может показаться для нас в жизнь—вот вопрос». Здесь только намек, но этот намек говорит о скрытой ненависти Белинского к этой «огромной корпорации служебных воров и грабителей», которая правила страной и о которой он начистоту выскажется в своем знаменитом письме к Гоголю.

В большой выноске данной статьи Белинский обещает подробно остановиться на разборе всех четырех томов Гоголя—от «Вечеров на хуторе» до «Мертвых душ» включительно—и говорит, что «историческая и социальная точка зрения будет положена

в основу этих статей. Поговорить будет о чем!». К сожалению, смерть помешала великому критику исполнить свое обещание, да вероятно и третий, самый мрачный период николаевского царствования, не дал бы Белинскому для этого возможности. Но так или иначе, Белинский не успел сказать своего последнего исчерпывающего слова о великом общественном значении творчества Гоголя.

О РУССКОЙ ПОВЕСТИ И ПОВЕСТЯХ г. ГОГОЛЯ.

(Арабески и Миргород.) ¹⁾

Русская литература, несмотря на свою незначительность, несмотря даже на сомнительность своего существования, которое теперь многими признается за мечту, русская литература испытала множество чуждых и собственных влияний, отличилась множеством направлений. Так как это имеет прямое отношение к предмету моей статьи, то укажу, в кратких очерках, на главнейшие из этих влияний и направлений. Литература наша началась веком *схоластицизма*, потому что направление ее великого основателя было не столько художественное, сколько ученое, которое отразилось и на его поэзии, вследствие его ложных понятий об искусстве. Сильный авторитет его бездарных последователей, из коих главнейшими были Сумароков и Херасков, поддержал и продолжил это направление. Не имея ни искры гения Ломоносова, эти люди пользовались не меньшим и еще чуть ли не большим, чем он, авторитетом и сообщили юной литературе характер *тяжело-педантический*.

¹⁾ Телескоп, 1835, ч. 26.

Сам Державин заплатил, к несчастью, слишком большую дань этому направлению, чрез что много повредил и своей самобытности и своему успеху в потомстве. Вследствие этого направления, литература разделилась на «оду» и «эпическую, инако героическую пииму». Последняя в особенности почиталась торжественнейшим проявлением поэтического гения, венцом творческой деятельности, альфою и омегою всякой литературы, конечною целию художественной деятельности каждого народа и всего человечества ¹⁾. Петрияда произвела достойных себя чад—Россияду и Владимира; а эти, в свою очередь, несколько длинных Петров и, наконец, пресловутую Александриду... Потом, только и слышно было, как наши лирики, *упиваясь одопением*, по выражению одного из них, в своих громогласных одах, взапуски заставляли *плясать реки и скакать холмы*... Это было главное, характеристическое направление; еще тогда же и после были и другие, хотя и не столь сильные: Крылов родил тьму баснописцев, Озеров—трагиков, Жуковский—балладистов, Батюшков—элегистов. Словом, каждый замечательный талант заставлял плясать под свою дудку толпы бездарных писателей. Еще век тяжелого схоластицизма не кончился, еще он был, как говорится, во всем своем разгаре, как Карамзин основал новую школу, дал литературе новое направление, которое, вначале, ограничило схоластицизм, а впоследствии совершенно убило его. Вот главная и величайшая заслуга этого направления, которое было нужно и полезно, как реакция, и вредно, как

¹⁾ Это смешное и жалкое направление до того было сильно и так долго продолжалось, что многие литераторы, в 1813 г., советовали г. *Иванчину-Писареву*, написавшему довольно фразистую «Надпись на поле Бородинском», написать—что бы вы думали?—*Эпическую поэму!*...

Прим. Белинского.

направление ложное, которое, сделавши свое дело, требовало, в свою очередь, сильной реакции. По причине огромного и деспотического влияния Карамзина и многосторонней его литературной деятельности, новое направление долго тяготело и над искусством, и над наукой, и над ходом идей и общественного образования. Характер этого направления состоял в *сантиментальности*, которая была односторонним отражением характера европейской литературы XVIII века. В то время, когда это *сантиментальное* направление было во всем цвету своем, Жуковский ввел литературный *мистицизм*, который состоял в *мечтательности*, соединенной с ложным *фантастическим*, но который, в самом-то деле, был не что иное, как несколько возвышенный, улучшенный и подновленный *сантиментализм*, и хотя породил тьму бездарных подражателей, но был великим шагом вперед ¹⁾. С половины второго десятилетия XIX века совершенно кончилась эта однообразность в направлении творческой деятельности: литература разбежалась по разным дорогам. Хотя огромное влияние Пушкина (который, скажем мимоходом, составляет, на пустынном небосклоне нашей литературы, вместе с Державиным и Грибоедовым, пока единственное поэтическое созвездие, блестящее для веков) и этому периоду нашей словесности сообщило какой-то общий характер; но, во-первых, сам Пушкин был слишком разнообразен в тонах и формах своих произведений, потом, влияние старых авторитетов еще не потеряло своей силы, и, наконец, знакомство с европейскими

¹⁾ Говоря о Жуковском, я имею в виду направление, произведенное им на литературу, а не оценку его литературных заслуг, разумею его баллады и малое число оригинальных пьес, а не переводы вообще, которыми наша литература по справедливости гордится.

Прим. Белинского.

литературами показало новые роды и новый характер искусства. Вместе с поэмой *Пушкинскою* появились роман, повесть, драма, усилилась элегия и не были забыты баллада, ода, басня, даже самая эклога и идиллия.

Теперь совсем не то: теперь вся наша литература превратилась в роман и повесть. Ода, эпическая поэма, баллада, басня, даже так называемая, или, лучше сказать, так называвшаяся, *романтическая поэма*, поэма *Пушкинская*, бывало наводнявшая и потоплявшая нашу литературу—все это теперь не больше, как воспоминание о каком-то веселом, но давно минувшем времени. Роман все убил, все поглотил, а повесть, пришедшая вместе с ним, изгладил даже и следы всего этого, и сам роман с почтением посторонился и дал ей дорогу впереди себя. Какие книги больше всего читаются и раскупаются? Романы и повести. Какие книги доставляют литераторам и дома и деревни? Романы и повести. Какие книги пишут все наши литераторы, призванные и непризванные, начиная от самой высокой литературной аристократии до неугомонных рыцарей Толкуна и Смоленского рынка? Романы и повести. Чудное дело! но это еще не все: в каких книгах излагается и жизнь человеческая, и правила нравственности, и философические системы и, словом, все науки? В романах и повестях.

Вследствие каких же причин произошло это явление? Кто, какой гений, какой могущественный талант произвел это новое направление?... На этот раз нет виноватого: причина в духе времени, во всеобщем и, можно сказать, всемирном направлении.

Правда, и здесь было влияние иностранных литератур, что очень естественно, ибо народ, начинающий принимать участие в жизни образованной части человечества, не может быть чуждым никакого общего

умственного движения. По крайней мере, это уже не было следствием успеха или сильного авторитета одного какого-нибудь лица, но было следствием общей потребности. Правда, мы еще не забыли, хотя по имени, прадедушку наших романов—Ивана Выжигина; но он был их прадедушкой только по времени своего появления, а не по внутреннему достоинству. Не успех его заставил всех писать романы, но он доказал общую потребность. Надобно же было кому-нибудь начать. Притом же, вопрос состоял не в том: будет ли иметь успех на Руси роман? Этот вопрос был уже решен, ибо тогда переводные романы Вальтера Скотта уже начали разливаться по России широким потоком. Вопрос состоял в том: может ли иметь на Руси успех русский роман, написанный по-русски и почерпнутый из русской жизни. Г. Булгарину случилось прежде других решить этот вопрос: вот и все.

Роман и теперь еще в силе и, может быть, надолго или навсегда будет удерживать почетное место, полученное, или, лучше сказать, завоеванное им между родами искусства; но повесть во всех литературах теперь есть исключительный предмет внимания и деятельности всего, что пишет и читает, наш дневной насущный хлеб, наша настольная книга, которую мы читаем, смыкая глаза ночью, читаем, открывая их поутру. Есть еще третий род поэзии, который должен бы в наше время разделять владычество с романом и повестью: это *драма*, хотя ее успехи и заслонены успехом романа и повести. Вследствие этого всеобщего направления, и в нашей литературе господствующими родами поэзии сделались роман и повесть, и сделались, повторяю, не столько вследствие слепого подражания, или преобладания какого-нибудь сильного дарования, или, наконец, обольщения слишком необыкновенным успехом какого-нибудь тво-

рения, сколько вследствие общей потребности и господствующего духа времени.

В чем же заключается причина этой общей потребности, этого господствующего духа времени, которые все литературы подвели под форму романов и повестей?

Поэзия двумя, так сказать, способами объемлет и воспроизводит явления жизни. Эти способы противоположны один другому, хотя ведут к одной цели. Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрения на вещи, от его отношений к миру, к веку и народу, в котором он живет, или воспроизводит ее во всей ее наготе и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам ее действительности. Поэтому поэзию можно разделить на два, так сказать, отдела—на *идеальную* и *реальную*. Объяснимся.

Поэзия всякого народа в начале своем бывает согласна с *жизнью*, но в раздоре с *действительностью*, ибо у всякого младенчествующего народа, как и у младенчествующего человека, *жизнь* всегда враждует с *действительностью*. Истина жизни недоступна ни для того, ни для другого; ее высокая простота и естественность непонятна для его ума, неудовлетворительна для его чувства. То, что для народа возмужалого, как и для человека возмужалого кажется торжеством бытия и высочайшею поэзиею, для него было бы горьким, безотрадным разочарованием, после которого уже незачем и не для чего жить. Разоблаченная и обнаженная от своих ложных красок, жизнь представилась бы ему сухою, скучною, вялою и бедною прозою, как будто бы истина и действительность не совместны с поэзиею; как будто бы солнце менее великолепно и лучезарно, когда оно только простой и темный шар, а не торжественная колесница Феба; как будто бы лазурный купол неба менее прекрасен, когда он уже не звезд-

ный Олимп, жилище богов бессмертных, а ограниченное нашим зрением, беспредельное пространство, вмещающее в себе мириады миров; как будто бы, наконец, земля, жилище человека, менее дивна, когда она лежит не на раменах Атланта, а держится и движется в воздушном океане, не поддерживаемая ничьею рукою, повинующаяся одному простому закону тяготения!... Таким-то образом первобытное человечество, в лице грека, во всей полноте кипящих сил, во всем разгаре свежего, живого чувства и юного, цветущего воображения, объясняло явления физического мира влиянием высших, таинственных сил. Таким же образом объясняло оно и явления нравственного мира, подчинив их влиянию какой-то грозной и неотразимой силы, которую оно назвало *Судьбою*. Для грека не было законов природы, не было свободной воли человеческой. И вот почему все, входящее в круг обыкновенной жизни, все, объясняющееся простою причиною, почитал он недостойным поэзии, унижением искусства, словом, *низкою природою*—выражение так глупо понятое, так нелепо принятое французами XVIII столетия. Для него не существовало человека с его свободною волею, его страстями, чувствами и мыслями, страданиями и радостями, желаньями и лишениями, ибо он еще не сознал своей индивидуальности, ибо его Я исчезало в Я его народа, идея которого трепещет и дышит в его поэтических созданиях. Его лирические песни не посят на себе отпечатка воззрения на мир, следов стремления допытаться его тайн, в них нет унылой думы, грустной мечтательности: это—просто или торжественный гимн благодарности, или пламенный дифирамб радости, выражение бессознательной *хары*, ибо он смотрел на природу взором любовника, а не мыслителя, любил ее, а не исследовал, и вполне был доволен и очарован ею. При взгляде на нее не вопросы, а восторг теснился

в его душу, и он изливает этот восторг или в благодарственном гимне, или бешеном дифирамбе, или торжественной оде. Это его лиризм; теперь посмотрим на его эпопею и драму. Что ему жизнь и судьба какого-нибудь частного человека—этот роман, так простой и так обыкновенный? Давайте ему царя, полубога, героя! Что ему картина частной жизни, с ее заботами и хлопотами, с ее высоким и смешным, с ее горем и радостью, любовью и ненавистью—эта повесть, так мелко-подробная, так суетно-ничтожная? Разверните перед ним картину борьбы народа с народом, представьте ему зрелище боев и кровопролитий, в которых принимают участие сами небожители и которые оканчиваются по изволу и замыслу судьбы самовластной! Роман и повесть для него пошлы—дайте ему поэму, поэму огромную, величественную, полную чудес, поэму, в которой бы отражалась и виднелась вся жизнь его, со всеми оттенками, как отражается и виднеется в чистом, спокойном зеркале безбрежного океана лазуревое небо с своими облаками,—дайте ему *Илиаду!*... Но проходит век чудес, волею и неволею народ сближается с действительною жизнью и, вместо поэмы, требует драмы. Но он и тут не изменяет себе: он только отдалился от прошедшего, но он не забыл его, не охладил к нему, не развыкся с ним. Он уже начинает приглядываться к жизни, но, не довольный ею, не ее хочет перенести в поэзию, но поэзию хочет перенести в нее. Оставляя настоящее, он в прошедшем ищет элементов для своей драмы; и потому его драма не *наша*, не *Шекспировская* драма, представительница жизни действительной, борьбы страстей с волею человека,—нет: это род таинственного; религиозного обряда, мрачная мистерия, жрица и пророчица Судьбы, словом, это *Трагедия*, трагедия высокая и благородная, в царственном, героическом величии, тра-

88-977
гедия под маскою и на котурне. Ее героем должен быть царь, полубог, герой, с венцом, венком или шлемом на голове, с скипетром, мечом или щитом в руке, в длинной, волнующейся мантии; ее содержанием должен быть жребий целого поколения царей, полубогов или героев, тесно связанный с судьбой какого-нибудь народа или какого-нибудь великого события, ибо участь простолюдина и подробности частной жизни оскорбили бы ее царственное величие, исказили бы ее религиозный характер, ибо народ хотел видеть на сцене себя, свою жизнь, а не человека, не его жизнь. Для своей драмы, точно так же, как и для своей поэмы, выбирает он из жизни одно высокое, благородное и выбрасывает все обыкновенное, повседневное, домашнее, ибо его жизнь на площади, на поле брани, во храме, в судилище, и там его поэзия, а не в домашнем кругу; персонажи его трагедии должны говорить языком высоким, облагороженным, поэтическим, ибо они цари, полубоги, герои; его хор должен выражаться языком таинственным, мрачным и вместе торжественным, ибо он есть орган, истолкователь воли ужасного Рока.

Таков бывает характер поэзии первобытных народов; такова была поэзия греков.

Но младенчество не вечно для человека, не вечно для народа, не вечно для человечества; за ним следует зрелость, потом возмужалость, а там и старость. Поэзия также имеет свои возрасты, которые всегда параллельны возрастам народа. Век поэзии идеальной оканчивается младенческим и юношеским возрастом народа. Если искусство должно или переменить свой характер или умереть. С искусством человечества нового, новейшего, случилось, как увидим ниже, подобное; с искусством человечества древнего случилось последнее, ибо народу, которого поэзия вначале была идеальная, вследствие его идеальной

8241
Библиотека
Историко-этнографический музей
Саратовской губернии

БИБЛИОТЕКА
Завкома ОГЗ

20/28

жизни, невозможно перейти к поэзии реальной. Упрямо, на зло природе, держится он прошедшего и в духе и в формах, и, опытный муж, невозвратно утративший веру в чудесное, освоившийся с опытом жизни, силится придать своим поэтическим созданиям колорит идеальный. Но так как у него поэзия не в ладу с жизнью, чего никогда не должно быть, то удивительно ли, что он становится на ходули, за малостию роста, румянится, за неимением природного цвета юности, надувается, за недостатком голоса, что его чудесное переходит в холодную аллегория, героизм в донкихотство? Такова была поэзия греческая, когда, кончив свой круг, бледною тенью промелькнула в Александрии. Но чаще всего это случается с народами, у которых поэзия развилась не из жизни, а явилась вследствие подражательности: она всегда бывает пародиею на свой образец; ее величие, благородство и идеальность похожи на паяца, в мишурной порфире и бумажной короне, важно расхаживающего над входом в балаган. Такова была литература латинская и французская классическая (преимущественно драматическая). Мнимое благородство и возвышенность французской классической трагедии было не что иное, как мещанство во дворянстве, лакей во фраке барина, ворона в павлиньих перьях, обезьянское передражничанье греков, ибо оно не согласовалось с жизнью. Но всего разительнее видно это в поэмах. Илиада была создана народом, и в ней отражалась жизнь эллинов, она была для них священной книгою, источником религии и нравственности—и эта Илиада бессмертна. Но скажите, Бога ради, что такое эти Энеиды, эти Освобожденные Иерусалимы, Потерянные Раи, Мессиады? Не суть ли это заблуждения талантов, более или менее могущественных, попытки ума, более или менее успевшие привести в заблуждение своих почитателей?

Кто их читает, кто ими восхищается теперь? Не похожи ли они на старых служивых, которым отдают почтение не за заслуги, не за подвиги, а за старость лет? Не принадлежат ли они к числу тех предрассудков, созданных воображением, которые народ уважает, когда им верит, и которые он щадит, когда уже им не верит, щадит или за их древность, или по привычке или по лености и неимению свободного времени, чтобы разом рассмотреть их окончательно и расшибить в прах?... Но это вопрос посторонний: обращаюсь к делу.

Младенчество древнего мира кончилось; вера в богов и чудесное умерла; дух героизма исчез; настал век жизни действительной, и тщетно поэзия становилась на подмости: в ней уже не было этого высокого простодушия, этого простого благородного, спокойного и гигантского величия, причина которых заключалась прежде в гармонии искусства с жизнью, в поэтической истине. Мир преобразился крестом, и обновленное и одухотворенное человечество пошло другою дорогою. Родилась идея человека, существа индивидуального, отдельного от народа, любопытного без отношений, в самом себе... Унылая песнь трубадура, в которой изливалось горе любви, жалоба тоскующей крестьянки или заключенной принцессы, песнь торжества и победы, повесть любви, мщения, подвига чести—все это получило отзыв... Поэма превратилась в роман. Правда, этот роман был рыцарский, мечтательный, смесь бывалого с небывалым, возможного с невозможным, но уже и не поэма, и в нем зрели семена настоящего романа. Наконец, в XVI веке совершилась окончательная реформа в искусстве: Сервантес убил своим несравненным Дон-Кихотом ложно-идеальное направление поэзии, а Шекспир навсегда помирил и сочетал ее с действительною жизнью. Своим безграничным и миро-

объемлющим взором проник он в недоступное святылище природы человеческой и истины жизни, подсмотрел и уловил таинственные биения их сокровенного пульса. Бессознательный поэт-мыслитель, он воспроизводил в своих гигантских созданиях нравственную природу, сообразно с ее вечными, незыблемыми законами, сообразно с ее первоначальным планом, как будто бы он сам участвовал в составлении этих законов, в начертании этого плана. Новый Протей, он умел вдыхать *душу живу* в мертвую действительность; глубокий аналитик, он умел, в самых, повидимому, ничтожных обстоятельствах жизни и действиях воли человека, находить ключ к разрешению высочайших психологических явлений его нравственной природы. Он никогда не прибегает ни к каким пружинам или подставкам в ходе своих драм; их содержание развивается у него свободно, естественно, из самой своей сущности, по непреложным законам необходимости. Истина, высочайшая истина—вот отличительный характер его созданий. У него нет идеалов, в общепринятом смысле этого слова; его люди—настоящие люди, как они есть, как должны быть. Каждая его драма есть символ, отдельная часть мира, сосредоточенная фокусом фантазии в тесных рамках художественного произведения и представленная как бы в миниатюре. У него нет симпатий, нет привычек, склонностей, нет любимых мыслей, любимых типов: он бесстрастен, как

Думный дьяк, в приказах поседельй,
который

Спокойно зрит на лица подсудимых,
Добру и злу внимая равнодушно.

Он был яркою зарею и торжественным рассветом эры нового истинного искусства, и он нашел себе отзыв

в поэтах новейшего времени, которые возвратили искусству его достоинство, униженное, поруганное французскими классиками. Еще в конце XVIII века, в лице Гёте и Шиллера—двух великих гениев, начавших свое поприще изучением Шекспира—они пошли по его следам. В начале XIX века явился новый великий гений, проникнутый его духом, который dokonчил соединение искусства с жизнью, взяв в посредники Историю. Вальтер Скотт в этом отношении был вторым Шекспиром, был главою великой школы, которая теперь становится всеобщою и всемирною. И кто знает? может быть, некогда история сделается художественным произведением и сменит роман так, как роман сменил эпопею?... Разве уже и теперь не все убеждены, что Божие творение выше всякого человеческого, что оно есть самая дивная поэма, какую только можно вообразить, и что высочайшая поэзия состоит не в том, чтобы украшать его, но в том, чтобы воспроизводить его в совершенной истине и верности?...

Итак, вот другая сторона поэзии, вот поэзия *реальная*, поэзия жизни, поэзия действительности, наконец, истинная и настоящая поэзия нашего времени. Ее отличительный характер состоит в верности действительности; она не пересоздает жизнь, но воспроизводит, воссоздает ее, и, как выпуклое стекло, отражает в себе, под одною точкою зрения, разнообразные ее явления, выбирая из них те, которые нужны для составления полной, оживленной и единой картины. Объемом и границами содержимого этой картины должны определяться великость и гениальность поэтического создания. Чтобы докончить характеристику того, что я называю *реальною* поэзиею, прибавлю, что вечный герой, неизменный предмет ее вдохновений, есть человек, существо самостоятельное, свободно действующее, индивидуальное, символ

мира, конечное его проявление, любопытная загадка для самого себя, окончательный вопрос собственного ума, последняя загадка своего любознательного стремления... Разгадкой этой загадки, ответом на этот вопрос, решением этой задачи—должно быть полное *сознание*, которое есть тайна, цель и причина его бытия!...

Удивительно ли после этого, что в наше время преимущественно развилось это реальное направление поэзии, это тесное сочетание искусства с жизнью? Удивительно ли, что отличительный характер новейших произведений вообще состоит в беспощадной откровенности, что в них жизнь является как бы на позор, во всей наготе, во всем ее ужасающем безобразии и во всей ее торжественной красоте, что в них как будто вскрывают ее анатомическим ножом? Мы требуем не идеала жизни, но самой жизни, как она есть. Дурна ли, хороша ли, но мы не хотим ее украшать, ибо думаем, что, в поэтическом представлении, она равно прекрасна в том и другом случае, и потому именно, что истинна, и что где истина, там и поэзия.

Итак, в наше время невозможна *идеальная поэзия*? Нет, именно в наше-то время и возможна она, и нашему времени предоставлено развить ее, только не в том смысле, как у древних. У них поэзия была *идеальною* вследствие их идеальной жизни; у нас она существует вследствие духа нашего времени. Говоря о поэзии *реальной*, я упоминал только об эпосе и драме и ничего не сказал о лиризме. Чем отличается лиризм нашего времени от лиризма древних? У них, как я уже сказал, это было безотчетное излияние восторга, происходившего от полноты и избытка внутренней жизни, пробуждавшегося при сознании своего бытия и воззрения на внешний мир и выражавшегося в молитве и песне. Для нас внешняя природа, без отношений к идее всеобщей жизни, не имеет ника-

кого смысла, никакого значения, мы не столько наслаждаемся ею, сколько стремимся постигнуть ее; для нас наша жизнь, сознание нашего бытия, есть более задача, которую мы ищем решить, нежели дар, которым бы мы спешили пользоваться. Мы пригляделись к *ней*, мы свыклись с *ним*; для нас жизнь уже не веселое пиршество, не празднественное ликование, но поприще труда, борьбы, лишений и страданий. Отсюда проистекает эта тоска, эта грусть, эта задумчивость и, вместе с ними, эта мыслительность, которыми проникнут наш лиризм. Лирический поэт нашего времени более грустит и жалуется, нежели восхищается и радуется, более спрашивает и исследует, нежели безотчетно восклицает. Его песнь—жалоба, его ода—вопрос. Если его песнь обращена на внешнюю природу, он не удивляется ей, не хвалит ее, а ищет в ней допытаться тайны своего бытия, своего назначения, своих страданий. Для всего этого ему кажутся тесны рамы древней оды, и он переносит свой лиризм в эпопею и в драму. В таком случае, у него естественность, гармония с законами действительности—дело постороннее; в таком случае, он как бы заранее условливается, договаривается с читателем, чтобы тот верил ему на слово и искал в его создании не жизни, а мысли. Мысль—вот предмет его вдохновения. Как в опере для музыки пишутся слова и придумывается сюжет, так он создает, по воле своей фантазии, форму для своей мысли. В этом случае его поприще безгранично; ему открыт весь действительный и воображаемый мир, все роскошное царство вымысла, и прошедшее и настоящее, и история и басня, и предание, и народное суеверие и верование, земля и небо и ад! Без всякого сомнения, и тут есть своя логика, своя поэтическая истина, свои законы возможности и необходимости, которым он остается верен, но только дело в том, что он же сам

и творит себе эти условия. Эта новейшая *идеальная* поэзия ведет свое начало от древней, ибо у нее заняла она благородство, величие и поэтический, возвышенный язык, столь противоположный обыкновенному, разговорному, и уклончивость от всего мелочного и житейского. Чтобы не говорить много, скажу, что к созданиям такого рода принадлежат, например: «Фауст» Гёте, «Манфред» Байрона, «Дядя» Мицкевича, «Лалла-Рук» Томаса Мура, Фантастические видения Жан-Поля, подражания Гёте и Шиллера древним («Ифигения», «Мессинская невеста») и пр. Теперь думаю, что я довольно удовлетворительно объяснил различие между тем, что я называю *идеальной* и *реальной* поэзией.

Впрочем, есть точки соприкосновения, в которых сходятся и сливаются эти два элемента поэзии. Сюда должно отнести, во-первых, поэмы Байрона, Пушкина, Мицкевича, эти поэмы, в которых жизнь человеческая представляется, сколько возможно, в истине, но только в самые торжественные свои проявления, в самые лирические свои минуты; потом, все эти юные, незрелые, но кипящие избытком силы произведения, которых предмет есть жизнь действительная, но в которых эта жизнь как бы пересоздается и преобразуется, или вследствие какой-нибудь любимой, задушевной мысли, или одностороннего, хотя и могучего таланта, или, наконец, от избытка пылкости, не дающей автору глубже и основательнее вникнуть в жизнь и постичь ее так, как она есть, во всей ее истине. Таковы «Разбойники» Шиллера—этот пламенный, дикий дифирамб, подобно лаве исторгнувшийся из глубины юной, энергической души—где событие, характеры и положения как будто придуманы для выражения идей и чувств, так сильно волновавших автора, что для них были бы слишком тесны формы

лиризма. Некоторые находят в первых драматических произведениях Шиллера много фраз; например, говорят они, из всего огромного монолога ¹⁾ *К. Моора*, когда он объявляет разбойникам о своем отце, человек в подобном положении мог бы сказать разве каких-нибудь два-три слова. По-моему, так он не сказал бы ни слова, а разве только показал бы безмолвно рукою на своего отца, и однако ж, у Шиллера, *Моор* говорит много, и однако ж в его словах нет и тени фразеологии. Дело в том, что здесь говорит не персонаж, а автор; что в целом этом создании нет истины жизни, но есть истина чувства; нет действительности, нет драмы, но есть бездна поэзии; ложны положения, неестественны ситуации, но верно чувство, но глубока мысль; словом, дело в том, что на «Разбойников» Шиллера должно смотреть не как на драму, представительницу жизни, но как на лирическую поэму в форме драмы, поэму огненную, кипучую. На монолог Карла Моора должно смотреть не как на естественное, обыкновенное выражение чувств персонажа, находящегося в известном положении, но как на оду, которой смысл или предмет есть выражение негодования против извергов-детей, попирающих святостию сыновнего долга. Вследствие такого взгляда мне кажется,

¹⁾ *К. Моор*. Неужели слезы этого старца не могли пробудить вас! И вечный сон нарушился бы от них! О, посмотрите, посмотрите! законы природы сделались игрушкой злодея, узы природы разрушились! Сын убил отца своего!

Разб. Что говорит атаман?

К. М. Нет! это слово еще уменьшает его злодеяние! Нет! он не умертвил: он мучил, томил, колесовал—но все эти слова недостаточны—и самый ад содрогнулся бы пред этим злодеянием.—Сын... отца своего!... О, посмотрите, посмотрите! он лишился чувств! в этот погреб ввергнул сын отца своего—холод,—нагота, жажда!—посмотрите, посмотрите: это—мой отец!...

Прим. Белинского.

должны исчезнуть все фразы в этом произведении Шиллера и уступить место истинной поэзии.

Вообще можно сказать, что почти все драмы Шиллера, больше или меньше, таковы (исключая «Марии Стюарт» и «Вильгельма Теля»), ибо Шиллер был не столько великий драматург в частности, сколько великий поэт вообще. Драма должна быть в высшей степени спокойным и беспристрастным зеркалом действительности, и личность автора должна исчезать в ней, ибо она есть по преимуществу поэзия *реальная*. Но Шиллер даже в своем Валленштейне выказывается, и только в Вильгельме Теле является истинным драматиком. Но не обвиняйте его в недостатке гения или в односторонности; есть умы, есть характеры, столь оригинальные и чудные, столь непохожие на остальную часть людей, что кажутся чуждыми этому миру, и зато мир кажется им чужд, и, недовольные им, они творят себе свой собственный мир и живут только в нем: Шиллер был из числа таких людей. Покоряясь духу времени, он хотел быть *реальным* в своих созданиях, но *идеальность* оставалась преобладающим характером его поэзии, вследствие влечения его гения.

Итак, поэзию можно разделить на *идеальную* и *реальную*. Трудно было бы решить, которой из них должно отдать преимущество. Может быть, каждая из них равна другой, когда удовлетворяет условиям творчества, т.-е. когда *идеальная* гармонирует с чувством, а *реальная* с истиною представляемой ею жизни. Но кажется, что последняя, родившаяся вследствие духа нашего положительного времени, более удовлетворяет его господствующей потребности. Впрочем, здесь много значит и индивидуальность вкуса. Но как бы то ни было, в наше время та и другая равно возможны, равно доступны и понятны всем; но со всем этим, последняя есть по преимуществу поэзия нашего

времени, более понятная и доступная для всех и каждого, более согласная с духом и потребностью нашего времени. Теперь Мессинская Невеста и Анна д'Арк Шиллера найдут сочувствие и отзыв; но задушевными, любимыми созданиями времени всегда останутся те, в коих жизнь и действительность отражаются верно и истинно.

Не знаю, почему в наше время драма не оказывает таких больших успехов, как роман и повесть? Уж не потому ли, что она непременно требует Гёте, Шиллеров, если не Шекспиров, на произведения которых природа особенно скупа, или потому, что драматические таланты вообще особенно редки? Не умею решить этого вопроса. Может быть, роман удобнее для поэтического представления жизни. И в самом деле, его объем, его рамы до бесконечности неопределенны; он менее горд, менее прихотлив, нежели драма, ибо, пленяя не столько частями и отрывками, сколько целым, допускает в себя и такие подробности, такие мелочи, которые при всей своей кажущейся ничтожности, если на них смотреть отдельно, имеют глубокий смысл и бездну поэзии в связи с целым, в общности сочинения; тогда как тесные рамки драмы, прямо или косвенно, больше или меньше, но всегда покоряющейся сценическим условиям, требуют особенной быстроты и живости в ходе действия и не могут допускать в себя больших подробностей, ибо драма, преимущественно пред всеми родами поэзии, представляет жизнь человеческую в ее высшем и торжественнейшем проявлении. Итак, форма и условия романа удобнее для поэтического представления человека, рассматриваемого в отношении к общественной жизни, и вот, мне кажется, тайна его необыкновенного успеха, его безусловного владычества.

Но *повесть*? Ее значение, тайна ее владычества, теперь деспотического, своенравного, нетерпящего

соперничества? Что такое и для чего эта повесть, без которой книжка журнала есть то же, что был бы человек в обществе без сапог и галстука, эта повесть, которую теперь все пишут и все читают, которая воцарилась и в будуаре светской женщины и на письменном столе записного ученого, наконец, эта повесть, которая как будто вытеснила самый роман?... Когда-то и где-то было прекрасно сказано, что *«повесть есть эпизод из беспредельной поэмы судеб человеческих»*. Это очень верно; да, повесть—распавшийся на части, на тысячи частей роман; глава, вырванная из романа. Мы люди деловые, мы беспрестанно суедемся, хлопочем, мы дорожим временем, нам некогда читать больших и длинных книг—словом, нам нужна повесть. Жизнь наша, современная, слишком разнообразна, многосложна, дробна: мы хотим, чтобы она отражалась в поэзии, как в граненом, угловатом хрустале, миллионы раз повторенная во всех возможных образах, и требуем повести. Есть события, есть случаи, которых, так сказать, не хватило бы на драму, не стало бы на роман, но которые глубоки, которые в одном мгновении сосредоточивают столько жизни, сколько не изжить ее и в века: повесть ловит их и заключает в свои тесные рамки. Ее форма может вместить в себе все, что хотите—и легкий очерк нравов, и колкую саркастическую насмешку над человеком и обществом, и глубокое таинство души, и жестокую игру страстей. Краткая и быстрая, легкая и глубокая вместе, она перелетает с предмета на предмет, дробит жизнь по мелочи и вырывает листки из великой книги этой жизни. Соедините эти листки под один переплет, и какая обширная книга, какой огромный роман, какая многосложная поэма составила бы из них! Что в сравнении с нею ваша бесконечная «Тысяча и одна ночь» или обильная эпизодами «Магабгарата» и «Рамайяна»! Как бы хорошо шло к этой книге заглавие: «Человек и Жизнь»!...

В русской литературе повесть еще гостья, но гостья, которая, подобно ежу, вытесняет давнишних и настоящих хозяев из их законного жилища. Я уже говорил, в начале моей статьи, и теперь повторяю, что роман и повесть суть единственные роды, которые появились в нашей литературе не столько по духу подражательности, сколько вследствие потребности. Думаю, что предыдущее рассуждение содержит в себе довольно удовлетворительное объяснение причины ее появления и успехов. Теперь бросим взгляд на ее ход в нашей литературе.

Повесть наша началась недавно, очень недавно, а именно с двадцатых годов текущего столетия. До того же времени она была чужеземным растением, перевезенным из-за моря по прихоти и моде, и насильственно пересаженным на родную почву. Может быть, поэтому она и не принялась. Карамзин первый, впрочем, с помощью Макарова, призвал эту гостью, набеленную и нарумяненную, как русская купчиха, плаксивую и слезливую, как избалованное дитя-недотрога, высокопарную и надутую, как классическая трагедия, скучно-поучительную и приторно-нравственную, как лицемерная богомолка, воспитанницу мадам Жанлис, крестницу добренького Флориана. К такому роду повестей принадлежат все повести, писавшиеся до двадцатых годов, да их, к счастью, и немного было написано. «Марьяна Роцца» Жуковского, несколько повестей покойного В. Измайлова и... право, не помню, какие еще.

В двадцатых годах обнаружилось первые попытки создать истинную повесть. Это было время всеобщей литературной реформы, явившейся вследствие начинавшегося знакомства с немецкою, английскою и новою французскою литературами и с здравыми понятиями о законах творчества. Если повесть не оказала тогда настоящих успехов, по крайней мере,

обратила на себя всеобщее внимание по своей новостности и небывалости. Чтобы не говорить много, скажу, что г. Марлинский был первым нашим повествователем, был творцом, или, лучше сказать, зачинщиком русской повести.

Я уже имел случай высказать мое мнение об этом писателе, и так как потом, по собственном размышлении и по соображении с общим мнением, не только не имел причин отказать от него, но еще более утвердился в нем, то теперь повторю уже сказанное мною прежде. Г. Марлинский владеет неотъемлемым и заметным талантом, талантом рассказа, живого, остроумного, занимательного; но он не измерил своих сил, не сознал своего направления и потому, доказавши, что имеет талант, не сделал почти ничего. В художественной деятельности есть своя добросовестность, и многие авторы пришли бы в большое замешательство, если бы попросили их рассказать историю своих сочинений, то-есть: побуждения, вследствие которых они написаны, обстоятельства, сопровождавшие их появление на свет, а более всего душевное, психическое состояние автора в то время, когда он писал. Вдохновение есть страдательное, можно сказать болезненное, состояние души, и его симптомы теперь хорошо всем известны. Человек в горячке, без труда, без усилий и без вреда себе поднимает ужасные тягости: это называется у медиков *энергиею*, или напряженным состоянием жизненной деятельности. Человек здоровый может возбудить в себе насильственно, до некоторой степени, эту энергию, да беда в том, что она должна дорого обойтись ему. Вдохновение, в этом смысле, есть энергия души, возбужденная не волею человека, но каким-то независящим от него влиянием, и поэтому оно непринужденно и свободно. Есть еще другого рода вдохновение—вдохновение, усиленное волею,

желанием, целью, расчетом, как будто приемом опию. Плоды этого вдохновения иногда блестящи на вид, но их блеск есть блеск фольги, а не золота, блеск, тускнеющий от времени. Правда, в ком нет таланта, тому нельзя придать даже и в напряженный восторг, ибо напрягать можно только что-нибудь существующее, положительное, хотя и слабое; напрягать или натягивать чувство, фантазию, словом, талант, может только тот, кто, хотя в некоторой степени, владеет всем этим, и г. Марлинский точно владеет всем этим в некоторой степени, и, усилием, возбуждает все это до высшей степени. Между множеством натяжек в его сочинениях есть красоты истинные, неподдельные; но кому приятно заниматься химическим анализом, вместо того, чтобы наслаждаться поэтическим синтезом, и сверх того, кто может доверчиво любоваться и истинною красотой, если и найдет такую, когда заметит множество поддельных?.. Но это частности, что же касается до общности, целости произведений г. Марлинского, то об них еще менее можно сказать в его пользу. Это не *реальная* поэзия—ибо в них нет истины жизни, нет действительности такой, как она есть, ибо в них все придумано, все рассчитано по расчетам вероятностей, как это бывает при делании или сочинении машин; ибо в них видны нитки, коими сметано их действие, видны блоки и веревки, коими приводится в движение ход этого действия: словом—это внутренность театра, в котором искусственное освещение борется с дневным светом и побеждается им. Это не *идеальная* поэзия—ибо в них нет глубокости мысли, пламени чувства, нет лиризма, а если и есть всего этого понемногу, то напряженное и преувеличенное насильственным усилием, что доказывается даже самую чересчур цветистою фразеологию, которая никогда не бывает следствием глубокого, страдательного и энергического чувства.

Г. Марлинский начал свое поприще с повестей русских, народных, т.-е. таких, содержание которых берется из мира русской жизни. Как опыт, как попытка, они были прекрасны, и в свое время заслужили справедливое внимание; но, как произведения не созданные, а сделанные, они теперь утратили свою цену. В них не было истины действительности, следовательно, не было и истины русской жизни. Народность их состояла в русских именах, в избегании явного нарушения верности событий и обычаев и в подделке под лад русской речи, в поговорках и пословицах, но не более. Русские персонажи повестей г. Марлинского говорят и действуют, как немецкие рыцари; их язык риторический, вроде монологов классической трагедии, и посмотрите с этой стороны на Бориса Годунова Пушкина—то ли это?.. Но несмотря на все это, повести г. Марлинского, не прибавивши ничего к сумме русской поэзии, доставили много пользы русской литературе, были для нее большим шагом вперед. Тогда в нашей литературе было еще полное владычество XVIII века, русского XVIII века; тогда еще все повести и романы оканчивались счастливо; тогда нашу публику могли занять похождения какого-нибудь выходца из собачьей конуры, тысяча первой пародии на Жилблаза, негодяя, который смолоду подличал, обманывал, вдавался сам в обман, обольщал женщин и сам был их игрушкой, а потом из негодяя делался вдруг порядочным чело- веком, влюблялся по расчету, женился счастливо и богато, и, с миллионом в кармане, принимался проповедывать пошлую мораль о блаженстве под со- ломенную кровлею, у светлого источника, под тенью развесистой березы. В повестях г. Марлинского была новейшая европейская манера и характер; везде был виден ум, образованность, встречались отдельные прекрасные мысли, поражавшие и свою

новостию и своею истиною; прибавьте к этому его слог, оригинальный и блестящий в самых натяжках, в самой фразеологии—и вы не будете более удивляться его чрезвычайному успеху.

Почти в то же самое время, как русская публика переходила с изумлением от новости к новости, часто принимала новость за достоинство, равно удивлялась и Пушкину и Марлинскому и Булгарину, в то самое время начали появляться разные литературные опыты кн. Одоевского. Эти опыты состояли большею частию из аллегорий и все отличались каким-то необщим выражением своего характера. Основной элемент их составлял дидактизм, а характер—гумор. Этот дидактизм проявлялся не в сентенциях, но был всегда какою-то *arrière pensée*, идеею невидимую и, вместе с тем, осязаемую; этот гумор состоял не в веселом расположении, понуждающем человека добродушно и невинно подшучивать надо всем, что ни попадется на глаза, но в глубоком чувстве негодования на человеческое ничтожество во все его видах, в за-таенном и сосредоточенном чувстве ненависти, источником которой была любовь. Поэтому аллегории кн. Одоевского были исполнены жизни и поэзии, несмотря на то, что самое слово *аллегория* так противоположно слову поэзия. Первою его повестью, помнится, был «Элладий»: жалею, что у меня нет теперь под рукою этой повести, а по прошлым впечатлениям судить боюсь! Не знаю, произвела ли она тогда какое-нибудь влияние на нашу публику, не знаю даже, была ли она замечена ею; но знаю, что, в свое время, эта повесть была дивным явлением, в литературном смысле: несмотря на все недостатки, сопровождающие всякое первое произведение, несмотря на растянутость по местам, происходившую от юности таланта, не умевшего сосредоточивать и сжимать свои порывы, в ней была мысль и чувство, был характер и физио-

номия; в ней в первый раз блеснули идеи нравственности XIX века, нового гостя на Руси: в первый раз была сделана нападкa на XVIII век, слишком заготовившийся на святой Руси и получивший в ней свой собственный еще безобразнейший характер. Впоследствии кн. Одоевский, вследствие возмужалости и зрелости своего таланта, дал другое направление своей художественной деятельности. Художник—эта дивная загадка—сделался предметом его наблюдения и изучений, плоды которых он представлял не в теоретических рассуждениях, но в живых созданиях фантазии, ибо художник для него был столько же загадкою чувства, сколько и ума. Высшие мгновения жизни художника, разительнейшие проявления его существования, дивная и горестная судьба, были им схвачены с удивительною верностию и выражены в глубоких, поэтических символах. Потом он оставил аллегорию и заменил их чисто-поэтическими фантазиями, проникнутыми необыкновенною теплотою чувства, глубиною мысли и какою-то горькою и едкою ирониею. Поэтому не ищите в его созданиях поэтического представления действительной жизни, не ищите в его повестях повести, ибо повесть была для него не целию, но, так сказать, средством, не существенною формою, а удобною рамою. И не удивительно: в наше время и сам Ювенал писал бы не сатиры, а повести, ибо если есть идеи времени, то есть и формы времени. Но об этом я говорил выше; дело в том, что кн. Одоевский поэт мира идеального, а не действительного. Но вот что странно: есть несколько фактов, которые не позволяют так решительно ограничить поприще его художественной деятельности. Есть в нашей литературе какой-то г. *Безгласный* и какой-то дедушка *Ириней*, люди совсем не идеальные, люди, слишком глубоко проникнувшие в жизнь действительную и верно воспроизводящие ее в своих

поэтических очерках: вы верно не забыли курьезной истории о том, как у почтенного городничего города Ржева завелась в голове жаба и как уездный лекарь хотел ее вырезать, и не менее курьезной истории под названием «Княжна Мими»—этих двух верных картин нашего разнокалиберного общества? Знаете ли что? Мне кажется, будто эти люди пишут под влиянием кн. Одоевского, даже чуть ли не под его диктовку: так много у них общего с ним и в манере, и в колорите, и во многом... Впрочем, это одно предположение, которого прошу не принимать за утверждение; может быть, я и ошибаюсь, подобно многим...

Следуя хронологическому порядку, я должен теперь говорить о повестях г. *Погодина*. Ни одна из них не была историческою, но все были народными, или, лучше сказать, *простонародными*. Я говорю это не в осуждение их автору и не в шутку, а потому, что в самом деле мир его поэзии есть мир простонародный, мир купцов, мещан, мелкопоместного дворянства и мужиков, которых он, надо сказать правду, изображает очень удачно, очень верно. Ему так хорошо известны их образ мыслей и чувств, их домашняя и общественная жизнь, их обычаи, нравы и отношения, и он изображает их с особенною любовью и с особенным успехом. Его «Нищий», так естественно, верно и простодушно рассказывающий о своей любви и своих страданиях, может служить типом благородно-чувствующего простолюдина. В «Черной немочи» быт нашего среднего сословия, с его полудиким, полу-человеческим образованием, со всеми его оттенками и родимыми пятнами, изображен кистью мастерскою. Этот купец, который так крепко держит в ежовых рукавицах и жену и сына, который, при миллионах, живет, как мужик, который чванится своим богатством, как глупый барин своим дво-

рянством, который по прочтении реестра приданого говорит, что «*Божьего-то благословения маловато*», который, наконец, убивает родного сына, из родительской любви, и боится, как дьявольского навождения, всякой человеческой мысли, всякого человеческого чувства, чтоб не погрешить против «чистой нравственности», которой держались столько столетий его отцы и праотцы; эта купчиха глупая и толстая, которая так боится кулака и плети своего дражайшего сожителя, что не смеет без его спросу выйти со двора, не смеет сказать перед ним лишнего слова и даже затаивает в его присутствии свою материнскую любовь к сыну; эта попадья, то бранящая батрака и распоряжающаяся на погребке, то мучимая женским любопытством, подслушивающая, сквозь замочную щель, разговор своего мужа с купчихою, то продирающая пальцем дырочку на кульке, принесенном ей купчихою, чтобы узнать, что в нем обретається; эта сваха, *Савишна*, эта всемирная кумушка, сплетчица и сводчица, без которой русский человек, бывало, не умел ни родиться, ни жениться, ни умереть, которая торгует счастьем и судьбою людей точно так же, как лентами, запонками и шерстяными чулками, которая так мило увеселяет площадными экивоками *честное компанство* бородатых миллионщиков; эта невеста, «девушка низенькая, но толстая-претолстая, с одутловатыми щеками, набеленная, нарумяненная, рассеребренная, раззолоченная и всякими драгоценными камнями изукрашенная», наконец, это сватовство, эти споры о приданом, вся эта жизнь подлая, гадкая, грязная, дикая, нечеловеческая, изображена в ужасающей верности; прибавьте сюда этого попа, который выражение самых священных, самых человеческих чувств своих располагает по правилам Бургиевой риторики и самую красноречивую речь свою прерывает выходкою против плута-лавочника, отпу-

стившего дурного масла на лампадку, который рукой сморкается и рукой утирается; потом этого юношу, аристократа по природе, плебея по судьбе, агнца между волками—и вот вам полная картина одной из главных сторон русской жизни, с ее положительным и ее исключениями. Самый язык этой повести, равно как и «Нищего», отличается отсутствием тривиальности, обезображивающей прочие повести этого писателя. Итак, «Черная немочь» есть повесть совершенно народная и поэтически нравоописательная—но здесь и конец ее достоинству. Главная цель автора была представить гениального, отмеченного перстом провидения юношу в борьбе с подлою, животною жизнью, на которую осудила его судьба: эта цель не вполне им достигнута. Заметно, что автора волновало какое-то чувство, что у него была какая-то любимая, задушевная мысль, но и, вместе с тем, что у него не достало силы таланта воспроизвести ее; с этой стороны, читатель остается неудовлетворенным. Причина очевидна: талант г. Погодина есть талант нравоописателя низших слоев нашей общественности, и потому он занимателен, когда верен своему направлению, и тотчас падает, когда берется не за свое дело. «Невеста на ярмарке» есть как будто вторая часть «Черной немочи», как будто вторая галерея картин в Теньеровом роде, картин, непрерывно восходящих, чрез все степени низшей общественной жизни, и тотчас прерывающихся, когда дело доходит до жизни цивилизованной или возвышенной. Словом, «Нищий», «Черная немочь» и «Невеста на ярмарке» суть три произведения г. Погодина, которые, по моему мнению, заслуживают внимания: о прочих умалчиваю.

Одно из главнейших, из самых видных мест между нашими повествователями (которых, впрочем, очень немного) занимает г. Полевой. Отличительный характер его произведений составляет удивительная

многосторонность, так что трудно подвести их под общий взгляд, ибо каждая его повесть представляет совершенно отдельный мир. Что есть общего или сходного между «Симеоном Кирдяпою» и «Живописцем», между «Рассказами русского солдата» и «Эммою», между «Мешком с золотом» и «Блаженством безумия»? Правда, этих повестей немного, и они не все одинакового достоинства, но можно сказать утвердительно, что каждая из них ознаменована печатью истинного таланта, а некоторые останутся навсегда украшением русской литературы. В «Симеоне Кирдяпе», этой живой картине прошедшего, начертанной могучею и широкою кистью, поэзия русской древней жизни еще в первый раз была постигнута во всей ее истине, и в этом создании историк-философ слился с поэтом. Прочие повести все отличаются теплотою чувства, прекрасною мыслию и верностью действительности. В самом деле, взгляните в них пристальнее, и вы увидите такие черты, схваченные с жизни, которые вы часто можете встретить в жизни, но редко в сочинениях, увидите эту выдержанность и оригинальность характеров, эту верность положений, которые основываются не на расчетах возможностей, но единственно на способности автора понимать всевозможные положения человеческие, положения, в которых он сам, может быть, никогда не был и не мог быть. Профаны, люди, не посвященные в таинства искусства, часто говорят: *«Да, это очень верно, да и не могло быть иначе—автор так много страдал, следовательно, писал по опыту, а не с чужого голоса»*. Мнение нелепое! Если есть поэты, которые верно и глубоко воспроизвели мир собственных, изведенных ими страстей и чувств, собственные страдания и радости—из этого еще не следует, чтобы поэт только тогда мог пламенно и увлекательно писать о любви, когда был сам влюблен, о счастье, когда сам находился в благоприятных

обстоятельствах, и пр. Напротив, это означает скорее односторонность и ограниченность таланта, нежели его истинность. Отличительная черта, то, что составляет, что делает истинного поэта, состоит в его страдательной и живой способности, всегда и без всяких отношений к своему образу мыслей, понимать всякое человеческое положение. И вот почему поэт так часто противоречит самому себе в своих созданиях, воспевая нынче прелести разгульной, эпикурейской жизни, завтра поет о живом труде, о подвиге жизни, об отречении от благ земных. Бальзак носит на фраке золотые пуговицы, трость с золотым набалдашником (последняя степень прихотливой роскоши), живет, как принц какой-нибудь, и между тем, его картины бедности и нищеты леденят душу своею ужасающею верною. Гюго никогда не был осужден на смертную казнь, но какая ужасная, раздирающая истина в его «Последнем дне осужденного»! Конечно, невозможно, чтобы обстоятельства жизни самого поэта не имели большего или меньшего влияния на его произведения; но это влияние имеет свое ограничение и бывает, по большей части, как бы исключением из общего правила. Эта способность понимать явления жизни очень не чужда г. Полевому. Сколько истины в его «Живописце» и «Эмме»! Детство художника, его бессознательное стремление к искусству, его любовь к пустой девчонке, его недовольство собственными произведениями, его безмолвное страдание при суждениях глупой, бессмысленной толпы о лучшем, задушевном его произведении, его отчаяние, когда он увидел в своем идеале не больше, как ребенка, который играл с ним в любовь; потом, этот старик-отец, всю жизнь недовольный сумасбродством любимого сына, проклиная, может быть, от чистого сердца и его страсть к живописи, и самую живопись, и, наконец, пред смертью, с умилением смотрящий на

его последнюю картину и рыдающий, не понимая ее; теперь, эта мечтательная мещанка, существо святое и чистое, но не имеющее в нашей русской жизни никакого смысла, никакого значения, эта бедная девушка, перед которою подличает богатая и знатная графиня и которая, всю свою жизнь, возвращает жизнь сумасшедшему, и потом требует, в свою очередь, всей его жизни, чтобы не умереть самой, и, вместо всего этого, видит с его стороны одно холодное уважение, а со стороны графини худо скрытое чувство неблагодарности, тон покровительства, который, для души благородной, хуже самого жестокого гонения—все это не придумано, не разочтено, не вычислено, а вылилось прямо из души. «Блаженство безумия» отличается местами теплотою чувства, но и, вместе с тем, излишним владычеством мысли, как будто автор задал себе психологическую задачу и хотел решить ее в поэтической форме. От этого в ней как будто чего-то недостает; впрочем, много отдельных прекрасных мест.

Теперь, в «Святочных рассказах» и «Рассказах русского солдата» сколько того, что называется *народностию*, из чего так хлопочут наши авторы, что им менее всего удастся, и что всего легче для истинного таланта! Это мир совершенно отдельный, мир, полный страстей, горя и радостей, все человеческих же, но только выражающихся в других формах, по-своему. Тут нет ни одной побранки, ни одного плоского слова, ни одной вульгарной картины, и между тем так много поэзии, и, мне кажется, именно потому, что автор старался быть верным больше истине, чем народности, искал больше человеческого, нежели русского, и, вследствие этого, *народное* и *русское* само пришло к нему.

Прежде нежели перейду к повестям г. Гоголя, главному предмету моей статьи, я должен остано-

виться еще на одном авторе повестей, недавно успешном обратить на себя общее внимание—г. Павлове, сколько потому, что его повести суть явление приятное, столько и потому, что о них почти нигде ничего не сказано. О рецензии «Библиотеки для Чтения» умалчиваю; сказала ли о них что-нибудь «Пчела», не знаю; «Молва» ограничилась почти простым библиографическим объявлением, а из отзыва «Наблюдателя» видно только то, что повести г. Павлова написаны каким-то небывалым у нас хорошим языком и что автор *открыл новые ящики в многосложном бюро человеческого сердца*—выражение, сбивающееся на гиперболу в восточном вкусе.

Трудно судить о повестях г. Павлова, трудно решить, что они такое: дума умного и чувствующего человека, плод мгновенной вспышки воображения, произведение одной счастливой минуты, одной благоприятной эпохи в жизни автора, порождение обстоятельств, результат одной мысли, глубоко запавшей в душу—или создания художника, произведения безусловные, безотносительные, свободное излияние души, удел которой есть творчество?... Меня поймут, если я скажу, что эти повести еще первый опыт г. Павлова на новом для него поприще; а как часто в нашей литературе второй роман, вторые повести уничтожали славу первого романа, первых повестей!... Поприще г. Павлова еще только начато, но начато так хорошо, что не хочется верить, чтобы оно кончилось дурно... Но предоставим времени решить этот вопрос, а теперь постараемся откровенно и беспристрастно высказать наше мнение по тем немногим данным, которые уже имеются.

Все три повести г. Павлова ознаменованы одним общим характером, и только их содержание придает им чрезвычайное наружное несходство. Потому ли, что они еще первый опыт, носящий на себе все недо-

статки первого опыта, или по чему другому, но только мне кажется, что они не проникнуты слишком глубоко истинною жизнью; в них есть эта верность, которая заставляет говорить: «*это точно списано с натуры*», но эта верность видна не в их целом, но в частях и подробностях, и есть следствие наблюдательности, приобретенной прилежным и внимательным изучением описываемого им мира. В «Ятагане» есть черты, с удивительною верностию схваченные: этот полковник, добрый, честный, но ограниченный по своему уму и чувству, который, приняв намерение жениться на княжне, как бы нечаянно раздумывается о трудностях военной службы, о счастии брачной жизни, о том, как хорош дом и сад князя и как бы приятно было прогуливаться по этому саду под руку с молодою женою и пр.; эта княжна, которая, сидя с своим милым солдатом, на доклад лакея о приезде полковника отвечает протяжным «что?», которая так хорошо умеет вести себя с полковником, не подавая ему никакой надежды и, в то же время, не лишая его надежды— все эти тонкие черты, эти резкие оттенки доказывают, что автор смотрел на жизнь проникательным взором, что он внимательно изучал ее, что много видел, много заметил и много уловил; но, вместе с тем, эти же самые пассажи доказывают, что они—плод больше наблюдательности, ума и высокой образованности, чем таланта, что они скорее списаны с действительности, чем созданы фантазиею. Ибо, где же эта истина, эта верность целого, столь заметная, столь поразительная в подробностях? где же эти характеры, индивидуальные и типические, которые бы доказывали не одно знание общества, но и сердца человеческого?... Их нет, или, справедливее, они только что очерчены, но не оттушеваны и потому лишены почти всякой личности. Я вполне сострадаю несчастью корнета, но так, как бы я сострадал всякому человеку в подоб-

ном положении, даже и такому, которого бы я никогда не видал, никогда не знал, но о котором слышал, что он человек добрый и благородно мыслящий. Скажите, имеет ли этот корнет какой-нибудь характер, какую-нибудь физиономию? Скажите мне, какой у него образ мыслей, какие у него страсти, желания, чувства, стремление, словом, все, что составляет человека, что дает его видеть во весь рост. Все его действия и слова самые общие; по ним можно узнать касту, но не человека, не индивидуума. Так же бесхарактерна княжна, ибо в ней видна больше светская девушка с тонким, инстинктуальным чувством приличия, нежели существо любящее, любящее по-своему, существо, которое бы можно было узнать из тысячи. Вообще «Ятаган» есть анекдот, мастерски рассказанный и, в художественном отношении, замечательный больше частностями, нежели целостию; кажется, как будто автор услышал от кого-нибудь анекдотическую историю, сделал из нее повесть, и, не зная лично ее действующих лиц, не мог верно написать их портретов. Но частности, но отдельные мысли, отдельные картины и описания превосходны, исполнены поэзии; а многие черты, как я уже и заметил, схвачены с удивительною и поразительною верностью, а местами вспыхивает и чувство, особливо там, где автор увлекается поэзией самых фактов. Вообще, «Ятаган» повесть с большими достоинствами, большими красотою в частях; но его цель обнаруживает более талант рассказа, нежели творчества. Если он многим нравится особенно пред прочими двумя повестями, то причина этого заключается в поэзии самого содержания, которое произвело бы всегда сильный эффект и в простом изустном рассказе.

«Именины» больше отличаются художественным достоинством, чем «Ятаган». В этой повести есть яркие проблески глубокого чувства, резкие черты характеров

(особенно в главном персонаже), есть много истины в ситуациях. Этот музыкант-плебей, который говорит: «Понимаете ли вы удовольствие отвечать грубо на вежливое слово; едва кивнуть головой, когда учтиво снимают перед вами шляпу, и развалиться в креслах перед чопорным баричем, пред чинным богачом?» или: «Я уже умел довольно смело предстать перед многочисленное собрание гостиной. Когда я говорю: *довольно смело*, это значит, что уже ступал всею ногою, и ноги мои уже не путались, хотя еще не было в них этой красивой свободы, с которою я теперь кладу их одну на одну, подгибаю и стучу... Я мог уже при многих перейти с одного конца комнаты на другой, отвечать вслух; но все мне было покойнее держаться около какого-нибудь угла; но все, желая пощеголять знанием светской вежливости, я к каждому слову прибавлял еще: *с*»; потом отчаяние музыканта, который «лежал и взглядывал на Распятие, стараясь вспомнить, что оно значит»—во всем этом есть поэзия, есть истинное творчество.

«Аукцион» есть живописный очерк, набросанный рукою небрежною, но твердою и опытною. Здесь автор особенно свободнее, вольнее и как будто больше, нежели где-нибудь, в своей сфере. Его «Именины» есть произведение прекрасное, но как будто случайное, как будто порыв чувства; его «Ятаган» есть род очерков высшего общества, в котором автор хотел или думал найти поэзию; его «Аукцион» есть живой мимолетный эпизод из жизни этого общества, и он в нем нашел поэзию. ибо взглянул на него с точки зрения более истинной. Здесь как-то более к лицу и этот рассказ светский, щегольской и немного манерный при всей его наружной простоте; здесь более к стати и этот период обделанный, красивый и изящный, но, в то же время, немного и изысканный в самой его небрежности. Вообще, замечу здесь к стати,

что слог не составляет такой важности, какую вообще ему приписывают: форма всегда прекрасна, когда согласна с идеею. За примерами ходить недалеко: возьму два выражения из последнего сочинения г. Павлова, помещенного в «Наблюдателе» (№ 2): «Она, драгоценный камень в роскошной оправе фантастического наряда» или: «звезды, бриллианты неба». Что в них хорошего? Первое есть натянутая пародия на выражение Шекспира об Альбионе, выражение, о котором, по крайней мере, я узнал не раньше, как с первой лекции г. Шевырева; второе просто не имеет никакого смысла, а если и имеет, то самый истертый. Что касается до правильности языка, до его плавности, чистоты, ясности и стройности, то эти качества, при большой зависимости от идеи, зависят и от навыка, упражнения, старания, и их точно можно причесть в заслугу автору. В этом отношении г. Павлов принадлежит к немногому числу наших отличных прозаиков. Заключаю: талант г. Павлова подает лестные надежды, но его развитие и степень силы теперь еще вопрос, который решат будущие его произведения.

Итак,—Марлинский, Одоевский, Погодин, Полевой, Павлов, Гоголь—здесь полный круг истории русской повести. Да—полный, может быть, чересчур полный; но я говорил здесь о всех повестях, в каком бы то ни было отношении примечательных, а эта примечательность состоит не в одной художественности, но и во времени появления, и во влиянии, хорошем или дурном, на литературу, и в большей или меньшей степени таланта, и, наконец, в самом характере и направлении. Поименованные мною авторы должны быть упомянуты в истории русской повести, по всем этим отношениям, и суть истинные ее представители. О других, которых много, очень много, умалчиваю, ибо, при всех своих достоинствах, они не касаются предмета моей статьи, и потому пере-

хожу к г. Гоголю. Им заключаю историю русской повести, им заключаю и мою статью, которая, против моей воли и ожидания, сделалась очень длинна.

Приступая к разбору сочинений г. Гоголя, я не без намерения распространился о поэзии вообще, о повестях, как о роде, и о повести русской: если я только умел развить мою мысль, то читатели увидят, что все эти предметы находятся в существенной связи между собою. Мне кажется, что для надлежащей оценки всякого замечательного автора нужно определить характер его творений и место, которое он должен занимать в литературе. Первый можно объяснить не иначе, как теориею искусства (разумеется, сообразно с понятиями судящего); второе, сравнением автора с другими, писавшими или пишущими в одном с ним роде. Мы видели, что у нас еще нет повести, в собственном смысле этого слова. Г. Марлинский замечателен, как первый, намекнувший нам о том, что такое повесть; для кн. Одоевского повесть есть только форма; два-три удачных опыта г. Погодина еще не составляют авторитета, сколько потому, что их достоинство одностороннее, столько и потому, что они были для своего автора делом посторонним, отдыхом от ученых занятий. Итак, остаются только г. Павлов и г. Полевой; но г. Павлов еще только начал свое поприще, а как бы ни прекрасно было начало, по нем нельзя произнести решительного суждения о писателе; следовательно, первенство поэта-повествователя остается за г. Полевым. Но в его повестях, или, справедливее, в большей части его повестей; есть один важный недостаток, о котором я с намерением умолчал в своем месте. Этот недостаток состоит в том, что в них, как и в его романах, при многих очевидных признаках истинного творчества, истинной художественности, заметно и большое участие ума, этого ума пытливого, светлого и много-

стороннего, который в художественной деятельности ищет отдохновения, и для которого и самая фантазия есть как бы средство изучать природу и жизнь человека. Это, по большей части, синтетические поверки аналитических наблюдений над жизнью. Посмотрим, нет ли между нашими такого поэта-повествователя, для которого поэзия составляла бы цель жизни, а наука была бы ее отдохновением, для которого повесть была бы *родом*, а не *формой*, родом столько же необходимым и безотносительным, как повесть для Бальзака, песня для Беранже, драма для Шекспира, который был бы только поэт, а не другое что-нибудь, поэт по призванию, поэт по невозможности не быть поэтом. Мне кажется, что под этими условиями из современных писателей ¹⁾ никого не можно назвать поэтом с большею уверенностью и нимало не задумываясь, как г. Гоголя.

Я уже сказал, что задача критики и истинная оценка произведений поэта непременно должны иметь две цели: определить характер разбираемых сочинений и указать место, на которое они дают право своему автору в кругу представителей литературы. Отличительный характер повестей г. Гоголя составляют—простота вымысла, народность, совершенная истина жизни, оригинальность и комическое одушевление, всегда побеждаемое глубоким чувством грусти и уныния. Причина всех этих качеств заключается в одном источнике: г. Гоголь—поэт, поэт жизни действительной.

Знаете ли, какой вообще недостаток находится в нашей критике? Она не совсем хорошо приноровлена к нашим потребностям. Критик и публика—

¹⁾ Я не включаю в это число Пушкина, который уже перевел круг своей художественной деятельности.

Прим. Белинского.

это два лица беседующие: надобно, чтобы они заранее условились, согласились в значении предмета, избранного для их беседы. Иначе им трудно будет понять друг друга. Вы разбираете сочинение, с важностью говорите о законах творчества, прилагаете их к разбираемому сочинению и, как $2 \times 2 = 4$, доказываете, что оно превосходно. И что ж? Публика восхищена вашею критикою и вполне соглашается с вами, видя, что в самом деле, пункты эстетических законов подведены правильно и что в сочинении *все обстоит благополучно*. Но вот что худо: часто случается, что она забывает о превознесенном сочинении еще прежде, чем забудет о вашей критике. Отчего же так? Оттого, что разбираемое вами сочинение была хитрая, галантерейная работа, а не изящное создание, что оно, может быть, имело эстетическую форму, но было лишено духа жизни эстетической. У нас еще так зыбки понятия об изящном и вкус еще в таком младенчестве, что наша критика по необходимости должна отступать в своих приемах от европейской. Хотя некоторые досужие наши эстетики и говорят, что будто бы законы изящного определены у нас с математическою точностию, но я думаю иначе; ибо, с одной стороны, собственные изделия этих эстетиков, слишком отличающиеся топорною работою, резко противоречат законам изящного, определенным с математическою точностию, а с другой стороны, законы изящного никогда не могут отличаться математическою точностию, потому что они основываются на чувстве, и у кого нет приемлемости изящного, для того всегда кажутся незаконными. И притом, из чего должны выводиться законы изящного, как не из изящных созданий? А много ли у нас их, этих изящных созданий? Нет, пусть каждый толкует по-своему об условиях творчества и подкрепляет их фактами, это самый лучший способ развивать теорию

изящного. Цель русского критика должна состоять не столько в том, чтобы расширить круг понятий человечества об изящном, сколько в том, чтобы распространять в своем отечестве уже известные, *оседлые* понятия об этом предмете. Не бойтесь, не стыдитесь, что вы будете повторять зады и не скажете ничего нового. Это *новое* не так легко и часто, как обыкновенно думают: оно едва приметными атомами налипает на глыбы старого. Самое старое будет у вас ново, если вы человек с мнением и глубоко убеждены в том, что говорите: ваша индивидуальность и ваш способ выражения и самому вашему *старому* должны придать характер новости.

Итак, по моему мнению, первый и главный вопрос, предстоящий для разрешения критика, есть— *точно ли это произведение изящно, точно ли этот автор поэт?* Из решения этого вопроса сами собою вытекают ответы о характере и важности сочинения.

Способность творчества есть великий дар природы; акт творчества в душе творящей есть великое таинство; минута творчества есть минута великого священнодействия; творчество бесцельно с целью, бессознательно с сознанием, свободно с зависимостью: вот основные его законы. Они будут очень ясны, когда выведутся из акта творчества.

Художник чувствует потребность творить. Эта потребность приходит к нему вдруг, неожиданно, без спросу и совершенно независимо от его воли, ибо он не может назначить ни дня, ни часа, ни минуты для своей творческой деятельности: вот свобода творчества, вот его независимость от лица творящего! Потребность творить приводит за собою *идею*, которая залегает в душу художника, овладевает ею, тяготит ее. Эта идея может быть одною из общих человеческих идей, давно уже известных; но художник берет ее

не по выбору, но невольно, берет ее не как предмет ума созерцающего, но воспринимает ее в себя своим чувством, обладаемый трепетным предчувствием ее глубокого, таинственного смысла. Это действие прекрасно выражается непереводимым французским словом «conception». Художник чувствует в себе присутствие воспринятой (conçue) им идеи, но, так сказать, не видит ее ясно и томится желанием сделать ее осязаемой для себя и других: вот первый акт творчества. Положим, что эта идея есть идея *ревности*, и будем следить за ее развитием в душе поэта. Заботливо и томительно носит он ее в сокровенном святилище своего чувства, как носит мать младенца в своей утробе; постепенно эта идея проясняется перед его глазами, облекается в живые образы, переходит в *идеалы*, и ему, как бы в тумане, видится пламенный *Африканец Отелло*, с его челом смуглым и изрытым морщинами, слышатся его дикие вопли любви, ненависти, отчаяния и мщенья, видятся пленительные черты кроткой любящей *Дездемоны*, слышатся ее тщетные мольбы и стоны среди глухой полуночи. Эти образы, эти идеалы, в свою очередь, вынашиваются, зреют, выясняются постепенно; наконец, поэт уже видит их, говорит с ними, знает их речь, движения, манеры, походку, черты лица, видит их во весь рост, со всех сторон, видит обоими глазами и так ясно, как бы наяву, на самом деле, видит их прежде, нежели его перо дало им формы, точно так же, как Рафаэль видел перед собою небесный нерукотворенный образ Мадонны прежде, нежели его кисть приковала этот образ к полотну, точно так же, как Моцарт, Бетховен, Гайди слышали вызванные ими из души дивные звуки прежде, нежели их перо приковало эти звуки к бумаге. Вот второй акт творчества. Потом поэт дает своему созданию видимые, доступные для всех формы: это третий и последний

акт творчества. Он не так важен, ибо есть следствие двух первых.

Итак, главный, отличительный признак творчества состоит в таинственном ясновидении, в поэтическом сомнамбуле. Еще создание художника есть тайна для всех, еще он не брал в руки пера, а уже видит их ясно, уже может счесть складки их платья, морщины их чела, изображенного страстями и горем, а уже знает их лучше, чем вы знаете своего отца, брата, друга, свою мать, сестру, возлюбленную сердца; также он знает и то, что они будут говорить и делать, видит всю нить событий, которая обовьет их и свяжет между собою. Где же он видел эти лица, где слышал об этих событиях и что такое его творчество? следствие долговременного и многостороннего опыта, тонкой наблюдательности, глубокого умения схватывать сходства и обозначать их резкими чертами? Что же его идеалы? Неужели это различные черты, рассеянные в природе и собранные в одно для образования известных типов, составленных по мерке, заранее взятой, как думали и говорили добрые и почтенные эстетики былых времен?... О, ничего этого, ровно ничего!... Он нигде не видел созданных им лиц, он не копировал действительности, или нет: он видел все это в вещем, пророческом сне, в светлые минуты поэтического откровения, в эти минуты, знакомые одному таланту, видел их всезрящими очами своего чувства. И вот почему созданные им характеры так верны, ровны, выдержаны; вот почему завязка, развязка, узлы и ход его романа или драмы так естественны, правдоподобны, свободны; вот почему, прочтя его создание, вы как будто были в каком-то мире, прекрасном и гармоническом, как мир Божий; вот почему вы так хорошо осваиваетесь с ним, так глубоко понимаете его и так крепко удерживаете его в своей памяти. Тут нет противоречий, нет подделок и изы-

сканности; ибо тут не было расчета вероятностей, не было соображений, не было старания свести концы с концами, ибо это произведение было не сделано, не сочинено, а создано в душе художника как бы наитием какой-то высшей, таинственной силы, в нем самом и вне его и находившейся; ибо в этом отношении он сам был как бы почвою, воспринявшею в себя плодородное зерно, заброшенное рукою неведомою, прозябшее и разросшееся в ветвистое, широколиственное дерево... Какого бы рода ни было такое произведение—*идеальное, реальное*—оно всегда истинно, *истинно-поэтически*. «Буря» Шекспира есть произведение нелепое, есть странная прихоть своего творца; в нем действуют и люди и духи бесплотные, в нем действует *Калибан*, создание чудовищное, плод любви демона с колдуньей; но и это сочинение истинно, истинно поэтически; ибо, читая его, вы всему верите, все находите естественным; ибо, прочтя его, никогда не забудете его, и перед вашими взорами всегда будут носиться чудные образы *Проспера, Миранды, Ариэля*, образы воздушные, сотканные из ночных туманов, облитые пурпуром зари, осеребренные лучем месяца. Какого бы рода ни было такое создание, оно всегда совершенно и чуждо недостатков. Но отчего же и в произведениях самых гениальных поэтов находят при великих красотах и великие недостатки? Оттого, что такие создания или не выношены в душе, не рождены, а выкинуты, как недоноски, прежде времени, или оттого, что авторы, вследствие своих ложных понятий об искусстве или вследствие целей и расчетов каких-нибудь, хитрили и мудрили, или писали иногда в холодные, прозаические минуты, ибо поэтические идеи и идеалы—эти небесные тайны—должны и высказываться в светлые минуты откровения, которые называются минутами вдохновения, художнического восторга. Словом, недостатки всегда

там, где оканчивается творчество и начинается работа.

Теперь, кажется, легко объяснить, что такое *бесцельность с целью, бессознательность с сознанием*. Когда поэт творит, то хочет выразить, в поэтическом символе, какую-нибудь идею, следовательно, имеет цель и действует с сознанием. Но ни выбор идеи, ни ее развитие не зависит от его воли, управляемой умом, следовательно, его действие *бесцельно и бессознательно*.

Теперь, что такое *свобода творчества от лица творящего при зависимости от него?*—Поэт есть раб своего предмета, ибо не властен ни в его выборе, ни в его развитии, ибо не может творить ни по приказу, ни по заказу, ни по собственной воле, если не чувствует вдохновения, которое решительно не зависит от него: следовательно, творчество свободно и независимо от лица творящего, которое здесь является столько же страдательным, сколько и действующим. Но отчего же в создании художника отражается и век, и народ, и собственная его индивидуальность? Отчего в нем отражается и жизнь, и мнения, и степень образованности художника? Следовательно, творчество зависит от него, следовательно, он столько же и господин его, сколько и раб его? Да—оно зависит от него, как зависит душа от организма, как зависит характер от темперамента. Это всего лучше можно объяснить сном. Сон есть нечто свободное, но, вместе с тем, и зависящее от нас. Меланхолику снятся сны страшные, фантастические; флегматик и во сне спит или ест; актер слышит рукоплескания, военный видит битвы, подьячий взятки и т. д. Так и художник выражается в своих созданиях. Герои Байрона—это типы гордости, с нечеловеческими страстями, желаниями и страданиями; создания Гофмана—фантастические сны и т. д.

Очень не трудно ко всему этому приложить сочинения г. Гоголя, как факты к теории. Я под этим не разумею, чтобы этот поэт был равен Шекспиру, Байрону, Шиллеру и пр. Но здесь вопрос не о степени, не о великости таланта, а о таланте: для гения и таланта одни законы, несмотря на все их неравенство. Скажите, какое впечатление прежде всего производит на вас каждая повесть г. Гоголя? Не заставляет ли она вас говорить: «Как все это просто, обыкновенно, естественно и верно, и, вместе, как оригинально и ново!» Не удивляетесь ли вы и тому, почему вам самим не пришла в голову та же самая идея, почему вы сами не могли выдумать этих же самых лиц, так обыкновенных, так знакомых вам, так часто виденных вами, и окружить их этими самыми обстоятельствами, так повседневными, так общими, так наскучившими вам в жизни действительной и так занимательными, очаровательными в поэтическом представлении? Вот первый признак истинно-художественного произведения. Потом, не знакомитесь ли вы с каждым персонажем его повести так коротко, как будто вы его давно знали, долго жили с ним вместе? Не дополняете ли вы своим воображением его портрета, и без того уже нарисованного автором во весь рост? Не в состоянии ли прибавить к нему новые черты, как будто забытые автором, не в состоянии ли вы рассказать об этом лице несколько анекдотов, как будто бы опущенных автором? Не верите ли вы на слово, не готовы ли вы побожиться, что все, рассказанное автором, есть сущая правда, без всякой примеси вымысла? Какая этому причина? Та, что эти создания ознаменованы печатью истинного таланта, что они созданы по непреложным законам творчества. Эта простота вымысла, эта нагота действия, эта скудость драматизма, самая эта мелочность и обыкновенность описываемых автором происшествий—суть верные,

необманчивые признаки творчества; это поэзия реальная, поэзия жизни действительной, жизни коротко знакомой нам. Я нимало не удивляюсь, подобно некоторым, что г. Гоголь мастер делать все из ничего, что он умеет заинтересовать читателя пустыми, ничтожными подробностями, ибо не вижу тут ровно никакого умения: умение предполагает расчет и работу, а где расчет и работа, там нет творчества, там все ложно и неверно при самой тщательной и верной копировке с действительности. И чем обыкновеннее, чем пошлее, так сказать, содержание повести, слишком заинтересовывающей внимание читателя, тем больший талант со стороны автора обнаруживает она. Когда посредственный талант берется рисовать сильные страсти, глубокие характеры, он может стать на дыбы, натянуться, наговорить громких монологов, насказать *прекрасных вещей*, обмануть читателя блестящею отделкою, красивыми формами, самым содержанием, мастерским рассказом, цветистою фразеологиею—плодами своей начитанности, ума, образованности, опыта жизни. Но возмись он за изображение повседневных картин жизни, жизни обыкновенной, прозаической—о, поверьте, для него это будет истинным камнем преткновения, и его вялое, холодное и бездушное сочинение уморит вас зевотою. В самом деле, заставить нас принять живейшее участие в ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем, насмешить нас до слез глупостями, ничтожностью и юродством этих живых пасквилей на человечество—это удивительно; но заставить нас потом пожалеть об этих идиотах, пожалеть от всей души, заставить нас расстаться с ними с каким-то глубоко-грустным чувством, заставить нас воскликнуть вместе с собою: «Скучно на этом свете, господа!»—вот, вот оно, то божественное искусство, которое называется творчеством; вот он, тот художнический талант, для которого

где жизнь, там и поэзия! И возьмите почти все повести г. Гоголя: какой отличительный характер их? Что такое почти каждая из его повестей? Смешная комедия, которая начинается глупостями, продолжается глупостями и оканчивается слезами, и которая, наконец, называется *жизнию*. И таковы все его повести: сначала смешно, потом грустно! И такова жизнь наша: сначала смешно, потом грустно! Сколько тут поэзии, сколько философии, сколько истины!...

В каждом человеке должно различать две стороны: общую, человеческую, и частную, индивидуальную; всякий человек прежде всего человек, и потом уже Иван, Сидор и т. д. Точно так же и в художественных созданиях должно различать два характера: характер творчества, общий всем изящным произведениям, и характер колорита, сообщенный индивидуальностью автора. Я уже коснулся, в общих чертах, первого характера в повестях г. Гоголя; теперь рассмотрю его подробнее; потом буду говорить об индивидуальном характере его созданий, и, наконец, заключу мою статью беглым взглядом на те из его повестей, о которых можно будет сказать что-нибудь в частности.

Я уже сказал, что отличительные черты характера произведений г. Гоголя суть простота вымысла, совершенная истина жизни, народность, оригинальность—все это черты общие; потом комическое одушевление, всегда побеждаемое глубоким чувством грусти и уныния—черта индивидуальная.

Простота вымысла, в поэзии реальной, есть один из самых верных признаков истинной поэзии, истинного и притом зрелого таланта. Возьмите любую драму Шекспира, возьмите, например, его «Тимона Афинского»: эта пьеса так проста, так немногосложна, так скудна путаницею происшествий, что, право,

невозможно и рассказать ее содержания. Люди обманули человека, который любил людей, наругались над его святыми чувствованиями, лишили его веры в человеческое достоинство, и этот человек возненавидел людей и проклял их: вот вам и все тут, больше ничего нет. И что ж? Составили ли вы себе по моим словам какое-нибудь понятие об этом великом создании великого гения? О, верно, никакого! ибо эта идея слишком обыкновенна, слишком известна всем, каждому, слишком истерта и истреплена в тысячах сочинений, хороших и дурных, начиная от Софоклова Филоктета, обманутого Улиссом и проклинающего человечество, до «Тихона Михеевича», обманутого вероломною женою и плутом-родственником ¹⁾. Но форма, в которой выражена эта идея, но содержание пьесы и ее подробности? Последние так мелочны, так пусты и притом так всякому известны, что я наскучил бы вам смертельно, если бы вздумал их пересказывать. И однако ж, у Шекспира эти подробности так занимательны, что вы не оторветесь от них, и однако ж, у него мелочность и пустота этих подробностей приготовляет ужасную катастрофу, от которой волосы встают дыбом—сцену в лесу, где Тимон в бешеных проклятиях, в горьких, язвительных сарказмах, с сосредоточенною, спокойною яростию, рассчитывается с человечеством. И потом, как выразить вам то чувство, которое возбуждает в душе известие о смерти добровольного отверженца от людей! И вся эта ужасная, хотя и бескровная, трагедия, ужасная даже в своей простоте, в своем спокойствии, готовится глупою комедиєю, отвратительною картиною, как люди обжирают человека, помогают ему

¹⁾ «Пиюша», повесть г. Ушакова, в «Б. д. Ч.».

Прим. Белинского.

разориться и потом забывают о нем, эти люди, которые:

Любви стыдятся, мысли гонят,
Торгуют волею своей,
Главы пред идолами клонят
И просят денег да цепей!

И вот вам жизнь, или, лучше сказать, прототип жизни, созданный величайшим из поэтов! Тут нет эффектов, нет сцен, нет драматических вычур, все просто и обыкновенно, как день мужика, который в будень ест и пашет, спит и пашет, а в праздник ест, пьет и напивается пьян. Но в том-то и состоит задача реальной поэзии, чтобы извлекать поэзию жизни из прозы жизни и потрясать души верным изображением этой жизни. И как сильна и глубока поэзия г. Гоголя в своей наружной простоте и мелкости! Возьмите его «Старосветских помещиков»: что в них? Две пародии на человечество, в продолжение нескольких десятков лет, пьют и едят, едят и пьют, а потом, как водится истари, умирают. Но отчего же это очарование? Вы видите всю пошлость, всю гадость этой жизни, животной, уродливой, карикатурной, и между тем принимаете такое участие в персонажах повести, смеетесь над ними, но без злости, и потом рыдаете с Филемоном о его Бавкиде, Жострадаете его глубокой, неземной горести и сердитесь на негодяя-наследника, промотавшего достояние двух простаков! И потом, вы так живо представляете себе актеров этой глупой комедии, так ясно видите всю их жизнь, вы, который, может быть, никогда не бывал в Малороссии, никогда не видал таких картин и не слышал о такой жизни! Отчего это? Оттого, что это очень просто и, следовательно, очень верно; оттого, что автор нашел поэзию и в этой пошлой и нелепой жизни, нашел человеческое чувство, двигавшее и оживлявшее его героев:

это чувство—привычка. Знаете ли вы, что такое привычка, это странное чувство, о котором Пушкин сказал:

Привычка небом нам дана:
Замена счастья она!

Можете ли вы предположить возможность мужа, который рыдает над гробом своей жены, с которой сорок лет грызся, как кошка с собакою? Понимаете ли вы, что можно грустить о дурной квартире, в которой вы жили много лет, к которой вы привыкли, как душа к телу, и с которою у вас соединяются воспоминания о простой, однообразной жизни, о живом труде и сладком досуге и, может быть, о нескольких сценах любви и наслаждения, и которую вы меняете на великолепные палаты? Понимаете ли вы, что можно грустить о собаке, которая десять лет сидела на цепи и десять лет вертела хвостом, когда вы мимо ее проходили?... О, привычка великая психологическая задача, великое таинство души человеческой. Холодному сыну земли, сыну забот и помыслов житейских заменяет она чувства человеческие, которых лишила его природа или обстоятельства жизни. Для него она истинное блаженство, истинный дар провидения, единственный источник его радостей и (дивное дело!) радостей человеческих! Но что она для человека в полном смысле этого слова? Не насмешка ли судьбы! И он платит ей свою дань, и он прилепляется к пустым вещам и пустым людям и горько страдает, лишаясь их! И что же еще? Г. Гоголь сравнивает ваше глубокое, человеческое чувство, вашу высокую, пламенную страсть с чувством привычки жалкого получеловека, и говорит, что его чувство привычки сильнее, глубже и продолжительнее вашей страсти, и вы стоите перед ним, потупя глаза и не зная, что отвечать, как ученик, не знаю-

щий урока перед своим учителем!... Так вот где часто скрываются пружины лучших наших действий, прекраснейших наших чувств! О, бедное человечество! жалкая жизнь! И однако ж вам все-таки жаль Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны! Вы плачете о них, о них, которые только пили и ели и потом умерли! О, г. Гоголь истинный чародей, и вы не можете представить, как я сердит на него за то, что он и меня чуть не заставил плакать о них, которые только пили и ели и потом умерли.

Совершенная истина жизни в повестях г. Гоголя тесно соединяется с простотою вымысла. Он не льстит жизни, но и не клеветает на нее; он рад выставить наружу все, что есть в ней прекрасного, человеческого, и в то же время не скрывает нимало и ее безобразия. В том и другом случае он верен жизни до последней степени. Она у него настоящий портрет, в котором все схвачено с удивительным сходством, начиная от экспрессии оригинала до веснушек лица его; начиная от гардероба Ивана Никифоровича до русских мужиков, идущих по Невскому проспекту, в сапогах, запачканных известью; от колоссальной физиономии богатыря Бульбы, который не боялся ничего в свете, с люлькою в зубах и с саблею в руках, до стоического философа Хомы, который не боялся ничего в свете, даже чертей и ведьм, когда у него люлька в зубах и рюмка в руках.

«Прекрасный человек Иван Иванович! Он очень любит дыни. Это его любимое кушанье. Как только отобедает и выйдет в одной рубашке под навес, сейчас приказывает Гапке принести две дыни. И уже сам разрежет, соберет семена в особую бумажку и начинает кушать. Потом велит принести Гапке чернилицу, и сам, собственною рукою, сделает надпись над бумажкою с семенами: *сия дыня съедена такого-то числа*. Если при этом был какой-нибудь гость, то: *участвовал такой-то*... Иван Никифорович чрезвычайно любит купаться, и когда сядет по горло в воду, велит поставить также в воду стол и самовар, и очень любит пить чай в такой прохладе».

Скажите, Бога ради, можно ли язвительнее, злобнее и, вместе с тем, добродушнее и любезнее наругаться над бедным человечеством?... И все оттого, что слишком верно! А вот посмотрите на жизнь Филемона и Бавкиды:

«Нельзя было глядеть без участия на их взаимную любовь. Они никогда не говорили друг другу *ты*, но всегда *вы*: вы, Афанасий Иванович; вы, Пульхерия Ивановна.—«Это вы продавили стул, Афанасий Иванович?»—«Ничего, не сердитесь, Пульхерия Ивановна: это я...» Или: «После этого Афанасий Иванович возвращался в покои и говорил, приблизившись к Пульхерии Ивановне: «А что, Пульхерия Ивановна, может быть, пора закусить чего-нибудь?»—«Чего же бы теперь закусить, Афанасий Иванович? разве коржиков с салом, или пирожков с маком, или, может быть, рыжиков соленых!»—«Пожалуй хоть и рыжиков или пирожков»,—отвечал Афанасий Иванович, и на столе вдруг являлась скатерть с пирожками и рыжиками. За час до обеда Афанасий Иванович закусывал снова, выпивал старинную серебряную чарку водки, заедая грибами, разными сушеными рыбками и прочим. Обедать садилась в двенадцать часов. За обедом обыкновенно шел разговор о предметах самых близких к обеду. «Мне кажется, будто эта каша, говаривал обыкновенно Афанасий Иванович, немного пригорела; вам этого не кажется, Пульхерия Ивановна?»—«Нет, Афанасий Иванович; вы положите побольше масла, тогда она не будет пригорелою, или вот возьмите этого соуса с грибами и подлейте к ней».—«Пожалуй,—говорил Афанасий Иванович и подставлял свою тарелку,—попробуем, как оно будет»... «Вот попробуйте, Афанасий Иванович, какой хороший арбуз».—«Да вы не верьте, Пульхерия Ивановна, что он красный,—говорил Афанасий Иванович, принимая порядочный ломоть,—бывает, что и красный, да не хороший».

Замечаете ли вы здесь всю тонкость Афанасия Ивановича, который хочет разными околичностями отвести глаза своей сожительницы от своего ужасного аппетита, которого он как будто сам стыдится? Но посмотрим на его дальнейшие подвиги.

«После этого Афанасий Иванович съедал еще несколько груш и отправлялся погулять по саду вместе с Пульхериею Ивановной. Пришедши домой, Пульхерия Ивановна отправлялась по своим делам, а он садился под навесом... Немного

погода он посылал за Пульхерией Ивановной и говорил: «Чего бы такого поесть мне, Пульхерия Ивановна?»—«Чего же бы такого?»—говорила Пульхерия Ивановна,—«разве я пойду скажу, чтобы вам принесли вареников с ягодами, которых приказала я нарочно для вас оставить!»—«И то добре,—отвечал Афанасий Иванович... «Или, может-быть, вы съели бы киселику?»—«И то хорошо»,—отвечал Афанасий Иванович. После чего все это немедленно было приносимо и, как водится, съедается. Перед ужином Афанасий Иванович еще кое-что закушивал. В половине десятого садились ужинать... Ночью иногда Афанасий Иванович, ходя по спальне ¹⁾, стонал. Тогда Пульхерия Ивановна спрашивала: «Чего вы стонете, Афанасий Иванович?»—«Бог его знает, Пульхерия Ивановна, так как будто немного живот болит»,—говорил Афанасий Иванович. «Может быть вы бы чего-нибудь съели, Афанасий Иванович?..»—«Не знаю, будет ли оно хорошо, Пульхерия Ивановна! Впрочем, чего ж бы такого съест?»—«Кислого молочка, или жиденького узвару с сушеными грушами».—«Пожалуй разве только попробовать»,—говорил Афанасий Иванович. Сонная девка отправлялась рыться по шкапам, и Афанасий Иванович съедал тарелочку. После чего он обыкновенно говорил: «Теперь так как будто сделалось легче».

Как вы думаете об этом? По-моему, так в этом очерке весь человек, вся жизнь его с ее прошедшим, настоящим и будущим! А супружеская любовь двух старцев,—а насмешечки Афанасия Ивановича над своею сожительницею, касательно внезапного пожара в их доме, или, что еще ужаснее, касательно его намерения итти на войну; страх доброй Пульхерии Ивановны, ее возражения, ее легкая досада и, наконец, чувство самодовольствия, испытываемое Афанасием Ивановичем при мысли, что ему удалось подшутить над своею дражайшею половиною! О, эти картины, эти черты—суть такие драгоценные перлы поэзии, в сравнении с которыми все прекрасные фразы наших

¹⁾ Так как подробные выписки были бы длиннее самой статьи, которая и без того длинна, то я позволил себе делать пропуски и, для связи, некоторые перемены в словах.

Прим. Белинского.

доморощенных Бальзаков настоящий горох!... И все это не придумано, не списано с рассказов или с действительности, но угадано чувством, в минуту поэтического откровения! Если бы я вздумал выписывать все места, доказывающие, что г. Гоголь уловил идею описываемой жизни и верно воспроизвел ее, то мне пришлось бы списать почти все его повести, от слова до слова.

Повести г. Гоголя народны в высочайшей степени; но я не хочу слишком распространяться о их народности, ибо народность есть не достоинство, а необходимое условие истинно-художественного произведения, если под народностию должно разуметь верность изображения нравов, обычаев и характера того или другого народа, той или другой страны. Жизнь всякого народа проявляется в своих, ей одной свойственных формах, следовательно, если изображение жизни *верно*, то и *народно*. Народность, чтобы отразиться в поэтическом произведении, не требует такого глубокого изучения со стороны художника, как обыкновенно думают. Поэту стоит только мимоходом взглянуть на ту или другую жизнь, и она уже усвоена им. Как малороссу, г. Гоголю с детства знакома жизнь малороссийская, но народность его поэзии не ограничивается одною Малороссиею. В его «Записках сумасшедшего», в его «Невском проспекте» нет ни одного хохла, всё русские и, вдобавок, еще немцы; а каково изображены им эти русские и эти немцы! Каков Шиллер и Гофман? Замечу здесь мимоходом, что, право, пора бы нам перестать хлопотать о народности, так же как пора бы перестать писать, не имея таланта; ибо эта народность очень похожа на Тень в басне Крылова: г. Гоголь о ней нимало не думает, и она сама напрашивается к нему, тогда как многие из всех сил гоняются за нею и ловят—одну тривиальность.

Почти то же самое можно сказать и об *оригинальности*: как и народность, она есть необходимое условие истинного таланта. Два человека могут сойтись в заказной работе, но никогда в творчестве, ибо если одно вдохновение не посещает двух раз одного человека, то еще менее одинаковое вдохновение может посетить двух человек. Вот почему мир творчества так неистощим и безграничен. Поэт никогда не скажет: «О чем мне писать? Уж все переписано!» или:

О, боги, для чего я поздно так родился?

Один из самых отличительных признаков творческой оригинальности, или, лучше сказать, самого творчества, состоит в этом *типизме*, если можно так выразиться, который есть гербовая печать автора. У истинного таланта каждое лицо—тип, и каждый тип, для читателя, есть *знакомый незнакомец*. Не говорите: вот человек с огромною душою, с пылкими страстями, с обширным умом, но ограниченным рассудком, который до такого бешенства любит свою жену, что готов удавить ее руками при малейшем подозрении в неверности—скажите проще и короче: вот Отелло! Не говорите: вот человек, который глубоко понимает назначение человека и цель жизни, который стремится делать добро, но, лишенный энергии души, не может сделать ни одного доброго дела и страдает от сознания своего бессилия—скажите: вот Гамлет! Не говорите: вот чиновник, который подл по убеждению, зловреден благонамеренно, преступен добросовестно—скажите: вот Фамусов! Не говорите: вот человек, который подличает из выгод, подличает бескорыстно, по одному влечению души—скажите: вот Молчалин! Не говорите: вот человек, который во всю жизнь не ведал ни одной человеческой мысли,

ни одного человеческого чувства, который во всю жизнь не знал, что у человека есть страдания и горести, кроме холода, бессоницы, клопов, блох, голода и жажды, есть восторги и радости, кроме спокойного сна, сытного стола, цветочного чаю, что в жизни человека бывают случаи поважнее съеденной дыни, что у него есть занятия и обязанности, кроме ежедневного осмотра своих сундуков, анбаров и клемов, есть честолюбие, выше уверенности, что он первая персона в каком-нибудь захолустье; о, не тратьте так много фраз, так много слов,—скажите просто: вот Иван Иванович Перерепенко, или, вот Иван Никифорович Довгочун! И поверьте, вас скорее поймут все. В самом деле, Онегин, Ленский, Татьяна, Зарецкий, Репетиллов, Хлестова, Тугоуховский, Платон Михайлович Горич, княжна Мими, Пульхерия Ивановна, Афанасий Иванович, Шиллер, Пискарев, Пирогов: разве все эти собственные имена теперь уже не нарицательные? И, Боже мой! как много смысла заключает в себе каждое из них! Это повесть, роман, история, поэма, драма, многотомная книга, короче: целый мир в одном, только в одном слове! Что перед каждым из этих слов ваши заветные: «qu'il mourût, Moi, Ах, я Эдип»? И какой мастер г. Гоголь выдумывать такие слова! Не хочу говорить о тех, о которых и так уже много говорил, скажу только об одном таком его словечке, это—*Пирогов!*... Святители! да это целая каста, целый народ, целая нация! О, единственный, несравненный Пирогов, тип из типов, первообраз из первообразов! Ты многообъемлющее, чем Шайлок, многозначительнее, чем Фауст! Ты представитель просвещения и образованности всех людей, которые «любят потолковать об литературе, хвалят *Булгарина, Пушкина и Греча*, и говорят с презрением и остроумными колкостями об *А. А. Орлове*». Да, господа, дивное словцо этот—*Пирогов!* Это символ,

мистический миф, это, наконец, кафтан, который так чудно скроен, что придет по плечам тысяче человек! О, г. Гоголь большой мастер выдумывать такие слова, отпускать такие *bons mots*! А отчего он такой мастер на них? Оттого, что оригинален. А отчего оригинален? Оттого, что поэт.

Но есть еще другая оригинальность, проистекающая из индивидуальности автора, следствие цвета очков, сквозь которые смотрит он на мир. Такая оригинальность у г. Гоголя состоит, как я уже сказал выше, в комическом одушевлении, всегда побеждаемом чувством глубокой грусти. В этом отношении русская поговорка: «Начал во здравие, а свел за упокой», может быть девизом его повестей. В самом деле, какое чувство остается у вас, когда пересмотрите вы все эти картины жизни, пустой, ничтожной, во всей ее наготе, во всем ее чудовищном безобразии, когда досыта нахохочетесь, наругаетесь над нею? Я уже говорил о «Старосветских помещиках» — об этой *слезной комедии* во всем смысле этого слова. Возьмите «Записки сумасшедшего», этот уродливый гротеск, эту странную, прихотливую грезу художника, эту добродушную насмешку над жизнью и человеком, жалкою жизнью, жалким человеком, эту карикатуру, в которой такая бездна поэзии, такая бездна философии, эту психическую *историю болезни*, изложенную в поэтической форме, удивительную по своей истине и глубокости, достойную кисти Шекспира: вы еще смеетесь над простаком, но уже ваш смех растворен горечью; это смех над сумасшедшим, которого бред и смешит и возбуждает сострадание. Я уже говорил также и о «Ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем» в сем отношении; прибавлю еще, что с этой стороны эта повесть всего удивительнее. В «Старосветских помещиках» вы видите людей пустых, ничтожных и жалких, но, по крайней мере,

добрых и радушных; их взаимная любовь основана на одной привычке: но ведь и привычка все же человеческое чувство, но ведь всякая любовь, всякая привязанность, на чем бы она ни основывалась, достойна участия, следовательно, еще понятно, почему вы жалеете об этих стариках. Но Иван Иванович и Иван Никифорович существа совершенно пустые, ничтожные и притом нравственно гадкие и отвратительные, ибо в них нет ничего человеческого; зачем же, спрашиваю я вас, зачем вы так горько улыбаетесь, так грустно вздыхаете, когда доходите до трагикомической развязки? Вот она, эта тайна поэзии! Вот они, эти чары искусства! Вы видите жизнь, а кто видел жизнь, тот не может не вздохнуть!...

Комизм или гумор г. Гоголя имеет свой, особенный характер: это гумор чисто русский, гумор спокойный, простодушный, в котором автор как бы прикидывается простачком. Г. Гоголь с важностию говорит о бекеше Ивана Ивановича, и иной простак не шутя подумает, что автор и в самом деле в отчаянии от того, что у него нет такой прекрасной бекешки. Да, г. Гоголь очень мило прикидывается; и хотя надо быть слишком глупым, чтобы не понять его иронии, но эта ирония чрезвычайно как идет к нему. Впрочем, это только манера, и истинный-то гумор г. Гоголя все-таки состоит в верном взгляде на жизнь, и, прибавлю еще, нимало не зависит от карикатурности представляемой им жизни. Он всегда одинаков, никогда не изменяет себе, даже и в таком случае, когда увлекается поэзией описываемого им предмета. Беспристрастие его идол. Доказательством этого может служить «Тарас Бульба», эта дивная эпопея, написанная кистью смелою и широкою, этот резкий очерк героической жизни младенчествуящего народа, эта огромная картина в тесных рамках, достойная Гомера. Бульба герой, Бульба человек с железным

характером, железною волею: описывая подвиги его кровавой мести, автор возвышается до лиризма и, в то же время, делается драматиком в высочайшей степени, и все это не мешает ему по местам сместить вас своим героем. Вы содрогаетесь Бульбы, хладнокровно лишаящего мать детей, убивающего собственною рукою родного сына, ужасаетесь его кровавых тризн над гробом детей, и вы же смеетесь над ним, дерущимся на кулачки с своим сыном, пьющим горелку с своими детьми, радующимся, что в этом ремесле они не уступают батюшке, и изъясляющим свое удовольствие, что их добре пороли в бурсе. И причина этого комизма, этой карикатурности изображений заключается не в способности или направлении автора находить во всем смешные стороны, но в верности жизни. Если г. Гоголь часто и с умыслом подшучивает над своими героями, то без злобы, без ненависти; он понимает их ничтожность, но не сердится на нее; он даже как будто любит ее, как любит взрослый человек на игры детей, которые для него смешны своею наивною, но которых он не имеет желаний разделить. Но тем не менее, это все-таки гумор, ибо не щадит ничтожества, не скрывает и не скрашивает его безобразия, ибо, пленяя изображением этого ничтожества, возбуждает к нему отвращение. Это гумор спокойный и, может быть, тем скорее достигающий своей цели. И вот, замечу мимоходом, вот настоящая нравственность такого рода сочинений. Здесь автор не позволяет себе никаких сентенций, никаких нравоучений; он только рисует вещи так, как они есть, и ему дела нет до того, каковы они, и он рисует их без всякой цели, из одного удовольствия рисовать. После «Горе от ума» я не знаю ничего на русском языке, что бы отличалось такою чистейшею нравственностью и что бы могло иметь сильнейшее и благодетельнейшее влияние на нравы,

как повести г. Гоголя. О, пред такую нравственно-стию я всегда готов падать на колена! В самом деле, кто поймет Ивана Ивановича Перерепенко, тот верно рассердится, если его назовут Иваном Ивановичем Перерепенком. Нравственность в сочинении должна стоять в совершенном отсутствии притязаний со стороны автора на нравственную или безнравственную цель. Факты говорят громче слов; верное изображение нравственного безобразия могущественнее всех выходов против него. Однако ж не забудьте, что такие изображения только тогда верны, когда бесцельны, когда созданы, а создавать может одно вдохновение, а вдохновение может быть доступно одному таланту, следовательно, только один талант может быть нравственным в своих произведениях!

Итак, гумор г. Гоголя есть гумор спокойный. спокойный в самом своем негодовании, добродушный в самом своем лукавстве. Но в творчестве есть еще другой гумор, грозный и открытый; он кусает до крови, впивается в тело до костей, рубит со всего плеча, хлещет направо и налево своим бичем, свитым из шипящих змей, гумор желчный, ядовитый, беспощадный! Хотите ли видеть его? Я покажу вам его — смотрите: вот бал, куда собралась толпа мишурных знаменитостей, ничтожного величия, чтобы убить время, своего всегдашнего врага, убийцу, толпа бледная, чудовищная, утратившая образ и подобие Божие, позор людей и бессловесных; вот бал:

«Между толпами бродят разные лица, под веселый напев контроданса свиваются и развиваются тысячи интриг и сетей; толпы подобострастных аэролитов вертятся вокруг однодневной кометы; предатель униженно кланяется своей жертве; здесь послышалось незначущее слово, привязанное к глубокому долголетнему плану; здесь улыбка презрения скатилась с великолепного лица и оледенила какой-то умоляющий взор; здесь тихо ползут темные грехи, и торжественная подлость гордо носит на себе печать отвержения»...

Но вдруг бал приходит в смущение, кричат:

«Вода! вода! В другом конце бала играет еще музыка, там еще танцуют, там еще говорят о будущем, там еще думают о вчера сделанной подлости, о той, которую надо сделать завтра, там еще есть люди, которые ни о чем не думают... Но вскоре достигла страшная весть, музыка прервалась, все смешалось... Отчего же побледнели все эти лица?.. Как, м.м. г.г., так есть на свете нечто, кроме ваших ежедневных интриг, происков, расчетов? Неправда! пустое! все пройдет! опять наступит завтрашний день! опять можно будет продолжать начатое! свергнуть своего противника, обмануть своего друга, доползти до нового места!.. Но вы не слушаете, вы трепещете, холодный пот обдаёт вас, вам страшно! И подлинно—вода все растет—вы открываете окошко, зовете о помощи, вам отвечает свист бури, и белесоватые волны, как разъяренные тигры, кидаются в светлые окна!—Да! в самом деле ужасно! еще минута, и взмокнут эти роскошные, дымчатые одежды ваших женщин! еще минута—и честолюбивые украшения на груди вашей лишь прибавят к вашей тяжести и повлекут на холодное дно.—Страшно! страшно! Где же всемогущие средства науки, смеющейся над усилиями природы? М.м. г.г., наука замерла под вашим дыханием.—Где же сила молитвы, двигающей горы?—М.м. г.г., вы потеряли значение этого слова.—Что же остается вам!—смерть! смерть! смерть ужасная! медленная! Но ободритесь, что такое смерть?—вы люди мудрые, благоразумные, как змии! неужели то, о чем посреди глубоких рассуждений ваших вы никогда и не помышляли, может быть делом столь важным? Призовите на помощь свою прозорливость, испытайте над смертью ваши обыкновенные средства: испытайте, нельзя ли подкупить ее, оклеветать? не испугается ли она вашего холодного, грозного взгляда?»... ¹⁾

Я не буду решать, которому из этих двух видов гумора должно отдать преимущество. Вопрос о подобном превосходстве был бы так же нелеп, как вопрос о превосходстве оды над элегиею, романа над драмою, ибо изящное всегда равно самому себе, в каких бы видах ни проявлялось. Есть вещи столь гадкие, что стоит только показать их в соб-

¹⁾ В. Одосвский. «Насмешка мертвеца» («Русские ночи». Ночь четвертая).

ственном их виде или назвать их собственным их именем, чтобы возбудить к ним отвращение; но есть еще вещи, которые, при всем своем существенном безобразии, обманывают блеском наружности. Есть ничтожество грубое, низкое, нагое, неприкрытое, грязное, вонючее, в лохмотьях; есть еще ничтожество гордое, самодовольное, пышное, великолепное, приводящее в сомнение об истинном благе самую чистую, самую пылкую душу, ничтожество, едущее в карете, покрытое золотом, умно говорящее, вежливо кланяющееся, так что вы уничтожены перед ним, что вы готовы подумать, что оно-то есть истинное величие, что оно-то знает цель жизни, и что вы-то обманываетесь, вы-то гоняетесь за призраками. Для того и другого рода ничтожества нужен свой, особенный бич, бич крепкий, ибо то и другое ничтожество покрыто тройною броней. Для того и другого рода ничтожества нужна своя Немезида, ибо надобно же, чтобы люди иногда просыпались от своего бессмысленного усыпления и вспоминали о своем человеческом достоинстве; ибо надобно же, чтобы гром иногда раздавался над их головами и напоминал им об их Творце; ибо надобно же, чтобы, за пиршественным столом, пюреди остатков безумной роскоши, среди утех беснующейся масленицы, унылый и торжественный звук колокола возмущал внезапно их безумное упоение и напоминал о храме Божиим, куда всякий должен предстать с раскаянием в сердце, с гимном на устах!...

Г. Гоголь сделался известным своими «Вечерами на хуторе». Это были поэтические очерки Малороссии, очерки, полные жизни и очарования. Все, что может иметь природа прекрасного, сельская жизнь простолюдинов обольстительного, все, что народ может иметь оригинального, типического, все это радужными цветами блестит в этих первых поэтиче-

ских грезах г. Гоголя. Это была поэзия юная, свежая благоуханная, роскошная, упоительная, как поцелуй любви... Читайте вы его «Майскую ночь», читайте ее в зимний вечер у пылающего камелька, и вы забудете о зиме с ее морозами и метелями; вам будет чудиться эта светлая, прозрачная ночь благословенного юга, полная чудес и тайн; вам будет чудиться эта юная бледная красавица, жертва ненависти злой мачехи, это оставленное жилище с одним растворенным окном, это пустынное озеро, на тихих водах которого играют лучи месяца, на зеленых берегах которого пляшут вереницы бесплотных красавиц... Это впечатление очень похоже на то, которое производит на воображение «Сон в летнюю ночь» Шекспира. «Ночь перед Рождеством Христовым» есть целая, полная картина домашней жизни народа, его маленьких радостей, его маленьких горестей, словом, тут вся поэзия его жизни. «Страшная месть» составляет теперь pendant к «Тарасу Бульбе», и обе эти огромные картины показывают, до чего может возвышаться талант г. Гоголя. Но я никогда бы не кончил, если бы стал разбирать «Вечера на хуторе!» «Арабески и Миргород» носят на себе все признаки зреющего таланта. В них меньше этого упоения, этого лирического разгула, но больше глубины и верности в изображении жизни. Сверх того, он здесь расширил свою сцену действия, и, не оставляя своей любимой, своей прекрасной, своей ненаглядной Малороссии, пошел искать поэзии в нравах среднего сословия в России. И, Боже мой, какую глубокую и могучую поэзию нашел он тут! Мы, москаль, и не подозревали ее!.. «Невский проспект» есть создание столь же глубокое, сколько и очаровательное; это две полярные стороны одной и той же жизни, это высокое и смешное о-бок друг другу. На одной стороне этой картины бедный художник, беспечный и простодушный, как дитя,

замечает на Невском проспекте женщину ангела, одно из тех дивных созданий, которые могло производить только его художническое воображение; он следит за нею, он дрожит, он не смеет дохнуть, ибо он еще не знает ее, но уже обожает ее, а всякое обожание робко и трепетно; он замечает ее благосклонную улыбку и «кареты казались ему недвижны, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка и алебарда часового, вместе с золотыми словами и нарисованными ножницами, блестела, казалось, на самой реснице его глаз». Задыхаясь от упоения и трепетного предчувствия блаженства, он входит за нею в третий этаж большого дома, и что же представляется ему?.. Она, все так же прекрасная, очаровательная, она смотрит на него глупо, нагло, как бы говоря ему: «Ну! что же ты?»... Он бросается вон. Я не хочу пересказывать его сна, этого дивного, драгоценного перла нашей поэзии, второго и единственного после сна Татьяны Пушкина: здесь г. Гоголь—поэт в высочайшей степени. Кто читает эту повесть в первый раз, для того в этом дивном сне действительность и поэзия, реальное и фантастическое так тесно сливаются, что читатель изумляется, узнавши, что все это только сон. Представьте себе бедного оборванного, запачканного художника, потерянному в толпе звезд, крестов и всякого рода советников: он толкается между ними, уничтожающими его своим блеском, он стремится к ней, и они беспрестанно разлучают его с ней, они, эти кресты и звезды, которые смотрят на нее без всякого упоения, без всякого трепета, как на свои золотые табакерки... И какое пробуждение после этого сна! и как можно жить после такого пробуждения? И он точно не живет более в действительности, он весь в грезах.... Наконец, в его душе блеснул обманчивый, но радужный луч надежды; он решается на самоотвержение, он хочет

принести ей в жертву, как Молоху, даже честь свою.... «А я только что теперь проснулась, меня привезли в семь часов утра, я совсем была пьяная»—это говорит ему она, все также прекрасная, очаровательная.... После этого можно ли было жить даже и в грезх?.. И нет художника, он сошел в темную могилу, никем не оплакиваемый, и мир не знал, какая высокая и ужасная драма была разыграна в этой грешной страдальческой душе.

На другой стороне этой картины вы видите Пирогова и Шиллера, того Пирогова, о котором я уже говорил, того Шиллера, который хотел отрезать себе нос, чтобы избавиться от излишних расходов на табак; того Шиллера, который говорит с гордостью, что он швабский немец, а не русская свинья, и что у него есть король в Германии; того Шиллера, который «еще с двадцатилетнего возраста, с того времени, которое русский живет на фуфу, измерил всю свою жизнь и положил себе, в течение 10 лет, составить капитал из 50 тысяч и у которого это было уже так верно и неотразимо, как судьба, потому что скорее чиновник позабудет заглянуть в швейцарскую своего начальника, нежели немец решится переменить свое слово»; наконец, того Шиллера, который «положил целовать свою жену в сутки не более двух раз, и чтобы как-нибудь не поцеловать лишний раз, никогда не клал перцу более одной ложечки в свой суп». Чего вам еще? Тут весь человек, вся история его жизни!... А Пирогов?.. О, об нем об одном можно написать целую книгу!.. Вы помните его волокитство за глупую блондинку, с которою он составляет такую отличную пару, его ссору и отношения с Шиллером; помните, какие ужасные побои претерпел он от флегматического Отелло, помните, каким негодованием, какую жаждою мести закипело сердце поручика, и помните, как скоро прошла его досада

от съеденных кондитерских пирожков и прочтения «Пчелы»?.. Чудные пирожки! Чудная «Пчела»! Пискарев и Пирогов—какой контраст! Оба они начали в один день, в один час преследование своих красавиц, и как различны для обоих них были следствия этих преследований! О, какой смысл скрыт в этом контрасте! И какое действие производит этот контраст! Пискарев и Пирогов, один в могиле, другой доволен и счастлив, даже после неудачного волокитства и ужасных побоев!.. Да, господа, скучно на этом свете!..

«Портрет» есть неудачная попытка г. Гоголя в фантастическом роде. Здесь его талант падает, но он и в самом падении остается талантом. Первой части этой повести невозможно читать без увлечения; даже, в самом деле, есть что-то ужасное, роковое, фантастическое в этом таинственном портрете, есть какая-то непобедимая прелесть, которая заставляет вас насильно смотреть на него, хотя вам это и страшно. Прибавьте к этому множество юмористических картин и очерков во вкусе г. Гоголя; вспомните квартального надзирателя, рассуждающего о живописи; потом эту мать, которая привела к Черткову свою дочь, чтобы снять с нее портрет, и которая бранит балы и восхищается природою,—и вы не откажете в достоинстве и этой повести. Но вторая ее часть решительно ничего не стоит; в ней совсем не видно г. Гоголя. Это явная приделка, в которой работал ум, а фантазия не принимала никакого участия.

Вообще надо сказать, фантастическое как-то не совсем дается г. Гоголю, и мы вполне согласны с мнением г. Шевырева, который говорит, что «ужасное не может быть подробно: призрак тогда страшен, когда в нем есть какая-то неопределенность; если же вы в призраке умеете разглядеть слизистую пирамиду, с какими-то челюстями вместо ног и языком вверху,

тут уж не будет ничего страшного, и ужасное переходит просто в уродливое». Но зато картины мало-российских нравов, описание бурсы (впрочем, немного напоминающее бурсу Нарезного), портреты бурсаков и особенно этого философа Хома, философа не по одному классу семинарии, но философа по духу, по характеру, по взгляду на жизнь. О, несравненный Dominus Хома! как ты велик в своем стоическом равнодушии ко всему земному, кроме горелки! Ты натерпелся и горя и страху, ты чуть не попался в когти к чертям, но ты все забываешь за широкою и глубокою ендовою, на дне которой схоронена твоя храбрость и твоя философия; ты, на вопрос о виденных тобою страстях, машешь рукою и говоришь: «Много на свете всякой дряни водится!»; у тебя половина головы поседела в одну ночь, а ты оттопываешь тропака, да так, что добрые люди, смотря на тебя, плюют и восклицают: «Вот это как долго танцует человек!» Пусть судит всякий, как хочет, а по мне так философ Хома стоит философа Сковороды! Потом, помните ли вы невольное путешествие философа Хома, помните ли попойку в шинке, этого Дороша, который, нагрузившись пенником, вдруг захотел узнать, непременно узнать, чему учат в бурсе (шуточное дело!), этого резонера, который божился, что «все должно оставить так, как есть, что Бог знает, как нужно», и, наконец, этого казака с седыми усами, который рыдал о том, что остался круглым сиротою... А эти поучительные беседы на кухне, где «обыкновенно говорилось обо всем, и о том, кто пошил себе новые шаровары, и что находится внутри земли, и кто видел волка»? А суждения этих умных голов о чудесах в природе? А портрет пана сотника, и кто перечтет? Нет, несмотря на неудачу в фантастическом, эта повесть есть дивное создание. Но и фантастическое в ней слабо только в описании привидений, а чтение

Хомы в церкви, восстание красавицы, явление Вия бесподобны.

Я еще мало говорил о «Тарасе Бульбе» и не буду слишком распространяться о нем, ибо, в таком случае, у меня вышла бы еще статья, не менее самой повести... «Тарас Бульба» есть отрывок, эпизод из великой эпопеи жизни целого народа. Если в наше время возможна гомерическая эпопея, то вот вам ее высочайший образец, идеал и прототип!.. Если говорят, что в «Илиаде» отражается вся жизнь греческая в ее героический период, то разве одни пиитики и риторики прошлого века запретят сказать то же самое и о «Тарасе Бульбе» в отношении к Малороссии XVI века?.. И в самом деле, разве здесь не все козачество, с его странною цивилизациею, его удалою, разгульною жизнью, его беспечною и ленью, неутомимостью и деятельностью, его буйными оргиями и кровавыми набегами?.. Скажите мне, чего нет в этой картине? чего недостает к ее полноте? Не выхвачено ли все это со дна жизни, не бьется ли здесь огромный пульс всей этой жизни? Этот Богатырь Бульба с своими могучими сыновьями; эта толпа запорожцев, дружно отдирающая на площади трепака, этот козак, лежащий в луже, для показания своего презрения к дорогому платью, которое на нем надето, и как бы вызывающий на драку всякого дерзкого, кто бы осмелился дотронуться до него хоть пальцем; этот кошевой, поневоле говорящий красноречивую, витиеватую речь о необходимости войны с бусурманами, потому что «многие запорожцы позадолжались в шинки жидам и своим братьям столько, что ни один чорт теперь и веры нейдет»; эта мать, которая является как бы мимоходом, чтобы заживо оплакать детей своих, как всегда являлась в тот век женщина и мать в козацкой жизни... А жиды и ляхи, а любовь Андрия и кровавая месть Бульбы, а ка-чъ

Остапа, его воззвание к отцу и «слышу» ¹⁾ Бульбы, и, наконец, героическая гибель старого фанатика, который не чувствовал своих ужасных мук, потому что чувствовал одну жажду мести к враждебному народу?.. И это не эпопея?.. Да что же такое эпопея?.. И какая кисть, широкая, размашистая, резкая, быстрая! Какие краски, яркие и ослепительные!.. И какая поэзия, энергическая, могучая, как эта Запорожская Сечь, «то гнездо, откуда вылетают все те гордые и крепкие, как львы, откуда разливается воля и козачество на всю Украину!..»

Что еще сказать вам? Может быть, вы мало удовлетворены и тем, что я уже сказал: что делать? Гораздо легче чувствовать и понимать прекрасное, нежели заставлять других чувствовать и понимать его! Если одни из читателей, прочтя мою статью, скажут: «Это правда», или, по крайней мере: «Во всем этом есть и правда»; если другие, прочтя ее, захотят прочесть и разобранные в ней сочинения,—мой долг выполнен, цель достигнута.

Но какой же общий результат выведу я из всего сказанного мною? Что такое г. Гоголь в нашей литературе? Где его место в ней? Чего должно

¹⁾ Впрочем я не ставлю в слишком большую заслугу г. Гоголю это «слышу» и не думаю, подобно некоторым, что если бы г. Гоголь и не изобрел ничего другого, кроме этого славного «слышу», то одним им мог бы заставить молчать злонамеренность критики; ибо, во-первых, злонамеренность критики нельзя обезоружить изящными созданиями, чему примером может служить этот же самый г. Гоголь, некоторыми благонамеренными критиками пожалованный в Поль-де-Коки; потом, это славное «слышу» не имело бы никакого смысла, без отношения к целой повести и без связи с нею; и, наконец, теперь уже прошло то время, когда в пример высокого представляли: *Qu'il mourût, Moi, Ah, я Эдип, я Росс* и т. п.: зачем же обогащать педантов новым примером *высокого в выражении?*

Прим. Белинского.

ожидать нам от него, от него, еще только начавшего свое поприще и как начавшего? Не мое дело раздавать венки бессмертия поэтам, осуждать на жизнь или смерть литературные произведения; если я сказал, что г. Гоголь поэт, я уже все сказал, я уже лишил себя права делать ему судейские приговоры. Теперь у нас слово «поэт» потеряло свое значение: его смешали с словом «писатель». У нас много писателей, некоторые даже с дарованием, но нет поэтов. Поэт высокое и святое слово; в нем заключается неумирающая слава! Но дарование имеет свои степени; Козлов, Жуковский, Пушкин, Шиллер: эти люди поэты, но равны ли они? Разве не спорят еще и теперь, кто выше: Шиллер или Гёте? Разве общий голос не назвал Шекспира царем поэтов, единственным и несравненным? И вот задача критики: определить степень, занимаемую художником в кругу своих собратьев. Но г. Гоголь еще только начал свое поприще; следовательно, наше дело высказать свое мнение о его дебюте и о надеждах в будущем, которые подает этот дебют. Эти надежды велики, ибо г. Гоголь владеет талантом необыкновенным, сильным и высоким. По крайней мере, в настоящее время он является главою литературы, главою поэтов; он становится на место, оставленное Пушкиным. Предоставим времени решить, чем и как кончится поприще г. Гоголя, а теперь будем желать, чтобы этот прекрасный талант долго сиял на небосклоне нашей литературы, чтобы его деятельность равнялась его силе.

В «Арабесках» помещены два отрывка из романа. Об этих отрывках нельзя судить, как об отдельном и целом создании; но о них можно сказать, что они вполне могут служить залогом тех надежд, о которых я говорил. Поэты бывают двух родов: одни только доступны поэзии, и она у них бывает более способностью, чем даром или талантом, и много зависит

от внешних обстоятельств жизни; у других дар поэзии есть нечто положительное, нечто составляющее нераздельную часть их бытия. Первые, иногда один раз в целую жизнь выскажут какую-нибудь прекрасную поэтическую грезу, и, как будто обессиленные тяжестью свершонного ими подвига, ослабевают и падают в последующих своих произведениях; и вот отчего у них первый опыт, по большей части, бывает прекрасен, а последующие постепенно подрывают их славу. Другие с каждым новым произведением возвышаются и крепнут; г. Гоголь принадлежит к числу этих последних поэтов: этого довольно!

Я забыл еще об одном достоинстве его произведений; это лиризм, которым проникнуты его описания таких предметов, которыми он увлекается. Описывает ли он бедную мать, это существо высокое и страждущее, это воплощение святого чувства любви—сколько тоски, грусти и любви в его описании! Описывает ли он юную красоту—сколько упоения, восторга в его описании! Описывает ли он красоту своей родной, своей возлюбленной Малороссии—это сын, ласкающийся к обожаемой матери! Помните ли вы его описание безбрежных степей Днепровских? Какая широкая, размашистая кисть! Какой разгул чувства! Какая роскошь и простота в этом описании! Чорт вас возьми, степи, как вы хороши у г. Гоголя!..

В одном журнале было изъявлено странное желание, чтобы г. Гоголь попробовал своих сил в изображении высших слоев общества: вот мысль, которая в наше время отзывается ужасным анахронизмом! Как! неужели поэт может сказать себе: дай опишу то или другое, дай попробую себя в том или другом роде?.. И притом, разве предмет делает что-нибудь для достоинства сочинения? Разве это не аксиома: где жизнь, там и поэзия? Но мои «разве» никогда бы

не кончились, если бы я захотел высказать их все, без остатка. Нет, пусть г. Гоголь описывает то, что велит ему описывать его вдохновение, и пусть страшится описывать то, что велят ему описывать или его воля или г.г. критики. Свобода художника состоит в гармонии его собственной воли с какою-то внешнею, независящею от него волею, или, лучше сказать, его воля есть вдохновение!.. ¹⁾.

1835 г.

¹⁾ Я очень рад, что заглавие и содержание моей статьи избавляет меня от неприятной обязанности разбирать ученые статьи г. Гоголя, помещенные в «Арабесках». Я не понимаю, как можно так необдуманно компрометировать свое литературное имя. Неужели перевести, или, лучше сказать, перефразировать и перепародировать некоторые места из истории Миллера, перемешать их с своими фразами значит написать ученую статью?.. Неужели детские мечтания об архитектуре—ученость?.. Неужели сравнение Шлецера, Миллера и Гердера, ни в каком случае не идущих в сравнение, тоже ученость?.. Если подобные этюды-ученость, то избавь нас Бог от такой учености! Мы и без того богаты ею. Отдавая полную справедливость прекрасному таланту г. Гоголя, как поэта, мы, движимые чувством той же самой справедливости, того же самого беспристрастия, желаем, чтобы кто-нибудь разобрал подробнее его ученые статьи.

Прим. Белинского.

ПОХОЖДЕНИЯ ЧИЧИКОВА ИЛИ МЕРТВЫЕ ДУШИ ¹⁾.

Есть два способа выговаривать новые истины. Один—уклончивый, как будто непротиворечащий общему мнению, больше намекающий, чем утверждающий; истина в нем доступна избранным и замаскирована для толпы скромными выражениями: *если смеем так думать, если позволено так выразиться, если не ошибаемся*, и т. п. Другой способ выговаривать истину—прямой и резкий; в нем человек является провозвестником истины, совершенно забывая себя и глубоко презирая робкие оговорки и двусмысленные намеки, которые каждая сторона толкует в свою пользу и в котором видно низкое желание служить и нашим и вашим. «Кто не за меня, тот против меня»— вот девиз людей, которые любят выговаривать истину прямо и смело, заботясь только об истине, а не о том, что скажут о них самих... Так как цель критики есть истина же, то и критика бывает двух родов: уклончивая и прямая. Является великий талант, которого толпа еще не в состоянии признать великим, потому что имя его не притвердилось ей,—и вот уклончивая критика, в осторожнейших выражениях, докладывает

¹⁾ «Отечественные Записки», 1842, № 7.

«почтеннейшей публике», что явилось-де замечательное дарование, которое, конечно, не то, что высокие гении г.г. А, Б и В, уже утвержденные *общественным мнением*, но которое, не равняясь с ними, все-таки имеет свои права на общее внимание; мимоходом намекает она, что, хотя-де и не подвержено никакому сомнению гениальное значение г.г. А, Б и В, но что-де и в них не может не быть своих недостатков, потому-де, что «и в солнце и в луне есть темные пятна»; мимоходом приводит она места из нового автора и, ничего не говоря о нем самом, равно как и не определяя положительно достоинства приводимых мест, тем не менее говорит о них восторженно, так что задняя мысль этой уклончивой критики некоторым, весьма немногим, дает знать, что новый автор выше всех гениальных г.г. А, Б и В, а толпа охотно соглашается с нею, уклончивою критикою, что новый автор очень может быть и не без дарования, и затем забывает и нового автора и уклончивую критику, чтоб снова обратиться к гениальным именам, которые она, добродушная толпа, затвердила уже наизусть. Не знаем, до какой степени полезна такая критика. Согласны, что, может быть, только она и бывает полезна; но как натуры своей никто переменить не в состоянии, то, признаемся, мы не можем победить нашего отвращения к уклончивой критике, как и ко всему уклончивому, ко всему, в чем мелкое самолюбие не хочет отстать от других в уразумении истины и, в то же время, боится оскорбить множество мелких самолюбий, обнаружив, что знает больше их, а потому и ограничивается скромною и благонамеренною службою и нашим и вашим... ¹⁾. Не такова критика

¹⁾ Говоря об «уклончивой критике», Белинский имеет в виду Сенковского, точно так же, как, говоря о «прямой критике», имеет в виду себя.

прямая и смелая: заметив в первом произведении молодого автора исполинские силы, пока еще несформировавшиеся и не для всех приметные, она, упоенная восторгом великого явления, прямо объявляет его Алкидом в колыбели, который детскими руками мощно душил завистливые мелкие дарованьица пристрастных или ограниченных и недалководидных критиков... Тогда на бедную «прямую» критику сыплются насмешки и со стороны литературной братии, и со стороны публики. Но эти насмешки и шутки чужды всякого спокойствия и всякой добродушной веселости; напротив, они отзываются каким-то беспокойством и тревогою бессилия, исполнены вражды и ненависти. И не мудрено: «прямая критика» не удовольствовалась объявлением, что новый автор обещает великого автора; нет, она при этом удобном случае выразилась с свойственною ей откровенностию, что гениальные г.г. А, Б и В с компаниею никогда не были даже и замечательно талантливыми господами; что их слава основалась на неразвитости общественного мнения и держится его ленивою неподвижною, привычкою и другими чисто внешними причинами; что один из них, взобравшись на ходули ложных натянутых чувств и надутых, пустозвонных фраз, оклеветал действительность ребяческими выдумками; другой ударился в противоположную крайность и грязью с грязи мазал свои грубые картины, направляя их провинциальным юмором; и так третьего, четвертого и пятого... Вот тут-то и начинается борьба старых мнений с новыми, предрассудков, страстей и пристрастий—с истиною (борьба, в которой всего более достается «прямой критике», и о которой всего менее хочет знать «прямая критика»)... Врагами нового таланта являются даже и умные люди, которые уже столько прожили на белом свете и так утвердились в известном образе мыслей, что уж в но-

вом свете истины поневоле видят только помрачение истины; если же из них найдется хоть один такой, который в свое время и сам понимал больше других, был поборником новой истины, теперь уже ставшей старою,—то, спрашиваем, какова же должна быть его немощная вражда против нового таланта, в котором он чуёт что-то, но которого понять не может ¹⁾). И если у этого *ci-devant* умного и шедшего впереди с высшими взглядами, а теперь отсталого от времени человека, если у него характер слабый, ничтожный и завистливый, а самолюбие мелкое и раздражительное, то, спрашиваем, какое жалкое зрелище должна представлять его отчаянно бессильная борьба с новым талантом?.. Что же сказать о тех «господах сочинителях», которые, благодаря своей ловкости и сметливости, заменяющим у людей ограниченных и бездарных ум и талант, пошлыми, в камердинерском вкусе остротами над французским языком, балами и модами, лорнетками, куцыми фраками, прическою à la gusse, усами, бородами и т. п., успели во-время подтибрить себе известность нравственно-сатирических и нравственно-описательных талантов ²⁾? Правда, новый талант ничего им не сделал, ничего о них не сказал, никогда с ними не знался ни лично, ни литературно, как с людьми, с которыми у него общего ничего нет и быть не может; но зато он показал, что такое истинный юмор и непрощаемая невежеством и пороком истинная ирония, и как должно действовать в пользу общественной нравственности, не резонерствуя о нравственности, но только «возводя в перл создания» типические явления действительности: а это разве не то же самое, что убить наповал наших нравственно-

¹⁾ Речь идет о Полевом, который совершенно не мог понять значения Гоголя.

²⁾ Булгарин и Греч.

сатирических сочинителей, даже и не принимая на себя труда знать о их незанимательном существовании? И вот они, эти господа нравственно-сатирические и других родов сочинители, прославившиеся не одними романами, но и в качестве грамотеев и исправных корректоров, прибегают для унижения страшного им таланта ко всевозможным свойственным им уловкам: сперва не признают в нем никакого таланта и видят решительную бездарность; но сознавая, к своему ужасу, что слава таланта все растет и растет, все идет и идет своею дорогою и не замечает раздающегося вокруг него лая, они начинают милостиво замечать в нем талант, изъявляя сожаление, что он позволяет себе сбиваться с пути, увлекаться непомерными похвалами приятелей (из которых со многими он даже и незнаком совсем), которые видят в нем и Бог знает что, тогда как он в самом-то деле имеет талант только верно и забавно списывать с натуры; далее, «при сей верной оказии», доказывают, что он *даже* и языка-то не знает, в подтверждение чего указывают на мелкие промахи против грамматики г. Греча, на типографские ошибки, или осуждая со всем негодованием, свойственным «угнетенной невинности», сильные, оскорбляющие приличие выражения, вроде слова *вонять*, которого, по их уверению, не скажет в их обществе и порядочный лакей... Большинство публики, с своей стороны, оскорбленное сколько похвалами «прямой критики» новому таланту, к которому оно еще не привыкло, и которого, потому, еще не могло понять, столько же—или еще больше—ее откровенными выходками против гениальных г.г. А, Б и В, к которым оно давно привыкло, и которых хотя уж и не читает, но по привычке и преданию все еще считает гениями,—это большинство публики вдвойне не благоволит к новому таланту. Господа нравственно-сатирические сочинители хорошо пони-

мают это и еще лучше пользуются этим: они по времени перестают говорить о себе и своих бессмертных сочинениях, и являются жаркими поклонниками чужой славы, прежде, т.-е. когда она была в ходу, ими ненавидимой и оскорбляемой, а теперь, т.-е. когда она скоропостижно скончалась, будто бы дорогой и священной для них... И вот они кричат о духе партий, который заставляет иной «толстый журнал» хвалить писателя, неумеющего писать по-русски, и пристрастно унижать истинные дарования... Но вот, слава гениальных господ А, Б и В, наконец, забывается, благодаря времени и резкой откровенности «прямой критики»; новый талант делается авторитетом: его оригинальные и самобытные создания, полные мысли, сияющие художественною красотой, веющие духом новой, прекрасной жизни, проникают в сознание общества, производят новую школу в искусстве и литературе, так что сами нравственно-сатирические сочинители, волею или неволею, принуждены перечинить на новый лад свои притупившиеся перья и передразнивать форму недоступных им по содержанию творений гения; общественное мнение круто поворачивается в пользу великого поэта,—и вопиющая партия отсталых посредственностей теряется, не знает, что делать, грозит ругательными статьями и не смеет выполнить угрозы, боясь конечного для себя позора... Не знаем, какую роль во всем этом играла «прямая критика» и насколько содействовала она этому процессу общественного сознания; но знаем, что те же люди, которые из порицателей великого поэта сделались жалкими его поклонниками, не любят вспоминать, что такой-то критик, еще при первом появлении поэта, не боясь итти против общественного мнения, не боясь равно раздражить гусей, равно презирая и насмешки и ненависть, смело и резко сказал о нем то, что теперь говорит о нем

большинство и они сами, эти беспамятные люди... Знаем также, что, явись опять новое, свежее дарование, первыми своими созданиями обещающее великую будущность,—«прямая критика» так же честно разыграет свою роль, и ту же игру повторят в отношении к ней и к поэту и завистливая посредственность, и тугая, медленная в процессах своего-сознания толпа... Но знаем при этом еще и то, что «прямота», как и все истинное и великое, должна быть сама себе целью и в самой себе находить свое удовлетворение и свою лучшую награду...

Все это—так, взгляд, рассуждения; теперь скажем слова два о некоторых фактах, подавших нам повод к этим рассуждениям и имеющих близкое отношение к автору книги, заглавие которой выставлено в начале этой статьи. Не углубляясь далеко в прошедшее нашей литературы, не упоминая о многих предсказаниях «прямой критики», сделанных давно и теперь сбывшихся, скажем просто, что из ныне существующих журналов только на долю «Отеч. Записок» выпала роль «прямой» критики. Давно ли было то время, когда статья о Марлинском ¹⁾ возбудила против нас столько криков, столько неприязненности, как со стороны литературной братии, так и со стороны большинства читающей публики?—И что же? Смешно и жалко видеть, как, с голосу «Отеч. Записок», словами и выражениями (не новы, да благо уж готовы!) преследуют теперь бледный призрак падшей славы этого блестящего фразера—Бог знает из каких щелей понаползшие в современную литературу критиканы, Бог ведает, какие журналы и какие газеты! Большинство публики не только думает сердиться,

¹⁾ «Отеч. Записки» 1840, т. VIII. *Прим. Белинского. См. Собр. соч. В. Г. Белинского под редакцией Иванова-Разумника, т. I, ст. № 20.*

но тоже, в свою очередь, повторяет вычитываемые им о Марлинском фразы! Давно ли многие не могли нам простить, что мы видели великого поэта в Лермонтове? Давно ли писали о нас, что мы превозносим его страстно, как постоянного вкладчика в наш журнал?— И что же! Мало того, что участие и устремленные на поэта полные изумления и ожидания очи целого общества, при жизни его, и потом общая скорбь образованной и необразованной части читающей публики при вести о его безвременной кончине, вполне оправдали наши прямые и резкие приговоры о его таланте,—мало того: Лермонтова принуждены были хвалить даже те люди, которых не только критик, но и существования он не подозревал и которые гораздо лучше и приличнее могли бы почтить его талант своею враждою, чем приязнию... Но эти нападки на наш журнал за Марлинского и Лермонтова ничто в сравнении с нападками за Гоголя... Из существующих теперь журналов «Отеч. Записки» *первые* и *одни* сказали, и постоянно, со дня своего появления до сей минуты, говорят, что такое Гоголь в русской литературе... Как на величайшую нелепость со стороны нашего журнала, как на самое темное и позорное пятно на нем, указывали разные критиканы, сочинители и литературщики на наше мнение о Гоголе... Если б мы имели несчастье увидеть гения и великого писателя в каком-нибудь писачке средней руки, предмете общих насмешек и образце бездарности,—и тогда бы не находили этого столь смешным, нелепым, оскорбительным, как мысль о том, что Гоголь—великий талант, гениальный поэт и *первый* писатель современной России... За сравнение его с Пушкиным на нас нападали люди, всеми силами старавшиеся бросать грязью своих литературных воззрений в страдальческую тень первого великого поэта Руси... Они прикидывались, что их оскорбляла одна мысль видеть

имя Гоголя подле имени Пушкина; они притворялись глухими, когда им говорили, что сам Пушкин первый понял и оценил талант Гоголя, и что оба поэта были в отношениях, напоминавших собою отношения Гёте и Шиллера... Из всех немногих, высокопревосносимых в «Отеч. Записках» поэтов только один Лермонтов находился с их издателем в близких приятельских отношениях и почти исключительно одному ему отдавал свои произведения; так как этого нельзя было поставить в упрек ни издателю, ни его журналу, то вздумали уверять, что *немногим* (sic) успехом своим «Отеч. Записки» обязаны Лермонтову. Это уверение воспоследовало после многих других уверений в том, что «Отеч. Записки» никогда не имели, не имеют и не будут иметь *никакого* успеха... Судя по такому постоянству в мнении об успехе «Отеч. Записок», можно думать, что эти люди скоро убедятся в следующей истине: если стихотворения такого поэта, как Лермонтов, не могли не придать собою большего блеска журналу, то еще не было на Руси (да и нигде) примера, чтоб какой-нибудь журнал держался чьими бы то ни было стихотворениями... При этом, может быть, вспомнят они, что «Московский Вестник», в котором Пушкин исключительно печатал свои стихотворения, не имел никакого успеха, ни большого, ни малого, потому что в нем, кроме стихов Пушкина, ничего интересного для публики не было... Издатель «Отеч. Записок» всегда сохранит, как лучшее достояние своей жизни, признательную память о Пушкине, который удостаивал его больше, чем простого знакомства; но признает себя обязанным отречься от высокой чести быть приятелем, или, как обыкновенно говорится, «другом» Пушкина: если он высоко ставит поэтический гений Пушкина, так это по причинам чисто литературным... В его журнале читатели не раз встречали восторженные похвалы Крылову

и Жуковскому:—и это опять по причинам чисто-литературным, хотя издатель и пользуется честью знакомства с обоими лауреатами нашей литературы, и хотя последний удостоил его журнал помещением в нем нескольких пьес своих... В «Отеч. Записках» читатели не раз встречали также восторженные похвалы Батюшкову и особенно Грибоедову, но этих двух поэтов издатель «Отеч. Записок» даже никогда и не видывал... Что касается до Гоголя, издатель «Отеч. Записок» действительно имел честь быть знаком с ним; но не больше как знаком,—и в то время, как «Отеч. Записки» своими отзывами о Гоголе возбуждали к себе ненависть и навлекали на себя осуждения разных критиканов,—Гоголь жил в Италии, а возвращаясь на родину, жил преимущественно в Москве, и ни одной строки его еще не было в нашем журнале... Что же заговорят наши критические рыцари печального образа, если когда-нибудь увидят в «Отеч. Записках» повесть Гоголя?... О, тогда они завопят: «Видите ли, все хвалят *своих!*...»

Мы не без умысла разговорились, по поводу поэмы Гоголя, о таких не прямо литературных предметах. Что делать! наша литература еще так молода, общественное мнение так еще не твердо, что нам должно говорить о многом, о чем уже давно не говорится в иностранных литературах и о чем, есть надежда, скоро совсем перестанут говорить и в нашей литературе... Журнал издается не для известного круга, а для всех: «Отеч. Записки» имеют такой обширный круг читателей, в котором нельзя никак предполагать единства в мнении. Притом же, иногородная публика, которая издалека смотрит на Петербург, как на центр литературной деятельности в России, не может иногда не приходиться в смущение от противоречащих журнальных толков, не зная, кому верить, кому не верить: и потому должно давать ей ключ к истине

не одними словами, но и фактами. Чего доброго!— может быть, скоро ей начнут превозносить Гоголя те же самые люди, которые поносили нас за похвалы ему и которые теперь, потерявшись от неслыханного успеха «Мертвых душ», подобно утопающему, хватаются даже за соломинку для своего спасения от потопления в волнах Леты и уверяют, что «Кузьма Петрович Мирошев» выше «Мертвых душ»... Чего доброго!—может быть, скоро эти люди будут упрекать нас в невежестве, безвкусице и пристрастии, если бы нам когда-нибудь случилось какое-нибудь новое произведение Гоголя найти неудовлетворительным... Времена переменчивы... Притом же есть люди, которые думают, что то и хорошо, что в ходу...

Но пока для нас еще существует достоверность, что все знают, *кто* первый оценил на Руси Гоголя... Мы знаем, что если б где и случилось публике встретить более или менее подходящее к истине суждение о Гоголе, особенно в тоне и духе «Отеч. Записок», публика будет знать источник, откуда вытекло это суждение, и не примет его за новость... Теперь все стали умны, даже люди, которые родились неумны, и каждый сумеет поставить яйцо на стол... После появления «Мертвых душ» много найдется литературных Колумбов, которым легко будет открыть новый великий талант в русской литературе, нового великого писателя русского—Гоголя...

Но не так-то легко было открыть его, когда он был еще действительно новым. Правда, Гоголь при первом появлении своем встретил жарких поклонников своему таланту; но их число было слишком мало. Вообще, ни один поэт на Руси не имел такой странной судьбы, как Гоголь: в нем не смели видеть великого писателя даже люди, знавшие наизусть его творения; к его таланту никто не был равнодушен, его или любили восторженно, или ненавидели. И этому

есть глубокая причина, которая доказывает скорее жизненность, чем мертвенность нашего общества. Гоголь первый взглянул смело и прямо на русскую действительность, и если к этому присовокупить его глубокий юмор, его бесконечную иронию, то ясно будет, почему ему еще долго не быть понятным, и что обществу легче полюбить его, чем понять... Впрочем, мы коснулись такого предмета, которого нельзя объяснить в рецензии. Скоро будем мы иметь случай поговорить подробно о всей поэтической деятельности Гоголя, как об одном целом, и обозреть все его творения в их постепенном развитии. Теперь же ограничимся выражением в общих чертах своего мнения о достоинстве «Мертвых душ»—этого великого произведения.

Нашей литературе, вследствие ее искусственного начала и неестественного развития, суждено представлять из себя зрелище отрывочных и самых противоречащих явлений. Мы уже не раз говорили, что не верим существованию русской литературы, как выражению народного сознания в слове, исторически развившегося; но видим в ней прекрасное начало великого будущего, ряд отрывочных проблесков, ярких, как молния, широких и размашистых, как русская душа, но не более, как *проблесков*. Все остальное, из чего слагается всedневная деятельность нашей литературы, имеет мало, или совсем не имеет отношения к этим проблескам, кроме разве того, какое отношение имеет тень к свету и мрак к блеску. Гоголь начал свое поприще при Пушкине и с смертью его замолк, казалось, навсегда. После «Ревизора» он не печатал ничего до половины текущего года. В этот промежуток его молчания, столь печалившего друзей русской литературы и столь радовавшего литературщиков, успела взойти и погаснуть на горизонте русской поэзии яркая звезда

таланта Лермонтова. После «Героя Нашего Времени» только в журналах (читатели знают, в каких) и альманахе Смирдина явилось несколько повестей, более или менее замечательных; но ни в журналах, ни отдельно не явилось ничего капитального, ничего такого, что составляет вечное приобретение литературы и, как лучи солнечные в фокусе стекла, сосредоточивает в себе общественное сознание, в одно и то же время возбуждая и любовь и ненависть, и восторженные похвалы и ожесточенные порицания, полное удовлетворение и совершенное недовольство, но, во всяком случае, общее внимание, шум, толки и споры. Какое-то апатическое уныние овладело литературою; торжество посредственности было полное; видя, что никто ей не мешает, она овладела и романом, и повестью, и театром; она выпустила длинную фалангу уродов и недоносков, то передразнивая Марлинского в призраках, то шарлатаня французскою историею и литовскими преданиями, растягивая их на длинные томы скучных рассказней; то перебиваясь старою ветошью мнимо-патриотических и мнимонародных сцен пресловутой старины; то выдавая нам за народность грязь простонародья, за патриотизм сало и галушки, а за юмор и остроумие карикатуры нигде небывалых идиотов, которые, по воле г. сочинителя, то глупы, то умны, то опять глупы; то пародируя Шекспира и перелагая его драмы на русские нравы; то переводя на русский язык и русскую сцену мусор и щебень с заднего двора немецкой драматической литературы... И вдруг, среди этого торжества мелочности, посредственности, ничтожества, бездарности, среди этих пустоцветов и дождевых пузырей литературных, среди этих ребяческих затей, детских мыслей, ложных чувств, фарисейского патриотизма, приторной народности,—вдруг, словно освежительный блеск молнии среди томительной и тле-

творной духоты и засухи, является творение чисторусское, национальное, выхваченное из тайника народной жизни, столько же истинное, сколько и патриотическое, беспощадно сдергивающее покров с действительности и дышащее страстную, нервистую, кровною любовью к плодовитому зерну русской жизни; творение необъятно художественное по концепции и выполнению, по характерам действующих лиц и подробностям русского быта,—и в то же время глубокое по мысли, социальное, общественное и историческое... В «Мертвых душах» автор сделал такой великий шаг, что все, доселе им написанное, кажется слабым и бледным в сравнении с ними... Величайшим успехом и шагом вперед считаем мы со стороны автора то, что в «Мертвых душах» везде ощущаемо и, так сказать, осязаемо проступает его субъективность. Здесь мы разумеем не ту субъективность, которая, по своей ограниченности или односторонности, искажает объективную действительность изображаемых поэтом предметов; но ту глубокую, всеобъемлющую и гуманную субъективность, которая в художнике обнаруживает человека с горячим сердцем, симпатичною душою и духовно-личною самостию,—ту субъективность, которая не допускает его с апатическим равнодушием быть чуждым миру, им рисуемому, но заставляет его проводить через свою *душу живу* явления внешнего мира, а через то и в них вдыхать *душу живу*... Это преобладание субъективности, проникая и одушевляя собою всю поэму Гоголя, доходит до высокого лирического пафоса и освежительными волнами охватывает душу читателя даже в отступлениях, как, например, там, где он говорит о завидной доле писателя, «который из великого омута ежедневно вращающихся образов избрал одни немногие исключения; который не изменял ни разу возвышенного строя своей лиры, не ниспускался с вер-

шины своей к бедным, ничтожным своим собратиям и, не касаясь земли, весь повергался в свои далеко отторгнутые от нее и возвеличенные образы»; или там, где говорит он о грустной судьбе «писателя, дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно перед очами, и чего не зрят равнодушные очи, всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога, и крепкою силою неумолимого резца дерзнувшего выставить их выпукло и ярко на всенародные очи»; или там еще, где он, по случаю встречи Чичикова с пленившею его блондинкою, говорит, что «везде, где бы ни было в жизни, среди ли черствых, шероховато-бедных, неопрятно плеснеющих, низменных рядов ее, или среди однообразно хладных и скучно опрятных условий высших, везде, хоть раз, встретится на пути человеку явление, не похожее на все то, что случилось ему видеть дотоле, которое хоть раз пробудит в нем чувство, не похожее на те, которые суждено ему чувствовать всю жизнь; везде, поперек каким бы то ни было печалям, из которых плетется жизнь наша, весело промчится блистающая радость, как иногда блестящий экипаж с золотою упряжью, картинными конями и сверкающим блеском стекол вдруг неожиданно промчится мимо какой-нибудь заглохнувшей бедной деревушки, не видавшей ничего, кроме сельской телеги,—и долго мужики стоят, зевая с открытыми ртами, не надевая шапок, хоть давно уже унесся и пропал из виду дивный экипаж»... Таких мест в поэме много—всех не выписать. Но этот пафос субъективности поэта проявляется не в одних таких высоко лирических отступлениях: он проявляется беспрестанно, даже и среди рассказа о самых прозаических предметах, как, например,

об известной дорожке, проторенной забубенным русским народом... Его же музыку чувствует внимательный слух читателя и в восклицаниях, подобных следующему: «Эх, русский народец! не любит умирать своею смертью!»...

Столь же важный шаг вперед со стороны таланта Гоголя видим мы и в том, что в «Мертвых душах» он совершенно отрешился от малороссийского элемента и стал русским национальным поэтом во всем пространстве этого слова. При каждом слове его поэмы читатель может говорить:

Здесь русский дух, здесь Русью пахнет!

Этот русский дух ощущается и в юморе, и в иронии, и в выражении автора, и в размашистой силе чувств, и в лиризме отступлений, и в пафосе всей поэмы, и в характерах действующих лиц, от Чичикова до Селифана и «подлеца чубарого» включительно, — в Петрушке, носившем с собою свой особенный воздух, и в будочнике, который, при фонарном свете, впросонках, казнил на ногте зверя и снова заснул. Знаем, что чопорное чувство многих читателей оскорбится в печати тем, что так субъективно-свойственно ему в жизни, и назовет сальностями выходки вроде казненного на ногте зверя; но это значит не понять поэмы, основанной на пафосе действительности, как она есть. Изображайте мещанско-филистерскую жизнь немцев, и вы принуждены будете упоминать (в похвалу или насмешку) о педантизме их опрятности; касаясь же жизни русского простонародья, неотличающегося, как известно, излишнею чистоплотностью, значило бы пропустить одну из характеристических черт ее, если б не заметить, что не только в деревнях, днем, сидя у ворот, бабы усердно занимаются казнением зверей у ребятишек, изъясняя им этим свою нежность и заботливость, но и в столицах

извозчики на биржах и работники на улицах нередко оказывают друг другу подобную услугу, единственно из бескорыстной любви к такому занятию... Мы знаем наперед, что наши сочинители и критиканы не пропустят воспользоваться расположением многих читателей к чопорности и их склонностию находить в себе образованность большого света, выказывая при этом собственное знание приличий высшего общества. Нападая на автора «Мертвых душ» за сальности его поэмы, они с сокрушенным сердцем воскликнут, что и порядочный лакей не станет выражаться, как выражаются у Гоголя благонамеренные и почтенные чиновники... Но мимо их, этих столь посвященных в таинства высшего общества критиканов и сочинителей; пусть их хлопочут о том, чего не смыслят, и стоят за то, чего не видали, и что не хочет их знать...

«Мертвые души» прочтутся всеми, но понравятся, разумеется, не всем. В числе многих причин есть и та, что «Мертвые души» не соответствуют понятию толпы о романе, как о сказке, где действующие лица полюбили, разлучились, а потом женились и стали богаты и счастливы. Поэмою Гоголя могут вполне насладиться только те, кому доступна мысль и художественное выполнение создания, кому важно содержание, а не «сюжет»; для восхищения всех прочих остаются только места и частности. Сверх того, как всякое глубокое создание, «Мертвые души» не раскрываются вполне с первого чтения даже для людей мыслящих: читая их во второй раз, точно читаешь новое, никогда невиданное произведение. «Мертвые души» требуют изучения. К тому же еще должно повторить, что юмор доступен только глубокому и сильно развитому духу. Толпа не понимает и не любит его. У нас всякий писака так и тарашится рисовать бешеные страсти и сильные характеры, списывая их, раз-

умеется, с себя и с своих знакомых. Он считает для себя унижением снизойти до комического и ненавидит его по инстинкту, как мышь кошку. «Комическое» и «юмор» большинство понимает у нас, как шутовское, как карикатуру,—и мы уверены, что многие не шутя, с лукавою и довольною улыбкою от своей проницательности, будут говорить и писать, что Гоголь в шутку назвал свой роман поэмою... Именно так! Ведь Гоголь большой остряк и шутник, и что за веселый человек, Боже мой! Сам беспрестанно хохочет и других смешит!... Именно так, вы угадали, умные люди...

Что касается до нас, то, не считая себя вправе говорить печатно о личном характере живого писателя, мы скажем только, что не в шутку назвал Гоголь свой роман «поэмою» и что не комическую поэму разумеет он под нею. Это нам сказал не автор, а его книга. Мы не видим в ней ничего шуточного и смешного; ни в одном слове автора не заметили мы намерения смешить читателя: все серьезно, спокойно, истинно и глубоко... Не забудьте, что книга эта есть только экспозиция, введение в поэму, что автор обещает еще две такие же большие книги, в которых мы снова встретимся с Чичиковым и увидим новые лица, в которых Русь выразится с другой своей стороны... Нельзя ошибочнее смотреть на «Мертвые души» и грубее понимать их, как видя в них сатиру. Но об этом и о многом другом мы поговорим в своем месте, поподробнее; а теперь пусть скажет что-нибудь сам автор:

«... И опять по обеим сторонам столбового пути пошли вновь писать версты, станционные смотрители, колодцы, обозы, серые деревни с самоварами, бабами и бойким бородатым хозяином, бегущим из постоялого двора с овсом в руке; пешеход в протертых лаптях, плетущийся за 800 верст; городишки. выстроенные живьем, с деревянными лавчонками, мучными бочками, лаптями, калачами и прочей мелюзгой; рябые шлаг-

баумы, чинимые мосты, поля неоглядные и по ту сторону и по другую; помещицы рыдваны, солдат верхом на лошади, везущий зеленый ящик с свинцовым горохом и подписью: «такой-то артиллерийской батарее», зеленые, желтые и свежеразкрытые черные полосы, мелькающие по степям; затянута вдали песня, сосновые верхушки в тумане, пропадающий далече колокольный звон, вороны, как мухи, и горизонт без конца... Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедна природа в тебе, не развеселят, не испугают взором дерзкие ее дива, венчанные дерзкими дивами искусства, города с многооконными, высокими дворцами, вросшими в утесы, картинные деревья и плющи, вросшие в дома, в шуме и в вечной пыли водопадов; не опрокинется назад голова посмотреть на громоздящиеся без конца над нею и в вышине каменные глыбы; не блеснут сквозь наброшенные одна на другую темные арки, опутанные виноградными сучьями, плющами и несметными миллионами диких роз, не блеснут сквозь них вдали вечные линии сияющих гор, несущихся в серебряные, ясные небеса. Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора! Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватается за сердце? Какие звуки болезненно лобзуют и стремятся в душу и вьются около моего сердца? Русь! Чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?... И еще, полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями, и онемела мысль перед твоим пространством. Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройти ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!... (424—427).

«... И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: «чорт побори все!», его ли душе не любить ее? Ее ли не любить, когда в ней слышится что-то восторженно чудное? Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе—и сам летишь, и все летит: летят версты, летят навстречу купцы на облучках

своих кибиток, летит с обеих сторон лес с темными строями елей и сосен, с топориным стуком и вороньим криком, летит вся дорога нивесь куда в пропадающую даль—и что-то страшное заключено в сем быстром мельканьи, где не успеваешь означиться пропадающий предмет; только небо над головою, да легкие тучи, да продирающийся месяц одни кажутся недвижны. Эх, тройка! птица-тройка! кто тебя выдумал? Знать, у бойкого народа ты могла только родиться, в той земле, что не любит шутить, а ровнем-гладнем разметнулась на полсвета, да и ступай считать версты, пока не зарябит тебе в очи. И не хитрый, кажись, дорожный снаряд, не железным схвачен винтом, а паскоро живьем, с одним топором да долотом снарядил и собрал тебя ярославский расторопный мужик. Не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы, и сидит чорт знает на чем; а привстал, да замахнулся, да затянул песню—кони вихрем, спицы в колесах смешались в один гладкий круг, только дрогнула дорога, да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход! И вои она понеслась, понеслась, понеслась!... И вот уже видно вдали, как что-то пылит и сверлит воздух...

«Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается назади. Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение? И что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху,—и мчится вся вдохновенная Богом!... Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа! Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земли, и, косясь, посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства...» (473—475).

Грустно думать, что этот высокий лирический нафос, эти гремящие, поющие дифирамбы блаженствующего в себе национального самосознания, достойные великого русского поэта, будут далеко не для всех доступны, что добродушное невежество от души станет хохотать оттого, отчего у другого волосы встанут на голове при священном трепете...

А между тем, это так, и иначе быть не может. Высокая, вдохновенная поэма пойдет для большинства за «преуморительную штуку». Найдутся также и патриоты, о которых Гоголь говорит на 468-й странице своей поэмы и которые, с свойственной им пронизательностью, увидят в «Мертвых душах» злую сатиру, следствие холодности и нелюбви к родному, к отечественному,—они, которым так тепло в нажитых ими потихоньку домах и домиках, а может быть и деревеньках—плодах благонамеренной и усердной службы... Пожалуй, еще закричат и о личностях... Впрочем, это и хорошо с одной стороны: это будет лучшей критической оценкою поэмы... Что касается до нас, мы, напротив, упрекнули бы автора скорее в излишестве непокоренного спокойно-разумному созерцанию чувства, местами слишком юношески увлекающегося, нежели в недостатке любви и горячности к родному и отечественному... Мы говорим о некоторых,—к счастью немногих, хотя к несчастью и резких—местах, где автор слишком легко судит о национальности чуждых племен, и не слишком скромно предается мечтам о превосходстве славянского племени над ними (стр. 208, 430). Мы думаем, что лучше оставлять всякому свое и, сознавая собственное достоинство, уметь уважать достоинство и в других... Об этом много можно сказать, как и о многом другом,—что мы и сделаем скоро в свое время и в своем месте.

1842 г.

О БРОШЮРЕ „НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ПОЭМЕ ГОГОЛЯ „ПОХОЖДЕНИЯ ЧИЧИКОВА ИЛИ МЕРТВЫЕ ДУШИ“ ¹⁾.

Мы ничего не хотели было говорить об этой странной брошюре; но нас побудили к этому следующие в ней строки:

«Мы знаем, многим покажутся странными слова наши; но мы просим в них вникнуть. Что касается до мнения петербургских журналов, очень известно, что они подумают (впрочем, исключая, может быть, «Отеч. Зап.», которые хвалят Гоголя); но не о петербургских журналистах говорим мы; напротив, мы о них и не говорим; разве в Петербурге может существовать круг их деятельности!...»

Хоть мы и не имеем никаких причин особенно горячиться за *все* петербургские журналы, но все-таки долг справедливости требует заметить автору брошюры, что круг деятельности некоторых петербургских журналов простирается не только на Петербург, но и на Москву и на все провинции России, куда выписываются они тысячами, и что, наоборот, круг деятельности некоторых московских журналов не простирается даже и на Москву, ибо ни найти их

¹⁾ «Отечественные Записки», 1842, № 8 (рецензия на брошюру К. Аксакова).

там, ни услышать о них там что-нибудь решительно невозможно. Это факт, против которого не устоит никакое умозрение—ни немецкое, ни московское.

Но и не это обстоятельство заставило нас говорить о том, о чем легко можно было бы умолчать, а снисходительное выключение «Отеч. Записок» из опалы, под которую подпали у строгого автора петербургские журналы. Пожалуй—чего доброго!—найдутся люди, которые заключат из этого, что «Отеч. Записки» разделяют мнение автора брошюры о Гоголе и о «Мертвых душах»: вот этого-то мы никак не хотели бы, и желание отклонить от себя незаслуженную честь участвовать в ультраумозрительных московских воззрениях на просто понимаемое нами дело побудило нас взяться за перо. Мысли автора брошюры о Гоголе и его творениях так оригинальны, так отважны, что едва ли кто-нибудь осмелился бы разделить с ним славу их изобретения. Итак, спешим объяснить.

«Пред нами возникает новый характер создания, является оправдание целой сферы поэзии, сферы, давно унижаемой; древний эпос восстает перед нами».

Вот что прежде всею видит автор брошюры в «Мертвых душах»! Дело, видите ли, такого рода: перенесенный из Греции на Запад древний эпос мелел постепенно и, наконец, совсем высох, *низойдя* до романов и, наконец, до крайней степени своего унижения—до французской повести... Но Гоголь спас древний эпос—и мир имеет теперь новую «Илиаду», т.-е. «Мертвые души», и нового Гомера, т.-е. Гоголя!... Бедный Гоголь!

Не поздоровится от этаких похвал!...

Итак, эпос древний не есть исключительное выражение древнего мирозерцания в древней форме:

напротив, он что-то вечное, неподвижно стоящее, независимо от истории; он может быть и у нас, и мы его имеем—в «Мертвых душах»!...

Итак, эпос не развился исторически в роман, а *снизошел* до романа!... Поздравляем философское умозрение, плохо знающее фактическую историю!...

Итак, роман есть не эпос нашего времени, в котором выразилось созерцание жизни современного человечества и отразилась сама современная жизнь: нет, роман есть искажение древнего эпоса?... Уж и современное-то человечество не есть ли—искаженная Греция?... Именно так!...

Но, увы! как ни ясны умозрительные доводы автора брошюры, а мы, прозаические петербургцы, все-таки, остаемся при своих *исторических* убеждениях и думаем, что Гоголь так же похож на Гомера, а «Мертвые души» на «Илиаду», как серое петербургское небо и сосновые рощи петербургских окрестностей на светлое небо и лавровые рощи Эллады. Далее мы думаем, что Гоголь вышел совсем не из Гомера и не состоит с ним ни в близком, ни в дальнем родстве,—думаем, что он вышел из Вальтера Скотта, из того Вальтера Скотта, который мог явиться сам собою, независимо от Гоголя, но без которого Гоголь никак не мог бы явиться. Во французской повести мы видим не крайнее унижение древнего эпоса, а просто—французскую повесть, выражение, зеркало французской жизни. Мы даже не видим ничего особенно позорного и в немецких повестях, часто отражающих в себе не сферу действительной жизни, а химеры фантазии, испорченной пивом, кнастером и филистерством. Что выражает собою дух всемирно-исторической нации, то не может быть вздором, и та философия, которая называет вздором подобные вещи, сама—вздор, хотя б она была и абсолютная...

Правда, автор брошюры, кажется, и сам смекнул, что он уже слишком занесся, и поспешил заметить, что «Мертвые души» не одно и то же с «Илиадою», ибо-де «само содержание кладет здесь разницу»; но тут же, в выноске, замечает он: «Кто знает, впрочем, как раскроется содержание «Мертвых душ»?» (стр. 5). На это мы можем отвечать утвердительно, что как бы ни раскрылось оно, какой бы величавый, лирический ход ни приняло оно, вместо юмористического,—все-таки «Илиада» будет сама по себе, а «Мертвые души» будут сами по себе. «Илиада» выразила собою содержание положительное, действительное, общее, мировое и всемирно-историческое, следовательно, вечное и неумирающее: «Мертвые души», равно как и всякая другая русская поэма, пока еще не могут выразить подобного содержания, потому что еще негде его взять, а на «нет» и суда нет. Автор брошюры видит у Гоголя «эпическое созерцание, древнее, истинное, то же, какое у Гомера»: это показывает, что он совершенно не понял пафоса «Мертвых душ» и, обольстившись умозрениями собственного изобретения, навязал поэме Гоголя значение, которого в ней вовсе нет. Напрасно он не вникнул в эти глубоко знаменательные слова Гоголя: «И долго еще определено мне чудной властью итти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно-несущуюся жизнь, озирать ее *сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы*» («Мертвые души», стр. 258). В этих немногих словах высказано все значение, все содержание поэмы, и намекнуто, почему она названа «поэмою». В смысле поэмы «Мертвые души» диаметрально-противоположны «Илиаде». В «Илиаде» жизнь возведена на апофеозу; в «Мертвых душах» она разлагается и отрицается; пафос «Илиады» есть блаженное упоение, проистекающее от созерцания дивно божественного зрелища; пафос

«Мертвых душ» есть юмор, созерцающий жизнь *сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы*. Что же касается до эпического спокойствия,— оно совсем не исключительное качество поэмы Гоголя: это—общее родовое качество эпоса. Романы Вальтера Скотта и Купера поэтому также отличаются эпическим спокойствием.

Нельзя без улыбки читать 9-й страницы брошюры, где автор заставляет Ахилла новой «Илиады», *плутватого* Чичикова, сливаться с субстанциальною стихиею русской жизни—в чем бы вы думали?—в любви к скорой езде!... Итак, любовь к скорой почтовой езде—вот субстанция русского народа!... Если так, го, конечно, почему ж бы Чичикову и не быть Ахиллом русской «Илиады», Собакевичу—Аяксом неистовым (особенно во время обеда), Манилову—Александром Парисом, Плюшкину—Нестором, Селифану—Автомедоном, полицеймейстеру, отцу и благодетелю города—Агамемноном, а квартальному с приятным румянцем и в лакированных ботфортах—Гермесом?...

В сравнениях, рассеянных по поэме Гоголя, автор брошюры особенно видит сродство его с Гомером. Но это сродство существует также и между Пушкиным и Гомером,—что можно *фактически* доказать ссылками на «Евгения Онегина» и другие поэмы Пушкина... Думаем, что с этой стороны у Гомера довольно наберется родни.

Говоря о полноте жизни, в которой изображает Гоголь свои лица и которая действительно удивительна, автор брошюры не точно выразился, сказав, будто «Гоголь не лишает лицо, отмеченное мелкостью, низостью, *ни одного* человеческого движения»: надо было сказать—иногда не лишает каких-нибудь человеческих движений, или что-нибудь подобное. А то, чего доброго! окажется, что и дура Коробочка и буйвол Собакевич не лишены ни одного челове-

ческого чувства и потому ничем не хуже любого великого человека. Напрасно также автор брошюры вздумал смотреть с участием на глупую и сантиментальную размазню Манилова, когда тот идиотски мечтает о том, как он с Чичиковым пьет чай на бельведере, с которого видна Москва, как они с ним приезжают в какое-то общество в хороших каретах, обворожают всех приятностию обращения, и как само высшее начальство, узнавши о такой их дружбе, пожаловало их генералами... Признаемся, мы читали это со смехом и без всякого участия к личности Манилова, может быть, потому именно, что не имеем в себе ничего родственного с такого рода «мечтательными» личностями.

Далее, автор брошюры доказывает, что такой полноты создания, какова у Гоголя, не встретить ни у кого, кроме как у Гомера и Шекспира. «Да, говорит он: *только* Гомер, Шекспир и Гоголь обладают этою тайною искусства».—А Пушкин?... Да куда уж тут Пушкину, когда Гоголь заставил (впрочем, без всякого с своей стороны желания—мы за это ручаемся) автора брошюры забыть даже о существовании Сервантеса, Данта, Гёте, Шиллера, Байрона, Вальтера Скотта, Купера, Беранже, Жоржа Занда!... Все они—пас перед Гоголем!... Куда им до него! Гомер, Шекспир и Гоголь—больше никого мы не хотим знать, что ни говори себе «неблагоданмеренные» люди!... Однако ж, автор брошюры позволяет Гомеру и Шекспиру стоять подле Гоголя *только по акту создания*, а по содержанию он ставит их выше его. «В отношении к акту творчества, в отношении к полноте самого создания—Гомера и Шекспира, *и только* Гомера и Шекспира, ставим мы рядом с Гоголем». Какие счастливицы эти Гомер и Шекспир! И как жаль, что Бог не дал им дожить до такого счастья!... «Мы, говорит автор брошюры: далеки от того, чтобы унижать колосса»-

ность других поэтов, но в отношении к акту творчества *они ниже Гоголя*» (стр. 15). Но говоря далее, автор брошюры жестоко проговаривается, сам того не замечая, и дает нам прекрасное средство его же орудием сдуть построенные им карточные домики фантазерских умозрений:

«Разве не может быть так, например (продолжает автор брошюры): поэт, обладающий полнотою творчества, может создать, положим, цветок, но во всем его совершенстве, во всей свободе его жизни; другой создаст великого человека, взявши большее содержание, но только пометит его общими чертами; велико будет дело последнего, но оно будет ниже в отношении к той полноте и живости, какую дает поэт, обладающий тайною творчества» (стр. 15).

Во-первых, рассуждая о деле творчества, нечего и говорить о поэтах, *не* обладающих тайною творчества, и заставлять их намечать общими чертами идеалы великих людей; надо великого поэта противопоставлять великому же поэту. В таком случае мы не обвиняясь скажем, что слегка намеченный идеал великого человека будет более великим созданием, нежели во всей полноте и во всей свободе жизни воспроизведенный цветок. Две стороны составляют великого поэта: естественный талант и дух или содержание. Это-то содержание и должно быть мерилom при сравнении одного поэта с другим. Только содержание делает поэта мировым: высшая точка, зенит поэтической славы. Прежде, смотря на поэта больше со стороны естественного таланта и желая выразить одним словом высшее его явление, мы думали воспользоваться для этого эпитетом «мирового»; но скоро увидев, что через это смешиваются два различные представления, мы оставили безразличное употребление этого слова. Мировой поэт не может не быть великим поэтом; но великий поэт еще может быть и не мировым поэтом. Здесь не место распространяться

об этом предмете; но если вы хотите знать, что такое «мировой» поэт, возьмите Байрона хоть в прозаическом французском переводе и прочтите из него, что вам прежде попадет на глаза. Если вы не падете в трепете пред колоссальностью идей этого страшного ученика Руссо, этого глубокого субъективного духа, этого потомка мифических титанов, громоздивших горы на горы и осаждавших Зевеса на его неприступном Олимпе,—тогда не понять вам, что такое «мировой» поэт. Прочтите «Фауста» и «Прометея» Гёте, прочтите трепещущие пафосом любви ко всему человеческому создания Шиллера,—и вы устыдитесь, что этих колоссов, идущих в главе всемирно-исторического движения *целого человечества*, поставили вы ниже великого *русского* поэта... Что же касается до вашего сравнения художественно-созданного цветка с слегка наброшенным идеалом великого человека, мы укажем вам на пример не из столь великой сферы. «Боярин Орша» Лермонтова—произведение не только слегка начерченное, но даже детское, где большею частью ложны и нравы и костюмы; но просим вас указать нам на что-нибудь и побольше цветка, что могло бы сравниться с этим гениальным очерком. Отчего это?—Оттого, что в детском создании Лермонтова веет дух, перед которым потускнеет не одно художественное произведение—цветок ли то или целый цветник...

«Итак (продолжает автор брошюры), этим сравнением (хотя вообще сравнения объясняют неполно, но чтобы не писать длинной статьи) надеемся мы пояснить наши слова: *в отношении к акту творчества*. Но Боже нас сохрани, чтобы миниатюрное сравнение с цветком было в наших глазах мерилем для великих созданий Гоголя: мы хотим только сказать, что он обладает тою же тайною, какую обладали Шекспир и Гомер, и только они»... «Итак, повторим наши слова, как бы они странны ни казались: только у Гомера и Шекспира можем мы встретить такую полноту созданий, как у Гоголя: только Гомер, Шекспир

и Гоголь обладают великою, одною и тою же тайною искусства» (стр. 15—16).

Положим даже, что все это и так, но вот вопрос: что же во всем этом и чему именно тут радоваться?... Во-первых, еще совсем не доказанная истина, совсем не аксиома, что Гоголь, по акту творчества, выше, хоть, например, Пушкина и позволяет стоять подле себя только Гомеру и Шекспиру,—и мы очень жалеем, что автор брошюры не взял на себя труда доказать это, а ограничился несколькими фразами, вроде оракульских. Во-вторых, акта творчества еще мало для поэта, чтоб имя его стало на-ряду с именами Гомера и Шекспира... Все это ужасно сбивается на риторичку и фразы, все это так похоже на игру в эстетические каламбуры. Занятие, конечно, невинное, но и ни к чему не ведущее, кроме профанации именно гого, что составляет предмет детского удивления. Где, укажите нам, где веет в созданиях Гоголя этот всемирно-исторический дух, это равно общее для всех народов и веков содержание? Скажите нам, что бы случилось с любым созданием Гоголя, если б оно было переведено на французский, немецкий или английский язык? Что интересного (не говоря уже о великом) было бы в нем для француза, немца или англичанина? Где же права Гоголя стоять на-ряду с Гомером и Шекспиром?—Знаете ли, что мы сказали бы на ушко всем умозрителям: когда развернешь Гомера, Шекспира, Байрона, Гёте или Шиллера, так делается как-то неловко при воспоминании о наших Гомерах, Шекспирах, Байронах и проч. Вальтером Скоттом тоже шутить нечего: этот человек дал историческое и социальное направление новейшему европейскому искусству.

И, однако ж, мы сами считаем Гоголя великим поэтом, а его «Мертвые души»—великим произведением. Но в первом случае мы разумеем естественный

талант, по которому Гоголь, как и Пушкин, действительно напоминают собою величайшие имена всех литератур. В самом деле, нельзя не дивиться его умению оживлять все, к чему ни прикоснется, в поэтические образы,—его орлиному взгляду, которым он проникает во глубину тех тонких и для простого взгляда недоступных отношений и причин, где только слепая ограниченность видит мелочи и пустяки, не подозревая, что на этих мелочах и пустяках вертится, увы!—целая сфера жизни. Но Гоголь великий русский поэт, не более, «Мертвые души» его—тоже только для России и в России могут иметь бесконечно великое значение. Такова, пока, судьба всех русских поэтов; такова судьба и Пушкина. Никто не может быть выше века и страны; никакой поэт не усвоит себе содержания, неприготовленного и невыработанного историей. Немногое, слишком немногое из произведений Пушкина может быть передано на иностранные языки, не утратив с формою своего субстанциального достоинства; но из Гоголя—едва ли что-нибудь может быть передано. И, однако ж, мы в Гоголе видим более важное значение для русского общества, чем в Пушкине: ибо Гоголь более поэт социальный, следовательно, более поэт в духе времени; он также менее теряется в разнообразии создаваемых им объектов и более дает чувствовать присутствие своего субъективного духа, который должен быть солнцем, освещающим создания поэта нашего времени. Повторяем: чем выше достоинство Гоголя, как поэта, тем важнее его значение для русского общества, и тем менее может он иметь какое-либо значение вне России. Но это-то самое и составляет его важность, его глубокое значение и его—скажем смело—колоссальное величие для нас, русских. Тут нечего и упоминать о Гомере и Шекспире, нечего и путать чужих в свои семейные тайны. «Мертвые души» стоят «Илиады», но только для Рос-

сии, для всех же других стран их значение мертво и непонятно.

Было время, когда на Руси никто не хотел верить, чтоб русский ум, русский язык могли на что-нибудь годиться; всякая иностранная дрянь легко шла за гениальность на святой Руси, а свое русское, хотя бы и отличное высокою даровитостию, презиралось за то только, что оно русское. Время это, слава Богу, прошло, и теперь настало другое, когда нам уже нипочем и Гомеры, и Шекспиры, и Байроны, потому что мы успели уже позавестись своими,—мы чужих становим в шеренги, словно солдат, заставляем их маршировать и справа и слева, и взад и вперед, благо бедняжки молчат и повинуются нашему гусиному перу и тряпичной бумаге. Но пора кончиться и этому времени, пора бросить эти ребяческие фразы...

Юность не хочет и знать этого. Чуть взбредет ей в голову какая-нибудь недоконченная мечта—тотчас ее на бумагу, с тем наивным убеждением, что эта мечта—аксиома, что миру открыта великая истина, которой не хотят признать только невежды и завистники... А там что?—Кому суждено возмужать, тот потихоньку забудет о том, о чем так громко говорил прежде, или будет сам смеяться над этим, как над грехом юности... Но есть люди, которые или навек остаются детьми, или навек остаются юношами: их убеждение не слабеет; они продолжают высказывать его с прежним простодушием, и новые фантазии, подобные прежним, тянутся у них до гроба длинною вереницею, как мечты у Манилова по отъезде Чичикова...

1842 г.

ОБЪЯСНЕНИЕ НА ОБЪЯСНЕНИЕ ПО ПОВОДУ ПОЭМЫ ГОГОЛЯ „МЕРТВЫЕ ДУШИ“¹⁾.

Из множества статей, написанных в последнее время о «Мертвых душах», или по поводу «Мертвых душ», особенно замечательны четыре. Их нельзя не разделить на две половины, по-парно. Каждая из двух статей в паре составляет резкий контраст; на каждую можно смотреть, как на крайнюю противоположность другой паре. О первой из них мы упоминали в предыдущей книжке «Отечеств. Записок», как о единственной хорошей статье из всех, написанных по поводу поэмы Гоголя. Она напечатана в третьей книжке «Современника»²⁾. Это статья умная и дельная сама по себе, безотносительно; но кто-то, вероятно, без всякого умысла, а просто и невинно, сделал резче ее достоинство и выше ее цену, написав к ней нечто вроде антипода и назвав свое посылное писание *критикою* на «Мертвые души»³⁾. Смысл этой «критики» находится в обратном отношении

¹⁾ Отечественные Записки, 1842, № 11.

²⁾ «Современник», 1842 г., т. XXVII; статья Плетнева.

³⁾ Статья Шевырева в «Москвитяине», 1842 г., ч. IV, №№ 7—8.

к смыслу статьи «Современника». Боже мой, сколько курьезного в этой «критике»! Довольно сказать, что в ней Селифан назван представителем неиспорченной русской природы, Ахиллом новой «Илиады», на том основании, что он а) приятельски разговаривает с лошадьми и б) напивается мертвецки со всяким хорошим, т.-е. всегда готовым мертвецки напиться, человеком... По этому можно судить и о прочем, чем так необыкновенно замечательна «критика», о которой мы говорим...

Другую пару резких противоположностей составляют: статья в «Библиотеке для Чтения» и московская брошюрка «Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или Мертвые Души».—Статья «Библи. для Чтения» была неудачным усилием втоптать в грязь великое произведение натянутыми и умышленно-фальшивыми нападками на его, будто бы, безграмотность, грязность и эстетическое ничтожество. Всем известно, что эта статья добилась совсем не тех результатов, о которых хлопотала.

Брошюрка—антипод этой статьи—пошла от противоположной крайности: в ней «Мертвые Души» являются вторым творением после «Илиады», а подле Гоголя позволяется становиться только Гомеру и Шекспиру...

Но «Мертвые Души» и без всяких претензий становиться на-ряду с «Илиадой» имеют великое достоинство: оттого-то они устояли не только против статьи «Библи. для Чтения», но—что было гораздо труднее—и против московской брошюры... К поэме Гоголя, стало быть, нельзя применить этих стихов Пушкина:

Врагов имеет в мире всяк:
Но от друзей спаси нас, Боже!
Уж эти мне друзья, друзья!
Об них не даром вспомнил я.

Мы разделили эти четыре статьи на две пары, основываясь на противоположности их достоинств и исходных пунктов: теперь разделим их по тождеству достоинства и взглядов их. По последнему разделению, останутся только две статьи, ибо статья «Современника», в таком случае, будет без пары, как статья умная и дельная; статья «Библия для Чтения» тоже будет без пары, как протестация против огромного успеха яркого таланта. Итак, остаются только две статьи: та, в которой Селифан торжественно признан представителем «неиспорченной русской природы», и московская брошюрка: обе они много имеют между собою общего и родственного. Но об этом после, а сперва заметим, мимоходом, что нам много дают работы и бранные и хвалебные статьи о «Мертвых Душах». Так как эти хвалебные статьи больше оскорбляют людей беспристрастных и благомыслящих, то их-то мы и поставляем себе за обязанность преследовать преимущественно перед бранными.

Вследствие этого в 8-й книжке «Отеч. Записок» была высказана, прямо и определительно, горькая истина московской брошюре «Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или Мертвые Души». Это крайне не понравилось автору ее, г. Константину Аксакову,—и вот он, в 9-м № «Москвитянина», напечатал против нас возражение, в котором силится доказать, что будто бы мы умышленно исказили смысл его брошюры и приписали ему такие мнения, которых он не может признать своими. Стоит только перечесть или нашу рецензию, или брошюру г. Константина Аксакова, чтоб убедиться, что мы нисколько не переиначивали дела, но представили его таким, как оно есть, и что оттого именно оно и приняло несколько комический характер. Возражение автора брошюры также может служить нашим оправданием, ибо в нем-то и переиначено дело: автор брошюры,

заметив неловкость своего положения, прибегнул к обыкновенной, но неловкой литературной увертке, — отперся от части своих мыслей и много наговорил о том, что, по его мнению, могло служить ему оправданием, умолчав о немногом, составляющем сущность его брошюры и придавшем ей такой комический характер. Объясняемся, не ради г. Константина Аксакова, которого ни брошюра, ни возражение не стоят больших хлопот, но ради важности предмета, подавшего повод к тому и другому. Впрочем, если наше объяснение будет полезно и для г. Константина Аксакова, мы будем этому очень рады, ибо не имеем никаких причин не желать добра ни ему, ни кому другому.

Г. Константин Аксаков начинает свое «Объяснение» тем, что брошюра (имярек) принадлежит ему, и что в конце ее выставлено его имя, которое, *неизвестно почему*, не упомянуто «Отч. Записками». Признаём справедливость претензии г. Константина Аксакова, и чтоб заглазить нашу вину перед ним, касательно умолчания его имени, будем, в этой статье, как можно чаще употреблять его. Впрочем, не желая оставлять г. Константина Аксакова в неизвестности о причине умолчания его имени в рецензии, спешим объяснить, что мы не упомянули этого имени по чувству гуманной деликатности, будучи уверены, что имя человека и неудачная статья—не одно и то же, ибо и умный, порядочный человек может написать (и даже напечатать) плохую брошюру. По тому же самому чувству гуманной деликатности мы не хотели (хотя бы и следовало это сделать по требованию истины) заметить в нашей рецензии, что брошюра г. Константина Аксакова вся состоит из сухих, абстрактных построений, лишенных всякой жизненности, чуждых всякого непосредственного созерцания, и что, поэтому, в ней нет ни одной яркой мысли, ни одного теплого,

задушевного слова, которыми ознаменовываются первые и даже самые неудачные попытки талантливых и пылких молодых людей, и что, потому же, в ее изложении видна какая-то вялость, распылчивость, апатия, неопределенность и сбивчивость.

Главное обвинение г. Константина Аксакова против нас состоит в том, будто бы мы заставили его называть «Мертвые Души» *Илиадою*, а Гоголя—*Гомером*. Чтоб отстранить от себя нашу улику, он ссылается на свою брошюру и делает из нее выписки: но все это нисколько не поможет горю. Г. Константин Аксаков действительно не называл «Мертвых Душ» *Илиадою*, а Гоголя—*Гомером*: таких слов нет в его брошюре; но он поставил «Мертвые Души» на одну доску с «Илиадою», а Гоголя на одну доску с Гомером: вот что правда, то правда! Ибо как же иначе, если не в таком смысле, можно понимать эти слова брошюры (о которых г. Константин Аксаков как будто и забыл, и надо согласиться, что в этом случае память очень *кстати* изменила ему):

«Так, глубоко значение, являющееся нам в «Мертвых Душах» Гоголя! Перед нами возникает новый характер создания, является *оправдание целой сферы поэзии*, сферы давно унижаемой; *древний эпос восстает перед нами*».

Это значит ни больше, ни меньше, как то, что давно унижаемый эпос Гомера вновь воскрешен Гоголем, и что «Мертвые Души», *следовательно*, вторая «Илиада»!!...

Еще раз спрашиваем: можно ли иначе понять эти слова г. Константина Аксакова? Он жалуется, что мы, по обыкновению журналистов, имеющих в виду уронить неприятное им произведение, вырывали местами по несколько строк из его брошюры, прибавляя к ним собственные замечания. Но неужели же мы должны были выписывать все? Это значило бы украсить наш журнал брошюрою г. Константина

Аксакова, на что мы не имели ни права, ни охоты. Итак, мы выписали из брошюры только те строки, в которых заключались ее основные положения. Так сделаем мы и теперь. После выписанных строк нам надо было бы перепечатать теперь несколько страниц, но это было бы скучно и для нас и для читателей, и потому мы только *перескажем* содержание этих нескольких страниц, непосредственно следующих за выписанными нами строками. Сперва автор брошюры характеризует древний эпос тем, что этот эпос «основан был на глубоком простом созерцании и обнимал собою целый определенный мир во всей неразрывной связи его явлений», что в нем все на своем месте, всякий предмет переносится в него с его правами, с тайною его жизни, и т. п. Все это и не ново, и во всем этом нет никакой определенности... Потом автор брошюры говорит, что этот эпос, перенесенный на Запад, все мелел, мелел, *«снизошел до романов и, наконец, до крайней степени своего унижения, до французской повести»* (стр. 3).—«И вдруг, среди этого времени, возникает древний эпос с своею глубиною и простым величием—является поэма Гоголя. Тот же глубокопроникающий и все видящий эпический взор, то же всеобъемлющее эпическое созерцание».—«В поэме Гоголя является нам тот древний, гомеровский эпос; в ней возникает вновь его важный характер, его достоинство и широкообъемлющий размер» (стр. 4).

Теперь дело ясно: эпос есть что-то великое; он вполне выразился в созданиях Гомера («Илиаде» и «Одиссее»); но со времен Гомера до Гоголя (до 1842-го года по Р. Х.) все мелел и искажался: Гоголь же вновь воскресил его во всей его первобытной красоте и свежести...

Неужели и теперь г. Константин Аксаков отопрется от своих слов, явно написанных им сгоряча

и необдуманно (ибо в спокойном состоянии духа таких вещей не говорят), и будет стараться дать им другое значение? Нет, улика налицо, и тут не помогут никакие увертки...

Правда, древне-эллинский эпос, перенесенный на Запад, точно мелел и искажался; но в чем?—в так называемых эпических поэмах—в «Энеиде», «Освобожденном Иерусалиме», «Потерянном Рае», «Мессиаде» и проч. ¹⁾ Все эти поэмы имеют свои неотъемлемые достоинства, но как частности и отдельные места, а не в целом; ибо они не самобытные создания, которым бы современное содержание дало и современную форму, а подражания, явившиеся вследствие школьно-эстетического предания об «Илиаде», предания, где «Илиада» была смешана и отождествена с родом поэзии, к которому она принадлежит. И этот древне-эллинский эпос, перенесенный на Запад, дошел до крайнего своего унижения в «Генриадах», «Россиадах», «Петриадах», «Алексадроидах», и других «идах», «адах» и «ядах»; сюда же должно отнести и такие уродливые произведения, как «Телемак» Фенелона, «Гонзальв Кордуанский» Флориана, «Кадм и Гармония» и «Поллидор, сын Кадма и Гармонии» Хераскова и проч. Если б г. Константин Аксаков это разумел под искажением на Западе древнего эпоса,—мы совершенно с ним согласились бы, потому что это факт, исторический факт, против которого нечего сказать. Но в таком случае он должен бы был принять за основание, что древне-эллинский эпос и не мог не исказиться, будучи перенесен на Запад, особенно в новейшие времена. Древне-эллинский эпос мог существовать только

¹⁾ Из этих поэм должно исключить *Divina Comedia* Данте, как творение самобытное, совершенно в духе католической Европы средних веков.

Прим. Белинского.

для древних эллинов, как выражение *их* жизни, *их* содержания в *их* форме. Для мира же нового его нечего было и воскрешать, ибо у мира нового есть своя жизнь, свое содержание и своя форма, следовательно, и свой эпос. И эпос нового мира явился преимущественно в *романе*, которого главное отличие от древне-эллинского эпоса, кроме христианских и других элементов новейшего мира, составляет еще и *проза жизни*, вошедшая в его содержание и чуждая древне-эллинскому эпосу. И потому роман отнюдь не есть искажение древнего эпоса, но есть эпос новейшего мира, исторически возникнувший и развившийся из самой жизни и сделавшийся ее зеркалом, как «Илиада» и «Одиссея» были зеркалом древней жизни. Г. Константин Аксаков умолчал о романе, сказав только, и то в выноске, что конечно и роман и повесть имеют-де *свое* значение и *свое* место в истории искусства поэзии; но что пределы статьи его не позволяют ему распространиться о них (стр. 3). Во-первых, эта выноска явно противоречит с текстом, где определительно сказано, что древний эпос, перенесенный на Запад, все мелел, искажался, *снизошел* до романов и, наконец, *до крайней степени своего унижения*, до французской повести: следовательно, какое же *свое* значение, кроме искажения древнего эпоса, могут иметь роман и повесть в глазах г. Константина Аксакова? И притом, если говорить (особенно такие диковинки и так смело), то уж надо говорить все и притом определеннее, чтоб не дать себя поймать на недоговорках; или ничего не говорить, или, говоря, не противоречить себе ни в тексте, ни в выносках; или, наконец, *проговорившись*, уметь смолчать. В противном случае это все равно, как если б кто-нибудь, сказав так: «Байрон плохой поэт», а в выноске заметив: «впрочем, и Байрон имеет *свое* значение, но мне теперь некогда о нем распространяться», считал бы себя

правым и подумал бы, что он все сказал и сказал дело, а не пустяки. Г. Константин Аксаков ни одним словом не упомянул в своей брошюре ни о Сервантесе, ни о Вальтере Скотте, ни о Купере,—чем и дал право думать, что он и в них видит искажителей эпоса, восстановленного Гоголем!!!... В нашей рецензии мы это заметили г. Константину Аксакову, сказав при этом, что Вальтер Скотт есть истинный представитель современного эпоса, т.-е. исторического романа, что Вальтер Скотт мог явиться (и явился) без Гоголя, но что Гоголя не было бы без Вальтера Скотта; и, наконец, если Гоголя можно сближать с кем-нибудь, так уж конечно с Вальтером Скоттом, которому он, как и все современные романисты, так много обязан, а не с Гомером, с которым у него нет ничего общего. Но г. Константин Аксаков в своем «Объяснении» промолчал об этом,—изворот очень полезный, для него, разумеется, но по отношению к нам не совсем добросовестный... И это-то самое заставляет нас повторить, что г. Константин Аксаков считает роман унижением эпоса (ибо у него эпос *нисходит* до романа), а Вальтера Скотта просто ни за что не считает (ибо не удостоивает его и упоминанием—вероятно, из опасения унижить Гоголя каким бы то ни было сближением с таким незначашим писателем, как Вальтер Скотт). Как называются такие умозрения—предоставляем решить читателям...

Итак, роман совершенно уничтожен г. Константином Аксаковым; но современный эпос появился не в одном романе исключительно: в новейшей поэзии есть особый род эпоса, который не допускает прозы жизни, который схватывает только поэтические, идеальные моменты жизни, и содержание которого составляют глубочайшие мирозерцания и нравственные вопросы современного человечества. Этот род эпоса один удержал за собою имя «поэмы». Та-

ковы все поэмы Байрона, некоторые поэмы Пушкина (в особенности «Цыганы» и «Галуб»), также Лермонтова «Демон», «Мцыри» и «Боярин Орша». Если для г. Константина Аксакова поэмы Пушкина и Лермонтова не составляют факта, то как же не упомянул он ни слова о Байроне? Положим, что Байрон в сравнении с Гоголем—ничто, а Чичиковы, Маниловы и Селифаны имеют более всемирно-историческое значение, чем титанические, колоссальные личности британского поэта; но, ничтожный в сравнении с Гоголем, Байрон все-таки должен же иметь хоть какое-нибудь *свое* значение и *свое* место в истории новейшего искусства?... Почему же г. Константин Аксаков не удостоил упомянуть о Байроне, ну, хоть одним презрительным словом, хоть для того, чтоб уничтожить его во имя «Мертвых душ»? Неужели же, спросят нас, г. Константин Аксаков не шутя и в Байроне видит искание эпоса?—Должно быть, так: ибо настоящий, истинный эпос, после Гомера, явился только в «Мертвых душах»—отвечаем мы... Да это (опять скажут нам), это просто... нелепость, галиматья!... Помилуйте, как это можно (отвечаем мы): это умозрения, спекулятивные построения, гегелевская философия—на замоскворецкий лад...

Что между Гоголем и Гомером есть сходство—в этом нет никакого сомнения: но какое сходство?—такое, что тот и другой—поэты; другого нет и быть не может. Однако ж, такое сходство есть не только между Гомером и французским песенником Беранже, но и между Шекспиром и русским баснописцем Крыловым: всех их делает сходными—*творчество*. Но думать, что в наше время возможен древний эпос—это так же нелепо, как и думать, чтоб в наше время человечество могло вновь сделаться из взрослого человека ребенком; а думать так—значит быть чуждым всякого исторического созерцания, и пустые

фантазии праздного воображения выдавать за философские истины...

Итак, повторяем: г. Константин Аксаков не называл Гоголя Гомером, а «Мертвые Души»—«Илиадою»; он только сказал, что, во-первых, «древний эпос был унижаем на Западе», а мы прибавили (и имели на это право) от себя:—Сервантесом, Вальтер Скоттом, Купером, Байроном;—и что, во-вторых, «в «Мертвых Душах» древний эпос восстает перед нами»; а мы прибавили от себя (и имели на это право):—*ergo*, «Мертвые Души» то же самое в новом мире, что «Илиада» в древнем, а Гоголь то же самое в истории новейшего искусства, что Гомер в истории древнего искусства.

Спрашиваем всех и каждого: была ли какая-нибудь возможность вывести другое заключение из положений г. Константина Аксакова? или: была ли какая-нибудь возможность не вывести из положений г. Константина Аксакова того заключения, какое мы вывели? И мы ли виноваты, что заключение это насмешило весь читающий по-русски мир?

Правда, г. Константин Аксаков далее в своей брошюре замечает, что «само содержание кладет разницу между «Илиадою» и «Мертвыми Душами»: однако ж, эта оговорка у него не только не поясняет дела, а еще более затемняет его, как противоречие. Г. Константину Аксакову явно хотелось сказать что-то новое, неслыханное миром; и как у него не было ни сил, ни призвания сказать новой великой истины, то он и рассудил сказать великий... как бы это выразить?—ну, хоть *парадокс*... Удивительно ли, что, развивая и доказывая этот парадокс, он наговорил много такого, в чем он сам запутался и над чем другие только добродушно посмеялись?... В своем «Объяснении» он особенно намекает на то, что «эпическое созерцание Гоголя—древнее, истинное, то же, как

и у Гомера», и что «только у одного Гоголя видим мы это созерцание». Хорошо; да где же доказательства этого? Да нигде—доказательств никаких, кроме уверений г. Константина Аксакова:—бедное и ненадежное речительство! «Поэма Гоголя (говорит он) представляет вам целую форму жизни, целый мир, где опять, как у Гомера, свободно шумят и блещут воды, восходит солнце, красуется вся природа, и живет человек, — мир, являющий нам глубокое целое, глубокое, внутри лежащее содержание *общей жизни*, связующий единым духом все свои явления» (стр. 4). Вот все доказательства близкой родственности гомеровского эпоса с гоголевским; но, во-первых, это столько же характеристика гоголевского эпоса, сколько и эпоса Вальтера Скотта, с тою только разницею, что эпос Вальтера Скотта именно заключает в себе «содержание *общей жизни*», тогда как у Гоголя эта «общая жизнь» является только, как намек, как задняя мысль, вызываемая *совершенным отсутствием* общечеловеческого в изображаемой им жизни. Против этого нечего возразить: это ясно. Помилуйте: какая *общая жизнь* в Чичиковых, Селифанах, Маниловых, Плюшкиных, Собакевичах и во всем честном компанстве, занимающем своею пошлостью внимание читателя в «Мертвых душах»? Где тут Гомер? Какой тут Гомер? Тут просто Гоголь—и больше ничего.

Говоря, что у Гоголя эпическое созерцание чисто древнее, истинное, гомеровское, и что Гоголь все-таки совсем не Гомер, а «Мертвые Души» нисколько не «Илиада», ибо-де само содержание уже кладет здесь разницу,—г. Константин Аксаков тотчас же прибавляет: «Кто знает, впрочем, как раскроется содержание «Мертвых Душ»?—Именно так: *кто знает это?* повторяем и мы. Глубоко уважая великий талант Гоголя, страстно любя его гениальные создания, мы в то же время отвечаем и ругаемся только за то,

что уже написано им; а насчет того, что он еще напишет, мы можем сказать только: *кто знает, впрочем, как, и пр.* Особенно часто повторяем мы про себя: *кто знает, впрочем, как раскроется содержание Мертвых Душ?* И на повторение этого вопроса наводят нас следующие слова в поэме Гоголя: «Может быть, в сей же самой повести почувются иные, еще доселе небранные струны, предстанет несметное богатство русского духа, пройдет муж, одаренный божественными доблестями, или русская девица, *какой не сыскать нигде в мире*, со всею дивной красотой женской души, вся из великодушного стремления и самоотвержения. *И мертвыми покажутся перед ними все добродетельные люди других племен, как мертвая книга пред живым словом*» (М. Д., стр. 430). Да, эти слова творца «Мертвых Душ» заставили нас часто и часто повторять: в тревожном раздумьи: «Кто знает, впрочем, как раскроется содержание «Мертвых Душ?»... Именно, *кто знает?*... Много, слишком много обещано, так много, что негде и взять того, чем выполнить обещание, потому что того и нет еще на свете; нам как-то страшно, чтоб первая часть, в которой все комическое, не осталась истинною трагедиею, а остальные две, где должны проступить трагические элементы, не сделались комическими—но крайней мере, в патетических местах... Впрочем, опять таки—кто знает... Но кто бы ни знал, вопрос этот, заданный г. Константином Аксаковым, явно показывает, что если он, г. Константин Аксаков, и видит в первой части «Мертвых Душ» разницу с «Илиадою», полагаемую уже самим содержанием,—то все-таки крепко надеется, что в двух последних частях «Мертвых Душ» и эта разница сама собою уничтожится и что, ergo, «Мертвые Души»—«Илиада», а Гоголь—Гомер. Последнего он не сказал, но мы вправе опять вывести это комическое заключение...

Главное доказательство мнимой родственности гоголевского эпоса с гомеровским состоит у г. Константина Аксакова в любви к сравнениям, в обилии и сходстве этих сравнений у Гомера и у Гоголя. Странное и забавное доказательство! Об этом сходстве упоминает и еще другая критика — та самая, в которой мы видим гораздо больше родственности и тождества с брошюркою г. Константина Аксакова, нежели сколько между Гомером и Гоголем, но в той критике находят сходство Гоголя по отношению к сравнениям не с одним Гомером, но и с Данте; а мы, с своей стороны, беремся найти его с добрым десятком новейших поэтов. Из одного Пушкина можно выписать тысячу сравнений, так же напоминающих собою сравнения Гомера, как напоминают их сравнения Гоголя. Но вот одно, которое побольше всех гоголевских сравнений напоминает собою гомеровские:

Ни на челе высоком, ни во взорах
Нельзя прочесть его сокрытых дум;
Все тот же вид, смиренный, величавый.
*Так точно дьяк, в приказе поседельй,
Спокойно зрит на правых и виновных,
Добру и злу внимая равнодушно,
Не ведая ни жалости, ни гнева.*

Здесь даже не одно внешнее (как у Гоголя), но и внутреннее сходство с Гомером, заключающееся в *наивной простоте, соединенной с возвышенностию*; однако из этого еще не выходит никакого тождества между Гомером и Пушкиным. Правда, «Борис Годунов» в тысячу раз более, чем «Мертвые Души», напоминает собою Гомера *тоном* многих своих страниц, *тоном наивно-простым и вместе возвышенным*; но на это сходство Пушкин наведен был не особенностью его поэтической природы или ее родственностью с Гомером, а сущностью избранной им для своей трагедии эпохи, где самые высокие умы и сильные характеры мыслили

и говорили простодушно, или простодушно и возвышенно вместе. Тут есть еще и другая причина: несмотря на свою драматическую форму, «Борис Годунов» Пушкина есть, в сущности, эпическое произведение, а эпос с эпосом всегда имеет большее или меньшее, ближайшее или отдаленнейшее сходство, как один и тот же род поэзии. Но это сходство уничтожается в «Мертвых Душах» уже тем, что они проникнуты насквозь юмором. Если Гомер сравнивает теснимого в битве троянами Аякса с ослом,—он сравнивает его *простодушно*, без всякого юмора, как сравнил бы его со львом. Для Гомера, как и для всех греков его времени, осел был животное почтенное и не возбуждал, как в нас, смеха одним своим появлением или одним своим именем. У Гоголя же, напротив, сравнение, напр., франтов, увивающихся около красавиц, с мухами, летящими на сахар, все насквозь проникнуто юмором. Следовательно, все сходство чисто-внешнее, т. е. то, что и у Гомера есть сравнения, и у Гоголя есть сравнения; но этак между Гомером и Гоголем и еще можно найти большое сходство, именно то, что Гомер слагал свои возвышенно-наивные создания на греческом языке, а Гоголь пишет по-русски: известно же всем, что греческий и русский язык происходят от одного корня, кроме уже того, что все языки в мире, несмотря на их различие, основаны на одних и тех же началах разума человеческого...

Не зная, как, *впрочем, раскроется содержание* «Мертвых Душ» в двух последних частях, мы еще не понимаем ясно, почему Гоголь назвал «поэмою» свое произведение, и *пока* видим в этом названии тот же юмор, каким растворено и проникнуто насквозь это произведение. Если же сам поэт почитает свое произведение «поэмою», содержание и герой которой есть субстанция русского народа, то мы не

обинуясь скажем, что поэт сделал великую ошибку: ибо, хотя эта «субстанция» глубока, и сильна, и громадна (что уже ярко проблескивает и в комическом определении общественности, в котором она пока проявляется и которое Гоголь так гениально схватывает и воспроизводит в «Мертвых Душах»), однако субстанция народа может быть предметом поэмы только в своем разумном определении, когда она есть нечто положительное и действительное, а не гадательное и предположительное, когда она есть уже прошедшее и настоящее, а не будущее только.. В творчестве великая для художника задача — выбирать предмет и содержание для произведения; этот предмет и это содержание всегда должны быть осязательно-определенны; иначе, художественное произведение будет неполно, несовершенно, то, что французы называют *manqué*. И потому, великая ошибка для художника писать поэму, которая может быть возможна в будущем.

Итак, чем более рассматриваем дело г. Константина Аксакова, тем более сходство между Гомером и Гоголем становится... как бы сказать?—забавнее и смешнее... Смысл, содержание и форма «Мертвых Душ» есть—«созерцание данной сферы жизни сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы». В этом и заключается трагическое значение комического произведения Гоголя; это и выводит его из ряда обыкновенных сатирических сочинений, и этого-то не могут понять ограниченные люди, которые видят в «Мертвых Душах» много смешного, *уморительного*, говоря их простонародным жаргоном, но уж местами чересчур переутрированного. Всякое выстраданное произведение великого таланта имеет глубокое значение,—и мы первые признаём «Мертвые Души» Гоголя великим по самому себе произведением в мире искусства, для иностранцев лишенным всякого об-

щего содержания, но для нас тем более важным и драгоценным. Еще не было доселе более важного для русской общественности произведения,—и только один Гоголь может дать нам другое, более важное произведение, а даст ли в самом деле—*кто, впрочем, знает*, судя по некоторым основным началам воззрения, которые довольно неприятно промелькивают в «Мертвых Душах» и относятся к ним, как крапинки и пятнышки к картине великого мастера,—о чем мы поговорим в свое время и подробнее и отчетливее...

Таким образом, если г. Константин Аксаков хочет оправдаться, а не отделаться только от неосторожно высказанных им странностей,—он должен сказать и доказать:

1) Почему дрений эпос *снизошел* (след. унизился) до романов, и считает ли он Сервантеса, Вальтера Скотта, Купера, Байрона искажителями эпоса, восстановленного и спасенного Гоголем? Последняя недомолвка очень подозрительна: из нее видно, что г. Константин Аксаков сам испугался своих смелых положений.

2) Почему мы солгали на него, говоря, что из его положений прямо выводится то следствие, что «Мертвые Души»—«Илиада», а Гоголь—Гомер нашего времени?

3) Почему во французской повести эпос дошел до своего крайнего унижения?

Но г. Константин Аксаков решился ничего больше не говорить об этом, после своего ничего необъяснившего «Объяснения»: и хорошо сделал—больше ему ничего и не остается; он высказал уже всю свою мудрость. Зато нам еще много осталось кое-чего сказать.

Как, кроме частных историй отдельных народов, есть еще история человечества, точно так, кроме

частных историй отдельных литератур (греческой, латинской, французской и пр.), есть еще история всемирной литературы, предмет которой—развитие человечества в сфере искусства и литературы. Само собою разумеется, что в этой истории должна быть живая, внутренняя связь, что она должна предъидущим объяснять последующее, ибо иначе она будет летописью или перечнем фактов, а не историею. И потому, например, романы шотландца XIX века, Вальтера Скотта, непременно должны быть в какой-нибудь связи с поэмами Гомера. Эта связь именно состоит в том, что романы В. Скотта суть необходимый момент дальнейшего развития эпоса, которого первым моментом развития могут быть поэмы индийские, а последующим моментом—поэмы Гомера. В истории нет скачков. Следовательно, греческий эпос не *низшел* до романов, как мудрствует г. Константин Аксаков, а *развился* в роман: ибо нелепо было бы предполагать, в продолжение трех тысяч лет, пробел в истории всемирной литературы, и от Гомера прыгнуть прямо к Гоголю, который еще вдобавок и нисколько не принадлежит ко всемирно-историческим поэтам... Вот почему мы *основательно*, а не *наобум, исторически*, а не *фантазмагорически* думаем и убеждены, что, например, какой-нибудь *Данте* в деле эпоса побольше значит Гоголя, что тут имеет свое значение и Ариост, и что не только Сервантес, Вальтер Скотт, Купер, как художники по преимуществу, но и Свифт, Стерн, Вольтер (философские романы и повести), Руссо («Новая Элоиза») имеют несравненно и неизмеримо высшее значение во всемирно-исторической литературе, чем Гоголь, ибо в них совершилось развитие эпоса и со стороны содержания, и со стороны искусства, и со стороны содержания и искусства вместе. Говорить же, что Гоголь прямо вышел из Гомера, или продолжал собою Гомера мимо всех

прочих, и старинных и современных поэтов Европы, значит, вместо похвалы, оскорблять его, значит выключать его из исторического развития, выставять человеком, чуждым современности, чуждым знания всего, что было до него... Что же касается до мысли о какой-то родственности гоголевского эпоса с гомеровским, — мы уже доказали, что эта мысль больше, чем неосновательна. Притом же, если б и так было, надобно б было объяснить, в чем тут заслуга со стороны Гоголя, тем более, что автор брошюры говорит об этом таким торжествующим тоном, как будто ставит это в величайшую заслугу Гоголю.

Теперь о крайнем искажении эпоса во французской повести: это еще что за история? Г. Константин Аксаков видит во французской повести простой анекдот, род шарады, где все дело в сюжете, т.-е. в сплетении и расплетении события (fable): да вольно же ему видеть это, когда этого нет во французской повести ¹⁾, а есть совсем другое, именно: характеры, дивное, одним только французам сродное искусство рассказа, социальные и нравственные вопросы, вопли и страдания современности?... Если кто-нибудь зажмурит глаза и станет доказывать, что нет на свете солнца и света,—что ему на это скажут?—конечно не другое что, как «открой глаза»; но если он слеп от природы,—тогда что ему скажут?—вот что: «ты прав, для тебя точно нет на свете ни солнца, ни света»... А что, может быть, г. Константин Аксаков не любит французских повестей—его воля, да только публике-то что за дело, что любит и чего не любит г. Константин Аксаков? Французские повести читаются

¹⁾ Исключая, разумеется, плохих повестей, которые есть у всех народов, а иногда бывают и у великих поэтов...

Прим. Белинского.

всем просвещенным и образованным миром, во всех пяти частях земного шара, французская повесть есть плод французской литературы, а французская литература имеет всемирно-историческое значение. В одном месте своего «Объяснения» г. Константин Аксаков замечает, в скобках, мимоходом, что в ряд великих писателей Жорж Занд не входит ни безусловно, ни условно,—и думает, что этими словами он решил дело и все сказал; тогда как он этим сказал только, что он или совсем не читал Жоржа Занда, или читал, да не понял. Здесь не место распространяться о Жорж Занде; скажем только, что Жорж Занд имеет большое значение и во всемирно-исторической литературе, не в одной французской, тогда как Гоголь, при всей неотъемлемой великости его таланта, не имеет *решительно никакого* значения во всемирно-исторической литературе и велик только в одной русской, что, следовательно, имя Жорж Занда безусловно может входить в реестр имен европейских поэтов, тогда как помещение рядом имен Гоголя, Гомера и Шекспира оскорбляет и приличие и здравый смысл... В последнем, кроме г. Константина Аксакова, никто в мире не усомнится, а насчет первого можно представить сильные доказательства...

Вдобавок к вопросу о повести, как крайнем унижении эпоса, скажем, что если уж видеть это унижение в повести, то, конечно, скорее в немецкой, чем во французской. Немецкая повесть возникла и выросла на почве отвлечения, аскетизма, антиобщественности; она изображает не общество, а отдельные личности, которых вся жизнь и вся повесть жизни состоит в переливах внутренних ощущений, фантастических и фантазерских грез, и которых все блаженство заключается не в стремлении к идеалу действительной жизни и достижении его,

а в том, чтоб любоваться* собственной внутреннею глубиностью и пустою праздною жизнью ощущения, вместо действия. Но и немецкая повесть, как мы это заметили уже и в рецензии, даже как и уклонение от нормы, имеет свое всемирно-историческое значение, объясняемое из национального духа немцев.

Теперь о равенстве Гоголя с Гомером и Шекспиром. Г. Константин Аксаков говорит, будто мы взвели на него небылицу, приписывая ему изобретение равенства Гоголя с Гомером и Шекспиром. Он не отрицается от изобретения этого удивительного равенства, но ставит нам в вину, что мы не заметили, *в каком отношении* понимает он это равенство; а понимает он его, извольте видеть, *в отношении к акту творчества*. Подлинно, есть за что обвинять нас: понимать г. Константина Аксакова так трудно, тем более, что он, кажется, сам себя не совсем понимает. Брошюра его—это такая смесь несвязанных между собою... не мыслей, а скорее—*недомыслов*, что трудно разобрать, что он понимает тут, и как его понимать! Он говорит, что Гоголь равен Гомеру и Шекспиру по акту творчества и что в отношении к акту творчества только Гомер, Шекспир и Гоголь—величайшие поэты; и в то же время он с какою-то наивностью уверяет, что этим он нисколько не унижает великих европейских поэтов, думая, вероятно, что для Данте, Сервантеса, Вальтера Скотта, Купера, Байрона, Шиллера, Гёте—большая честь стоять в почтительном отдалении от Гоголя, приятельски-обнявшегося с Гомером и Шекспиром! Да, милостивый государь, с чего вы взяли, что Гоголь и по акту творчества родной брат Гомеру и Шекспиру, и выше всех других великих европейских поэтов? С чего вы взяли, что вам стоило только выговорить эту, положим из вежливости—мысль, чтоб ее все,

подобно вам, нашли непреложною и истинною? Где на это доказательства, где ваши доводы? Ваше убеждение?—да публике-то какое дело до ваших убеждений?... Употребив оговорку—*по отношению к акту творчества, а не содержанию*, г. Константин Аксаков думает, что он совершенно оправдался и сделал нас кругом виноватыми... Какая милая наивность, какая буколическая невинность!... Развивая свою мысль о равенстве Гоголя с Гомером и Шекспиром (по отношению к акту творчества), г. Константин Аксаков говорит: «Мы далеки от того, чтоб унижать колоссальность других поэтов, но в отношении к акту создания *они ниже Гоголя (sic!...)*. Разве не может быть так, например: поэт, обладающий полнотою творчества, может создать, положим, цветок, другой создает великого человека; велико будет дело последнего, но оно будет ниже в отношении к той полноте и живости, какую дает поэт, обладающий тайною творчества» (стр. 15). Хорошо; но зачем брать ложные сравнения, если не затем, чтоб оправдать натяжками ложные мысли?—Не лучше ли было бы сказать так, например: «Поэт, обладающий полнотою творчества, может создать, положим, цветок; другой, обладающий такою же полнотою, создаст великого человека: ничтожно будет дело первого перед делом второго, как ничтожен, в ряду явлений жизни, цветок перед великим человеком»? Как вы думаете об этом, г. Константин Аксаков? Это не совсем выгодно для вашего идолопоклонства, зато ближе к истине—поверьте нам, в этом случае, на слово, или спросите у здравого смысла—он за нас!... Но положим; что и так, положим, что вы ставите Гоголя выше колоссальных европейских поэтов только по акту творчества, а не по содержанию; но зачем же вы прибавляете эти слова: «Но Боже нас сохрани, чтоб миниатюрное сравнение с цветком было в наших глазах мерилom

для великих созданий Гоголя!» Какой смысл этих слов—не этот ли: по акту творчества Гоголь выше всех колоссальных европейских поэтов, кроме Гомера и Шекспира, с которыми он равен, а по содержанию он не уступает им, ergo с Гомером и Шекспиром он равен во всех отношениях, а с другими европейскими поэтами он равен по содержанию и выше их по акту творчества?... Как вам угодно, а выходит так! Наш вывод из ваших слов или ваших противоречий—все равно, верен... Где ж наши на вас выдумки, лжи и клеветы?...

Акт творчества действительно великая сила в поэте, как отвлеченная сообразительность в математике: против этого никто не спорит и без ссылок на *über die aestetische Erziehung* Шиллера, которое г. Константин Аксаков советует нам прочесть хоть *во французском переводе*, тонко намекая этим, что он знает по-немецки, как будто бы для всякого другого это решительная невозможность... Без акта творчества нет поэта—это аксиома; но в наше время мериллом величия поэтов принимается не акт творчества, а *идея, общее*... Многие стихотворения Гейне так хороши, что их можно принять за гётевские, но Гейне, несмотря на то, все-таки пигмей перед колоссальным Гёте. В чем же их разница?—в идее, в содержании... «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» по отношению акта творчества действительно не ниже шекспировского «Гамлета»; но, несмотря на то, в сравнении с «Гамлетом» повесть Гоголя—абсолютное ничтожество, так, что даже есть что-то смешное в каком бы то ни было сближении этих двух произведений... Право так, г. Константин Аксаков!... Почти так же комически-забавно и сближение «Мертвых Душ» с «Илиадою»... Действительно, Гоголь обладает удивительною полнотою в акте творчества, и эта полнота действительно может служить руча-

тельством, что Гоголь мог бы произвести колоссальные создания и со стороны содержания, и, несмотря на то, все-таки мог бы не сравняться ни с Гомером, ни с Шекспиром, ни стать выше других колоссальных европейских поэтов, если б современная русская жизнь могла дать ему необходимое для таких созданий содержание... Мы именно в том-то и видим великость и гениальность в Гоголе, что он, своим артистическим инстинктом, верен действительности и лучше хочет ограничиться, впрочем, великою задачею—объективировать современную действительность, внося свет в мрак ее, чем воспевать на досуге то, до чего никому, кроме художников и диллетантов, нет никакого дела, или изображать русскую действительность такую, какой она никогда не бывала. *Впрочем, кто знает, как еще раскроется содержание «Мертвых Душ»...* Нам обещают мужей и дев неслыханных, каких еще не было в мире и в сравнении с которыми великие немецкие люди (т.-е. западные европейцы) окажутся пустейшими людьми... Да; кто знает, впрочем... может быть, судя по этим обещаниям, г. Константин Аксаков и дождетя скоро оправдания некоторых из своих фантазий... Тогда мы низко ему поклонимся и от души поздравим его. Но до тех пор—повторяем: в том, что художническая деятельность Гоголя верна действительности, мы видим черту гениальности.

Да; велика творческая сила фантазии Гоголя—мы в этом согласны с г. Константином Аксаковым. Но почему она выше творческой силы фантазии великих европейских поэтов—этого мы не понимаем. Мы даже имеем дерзость думать, что непосредственность творчества у Гоголя имеет свои границы и что она иногда изменяет ему, особенно там, где в нем поэт сталкивается с мыслителем, т.-е. где дело преимущественно касается идей... Кстати: ведь эти идеи,

кроме огромного таланта, или, пожалуй, и гения, кроме естественной силы непосредственного творчества, требуют эрудиции, интеллектуального развития, основанного на неослабном преследовании быстро несущейся умственной жизни современного мира— именно того, чем так сильны и велики, например, Байрон, Шиллер, Гёте,—эти идеи заклые враги безвыходно замкнутой внутри себя жизни, враги умственного аскетизма, который заставляет поэтов закрывать глаза на все в мире, кроме самих себя... Что непосредственность творчества нередко изменяет Гоголю или что Гоголь нередко изменяет непосредственности творчества, это ясно доказывается его повестями (еще в «Вечерах на хуторе») «Вечером накануне Ивана Купала» и «Страшную месть», из которых ложное понятие о народности в искусстве сделало какие-то уродливые произведения, за исключением нескольких превосходных частных, касающихся до проникнутого юмором изображения действительности. Но особенно это ясно из вполне неудачной повести «Портрет». Она была напечатана в «Арабесках» еще в 1835 году; но, должно быть, чувствуя ее недостатки, Гоголь недавно переделал ее совсем. И что же вышло из этой переделки? Первая часть повести, за немногими исключениями, стала несравненно лучше, именно там, где дело идет об изображении действительности (одна сцена квартального, рассуждающего о картинах Чарткова, сама по себе, отдельно взятая, есть уже гениальный эскиз); но вся остальная половина повести невыносимо дурна и со стороны главной мысли и со стороны подробностей. И что за мысль, например: благонамеренный, умный и благородный вельможа, жаркий патриот, деятельный покровитель искусств и наук в отечестве, вдруг, ни с того, ни с сего, делается обскурантом, злодеем, гонителем просвещения.—отчего же?

Оттого, что взял денег взаймы у страшного ростовщика, у таинственного грека!... Дело как будто бы в том, что, займи этот вельможа у другого кого-нибудь, только бы не у этого грека, он остался бы прежним благородным человеком... Итак, вот от какого фатализма зависит нравственность человека!... Да помиуйте, такие детские фантазмагии могли пленять и ужасать людей только в невежественные средние века, а для нас они не занимательны и не страшны, просто—смешны и скучны... И потом, что за подробности: на аукционе художник Б. нашел место и время рассказывать историю страшного портрета, и его все заслушались, а портрет между тем пропал... Нет, *такое* исполнение повести не сделало бы особенной чести самому незначительному дарованию. А мысль повести была бы прекрасна, если б поэт понял ее в *современном* духе: в Чарткове он хотел изобразить даровитого художника, погубившего свой талант, а следовательно и самого себя, жадностью к деньгам и обаянием мелкой известности. И выполнение этой мысли должно было быть просто, без фантастических затей, на почве ежедневной действительности: тогда Гоголь, с своим талантом, создал бы нечто великое. Не нужно было бы приплетать тут и страшного портрета с страшно смотрящими живыми глазами (в котором поэт, кажется, хотел выразить гибельные следствия копирования с природы, вместо творческого воспроизведения природы, и выразил чересчур затейливо, холодно и сухо аллегорически); не нужно было бы ни ростовщика, ни аукциона, ни многого, что поэт почел столь нужным, именно оттого, что отдалился от современного взгляда на жизнь и искусство. Это же доказывает и недавно напечатанная в «Москвитянине» статья «Рим», в которой есть удивительно яркие и верные картины действительности, но в которой есть и косые взгляды на Париж

и близорукие взгляды на Рим, и—что всего непостижимее в Гоголе—есть фразы, напоминающие свою вычурную изысканностью язык Марлинского. Отчего это?—Думаем, оттого, что при богатстве современного содержания и обыкновенный талант, чем дальше, тем больше крепнет, а при одном акте творчества и гений наконец начинает постепенно ниспускаться... В «Мертвых Душах», где Гоголь снова очутился на русской, а не на европейской почве, и в действительной, а не в фантастической сфере, в «Мертвых Душах» также есть, по крайней мере, обмолвки против непосредственности творчества, и весьма важные, хотя и весьма немногочисленные: на стр. 261—266 поэт весьма неосновательно заставляет Чичикова расфантазироваться о быте простого русского народа при рассматривании реестра скупленных им мертвых душ. Правда, это «фантазирование» есть одно из лучших мест поэмы: оно исполнено глубины мысли и силы чувства, бесконечной поэзии и вместе поразительной действительности; но тем менее идет оно к Чичикову, человеку гениальному в смысле плута-приобретателя, но совершенно пустому и ничтожному во всех других отношениях. Здесь поэт явно отдал ему свои собственные благороднейшие и чистейшие слезы, незримые и неведомые миру, свой глубокий, исполненный грустною любовью юмор, и заставил его высказать то, что должен был выговорить от своего лица. Равным образом, так же мало идут к Чичикову и его размышления о Собакевиче, когда тот писал расписку (стр. 201—202): эти размышления слишком умны, благородны и гуманны; их следовало бы автору сказать от своего лица... Характеристика британца с его сердцеведением и мудростью, француза с его недолговечным словом, и немца с его умнохудошавым словом (стр. 208) также показывает только то, что автор не совсем хорошо знает ни британцев,

ни французов, ни немцев, и что незнанию не поможет никакой акт творчества ¹⁾). И между тем, Гоголь все-таки обладает удивительною силою непосредственного творчества (в смысле способности воспроизводить каждый предмет во всей полноте его жизни, со всеми его тончайшими особенностями); только эта сила у него имеет свои границы и иногда изменяет ему (чего таким образом, как у Гоголя, не случилось ни с Гомером, ни с Шекспиром, ни с Байроном, ни с Шиллером, ни даже с Пушкиным, и что очень часто, и еще хуже, случилось с Гёте вследствие аскетического и антиобщественного духа этого поэта, с которым все-таки нельзя сметь равнять Гоголя). Но эта удивительная сила непосредственного творчества, которая соста-

¹⁾ Все сказанное о некоторых повестях Гоголя и недостатках в его «Мертвых Душах» будет подробно развито в особой статье по поводу выхода четырех томов сочинений Гоголя, которых уже печатается третий том и которые выйдут в Петербурге к декабрю месяцу текущего года. Мы еще в долгу у публики и подробным разбором Пушкина, давно уже нами обещанным. Обещания своего мы не забыли, но все ждали предположенного издателями трех последних томов сочинений Пушкина—«Дополнения» к изданным уже одиннадцати томам его сочинений. Это дополнение выйдет скоро, и, вероятно, во второй книжке «Отеч. Записок» будущего 1843 года читатели наши найдут или исполнение, или начало исполнения нашего обещания касательно разбора сочинений Пушкина. Непосредственно за этим разбором последует разбор всех сочинений Гоголя, от «Вечеров на хуторе» до «Мертвых Душ» *включительно*. А за этим разбором последует разбор всех сочинений Лермонтова, которого полное собрание стихотворений скоро должно выйти в свет. Сколько составят статей эти три разбора—три ли статьи только, или больше, пока не можем сказать; но все эти три разбора будут написаны в органической связи между собою и составят как бы одно критическое сочинение. Историческая и социальная точка зрения будет положена в основу этих статей. Поговорить будет о чем!

Прим. Белинского.

21



