ГОРЕ ОТ УМА

Комедия в 4-х действиях, в стихах, сочинение А. С. Грибоедова. Второе издание, С.-Петербург, 1839

Как посравнить да посмотреть
Век нынешний и век минувший:
Свежо предание, а верится с трудом!

Грибоедов, Горе от ума

Было время, когда теория искусства представлялась с математической точностию, так что для постижения искусства не нужно было иметь от природы чувство изящного, а следовательно, и развивать его наукою и учением. Стоило присесть на часок, да прочесть любую пиитику — и потом рассуждать об искусстве вдоль и поперек. В этих пиитиках основою была — идея искусства, как подражания природе, с приличными, впрочем, украшениями вроде мушек, белил и румян или вроде подстриженных аллей регулярного сада. Объяснив так премудро и так глубоко значение искусства, приступали к разделению его на роды. Поэзия разделилась на лирическую, эпическую, драматическую, дидактическую, описательную, эпистолярную, пастушескую, сатирическую, эпиграмматическую и проч. и проч., — всего не перечтешь. На чем основывалось это разделение? — На внешних признаках, на условной форме, существовавшей отвлеченно от идеи, из которой необходимо должна выходить всякая форма. Что такое, например, драматическая поэзия? Вы думаете, что это вопрос важный, для решения которого требуется время, размышление, изучение, наука, о котором можно написать рассуждение, целую книгу? — Ничего не бывало! не успеете перечесть по пальцам десяти, как вам уже и готов самый точный и самый удовлетво-

рительный ответ. По мнению одних — не слишком бойких, — драматическая поэзия есть театральное зрелище, с некоторым подражанием природе, к наставлению и увеселению служащее; другие — позамысловатее и в пиитических хитростях наиболее искушенные — говорят, что драматическая поэзия есть выражение настоящего времени, как эпическая — прошедшего, а лирическая — будущего. Коротко и ясно! Но, милостивые государи, мужи ученостию и древностию лет знаменитые! положим, что эпическая поэзия воспевает хриплым голосом дела минувшие, а драма представляет бывшее настоящим; но лирическая-то поэзия как успела у вас забежать вперед самой себя и выражать то, чего и не было и нет, а только еще будет? Напротив, старцы достопочтенные! viri doctissimi atque sapientissimi! * лирическая-то поэзия и есть по преимуществу выражение настоящего момента в духе поэта, настоящего, мимолетного ощущения. Подновленные мнимым романтизмом, как белилами и румянами устарелые гетеры, некоторые истые классики заметили эту натяжку и «из глубины сознающего духа» новою нелепостию украсили старую: лирическая поэзия, говорят они, выражает настоящее время; эпическая — прошедшее, а драматическая — будущее, ибо-де (о, неисчерпаемая глубина сознающего духа!) она представляет людей не такими, каковы они суть, но какими должны быть!!! Эту новую нелепость вытащил из глубины своего сознающего духа один немец-псевдофилософ — Бахман, которого бестолковая эстетика, к сожалению, прекрасно переведена была, лет десять назад тому, на русский язык [267]. Но об обновленных классиках после: обратимся к почиющим в мире. Разделив поэзию на роды, они приступали к подразделению родов на виды. Что такое *трагедия?* — *Определений* они не любили делать, потому что определение должно основываться на разумном начале и заключать в себе, как зерно растительную силу из самого себя, возможность внутреннего (имманентного) развития из самого же себя, — и потому прибегали к *описаниям,* которые гораздо легче. Итак, опишем, с их голоса, все виды драматической поэзии. Если драматическое произведение писано шестистопными рифмованными ямбами с *пиитическими вольностями* (необходимое условие!), если его действующие лица — цари и их наперсники, царицы и их наперсницы, механизм действия движется чрез «вестников», которые, красноречиво и с приличною выступкою, на сцене, где ничего не делается, рассказывают, что делается за кулисами, а пятый акт кончится резнею, — то знайте, что это «трагедия»; если же оно писано прозою и содержит в себе *трогательное* и *назидательное* происшествие из частной жизни и кончится свадьбою *любовников* и наказанием *разлучников,* — знайте, что это

* Мужи ученейшие и мудрейшие. — *Ред.*

«драма» или «слезная комедия», или «мещанская трагедия» — что все одно и то же; если же драматическое произведение *имеет в предмете осмеяние пороков и исправление нравов* и написано шестиногими тяжелыми ямбами с пиитическими вольностями, возбуждающими смех, а в пятом акте кончится позором негодяев и чудаков и торжеством резонёров, — знайте, это «комедия» с ее *отцами* и *любовниками*, с ее *субретками* и *резонёрами;* если же оно с пением и музыкою — то «опера».

Согласитесь, что все это очень просто, и разве только решительные глупцы не в состоянии были постичь всех этих премудростей за один присест. Так Мольеров «Мещанин в дворянстве» в одну минуту узнал, что стихи есть стихи, а проза есть проза, и что он, с тех пор как начал говорить, все говорил прозою. Французы мастера и толковать и понимать; быстрота соображения соединяется у них с необыкновенною ясностию изложения. Недоразумений по части искусства в оное блаженное время не было, а если бы они и возникли, стоило только раскрыть кодекс изящного — «L'art poétique» * Буало и пиитику Баттё. «Лицей», или «Ликей» Лагарпа, которого наши остряки прошлого века бессознательно, но очень впопад называли в шутку «Лакеем», был уже приложением теории сих великих мужей к практике; образцы искусства были утверждены и признаны в произведениях Корнеля, Расина и Мольера, с надбавкою к ним Вольтера, Кребильйона и Дюсиса — шекспирова парикмахера и камердинера. Все было решено и определено: наука не могла итти далее. Славное время, чудное время! И давно ли оно свирепствовало у нас на святой Руси? Давно ли Сумароков слыл «российским господином Расином»? давно ли Мерзляков — человек даровитый и умный, душа поэтическая — с важностию, нисколько не думая шутить или мистифировать публику, разбирал неподражаемые красоты творца дубовитого «Синава» и свирепого «Димитрия Самозванца»!..

Деды, помню вас и я!..[268]

И вдруг нахлынул поток новых мнений. Легкая молодость, всегда жадная к новости, ниспровергла прежних идолов искусства, разрушила их капища и наругалась над жертвоприношением. Тщетно почтенные филистеры классицизма, застигнутые в своих *вольтеровских* креслах внезапною бурею, кричали ниспровергнутым болванам: «выдыбай боже!» Деревянные божки потонули в Днепре нововведения: мишурная позолота потянула их ко дну и погубила безвозвратно. Куда Сумароков! не хотим знать и Озерова. Что Озеров! смеемся мы над Корнелем и Расином! — Кого же вам надо, господа? — Шекспира, Байрона, Шиллера, Гёте, Виктора Гюго — мы романтики!..

---

* «Искусство поэзии». — *Ред.*

А! *романтизм!*.. Просим покорно — вот сюда, поближе: нам надо рассмотреть вас хорошенько. Вы смеялись над стариками: посмотрим, не смешны ли вы сами, молодой человек с растрепанными чувствами и измятою наружностию...

Ах, господа, это пресмешная история — я вам расскажу ее. Но сперва мне надо поговорить серьезно.

Всемирную историю искусства, то есть искусства не какого-нибудь народа, а целого человечества, разделяют на два великие периода, обозначая их именами *классического* и *романтического*. Собственно классическое искусство существовало только у греков — этого народа, который своею жизнию отпировал праздник древнего мира. Все народы Азии и Африки выразили собою какую-нибудь одну сторону духа: — в лице греков все эти *односторонности* явились в живом и слитном единстве. Все народы сеяли на ниве развития слезами и кровью: греки пожали только роскошные плоды, развив их из своего многостороннего, универсального, абсолютного духа. Истина открылась человечеству впервые — в *искусстве*, которое есть *истина в созерцании*, то есть не в отвлеченной мысли, а в образе, и в образе не как условном символе (что было на Востоке), а как в *воплотившейся идее*, как полном, органическом и непосредственном ее явлении в красоте форм, с которыми она так нераздельно слита, как душа с телом. Поэтому самая религия греков вышла из творящей фантазии, и мысль о божестве явилась в очаровательных созданиях искусства. Греческое творчество было освобождением человека из-под ига природы, прекрасным примирением духа и природы, дотоле враждовавших между собою. И потому греческое искусство облагородило, просветлило и одухотворило все естественные склонности и стремления человека, которые дотоле являлись в отвратительном безобразии своей животности. Вот почему дух наш не только не оскорбляется, но возвышается и облагораживается эпизодом из «Илиады», где лилейнораменная Гера, державная супруга громовержца Зевеса, обольщает чарами любви и наслаждения своего грозного супруга, чтобы в ее объятиях отец богов и человеков не отвратил гибели от ненавистных ей данаев и не наслал ее на любезных ей ахеян... Вот почему такую благородную, такую величественно-грациозную картину представляет собою Афродита — «милых хитростей матерь грозная» *, которая собственною рукою возводит прекрасную Елену на ложе бежавшего от копья менелаева боговидного царя Александра — Париса Приамида... Все формы природы были равно прекрасны для художнической души эллина; но как благороднейший сосуд духа — человек, то на его прекрасном стане и роскошном изяществе его форм и остановился с упоением и гордостию творческий взор эллина, — и

* Стих Мерзлякова.

благородство, величие и красота человеческого стана и форм явились в бессмертных образах Аполлона Бельведерского и Венеры Медичейской. Посмотрите: сколько красок, сколько пластики в описаниях наружности и разнообразных положений человеческого стана в песнях певца «Илиады», с каким наслаждением останавливается он на этих *пластических* картинах, с какою любовию, с какою неистощимою роскошью творчества отделывает их своим волшебным резцом... Статуи греков изображались нагими: то, что для других показалось бы бесстыдным оскорблением человеческого достоинства, в древнем мире было целомудренною поэзиею и сознанием человеческого достоинства, — и вот почему ваяние достигло у греков такого высшего развития, принесло такие роскошные плоды. В самом деле, не говоря уже о важнейших произведениях древнего резца, — камея, барельеф, медаль, посуда в форме человеческой или львиной головы, каждая безделка в этом роде есть художественное произведение и в тысячу раз выше лучшей статуи даже Кановы. У греков родилось ваяние — с ними и умерло оно, потому что только у них совершенство человеческой фигуры могло иметь такое мировое значение. Вот почему характер самой поэзии греков есть *пластичность образов,* так что хочется ощупать рукою этот волнистый, мраморный гекзаметр, который, излетев из уст, становится перед глазами вашими отдельною статуею или движущеюся картиною. Причина этого явления — уравновешение идеи с формою, из которых каждая потеряла свою особность и которые слились в неразрывном *тождестве* уже, а не единстве только. Далее, какое было содержание греческого искусства? Для греков, как лишенных христианского откровения, была темная, мрачная сторона жизни, которую они нарекли судьбою (fatum) и которая, как неотразимая, враждебная сила, тяготела над самими богами. Но благородный, свободный грек не преклонился, не пал перед этим страшным призраком, а в великодушной и гордой борьбе с судьбою нашел свой выход и *трагическим* величием этой борьбы просветлил мрачную сторону своей жизни; судьба могла лишить его счастия и жизни, но не унизить его духа, могла сразить его, но не победить. Эта идея мелькает еще и в «Илиаде», а в трагедиях является уже во всем блеске своего царственного величия. Древний мир был мир внешний, объективный, в котором *все* значило общество и *ничего* не значил человек. Вот почему действующими лицами в греческой трагедии могли быть только боги, полубоги, цари и герои — представители общества, народа, а не частные лица. Дивный, очаровательно прекрасный, роскошно упоительный мир! Великий момент человечества, момент примирения, брачного союза духа с природою в искусстве, по превосходству *художественном,* следовательно, в искусстве по преимуществу, которому равного уже не будет, но которого бессмертные тво-

рения вопреки бессмысленному мнению ограниченных голов, невежд и самоучек всегда будут для нас полны значения и обаятельной силы, потому что для человечества не теряется ни один момент его развития, а тем более не может забыться такая высокая ступень духа, на которой были греки!.. Исчезают только конечные формы, а формы искусства вечны и непреходящи, ибо в их конечности является бесконечное...

Но кончился он, этот прекрасный мир просветленной чувственности, одухотворенных форм и героической борьбы человека с неотразимою силою рока; кончился этот период роскошного цветения искусства — умер народ-художник! Уже и варвар-римлянин исчерпал всю свою жизнь — задача его была решена: он простер над миром свою железную длань, слив его в механическом единстве своих гражданственных форм; он уже издал и кодекс своих прав, развитых им из своей жизни и своею жизнию. Окруженный дивными произведениями искусства, вывезенными из ограбленной им Греции, он зевал от пресыщения и скуки и кормил рабами чудовищных рыб... Древний мир одряхлел; содержание его жизни было истощено... изнеможенное человечество алкало и жаждало обновления или смерти. А между тем в забытом уголку мира давно уже раздавался божественный голос, кротко и любовно взывавший: «Приидите ко мне все труждающиеся и обремененные — и я успокою вас! Возьмите иго мое на себя, и научитесь от меня; ибо я кроток и смирен сердцем: и найдете покой душам вашим. Ибо иго мое благо, и бремя мое легко». И пришел час — народы познали глас пастыря, положившего душу свою за овцы, и мир осенился знамением креста. Новые, кипящие избытком юной жизни народы обновили древний мир, и настал новый период человечества, период религиозный, период *романтический*. Справедливо называют его периодом юношества человечества: это беспрестанное стремление куда-то, в какую-то неопределенную даль, эта беспрерывная жажда деятельности — что все это, как не кипение молодой крови, как не тревога юного духа, мучимого избытком сил своих? Из этого беспокойного стремления к движению, хотя бы даже без всякой цели, но только к движению, вышло бродячее рыцарство в железных доспехах вечно на коне, вечно в битвах, если не с врагами, так с самим собою в кровавых распрях и на потешных турнирах. Но прямым и непосредственным источником всей этой романтической жизни было христианство. Некоторые поверхностные мыслители говорили и писали, что будто христианство отрицает государство, общественность, науку и искусство, потому что в евангелии ни о чем этом не говорится. Что христианство не отрицает государства, как необходимой формы существования человечества, это ясно из слов спасителя: «Воздадите кесарева кесареви, божия богови», и из многих мест евангелия, где говорится о земных властях. Но и это

еще не главное, еще не причина, а только следствие: все дело в сущности основной идеи; так как основная идея евангелия — идея божественной любви, осуществившаяся страданием и кровию за чад своих; так как эта идея есть идея всеобъемлющая, все в себе заключающая, все собою условливающая, и в самой себе носящая, как зерно растительную силу, все свои будущие моменты и проявления, — то благодатно оплодотворенная ею почва человеческого развития и произращала, и произращает, и никогда не перестанет произращать все цветы и все плоды небесные. Потому-то христианская религия и дала обновленному миру такое богатое содержание жизни, которого не изжить ему в вечность; потому-то все, что ни есть теперь, чем ни гордится, чем ни наслаждается современное человечество, — все это вышло из плодотворного семени вечных, непреходящих глаголов божественной книги Нового завета. Только в ней и можно и должно искать сокровенной причины торжества христианской Европы над всем остальным, нехристианским миром, слабым и ничтожным в своей громадной величине перед этою малейшею частию света. Не из христианства ли вышло все гражданское устройство средних веков? Римляне завещали им гражданское право, вышедшее из чисто отвлеченной мысли, и юридические формы; но уважение к личности человека, которого сам бог нарек сыном своим, уважение к внутреннему человеку вышло из евангелия, из идеи равенства людей перед судом божиим, из идеи равенства права на отеческую любовь и милость божию. В евангелии ничего не говорится об искусстве, но божественный спаситель называл себя сыном царственного певца и пророка Давида, и христианству обязано своими блистательнейшими вдохновениями искусство средних веков; ему обязаны своим возникновением и высоким развитием и готическая архитектура — этот образ бесконечного стремления в царство духа, и живопись с музыкою — эти по преимуществу (особливо последняя) романтические искусства. Христианству же обязано своим возвышенным, благородным характером и юношеское беспокойство одухотворенного им человечества; рыцари были защитники вдов и сирот, поборники религии, воины христовы. Оно же возвратило женщине права ее, из него же вышло рыцарское благоговение к достоинству женщины, и отношения обоих полов получили такой возвышенно-идеальный характер, ибо родшая бога была матерь и дева — сочетание материнской любви с девственною чистотою, а брак был назван спасителем «тайною великою»...

Итак, смирение перед богом, как отрицание своей конечной личности в пользу вечной истины, смирение, простирающееся до энтузиастической готовности итти, как на светлое торжество, на смерть за свое убеждение и, несмотря ни на какую меру страдания, признавать благою и правою волю божию,

сознавая свою греховность (résignation); при необходимом неравенстве на лествице общественной иерархии, совершенное равенство перед крестом распятого, в смысле христианского братства, — а отсюда любовь и уважение к человеческой личности, великодушное мужество, жертвующее всеми своими силами и самою жизнию за угнетенных и гонимых; идеальное обожание женщины, как представительницы на земле любви и красоты, как светлого гения гармонии, мира и утешения; тревожное стремление в сумрачную даль бесконечного, ко всему таинственному и мистическому — вот романтические элементы, из которых слагалась богатая жизнь средних веков. Эта эпоха была пробуждением, восстанием духа. Чтобы сознать себя, ему надобно было отрешиться от природы, которая есть его же собственная сторона, но которая единством с ним (в смысле древних), так сказать, затемняла его, поглощая собою его невидимую жизнь и прелестию форм отводя бренные очи от его таинственной сущности. Духу надо было явиться только духом, отвлеченно от слитного явления. И он восстал в своем страшном величии, он отвергся природы, как врага своего, как диавола. Отсюда вышли обеты целомудрия, отрешение от благ земных, отшельничество; обаятельные радости древнего мира уступили место посту, молитве, покаянию, бичеванию, — религия стала католицизмом. Отсюда и романтический характер искусства. Живопись сделалась орудием религии, ее служительницею; возникла музыка — искусство романтическое по самой своей сущности, как выражение внутренней жизни субъективного духа, и ее гармония гремела гимном богу. Поэзия воспевала подвиги и любовь храбрых рыцарей и прекрасных дам, и ее формы улетучивались в туманной мистике содержания. Не спрашивали: *как* выполнено художественное произведение, но спрашивали: *что* выражает оно: *содержание* отделилось от *формы* и стало выше ее. Это не значит, чтобы произведения романтического искусства были аллегориями или символами: в истинных художниках общая страсть времени к аллегориям и символам побеждалась более или менее полнотою их художественной натуры, и идея становилась *ощутительною* только через форму; но как в древнем мире *красота формы,* обязанная своим явлением скрытой в ней идее, довольствовала собою дух и не производила в нем страстного порыва проникнуть в ее сущность, так в романтическом мире *идея,* поглощая собою внимание и удовлетворяя дух, делала форму вопросом второстепенным. Искусство уже утратило свою самостоятельность, потому что религия — сознание истины в непосредственном откровении, как высшее, всеобщее средство знания, — подчинила себе искусство, которое поэтому перестало уже быть высшею всеобщею формою всеобщей истины. И вот в этом-то смысле греческое искусство только одно и есть истинное искусство, искусство как искусство и,

следовательно, высшее и совершеннейшее искусство, — и в этом-то заключается для нас и его достоинство и его недостаток: содержание его для нас неудовлетворительно, а возвыситься до его формы мы не можем, не отдав форме предпочтения пред идеею.

Итак, *классическое* искусство есть полное и гармоническое *уравновешение идеи с формою,* а *романтическое — перевес идеи над формою.* Под первым разумеется искусство греков и — не по достоинству, а по общему характеру пластицизма — поэзия римлян; под вторым — искусство средних веков, включая сюда и некоторых новейших поэтов, как, например, Шиллера.

Из этого ясно видно, что называть классиками поэтических уродов, каковы были: Корнель, Расин, Буало, Мольер, Кребильйон, Вольтер, Дюсис, Аддисон, Попе, Альфиери и подобные им, или называть романтиками Шекспира, Сервантеса, Байрона, Вальтера Скотта, Купера, Гёте, Пушкина могут только люди, воздоенные французскими идеями об искусстве и не знающие первых начал, *азов* науки изящного. Наше новейшее искусство, начатое Шекспиром и Сервантесом, не есть ни классическое, потому что «мы не греки и не римляне» [269] и не романтическое, потому что мы не рыцари и не трубадуры средних веков. Как же его назвать? *Новейшим.* В чем его характер? В примирении классического и романтического, в тождестве, а следственно, и в различии от того и другого, как двух крайностей. Происходя исторически, непосредственно от второго, наследовав всю глубину и обширность его бесконечного содержания и обогатя его дальнейшим развитием христианской жизни и приобретением нового знания, оно примирило богатство своего романтического содержания с пластицизмом классической формы.

Теперь обратимся к смешной истории.

Очевидно, что классицизм, как его понимали французы и как он перешел от них к нам, был псевдоклассицизм, [270] столько же походивший на греческий, сколько маркизы XVIII века походили на богов, царей и героев древней Греции. Неспособные по своему национальному духу проникнуть в сущность светлого мира древних греков, — они взяли нечто от внешних форм и думали, что, введя в свою quasi-трагедию * царей, наперсников и вестников, сделают ее греческою. Христианский мир есть мир внутренний, духовный, субъективный, в котором личность человека благородна и священна потому уже, что он человек: вследствие этого в шекспировской драме шут короля Лира имеет такое же право на свое место, как и сам Лир на свое; а в древней трагедии, как мы уже заметили выше, могли иметь место только представители политического общества,

* Будто бы трагедию. — *Ред.*

народа. Смотреть на внешность мимо ее значения значит впасть в случайность. Возвышенную простоту греков, их поэтический язык, выходивший из пластического лиризма их жизни, французы думали заменить натянутою декламациею и риторическою шумихою. Они сами себя назвали классиками, и им все поверили! Так как основанием этого псевдоклассицизма была внешность и формальность, то понятно, отчего французская теория изящного была так проста и определенна: ничего нет легче, как судить о вещах по внешним признакам.

Но так называемые романтики ушли не дальше их и только впали в другую крайность: отвергнув псевдоклассическую форму и чопорность, они полагали романтизм в бесформенности и диком неистовстве. *Дикость* и *мрачность* они провозгласили отличительным характером поэзии Шекспира, смешав с ними его глубокость и бесконечность и не поняв, что формы шекспировых драм совсем не случайности, но условливаются идеею, которая в них воплотилась. Есть еще и теперь люди, которые Бетховена называют *диким,* добродушно не понимая, что дикость есть унижение, а не достоинство гения, и что энергия и глубокость совсем не то, что дикость. Они не поняли, что в лирических произведениях Гёте пластицизм форм подходит к древнему и что их художественное достоинство недоступно с первого взгляда со стороны идеи, но прежде всего поражает роскошным изяществом своих форм. Если классики походили на напудренных маркизов прошлого века, то романтики походили на нагих австралийцев, одуревших от человеческой крови или отправляющих свои отвратительные торжества. Отвергнуть устарелые и случайные формы искусства еще не значит постигнуть сущность искусства. Последнее можно сделать, только оставив в стороне внешности и углубившись в начала искусства. Но это романтическое неистовство было нужно, как отрицание ложного классицизма: сделав свое дело, оно в свою очередь стало так же смешно, как и классическая чопорность. В сущности же, все крайности равны, и ни одна не лучше другой. Мы смеемся над классическими разделениями поэзии на роды и драматической на виды; но понимаем ли мы сами это дело лучше их? Мы говорим «драма, трагедия, комедия», а не думаем, в чем состоит значение этих слов и чем они друг от друга отличаются. Кровавый конец для нас еще и теперь признак *трагедии,* веселость и смех — признак *комедии,* а то и другое вместе и с благополучным окончанием — *драма.* Всё те же внешние и случайные признаки, не выходящие из идеи; мы всё те же классики, только *классики романтические.*

Кстати: позвольте объяснить вам поподробнее, что такое *романтический классицизм:* это прямо относится к предмету нашей статьи и представляет собою очень интересный предмет, по крайней мере очень забавный.

Романтический классик есть представитель *эклектического* примирения классицизма с романтизмом, в котором кое-что удерживается из классицизма и кое-что берется из романтизма. Разумеется, все дело тут вертится на отвлеченных, внешних формах. При рассматривании поэтического произведения первая задача классика — определить его род, и если его форма так странна, дика и такая небывалая, что классик недоумевает о его роде, то объявляет это сочинение вздорным и нелепым, хотя и не лишенным блесков таланта. Так анти-поэтический Вольтер отзывался о Шекспире. Особенно в этом отношении для классиков хуже чумы те авторы, которые не выставляют на своих сочинениях слов: *поэма, трагедия, драма, комедия, водевиль, ода, эклога, элегия и пр.* Для них это просто убийство! Здесь классики очень сходны с натуралистами: нашедши новый предмет из животного, растительного или минерального царства, натуралист прежде всего хлопочет о *роде* и *виде;* и если не узнает сразу ни того, ни другого, то старается подвести свою находку под какой-нибудь известный *род* в качестве новооткрытого *вида.* Но вот где и ужасная разница между классиками и натуралистами: если рода не находится для новооткрытого предмета, а сам он не помещается в цепи системы, как род, то натуралист все-таки не исключает его из цепи созданий божиих, но, тщательно описав его признаки, надеется, что впоследствии найдется для него место; классик же, не думая долго, объявляет изящное произведение вздором за то только, что оно не подходит под *известные ему* роды произведений искусства. Но лучше ли поступают в этом отношении господа романтики? Давно ли один журналист, с гордостию и до сих пор называющий себя романтиком и всегда преследовавший классицизм, как уголовное преступление, отступился от «Каменного гостя» Пушкина и нашел лишь хорошие стишки в этом великом создании потому только, что пришел в недоумение — что это такое; не то драматический рассказ, не то испанское имброглио, не то бог знает что! [271] Не форма ли тут играет прежнюю свою роль, не классицизм ли это, хотя и подновленный, подкрашенный романтизмом? А как вам кажется вот эта проделка: догадавшись о нелепости разделения поэзии на роды, основанного на трех формах времени и делающего лирическую поэзию выражением будущего времени, немецкий хитрец драматическую поэзию заставил выражать будущее время, ибо-де драма представляет людей не такими, каковы они суть, а такими, каковы должны быть, следовательно, какими будут. «О, тонкая штука! Эк, куда метнул! какого тумана напустил! разбери кто хочет!..» [272] И все толки, все положения наших романтиков похожи на это, как две капли воды: это те же классические нелепости, но только перехитренные и перемудренные: словом, это романтический классицизм, старая погудка на новый лад. Он также смотрит на предмет извне, а

не извнутри, и потому хоть ему и кажется, что он прытко бежит, а в самом-то деле он все на одном месте вертится вокруг самого себя.

Пора приняться за дело посерьезнее, пора взять за основание своих теорий не произвольные, субъективные понятия, а мысль, развивающуюся из самой себя. Мы не принадлежим ни к классикам, ни к романтикам и равно смеемся над тем и другим названием, не находя смысла ни в том, ни в другом. Мы не ручаемся за верность наших оснований, но ручаемся, что в наших выводах будем логически верны своим основаниям, и что если читатели не согласятся с нами, по крайней мере поймут то, что мы хотим сказать. Задача, которую мы предлагаем себе в этой статье, — вывести разделение драматической поэзии на трагедию и комедию не по внешним признакам, а из их сущности, и на этих основаниях сделать критическую оценку знаменитому произведению Грибоедова.

Поэзия есть истина в форме созерцания; ее создания — воплотившиеся идеи, видимые, *созерцаемые* идеи. Следовательно, поэзия есть та же философия, то же мышление, потому что имеет то же содержание — абсолютную истину, но только не в форме диалектического развития идеи из самой себя, а в форме непосредственного явления идеи в образе. Поэт мыслит образами; он не *доказывает* истины, а *показывает* ее. Но поэзия не имеет цели вне себя — она сама себе цель; следовательно, поэтический образ не есть что-нибудь внешнее для поэта, или второстепенное, не есть средство, но есть цель: в противном случае, он не был бы образом, а был бы символом. Поэту представляются образы, а не идея, которой он из-за образов не видит и которая, когда сочинение готово, доступнее мыслителю, нежели самому творцу. Посему поэт никогда не предполагает себе развить ту или другую идею, никогда не задает себе задачи: без ведома и без воли его возникают в фантазии его образы, и, очарованный их прелестию, он стремится из области идеалов и возможности перенести их в действительность, то есть видимое одному ему сделать видимым для всех. Высочайшая действительность есть истина; а как содержание поэзии — истина, то и произведения поэзии суть высочайшая действительность. Поэт не украшает действительности, не изображает людей, какими они должны быть, но каковы они суть. Есть люди, — это все они же, все романтические же классики, — которые от всей души убеждены, что поэзия есть мечта, а не действительность, и что в наш век, как *положительный* и *индюстриальный*, поэзия невозможна. Образцовое невежество! нелепость первой величины! Что такое мечта? Призрак, форма без содержания, порождение расстроенного воображения, праздной головы, колобродствующего сердца! И *такая* мечтательность нашла своих поэтов в Ламартинах, и свои поэтические произведения в идеально-чувствительных

романах вроде «Аббаддонны» * [273]: но разве Ламартин поэт, а не мечта, — и разве «Аббаддонна» поэтическое произведение, а не мечта?.. И что за жалкая, что за устарелая мысль о *положительности* и *индустриальности* нашего века, будто бы враждебных искусству? Разве не в нашем веке явились Байрон, Вальтер Скотт, Купер, Томас Мур, Уордсворт, Пушкин, Гоголь, Мицкевич, Гейне, Беранже, Эленшлегер, Тегнер и другие? Разве не в нашем веке действовали Шиллер и Гёте? Разве не наш век оценил и понял создания классического искусства и Шекспира? Неужели это еще не факты? Индустриальность есть только одна сторона многостороннего XIX века, и она не помешала ни дойти поэзии до своего высочайшего развития в лице поименованных нами поэтов, ни музыке в лице ее Шекспира — Бетховена, ни философии в лице Фихте, Шеллинга и Гегеля. Правда, наш век — враг мечты и мечтательности, но потому-то он и великий век! Мечтательность в XIX веке так же смешна, пошла и приторна, как и сентиментальность. *Действительность* — вот пароль и лозунг нашего века, действительность во всем — и в верованиях, и в науке, и в искусстве, и в жизни. Могучий, мужественный век, он не терпит ничего ложного, поддельного, слабого, расплывающегося, но любит одно мощное, крепкое, существенное. Он смело и бестрепетно выслушал безотрадные песни Байрона и вместе с их мрачным певцом лучше решился отречься от всякой радости и всякой надежды, нежели удовольствоваться нищенскими радостями и надеждами прошлого века. Он выдержал рассудочный критицизм Канта, рассудочное положение Фихте; он перестрадал с Шиллером все болезни внутреннего, субъективного духа, порывающегося к действительности путем отрицания. И зато в Шеллинге он увидел зарю бесконечной действительности, которая в учении Гегеля осияла мир роскошным и великолепным днем и которая еще прежде обоих великих мыслителей, непонятая, явилась непосредственно в созданиях Гёте... Только в наш век искусство получило полное свое значение, как примирение христианского содержания с пластицизмом классической формы, как новый момент уравновешения идеи с формою. Наш век есть век примирения, и он так же чужд романтического искусства, как и классического. Средние века были моментом нецельным, неслитным, но отвлеченным; мы видим в нем только романтические элементы, которыми человечество запасалось на будущую жизнь и которые только теперь явились в своей слитной действительности и проникли нашу частную, домашнюю и даже практическую сторону жизни, так что одна сторона не отрицает другой, но обе являются в непрерывном единстве, взаимно проникнув одна другую. Этого-то слитного единства и не было

* Известный немецкий роман какого-то господина идеальштюкмахера.

в действительности средних веков, которых романтические элементы обозначались в какой-то отвлеченной особности. И вот почему рыцарь иногда при одном подозрении в неверности жены или безжалостно умерщвлял ее собственною рукою, или сжигал живую, — ее, которая некогда была царицею дум и мечтаний души его, перед которою робко преклонял он колени, едва осмеливаясь возвести взоры на свое божество и которой бескорыстно посвящал он и свое кипящее мужество, и силу железной руки, и беспокойную, бродячую волю свою... Да и вообще, находя жену, он терял идеальное, бесплотное, ангелоподобное существо. В новейшем периоде человечества напротив: Юлия Шекспира обладает всеми романтическими элементами; любовь была религиею и мистикою ее девственного сердца; встреча с родною ей душою была великим и торжественным актом ее души, вдруг сознавшей себя и возросшей до действительности; а между тем это существо не облачное, не туманное, все *земное,* — да, земное, но насквозь проникнутое небесным. Романтическое искусство переносило землю на небо, его стремление было вечно туда, по ту сторону действительности и жизни: наше новейшее искусство переносит небо на землю и земное просветляет небесным. В наше время только слабые и болезненные души видят в действительности юдоль страдания и бедствий и в туманную сторону идеалов переносятся своей фантазиею на жизнь и радость в мечте: души нормальные и крепкие находят свое блаженство в живом сознании живой действительности, и для них прекрасен божий мир, и само страдание есть только форма блаженства, а блаженство — жизнь в бесконечном. Мечтательность была высшею действительностию только в периоде юношества человеческого рода; тогда и формы поэзии улетучивались в фимиам молитвы, во вздох блаженствующей любви или тоскующей разлуки. Поэзия же мужественного возраста человечества, наша новейшая поэзия осязаемо изящную форму просветляет эфиром мысли и наяву действительности, а не во сне мечтаний отворяет таинственные врата священного храма духа. Короче: как романтическая поэзия была поэзиею мечты и безотчетным порывом в область идеалов, так новейшая поэзия есть *поэзия действительности,* поэзия жизни.

Разделение поэзии на три рода — лирическую, эпическую и драматическую — выходит из ее значения как *сознания истины* и, следовательно, из взаимных отношений сознающего духа — *субъекта,* к предмету сознания — *объекту. Лирическая* поэзия выражает субъективную сторону человека, открывает нашему взору *внутреннего* человека, и потому вся она — ощущение, чувство, музыка. *Эпическая* поэзия есть объективное изображение совершившегося во времени события, картина, которую показывает вам художник, выбирая для вас

лучшие точки зрения, указывая на все ее стороны. *Драматическая* поэзия есть примирение этих двух сторон, субъективной, или лирической, и объективной, или эпической. Перед вами не *совершившееся*, но *совершающееся* событие; не поэт вам сообщает его, но каждое действующее лицо выходит к вам само, говорит вам за самого себя. В одно и то же время видите вы его с двух точек зрения: оно увлекается общим водоворотом драмы и действует волею и неволею сообразно с своими отношениями к прочим лицам и идее целого создания — вот его объективная сторона; оно раскрывает перед вами свой внутренний мир, обнажает все изгибы сердца своего; вы подслушиваете его немую беседу с самим собою — вот его субъективная сторона. Поэтому-то в драме всегда видите вы два элемента: эпическую объективность действия в целом и лирические выходки и излияния в монологах до того лирические, что они непременно должны быть писаны стихами и, переданные в переводе прозою, теряют свой поэтический букет и переходят в надутую прозу, чему доказательством могут служить лучшие места шекспировых драм, переведенных прозою *. В лирической поэзии поэт является нам субъектом, и потому-то в ней так часто и такую важную роль играет его личность, его *я*, а ощущения и чувства, о которых он говорит, как о своих собственных, будто бы одному ему принадлежащих, мы приписываем себе, узнаем в них моменты собственного духа. Эпический поэт, скрываясь за событиями, которые заставляет нас созерцать, только подразумевается как лицо, без которого мы не знали бы о совершившемся событии; он даже и не всегда бывает незримо присутствующим лицом: он может позволять себе обращения и к самому себе, говорить о себе или по крайней мере подавать свой голос об изображаемых им событиях. В драме, напротив, личность поэта исчезает совсем и как бы даже не предполагается существующею, потому что в драме и событие говорит само за себя, современно представляясь совершающимся, и каждое из действующих лиц говорит само за себя, современно развиваясь и с внутренней и с внешней стороны своей.

Драматическую поэзию обыкновенно разделяют на два вида: *трагедию* и *комедию*. Разовьем необходимость этого разделения из сущности идеи поэзии, а не из внешних форм и признаков. Для этого мы должны разделить на две стороны

---

* Да не покажется читателю противоречием этой мысли то, что сказали мы, помещая в «Отечественных записках» перевод «Венецианского купца» (1839, том V, книжка 9, отд. III). Мы убеждены в том, что для совершеннейшего перевода шекспировых драм стихами надобно и переводчику быть Шекспиром; иначе перевод его будет хоть сколько-нибудь неверен — неверен или идее, или форме, и всегда будет более или менее субъективен. Шекспир для чтения может и должен быть переводим прозою. Если кому удастся перевести, *как должно*, шекспирову драму стихами, это будет подвиг, которого одного достаточно для целой жизни[274].

самую поэзию, какая бы она ни была — лирическая, эпическая или драматическая: на *поэзию положения или действительности,* и *поэзию отрицания или призрачности* *.

Предмет поэзии есть *действительность* или *истина в явлении.* Те, которые думают, что ее предмет — мечты и вымыслы никогда и нигде небывалого, кроме воображения поэта, сбиваются словами «идеал» и «идеализирование действительности». Конечно, создания поэта не суть списки или копии с действительности, но они сами суть действительность как *возможность,* получившая свое *осуществление,* и получившая это осуществление по непреложным законам самой строгой необходимости: идея, рождающаяся в душе поэта, есть тайна, как младенец, зачинающийся во чреве матери: кто может угадать заранее индивидуальную форму той или другого? и та и другая не есть ли *возможность,* стремящаяся получить свое *осуществление,* не есть ли совершенно никогда и нигде небывалое, но долженствующее быть сущим? Идеал не есть собрание рассеянных по природе черт одной идеи и сосредоточенных на одном лице, потому что собирание не может не быть механическим, — а это противоречит динамическому процессу творчества. Еще менее идеал может быть воображением того, чего и нет и быть не может, то есть мечтою, или украшенною природою и усовершенствованными людьми — людьми не как они суть, а какими будто бы они должны быть. *Идеал* есть общая (абсолютная) идея, отрицающая свою общность, чтобы стать частным явлением, а ставши им, снова возвратиться к своей общности. Объясним это примером. Какая идея Шекспирова «Отелло»? Идея ревности, как следствия обманутой любви и оскорбленной веры в любовь и достоинство женщины. Эта идея не была сознательно взята поэтом в основание его творения, но, без ведома его, как незримо-падшее в душу зерно, развилась в образы Отелло и Дездемоны, то есть совлеклась своей безусловной и отвлеченной общности, чтобы стать частными явлениями, личностями Отелло и Дездемоны. Но как лица Отелло и Дездемоны не суть лица какого-нибудь известного Отелло и какой-нибудь известной Дездемоны, а лица типические благодаря общей идее, воплотившейся в них, то следует второе отрицание идеи или возвращение общей идеи к самой себе. Следовательно, идеализировать действительность значит совсем не украшать, но являть ее, как божественную идею, в собственных недрах своих носящую творческую силу своего осуществления из небытия в живое явление. Другими словами, «идеализировать действительность» значит в частном и конечном явлении выражать общее и бесконечное, не списы-

* Мы уверены, что это слово никому не покажется странным, хоть оно и ново. Всякий, понимающий слово «призрак», верно поймет и «призрачность», означающую совокупность свойств призрака, точно так же как «разум» и «разумность» и проч.

вая с действительности какие-нибудь случайные явления, но создавая *типические* образы, обязанные своим типизмом общей идее, в них выражающейся. Портрет, чей бы он ни был, не может быть художественным произведением, ибо он есть выражение частной, а не общей идеи, которая одна способна явиться типически; но лицо, в котором бы, например, всякий узнал *скупого*, есть идеал, как типическое выражение общей родовой идеи скупости, которая заключает в себе возможность всех своих случайных явлений; поэтому, как скоро она стала образом, то в этом образе всякий видит портрет не *какого-нибудь* скупца, но портрет всякого *какого-нибудь* скупца, хотя бы этот *какой-нибудь* и имел совершенно другие черты лица.

Под словом «действительность» разумеется все, что есть — мир видимый и мир духовный, мир фактов и мир идей. Разум в сознании и разум в явлении — словом, открывающийся самому себе дух есть *действительность;* тогда как все частное, все случайное, все неразумное есть *призрачность,* как противоположность действительности, как ее отрицание, как *кажущееся,* но не *сущее.* Человек пьет, ест, одевается — это мир *призраков,* потому что в этом нисколько не участвует дух его, человек чувствует, мыслит, сознает себя органом, сосудом духа, конечною частностию общего и бесконечного — это мир *действительности.* Человек служит царю и отечеству вследствие возвышенного понятия о своих обязанностях к ним, вследствие желания быть орудием истины и блага, вследствие сознания себя, как части общества, своего кровного и духовного родства с ним — это мир действительности. «Овому талант, овому два», — и потому, как бы ни была ограничена сфера деятельности человека, как бы ни незначительно было место, занимаемое им не только в человечестве, но и в обществе, но если он, кроме своей конечной личности, кроме своей ограниченной индивидуальности, видит в жизни нечто общее, и в сознании этого общего, по степени своего разумения, находит источник своего счастия, — он живет в действительности и есть действительный человек, а не призрак, — истинный, *сущий,* а не *кажущийся* только человек. Если человеку недоступны объективные интересы, каковы жизнь и развитие отечества, ему могут быть доступны интересы своего сословия, своего городка, своей деревни, так что он находит какое-то, часто странное и непонятное для самого себя, наслаждение для их выгод лишаться собственных личных выгод — и тогда он живет в действительности. Если же он не возвышается и до таких интересов, — пусть будет он супругом, отцом, семьянином, любовником, но только не в животном, а в человеческом значении, источник которого есть любовь, как бы ни была она ограничена, лишь бы только была отрицанием его личности, — он опять живет в действительности. На какой бы степени ни про-

явился дух, он — действительность, потому что он любовь или бессознательная разумность, а потом разум или любовь, сознавшая себя.

Мы шли от высших ступеней к низшим; пойдем обратно, и увидим, что в сознании истины высшая действительность есть религия, искусство и наука; в жизни — историческое лицо, гений, проявивший свою деятельность в которой-нибудь из этих абсолютных сфер, вне которых всё — призрак. Практическая деятельность исторического лица, имевшего влияние на судьбу народа и человечества, не исключается из этих сфер, потому что сознание идеи его деятельности возможно только в этих сферах.

Не все то, что есть, только есть. Всякий предмет физического и умственного мира есть или *вещь по себе,* или вещь и *по себе* (*an sich*) и *для себя* (*für sich*). Действительно есть только то, что есть и *по себе* и *для себя,* только то, что знает, что оно есть и *по себе* и *для себя,* и что оно есть для себя в общем. Кусок дерева есть, но он есть не для себя, а только по себе: он существует только, как объект, а не как объект-субъект, и человек знает о нем, что он есть, а не он сам знает о себе. Это же явление представляет собою и человек, когда его сознание или его субъективно-объективное существование заключено только в смысле или конечном рассудке, наглухо заперто в соображении своих личных выгод, в эгоистической деятельности, — а не в разуме, как в сознании себя только через общее, как в частном и преходящем выражении общего и вечного; он призрак, *ничто,* хотя и кажется *чем-то.* Вы уже в поре мужества, в вашей душе есть любовь, и вам доступно общее, человеческое: обратите ваши взоры на свое прошедшее, что вы там увидите? Конечно, ваша память не представит вам ни платья, которое вы износили, ни кушаний, которыми вы лакомились, ни минут, когда удовлетворено было ваше тщеславие или другие мелкие страстишки и пошлые чувствованьица; но вы вспомните те минуты, когда вас поражал вид восходящего солнца, вечерняя заря, буря и вёдро, и все явления роскошно великолепной природы, этого храма бога живого: вы вспомните минуты, когда вы тепло молились, плакали слезами раскаяния, любви, чистой радости, когда вас поражала новая мысль, — словом, все моменты, все феномены вашего духа, не исключая отсюда и уклонений от истины, если они были моментами отрицания, необходимыми для познания истины. Конечно, вы, может быть, вспомните и платье, которое особенно восхищало вашу младенческую душу, и самовар, который собирал вокруг себя вашего отца, мать, сестер и братьев, и сад, в котором вы играли, и калитку, из которой во дни юности выходили украдкою на сладкое свидание; но не платье, не самовар, не калитка, не все эти пустые частности исторгнут грустно-сладостную слезу воспоминания из ваших глаз, а тот

«букет» жизни, тот аромат блаженства, который освятил их для вас... Чистая радость и блаженство своим бытием, хотя бы характер их был и детский, суть действительность, потому что если они выходят и не из разумного сознания, то из разумного ощущения себя в лоне вечного духа. Действительность есть во всем, в чем только есть движение, жизнь, любовь; все мертвое, холодное, неразумное, эгоистическое есть призрачность.

Но призрачность получает характер необходимости, если мы, оставив человека с его субъективной стороны, взглянем на него объективно, как на члена общества. Все служит духу, и истина идет всеми путями, часто не разбирая их. Иной удовлетворяет только низким нуждам своей жизни, насыщает свою страсть к любостяжанию и между тем делает пользу обществу, нисколько не думая о его пользе, споспешествует его развитию и благосостоянию, оживляя торговлю, кругообращение капиталов — один из столбов, поддерживающих здание общества, эту необходимую форму для развития человечества. Но дело в том, что один служит истине для удовлетворения потребности собственного духа, личного стремления к счастию; другой служит ему невольно и бессознательно, думая служить себе. Так бродящий по полю вол, споспешествуя плодородию земли, делает большую пользу: но кто же ему поклонится за это, скажет спасибо, почувствует к нему уважение? А между тем без таких *волов* общество было бы невозможно, и представить его без них значило бы представить дом, построенный из камня на воздухе.

Действительность есть положительное жизни; призрачность — ее *отрицание*. Но, будучи случайностию, призрачность делается необходимостию, как уклонение от нормальности вследствие свободы человеческого духа. Так здоровье необходимо условливает болезнь, свет — темноту. Целое заключает в себе все свои возможности, и осуществление этих возможностей, как имеющее свои причины, следовательно, свою разумность и необходимость, — есть действительность. Если мы возьмем человека как явление разумности, идея человека будет неполна: чтоб быть полною, она должна заключать в себе все возможности, следовательно, и уклонение от нормальности, то есть падение. И потому пустой, глупый человек, сухой эгоист есть призрак; но идея глупца, эгоиста, подлеца есть действительность, как необходимая сторона духа в смысле его уклонения от нормальности.

Отсюда являются две стороны жизни — *действительная*, или *разумная действительность*, как *положение жизни*, и *призрачная действительность*, как *отрицание жизни*. Отсюда же выходит и наше разделение поэзии как воспроизведение действительности на две стороны — положительную и отрицательную. Чтобы придать нашему созерцанию осязательную

очевидность, бросим беглый взгляд на два произведения поэта, выражающие каждое одну из этих сторон жизни.

Вы возвышаетесь духом и предаетесь глубокой и важной думе, читая «Тараса Бульбу»; вы смеетесь и хохочете, читая курьезную «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: отчего эта противоположность впечатления от двух произведений одного и того же художника? — От сущности действительности, воссозданной в том и другом, оттого, что первое изображает положение жизни, а другое — ее отрицание. Что такое Тарас Бульба? Герой, представитель жизни целого народа, целого политического общества в известную эпоху жизни. Что вы видите в этой поэме? что особенно поражает вас в ней? Общество, составленное из пришельцев разных стран, из удалых голов, бежавших кто от нищеты, кто от родительского проклятия, кто от меча закона, и между тем общество, имеющее один общий характер, твердо сплоченное и связанное каким-то крепким цементом. В чем эта связь? — В православии? — но оно так бестребовательно, так ограниченно и бедно в своей сущности, что мало походит на религию. — «Они приходили сюда, как будто возвращались в свой собственный дом, из которого только за час перед тем вышли. Пришедший являлся только к кошевому, который обыкновенно говорил: «Здравствуй. Что — во Христа веруешь?» — Верую! — отвечал приходивший. «И в Троицу святую веруешь?» — Верую! — «И в церковь ходишь?» — Хожу. — «А ну, перекрестись!» Пришедший крестился. «Ну, хорошо, — отвечал кошевой: — ступай же в который сам знаешь курень». Этим оканчивалась вся церемония». — Нет, тут была другая, сильнейшая связь: это удальство, которому жизнь — копейка, голова — наживное дело; это жажда диких натур, людей, кипящих избытком исполинских сил, — жажда наполнить свою жизнь, тяготимую бездействием и праздностию: что лучше могло наполнить ее, удовлетворить дикий дух человека могучего, но без идей, без образованности, почти полудикаря, как не кровавая сеча, как не отчаянное удальство во время войны и не бешеная гульба во время мира? Оттого-то и в этой гульбе нет ничего оскорбляющего чувство, но так много поэтического; от того-то эта гульба была, как превосходно выразился поэт, *широким разметом души*. Итак, вот где основа и источник казацкой жизни и Запорожной Сечи, «того гнезда, откуда вылетали те гордые и крепкие, как львы», и вот где основная идея поэмы Гоголя. Тарас Бульба является у него представителем этой жизни, идеи этого народа, апотеозом этого *широкого размета души*. Дурной муж, как все люди полудикой гражданственности, он любит своих сыновей, потому что из них должны выйти *важные лыцари*, и он не любил бы и презирал бы дочерей своих, если бы имел их, потому что он никак не мог понять, что хорошего в человеке, если он не годится в *лыцари*.

Он был христианин и православный по преданию, в самом отвлеченном смысле: редко видал церковь божию и в правилах жизни своей руководствовался обычаем и собственными страстями, а не религиею — и между тем зарезал бы родного сына за малейшее слово против религии и фанатически ненавидел басурманов. Он любил свою родную Украйну и ничего не знал выше и прекраснее удалого казачества, потому что чувствовал то и другое в каждой капле крови своей, и дух того и другого нашел в нем свой настоящий сосуд, резкими, рельефными чертами выпечатлелся на его полудикой физиономии и во всей его полудикой личности. Народную вражду он смешал с личною ненавистию, и когда к этому присоединился дикий фанатизм отвлеченной религиозности, то мысль о *поганом католичестве,* как называл он поляков, представлялась ему в форме дымящейся крови, предсмертных стонов и зарева пылающих городов, сел, монастырей и костелов... Это лицо совершенно трагическое; его комизм только в противоположности форм его индивидуальности с нашими — комизм чисто внешний. Вы смеетесь, когда он дерется на кулачки с родным сыном и пресерьезно советует ему тузить всякого, как он тузил своего батьку; но вы уже и не улыбаетесь, когда видите, что он попался в плен, потянувшись за грошовою люлькою; но вы содрогаетесь, только еще видя, что он в яростной битве приближается к оторопевшему сыну, — сердце ваше предчувствует трагическую катастрофу; но у вас замирает дух от ужаса, когда в вашем слухе раздается этот *комический* вопрос: «Что, сынку?»; но вы болезненно разделяете это мимолетное умиление железного характера, выразившееся в словах Бульбы: «Чем бы не казак был? — и станом высокий, и чернобровый, и лицо как у дворянина, и рука была крепка в бою — пропал, пропал без славы!»... А эта страшная жажда мести у Бульбы против красавицы польки, по мнению его, чарами погубившей его сына, и потом — это море крови и пожаров, объявшее враждебный край, и, среди его, грозная фигура старого фанатика, совершавшего страшную тризну в память сына; наконец это омертвение могучей души, оглушенной двукратным потрясением, потерею обоих сыновей: «Неподвижный сидел он на берегу моря, шевеля губами и произнося: «Остап мой, Остап мой!» Перед ним сверкало и расстилалось Черное море; в дальнем тростнике кричала чайка; белый ус его серебрился и слезы капали одна за другою... «А это бесконечно знаменательное «слышу, сынку!» и эта вторая страшная тризна мщения за второго сына, кончившаяся смертию мстителя, и какою смертию: привязанный железною цепью к стоячему бревну, с пригвожденною рукою, кричал он своим «хлопцам», что им надо делать, чтобы спастись от неприятеля, и изъявлял свой восторг от их удальства и проворства... Видите ли, у этого человека была идея, которою он

жил и для которой он жил; видите ли: он не пережил ее, он умер вместе с нею... Для нее убил он собственною рукою милого сына, для нее он умер и сам... В его душе жила одна идея, и все другие были ему недоступны, враждебны и ненавистны. А жизнь в объективной идее, до претворения ее в субъективную стихию жизни — есть жизнь в разумной действительности, в положении, а не в отрицании жизни. Грубость и ограниченность Бульбы принадлежат не к его личности, но к его народу и времени. Сущность жизни всякого народа есть великая действительность: в Тарасе Бульбе эта сущность нашла свое полнейшее выражение.

Совсем другой мир представляет нам ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем. Это мир случайностей, неразумности; это отрицание жизни, пошлая, грязная действительность. Но каким же образом могла она сделаться содержанием художественного произведения и не унизил ли художник своего таланта, сделав из него такое употребление? Резонеры, которым доступна одна внешность, а не мысль, ответят вам утвердительно на этот вопрос. Мы думаем напротив. Как мы уже сказали, частное явление отрицания жизни возбуждает одно отвращение и есть призрак; но как идея, как необходимая сторона жизни, призрачность получает характер действительности и, следовательно, может и должна быть предметом искусства. Тут задача в том, чтобы в основании художественного произведения лежала общая идея и чтобы изображения поэта были не списками с частных явлений (эти списки — суть призраки), но идеалы, для того перешедшие в действительность явления, чтобы каждый из них был выражением идеи, представителем целого ряда, бесконечного множества явлений одной идеи, и, будучи в этом значении общим, был бы в то же время единым — живою, замкнутою в самой себе особностию. Всякая частность есть случайность, и если ее значение низко и пошло, она оскорбляет человеческое эстетическое чувство; но общее, хотя бы и отрицательной стороны жизни, уже делается предметом знания и теряет свою случайность. Вот если бы поэт в изображениях такого рода явлений вздумал оправдывать свои субъективные убеждения и грязь жизни выдавать субъективно за поэзию жизни, тогда бы его изображения были отвратительны; но тогда бы он уже и перестал быть поэтом. Они существуют для него *объективно,* все они вне его; но он сам в них, потому что поэтическим ясновидением своим он провидит их идею и, проведя их чрез свою творческую фантазию, просветляет этою идеею их естественную грубость и грязность. Объективность, как необходимое условие творчества, отрицает всякую моральную цель, всякое судопроизводство со стороны поэта. Изображая отрицательные явления жизни, поэт нисколько не думает писать сатиры, потому что сатира не принадлежит к области искусства и никогда не может быть

художественным произведением. Рисуя нравственных уродов, поэт делает это совсем не скрепя сердце, как думают многие: нельзя сердиться и творить в одно и то же время; досада портит желчь и отравляет наслаждение, а минута творчества есть минута высочайшего наслаждения. Поэт не может ненавидеть свои изображения, каковы бы они ни были; напротив, скорее он их любит, потому что они представляются ему уже просветленными идеею.

Были два приятеля-соседа, соединенные друг с другом неразрывными узами взаимной пошлости, привычки и праздности. Мы не будем их описывать после изображения, сделанного поэтом; если читали, вы помните и знаете Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича. Были они искренними друзьями и вдруг сделались страшными врагами и прожили все свое имение, стараясь доехать друг друга судом. А отчего? Стоит привести по нескольку черт характера каждого — и вы поймете причину этого странного явления. Иван Иванович был человек весьма солидный, самого тонкого обращения, терпеть не мог грубых или непристойных слов, и когда потчевал кого-нибудь знакомого табаком, то говорил: «смею ли просить, государь мой, об одолжении?» а если незнакомого, то: «смею ли просить, государь мой, не имея чести знать чина, имени и отчества, об одолжении?»; он любил лежать на солнце под навесом в одной рубашке только после обеда, а вечером надевал бекеш, выходя со двора; но самая резкая черта его характера была та, что, съевши дыню, он завертывал в бумажку семена и надписывал: «Сия дыня съедена такого-то числа», а если при этом был гость, то: «участвовал такой-то». Присовокупите к этому портрету страшную скупость и высокую цену, придаваемую земным благам, — и Иван Иванович весь перед вами. Иван Никифорович отличался от своего друга толстотою и любил употреблять в разговоре непристойные слова, к крайнему неудовольствию достойного Ивана Ивановича; любил в жаркие дни выставлять на солнце спину, садиться по горло в воду, куда ставил стол и самовар и пил чай; любил в комнате лежать *в натуре,* и когда потчевал кого из своей табакерки табаком, то просто говорил: «одолжайтесь». Теперь вы видите всю эту жизнь, понятную только в произведении художника, но случайную, бессмысленную и глупо животную в действительности. Оба героя призраки (в том смысле, который мы выше придали этому слову), и все, что они ни делают, есть призрак, пустота, бессмыслица. В их характерах уже лежит, как необходимость, их ссора. Ивану Ивановичу захотелось иметь у себя ружье Ивана Никифоровича; зачем? — не спрашивайте: он сам этого не знает. Мы думаем, что это было бессознательным желанием чем-нибудь наполнить свою праздную пустоту, потому что пустота вследствие праздности тяжка и мучительна для всякого человека, как бы ни был он пошл.

Иван Никифорович по такой же причине не хотел уступить ему своего ружья, хотя тот и обещал ему за него приличное вознаграждение — бурую свинью и мешок гороха. Завязался *крупный разговор,* в котором Иван Никифорович, грубый в своих выходках, назвал Ивана Ивановича, этого до крайности деликатного и щекотливого со стороны своей чести и аттенции человека, назвал его — о, ужас! — *гусаком...*

Великая, бесконечно-великая черта художнического гения этот гусак! Если бы поэт причиною ссоры сделал действительно оскорбительные ругательства, пощечину, драку — это испортило бы все дело. Нет, поэт понял, что в мире призраков, которому он давал объективную действительность, и забавы, и занятия, и удовольствия, и горести, и страдания, и самое оскорбление — все призрачно, бессмысленно, пусто и пошло. Не думайте, чтобы эти два чудака были от природы созданы такими: нет, природа справедлива к людям — она каждому дает в меру чего и сколько ему нужно. Конечно, эти чудаки и от природы были небойкие люди, но и им нашлась бы своя ступенька на бесконечной лествице человеческой и гражданской действительности: они могли б быть хорошими мужьями, отцами, хозяевами и иметь, сообразно с занимаемым ими местечком в цепи явлений духа, свою благообразность формы; но воспитание, животная лень, праздность, невежество — вот что сделало их такими. Их хотят примирить, и почти было успели в этом: уже Иван Никифорович полез в карман, чтобы достать рожок и сказать «одолжайтесь», но вдруг лукавый дернул его заметить, что не стоит сердиться из пустого слова «гусак». Видите ли: если бы он гусака заменил птицею или выразился как-нибудь иначе, они снова были бы друзьями; но роковое слово было сказано, и снова прадедовские карбованцы полетели из железных сундуков в карманы подьячих, и имение, внешнее и внутреннее благосостояние, вся жизнь была истощена в тяжбе. Десять лет прошло, головы их убелились сединою, и поэт восклицает: «Скучно на этом свете, господа!»

Да! грустно думать, что человек, этот благороднейший сосуд духа, может жить и умереть призраком и в призраках, даже и не подозревая возможности действительной жизни! И сколько на свете таких людей, сколько на свете Иванов Ивановичей и Иванов Никифоровичей!..

Начиная говорить о «Тарасе Бульбе» и «Ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем», мы не думали писать критики на эти два великие произведения поэзии, это не относилось к нашему предмету и далеко превзошло бы наши силы. Мы только взглянули на них мимоходом, и только с одной стороны — с той, которая непосредственно относится к предмету нашей статьи. Мы показали, что элементы трагического находятся в действительности, в положении жизни, так ска-

зать; а элементы комического в призрачности, имеющей только объективную действительность, в отрицании жизни. Трагедия может быть и в повести, и в романе, и в поэме, и в них же может быть комедия. Что же такое, как не трагедия, «Тарас Бульба», «Цыганы» Пушкина, и что же такое «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем», «Граф Нулин» Пушкина, как не комедия?.. Тут разница в форме, а не в идее. Но перейдем к трагедии и комедии и взглянем на них поближе.

Трагическое заключается в столкновении естественного влечения сердца с идеею долга, в проистекающей из того борьбе и, наконец, победе или падении. Из этого видно, что кровавый конец тут ровно ничего не значит: Иван Иванович мог бы зарезать Ивана Никифоровича, а потом и себя, но комедия все бы осталась комедиею. Объясним это примером. Андрий, сын Бульбы, полюбил девушку из враждебного племени, которой он не мог отдаться, не изменив отечеству: вот столкновение (коллизия), вот ошибка между влечением сердца и нравственным долгом. Борьбы не было: полная натура, кипящая юными силами, отдалась без размышления влечению сердца. Будете ли вы осуждать ее, имеете ли право на это? Нет, решительно нет. Поймите бесконечно глубокую идею суда спасителя над блудницею и не поднимайте камня. А между тем Андрий все-таки виноват перед нравственным законом. Но если бы в жизни не было таких столкновений, то не было бы и жизни, потому что жизнь только в противоречиях и примирении, в борьбе воли с долгом и влечением сердца и в победе или падении. Чтобы подать людям великий и поразительный пример процесса осуществления развивающейся идеи и урок нравственности, судьба избирает благороднейшие сосуды духа и делает их уже не преступниками, но очистительными жертвами, которыми искупается истина. Отелло потому и совершил страшное убийство невинной жены и пал под тяжестию своего проступка, что он был могуч и глубок: только в *таких* душах кроется возможность трагической коллизии, только из *такой* любви могла выйти *такая* ревность и *такая* жажда мести. Он думал отмстить своей жене столько же за себя, сколько и за поруганное ее мнимым преступлением человеческое достоинство.

Человек живет в двух сферах: в субъективной, со стороны которой он принадлежит только себе и больше никому, и в объективной, которая связывает его с семейством, с обществом, с человечеством. Эти две сферы противоположны: в одной он господин самого себя, никому не отдающий отчета в своих стремлениях и склонностях; в другой он весь в зависимости от внешних отношений. Но так как этот объективный мир суть законы его же собственного разума, только вне его осуществившиеся, как явления; так как этот объективный мир требует от него того же самого, чего и он требует для себя от

объективного мира, то он и связан с ним неразрывными узами крови и духа. Вследствие этих-то кровно-духовных уз нравственность выходит из гармонии субъективного человека с объективным миром, и если та и другая сторона позволяют ему предаться влечению сердца, нет столкновения, ни борьбы, ни победы, ни падения, но есть одно светлое торжество счастия. Когда же они расходятся и одна влечет его в сторону, а другая в другую, — является столкновение, и чем бы человек ни вышел из этой битвы — побежденным или победителем — для него нет уже полного счастия: он застигнут судьбою. Если он увлекся влечением сердца и оскорбил нравственный закон, из этого оскорбления вытекает как необходимый результат его наказание, потому что отношения его к объективному миру тем глубже и священнее, чем он больше человек. В собственной душе его корни нравственного закона, и он сам свой судья и свое наказание; если бы борьба и не разрешилась кровавою катастрофою, его блаженство уже отравлено, уже неполно, потому что сознание его незаконности не только в людях, показывающих на него пальцами, но в собственном его духе. Еще прежде, нежели Бульба убил Андрия, Андрий был уже наказан: он побледнел и задрожал, увидев отца своего. Одно уже то, что он нашел себя в страшной необходимости занести убийственную руку на соотечественников, наконец, на отца, было наказанием, которое стоило смерти и которое смерть сделала для него выходом, спасением, а не карою. И самое блаженство его — не отравлялось ли оно какою-то мрачною, тяжелою мыслию? Мы сказали, что Андрий увидел себя в страшной необходимости лить кровь своих соотечественников, своих единоверцев; да, в необходимости, которая, как следствие из причины, логически проистекла из его поступка. Макбет, томимый жаждою властолюбия, достигнув престола убийством своего законного короля, своего родственника и благодетеля, мужа кроткого и благородного, думал, может быть, снять с себя вину цареубийства, мудро управляя народом и даровав ему внешнюю безопасность и внутреннее благоденствие, но ошибся в своих расчетах: не внешний случай был его карою, но сам он наказал себя: во всех он видел своих врагов, даже в собственной тени, и скоро сам сознал это, увидев логическую необходимость новых злодейств и сказав:

Кто зло посеял — злом и поливай!

Кровавая катастрофа в трагедии не бывает случайною и внешнею: зная характер Бульбы, вы уже вперед знаете, как он поступит с сыном, если встретится с ним; сыноубийство для вас уже заранее очевидная необходимость. Но сущность трагического не в кровавой развязке, которая может произвести только чувство подавляющего ужаса, смешанного с отвращением, а в идее необходимости кровавой развязки, как акте

нравственного закона, отмщающего за свое нарушение, и вот почему, когда занавес скрывает от вас сцену, покрытую трупами, вы уходите из театра с каким-то успокаивающим чувством, с тихою и глубокою думою о таинстве жизни. По тому же самому вы примиряетесь и с благородными жертвами, человечески понимая, как трудно было им пройти безвредно между Сциллою сердечного влечения и Харибдою нравственного закона, удовлетворить вместе и субъективным требованиям, и объективным обязанностям.

Само собою разумеется, что, когда герой трагедии выходит из борьбы победителем, то развязка может обойтись без крови, но что драма от этого не теряет своего трагического величия. Что может быть выше, как зрелище человека, который отрекся от того, что составляло условие, сферу, воздух, жизнь его жизни, свет его очей, для которого навсегда потеряна надежда на полноту блаженства и для которого остается один выход, — сосредоточив в себе бремя несчастия, нести его в благородном молчании, тихой грусти и сознании великодушной победы?.. Равно величественное зрелище представляет собою человек, падший жертвою своей победы; таков был бы Гамлет, который для того, чтобы исполнить долг мщения за отца, отказался от блаженства любви, если бы в его действиях было видно больше решительности и полноты натуры.

Трагедия выражает не одно положение, но и отрицание жизни, — только отрицание трагического характера. Мы разумеем те страшные уклонения от нормальности, к которым способны только сильные и глубокие души. Макбет Шекспира — злодей, но злодей с душою глубокою и могучею, отчего он вместо отвращения возбуждает участие; вы видите в нем человека, в котором заключалась такая же возможность победы, как и падения, и который при другом направлении мог бы быть другим человеком. Но есть злодеи как будто по своей натуре, есть демоны человеческой природы, по выражению Рётшера: такова леди Макбет, которая подала кинжал своему мужу, подкрепила и вдохновила его сатанинским величием своего отвержения от всего человеческого и женственного, своим демонским торжеством над законами человеческой и женственной натуры, адским хладнокровием своей решимости на мрачное злодейство. Но для слабого сосуда женской организации был слишком не в меру такой сатанинский дух и сокрушил его своею тяжестию, разрешив безумство сердца помешательством рассудка, тогда как сам Макбет встретил смерть подобно великому человеку и этим помирил с собою душу зрителя, для которого в его падении совершилось торжество нравственного духа. Вообще демоны человеческой натуры возбуждают в нашей душе больше трагического ужаса, нежели человеческого участия: только их гибель мирит нас с ними. В них есть своя бесконечность, свое величие, потому что всякая беско-

нечная сила духа, хотя бы проявляющая себя в одном зле, носит на себе характер величия, но величия чисто объективного, которое невольно хочется созерцать, как невольно смотришь на удава или гремучего змея, но которого себе не пожелаешь. Итак, предметом трагедии может быть и отрицательная сторона жизни, но являющаяся в силе и ужасе, а не в мелкости и смехе, — в огромных размерах, а не в ограниченности, — в страсти, а не в страстишках, — в преступлении, а не в проступке, — в злодействе, а не в плутнях.

Обратимся к комедии, составляющей главный предмет нашей статьи. Ее значение и сущность теперь ясны: она изображает отрицательную сторону жизни, призрачную деятельность. Как величие и грандиозность составляют характер трагедии, так смешное составляет характер комедии. Грандиозность трагедии вытекает из нравственного закона, осуществляющегося в ней судьбою ее героев, — людей возвышенных и глубоких или отверженцев человеческой природы, падших ангелов; смешное комедии вытекает из беспрестанного противоречия явлений с законами высшей разумной действительности. Как основа трагедии — на *трагической* борьбе, возбуждающей, смотря по ее характеру, ужас, сострадание или заставляющей гордиться достоинством человеческой природы и открывающей торжество нравственного закона, так и основа комедии — на *комической* борьбе, возбуждающей смех; однакож в этом смехе слышится не одна веселость, но и мщение за униженное человеческое достоинство, и таким образом, другим путем, нежели в трагедии, но опять-таки открывается торжество нравственного закона.

Всякое противоречие есть источник смешного и комического. Противоречие явлений с законами разумной действительности обнаруживается в призрачности, конечности и ограниченности — как в Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче; противоречие явления с собственною его сущностью или идеи с формою представляется то как противоречие поступков человека с его убеждениями — *Чацкий,* то как представление себя не тем, что есть, — титулярный советник *Поприщин* (у Гоголя, в «Записках сумасшедшего»), воображавший себя Фердинандом VIII, королем испанским, то как достолюбезность или смешная форма вследствие воспитания, привычек, субъективной ограниченности, односторонности понятий, странной наружности, манер, при достоинстве содержания, — эта сторона комического есть и в самом Тарасе Бульбе. Вообще не должно забывать, что элементы трагического и комического в поэзии смешиваются так же, как и в жизни; почему в драмах Шекспира вместе с героями являются шуты, чудаки и люди ограниченные. Так точно и в комедии могут быть лица благородные, характеры глубокие и сильные. Различие трагедии и комедии не в этом, а в их сущности. Противоречие явления с

собственною его сущностию или идеи с формою — может быть и в трагедии, но там оно есть уже источник не смешного и комического, а ужасного и грандиозного, если выражается в герое, долженствующем осуществить нравственный закон. *Алеко* Пушкина — человек с душою глубокою и сильною, по крайней мере с огнедышащими страстями и ужасною волею для свершения ужасного:

...Нет! я, не споря,
От прав моих не откажусь;
Или хоть мщеньем наслажусь.
О нет! когда б над бездной моря
Нашел я спящего врага,
Клянусь, и тут моя нога
Не пощадила бы злодея;
Я в волны моря, не бледнея,
И беззащитного б толкнул;
Внезапный ужас пробужденья
Свирепым смехом упрекнул,
И долго мне его паденья
Смешон и сладок был бы гул.

Но что он представляет собою, как не противоречие идеи с формою? Он враждует с человеческим обществом за его предрассудки, противные правам природы, за его стеснительные условия, и между тем сам вносит эти предрассудки к бедным детям природы, эти стеснительные условия к полудиким детям вольности; однакож из этого противоречия выходит не смех, а убийство и ужас трагический — торжество нравственного закона. Чацкий Грибоедова представляет собою то же противоречие идеи с формою: он хочет исправить общество от его глупостей: и чем же? своими собственными глупостями, рассуждая с глупцами и невеждами о «высоком и прекрасном», читая проповеди и диспутации на балах и всякого ругая, как вырвавшийся из сумасшедшего дома. И его противоречие смешно, потому что оно — буря в стакане воды, тогда как противоречие Алеко — страшная буря на океане. Герои трагедии — герои человечества, его могущественнейшие проявления; герои комедии — люди обыкновенные, хотя бы даже и умные и благородные. Мир трагедии — мир бесконечного в страстях и воле человека; мир комедии — мир ограниченности, конечности. Если в комедии, между действующими лицами, есть герой человечества, он играет в ней обыкновенную роль, так что в нем никто не видит, а разве только подозревает *в возможности* героя человечества. Но как скоро он является таким героем и осуществляет своею судьбою торжество нравственного закона, то хотя бы все остальные лица были дураки и смешили вас до слез своим противоре-

чием с разумною действительностию — драматическое произведение уже не комедия, а трагедия.

Но есть еще нечто среднее между трагедиею и комедиею. Может быть такое произведение, которое, не представляя собою трагической коллизии как осуществления нравственного закона, тем не менее выражает собою положительную сторону бытия, явление разумной действительности, жизнь духа. Мы выше сказали, что на какой бы степени ни явился дух — его явление есть уже действительность в разумном и положительном смысле этого слова. Как две полярности одной и той же силы, как две противоположные крайности одной и той же идеи — идеи действительности, мы представили «Тараса Бульбу» и «Ссору Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем»; теперь мы должны для уяснения нашей мысли указать на третье произведение того же поэта — «Старосветские помещики». Вы смеетесь, читая изображение незатейливой жизни двух милых оригиналов, жизни, которая протекает в ежеминутном «покушивании» разных разностей; вы смеетесь над этою простодушною любовию, скрепленною могуществом привычки и потом превратившеюся в привычку, но ваш смех весело-добродушен, и в нем нет ничего досадного, оскорбительного; но вас поражает родственною горестью смерть доброй Пульхерии Ивановны, и вы после болезненно сочувствуете безотрадной горести старого младенца, апоплексически замершего душевно и телесно от утраты своей няньки, лелеявшей его бестребовательную жизнь и сделавшейся ему необходимою, как воздух для дыхания, как свет для очей, и вам, наконец, тяжело становится при виде ниспровержения домашних пенатов хлебосольной четы, которое произвел глупый племянник, приценявшийся на ярмарках к оптовым ценам, а покупавший только кремешки и огнивки. Отчего же так привязывают вас к себе эти люди, добродушные, но ограниченные, даже и не подозревающие, что может существовать сфера жизни, высшая той, в которой они живут и которая вся состоит в спанье или в подчиваньи и кушании? Оттого, что это были люди, по своей натуре неспособные ни к какому злу, до того добрые, что всякого готовы были угостить на-смерть, люди, которые до того жили один в другом, что смерть одного была смертию для другого, смертию, в тысячу раз ужаснейшею, нежели прекращение бытия; следовательно, основою их отношений была любовь, из которой вышла привычка, укреплявшая любовь. Это любовь еще на слишком низкой ступени своего проявления, но вышедшая из общего, родового, вовеки неиссякающего источника любви. Это уже явление духа, хотя еще слабое и ограниченное, ступень духа, хотя еще и низшая; но уже явление не призрака, а духа, уже положение, а не отрицание жизни — словом, своего рода разумная действительность. Мы жалеем, что не можем указать ни на одно

произведение такого рода в драматической форме: оно было бы именно таким, которое не есть ни трагедия, ни комедия, но то среднее между ними, о котором мы говорим. Такого-то рода произведения назывались в старину «слезными комедиями» и «мещанскими трагедиями», а потом «драмами». Они обыкновенно заключали в себе трогательное и даже «бедственное» происшествие, «благополучно окончившееся». Плодовитая досужесть Коцебу в особенности снабжала XVIII век этими «драмами», которые были бы именно тем, о чем мы говорим, если б были художественны. И в самом деле, такие средние между трагедиею и комедиею «драмы», по своей сущности, удобнее к так называемой «благополучной развязке», хотя эта «счастливая развязка» и отнюдь не составляет ни их сущности, ни их необходимого условия. Мы выше сказали, что кровавая развязка не есть непременное условие даже самой трагедии, но трагедия необходимо требует жертв — кто бы они ни были, добрые или злые, и чрез что бы ими ни были, чрез смерть или утрату надежды на счастие жизни: ибо только в борьбе может вполне и торжественно осуществиться торжество нравственного закона, которое есть высочайшее торжество духа и величайшее явление мировой жизни; почему и трагедия есть высшая сторона, цвет и торжество драматической поэзии. Из этого ясно видно, что «драма» может изображать явления разумной действительности на всех ее ступенях, а не только на первых, как в приведенных нами в пример «Старосветских помещиках». От комедии она существенно разнится тем, что представляет не отрицательную, а положительную сторону жизни; а от трагедии она существенно разнится тем, что, даже и выражая торжество нравственного закона, делает это не чрез трагическое столкновение, в самом себе неизбежно заключающее условие жертв, и, следовательно, лишена трагического величия и не досягает до высших мировых сфер духа. Мы думаем, что вследствие такого умозрительного построения можно причислить к «драмам», например, Шекспирова «Венецианского купца» и пушкинского «Анджело», и в «Кавказском пленнике» видеть, в эпическом роде, соответственное ей явление.

Итак, мы нашли три вида драматической поэзии — *трагедию, драму* и *комедию,* выводя их не по внешним признакам, а из идеи самой поэзии. Для большей определенности в этих технических словах мы должны сказать еще несколько слов о сбивчивом употреблении слова «драма». Словом «драма» выражают и общее родовое понятие произведений целого отдела поэзии, так что всякая пьеса в драматической форме — трагедия ли то, комедия или даже водевиль, есть уже драма; потом под словом же «драма» разумеют высший род драматической поэзии — трагедию. Поэтому пьесы Шекспира называют то драмами, то трагедиями, но в обоих случаях означая

этими словами высший драматический род, то, что немцы называют Trauerspiel*. Другие хотят их называть только «драмами», оставляя название «трагедии» за греческими произведениями этого рода и желая словом «драма» отличить христианскую трагедию, — герой которой есть субъективная личность внутреннего и самоцельного человека, — от языческой трагедии, герой которой — народ, в лице царей и героев, как представителей народа, как объективных личностей, и потом как трагедии в маске и на котурне, и с хором — органом таинственного и незримо присутствующего героя — колоссального призрака *судьбы*. Некоторые хотят присвоить название «трагедии» особенному роду произведений новейшего искусства, ведущего свое начало от «мистерий» средних веков, — драмам лирическим, каковы суть: «Фауст» Гёте, герой которой есть целое человечество в лице одного человека, и «Орлеанская дева» Шиллера, герой которой есть целый народ, таинственно спасаемый высшими силами в лице чудной девы, которой имя и явление необъяснимо утверждено историей. Нам кажется, что каждое из этих мнений имеет свое основание, и наша цель была не указать на справедливейшее, но дать знать о существовании всех. Кто поймет идею этих мнений, для того не будет казаться сбивчивым различное употребление слова «драма».

Трагедия или комедия, как и всякое художественное произведение, должна представлять собою особый, замкнутый в самом себе мир, то есть должна иметь единство действия, выходящее не из внешней формы, но из идеи, лежащей в ее основании. Она не допускает в себя ни чуждых своей идее элементов, ни внешних толчков, которые бы помогали ходу действия, но развивается *имманентно*, то есть изнутри самой себя, как дерево развивается из зерна. Поэтому всякая пьеса в драматической форме, вполне выражающая и вполне исчерпывающая свою идею, целая и оконченная в художественном значении, то есть представляющая собою отдельный и замкнутый в самом себе мир, есть или трагедия, или комедия, смотря по сущности ее содержания, но нисколько не смотря на ее объем и величину, хотя бы она простиралась не далее пяти страниц. Так, например, пьесы Пушкина: «Моцарт и Сальери», «Скупой рыцарь», «Русалка», «Борис Годунов» и «Каменный гость» — суть трагедии во всем смысле этого слова, как выражающие, в драматической форме, идею торжества нравственного закона и представляющие, каждая в отдельности, совершенно особый и замкнутый в самом себе мир.

Теперь посмотрим, каким образом комедия может представлять собою особый, замкнутый в самом себе мир, для чего

* Трагедия. — *Ред.*

бросим беглый взгляд на высокохудожественное произведение в этом роде, — на комедию Гоголя «Ревизор».

В основании «Ревизора» лежит та же идея, что и в «Ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем»: в том и другом произведении поэт выразил идею отрицания жизни, идею призрачности, получившую под его художническим резцом свою объективную действительность. Разница между ими не в основной идее, а в моментах жизни, схваченных поэтом, в индивидуальностях и положениях действующих лиц. Во втором произведении мы видим пустоту, лишенную всякой деятельности; в «Ревизоре» пустоту, наполненную деятельностью мелких страстей и мелкого эгоизма. Чтобы произведения его были художественны, то есть представляли собою особый, замкнутый в самом себе мир, он взял из жизни своих героев такой момент, в котором сосредоточивалась вся целостность их жизни, ее значения, сущность, идея, начало и конец: в первом — ссору двух приятелей, во втором — ожидание и прием ревизора. Все чуждое этой ссоре и этому ожиданию и приему ревизора не могло войти в повесть и комедию, и та и другая начаты с начала и кончены в конце; нам не нужно знать подробности детства обоих друзей-врагов, ни того, что было с ними после, как их видел поэт: мы знаем это из повести, потому что знаем этих героев с головы до ног, знаем всю сущность их жизни, вполне исчерпанную поэтом в описании их ссоры. Так точно, на что нам знать подробности жизни городничего до начала комедии? Ясно и без того, что он в детстве был учен на медные деньги, играл в бабки, бегал по улицам, и как стал *входить в разум,* то получил от отца уроки в житейской мудрости, то есть в искусстве *нагревать руки* и *хоронить концы в воду*. Лишенный в юности всякого религиозного, нравственного и общественного образования, он получил в наследство от отца и от окружающего его мира следующее правило веры и жизни: в жизни надо быть счастливым, а для этого нужны деньги и чины, а для приобретения их взяточничество, казнокрадство, низкопоклонничество и подличанье перед властями, знатностию и богатством, ломанье и скотская грубость перед низшими себя. Простая философия! Но заметьте, что в нем это не разврат, а его нравственное развитие, его высшее понятие о своих объективных обязанностях: он муж, следовательно, обязан прилично содержать жену; он отец, следовательно, должен дать хорошее приданое за дочерью, чтобы доставить ей хорошую партию и тем, устроив ее благосостояние, выполнить священный долг отца. Он знает, что средства его для достижения этой цели грешны перед богом, но он знает это отвлеченно головою, а не сердцем, и он оправдывает себя простым правилом всех пошлых людей: «Не я первый, не я последний, все так делают». Это практическое правило жизни так глубоко вкоренено в нем,

что обратилось в правило нравственности; он почел бы себя *выскочкою,* самолюбивым гордецом, если бы хоть позабывшись, повел себя честно в продолжение недели. Да оно и страшно быть «выскочкою»: все пальцы уставятся на вас, все голоса подымутся против вас; нужна большая сила души и глубокие корни нравственности, чтоб бороться с общественным мнением. И не Сквозники-Дмухановские увлекаются могучим водоворотом этой магической фразы — «все так делают» — и, как Молоху, приносят ей в жертву и таланты, и силы души, и внешнее благосостояние. Наш городничий был не из бойких от природы, и потому «все так делают» было слишком достаточным аргументом для успокоения его мозолистой совести; к этому аргументу присоединился другой, еще сильнейший для грубой и низкой души: «жена, дети, казенного жалованья не стаёт на чай и сахар». Вот вам и весь Сквозник-Дмухановский до начала комедии. Что касается до форм, в каких он выражался и проявлялся до того, они все те же, все его же, как и во время комедии. Так же нетрудно понять, что с ним было и по окончании комедии, как он дожил свой век. Художественная обрисовка характера в том и состоит, что если он дан вам поэтом в известный момент своей жизни, вы уже сами можете рассказать всю его жизнь и *до* и *после* этого момента. Конец «Ревизора» сделан поэтом опять непроизвольно, но вследствие самой разумной необходимости: он хотел показать нам Сквозника-Дмухановского всего, как он есть, и мы видели его всего, как он есть. Но тут скрывается еще другая, не менее важная и глубокая причина, выходящая из сущности пьесы. В комедии, как выражении случайностей, все должно выходить из идеи случайностей и призраков, и только чрез это получать свою необходимость: почтенный наш городничий жил и вращался в мире призраков, но как у него необходимо были свои понятия о действительности, хотя и отвлеченные, и сверх того самый основательный страх действительности, известной под именем *уголовного суда,* то и должно было выйти комическое столкновение, как сшибка естественного влечения сердца к воровству и плутням с страхом наказания за воровство и плутни, страхом, который увеличивался еще и некоторым беспокойством совести. У страха глаза велики, говорит мудрая русская пословица: удивительно ли, что глупый мальчишка, промотавшийся в дороге трактирный денди, был принят городничим за ревизора? Глубокая идея! Не грозная действительность, а призрак, фантом, или, лучше сказать, тень от страха виновной совести, должны были наказать *человека призраков.* Городничий Гоголя — не карикатура, не комический фарс, не преувеличенная действительность, и в то же время нисколько не дурак, но, по-своему, очень и очень умный человек, который в своей сфере очень действителен, умеет ловко взяться за дело —

своровать и концы в воду схоронить, подсунуть взятку и задобрить опасного ему человека. Его приступы к Хлестакову во втором акте — образец подьяческой дипломатии. Итак, конец комедии должен совершиться там, где городничий узнаёт, что он был наказан призраком и что ему еще предстоит наказание со стороны действительности, или по крайней мере новые хлопоты и убытки, чтобы увернуться от наказания со стороны действительности. И потому приход жандарма с известием о приезде истинного ревизора прекрасно оканчивает пьесу и сообщает ей всю полноту и всю самостоятельность особого, замкнутого в самом себе мира. В художественном произведении нет ничего произвольного и случайного, но все необходимо и логически вытекает из его идеи. Каждое лицо в нем, способствуя развитию главной идеи, в то же время есть и само-себе цель, живет своею особною жизнию. Далее мы из «Ревизора» разовьем подробно эту идею, а пока заметим мимоходом, что вследствие этого взгляда на искусство Мольер — такой же художник, как Гомеров Тирсис — красавец, и так же похож на Шекспира, как титулярный советник Поприщин на Фердинанда VIII, короля испанского. Конечно, французы правы, что ставят Мольера выше Корнеля и Расина: он действительно был человек с большим талантом, с неистощимою живостию и остротою французского ума; он истощил все богатство разговорного французского языка, воспользовался всею его грациозною игривостию для выражения смешных противоречий; он подметил и верно схватил многие черты своего времени. Но он велик в частностях, а не в целом; но его действующие лица не действительные существа, а карикатуры, так же как его произведения — сатиры, а не комедии, так же как сам он *поэт местами,* а не художник, который потому художник, что творит целое, стройное здание, выросшее из одной идеи. Например, в его «Скупом» Гарпагон, конечно, хорош, как мастерски написанная карикатура, но все другие лица — резонеры, ходячие сентенции о том, что скупость есть порок; ни одно из них не живет своею жизнию и для самого себя, но все *придуманы,* чтобы лучше оттенить собою героя quasi-комедии *. То же и в «Тартюфе»: все лица *присочинены* для главного, и сам Тартюф так нехитер, что мог обмануть только одного человека, и то потому, что этот один — пошлый дурак. Завязка и развязка мнимых комедий Мольера никогда не выходит из основной идеи и взаимных отношений действующих лиц, но всегда придумывается, как рама для картины, не создается, как необходимая форма. Это оттого, что у него никогда не было идеи, и поэзия для него никогда не была сама себе цель, но средство *исправлять общество осмеянием пороков.* Какой это художник!.. [275]

---

* Мнимые комедии. — *Ред.*

Многие находят страшною натяжкою и фарсом ошибку городничего, принявшего Хлестакова за ревизора, тем более что городничий человек, по-своему, очень умный, то есть плут первого разряда. Странное мнение или, лучше сказать, странная слепота, не допускающая видеть очевидность! Причина этого заключается в том, что у каждого человека есть два зрения — физическое, которому доступна только внешняя очевидность, и духовное, проникающее внутреннюю очевидность, как необходимость, вытекающую из сущности идеи. Вот когда у человека есть только физическое зрение, а он смотрит им на внутреннюю очевидность, то и естественно, что ошибка городничего ему кажется натяжкою и фарсом. Представьте себе воришку-чиновника такого, каким вы знаете почтенного Сквозника-Дмухановского: ему виделись во сне две *какие-то необыкновенные* крысы, каких он никогда не видывал, — черные, неестественной величины — пришли, понюхали и пошли прочь. Важность этого сна для последующих событий была уже кем-то очень верно замечена *. В самом деле, обратите на него все ваше внимание: им открывается цепь призраков, составляющих действительность комедии. Для человека с таким образованием, как наш городничий, сны — мистическая сторона жизни, и чем они несвязнее и бессмысленнее, тем для него имеют большее и таинственнейшее значение. Если бы после этого сна ничего важного не случилось, он мог бы и забыть его; но, как нарочно, на другой день он получает от приятеля уведомление, что «отправился *инкогнито* из Петербурга чиновник с *секретным* предписанием обревизовать в губернии все относящееся по части гражданского управления». Сон в руку! Суеверие еще более запугивает и без того запуганную совесть; совесть усиливает суеверие. Обратите особенное внимание на слова «инкогнито» и «с секретным предписанием». Петербург есть таинственная страна для нашего городничего, мир фантастический, которого форм он не может и не умеет себе представить. Нововведения в юридической сфере, грозящие уголовным судом и ссылкою за взяточничество и казнокрадство, еще более усугубляют для него фантастическую сторону Петербурга. Он уже допытывается у своего воображения, как приедет ревизор, чем он прикинется и какие пули будет он отливать, чтобы разведать правду. Следуют толки у честнóй компании об этом предмете. Судья-собачник, который берет взятки борзыми щенками и потому не боится суда, который на своем веку прочел пять или шесть книг и потому несколько вольнодумен, находит причину присылки ревизора, достойную своего глубокомыслия и начитанности, говоря, что «Россия хочет вести войну, и потому *министерия*

* Смотри «Литературные прибавления к Инвалиду», 1839, № 3, т. 11 [276].

нарочно отправляет чиновника, чтоб узнать, нет ли где измены». Городничий понял нелепость этого предположения и отвечает: «Где нашему уездному городишке? Если б он был пограничным, еще бы как-нибудь возможно предположить, а то стоит чорт знает где — в глуши... Отсюда хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь». Засим он дает совет своим сослуживцам быть поосторожнее и быть готовыми к приезду ревизора; вооружается против мысли о грешках, то есть взятках, говоря, что «нет человека, который бы не имел за собою каких-нибудь грехов», что «это уже так самим богом устроено» и что *«волтерианцы* напрасно против этого говорят»; следует маленькая перебранка с судьею о значении взяток; продолжение советов; ропот против проклятого *инкогнито*. «Вдруг заглянет: а! вы здесь, голубчики! А кто, скажет, здесь судья? — Тяпкин-Ляпкин. — А подать сюда Тяпкина-Ляпкина! А кто попечитель богоугодных заведений? — Земляника. — А подать сюда Землянику! Вот что худо!..» В самом деле, худо! Входит наивный почтмейстер, который любит распечатывать чужие письма в надежде найти в них «разные этакие пассажи... назидательные даже... лучше, нежели в «Московских ведомостях». Городничий дает ему плутовские советы «немножко распечатывать и прочитывать всякое письмо, чтобы узнать — не содержится ли в нем какого-нибудь донесения *или просто переписки*». Какая глубина в изображении! Вы думаете, что фраза «или просто переписки» бессмыслица или фарс со стороны поэта: нет, это неумение городничего выражаться, как скоро он хоть немного выходит из родных сфер своей жизни. И таков язык всех действующих лиц в комедии! Наивный почтмейстер, не понимая, в чем дело, говорит, что он и так это делает. «Я рад, что вы это делаете», отвечает плут-городничий простяку-почтмейстеру: «это в жизни хорошо», и видя, что с ним обиняками не много возьмешь, напрямки просит его — всякое известие доставлять к нему, а жалобу или донесение просто задерживать. Судья потчует его собачонкою, но он отвечает, что ему теперь не до собак и зайцев: «У меня в ушах только и слышно, что инкогнито проклятое; так и ожидаешь, что вдруг отворятся двери и войдет...»

И, в самом деле, двери отворяются с шумом, и вбегают Петры Ивановичи Бобчинский и Добчинский. Это городские шуты, уездные сплетники; их все знают, как дураков, и обходятся с ними или с видом презрения, или с видом покровительства. Они бессознательно это чувствуют и потому изо всей мочи перед всеми подличают и, чтобы только их терпели, как собак и кошек в комнате, всем подслуживаются новостями и сплетнями, составляющими субъективную, объективную и абсолютную жизнь уездных городков. Вообще с ними обращаются без чинов, как с собаками и кошками: надоедят —

выгоняют. Их дни проходят в шатаньи и собирании новостей и сплетней. Обогатясь подобною находкой, они вдруг вырастают сознанием своей важности и уже бегут к знакомым смело, в уверенности хорошего приема. «Чрезвычайное происшествие!» — кричит Бобчинский. «Неожиданное известие!» — восклицает Добчинский, вбегая в комнату городничего, где все настроены на один лад, а особливо сам городничий весь сосредоточен на idée fixe *. «Что такое?» — «Приходим в гостиницу...» — восклицает Добчинский. «Приходим в гостиницу...» — перебивает его Бобчинский. Начинается рассказ самый обстоятельный, самый подробный, от начала до конца: зачем пошли в гостиницу, где, как, когда, при каких обстоятельствах, — словом, по всем правилам топиков или общих мест старинных риторик. Чудаки перебивают друг друга; каждому хочется насладиться своею важностию, быть центром общего внимания, а вместе и занять себя, наполнить свою пустоту пустым содержанием. Забавнее всего то, что им самим хочется как можно скорее добраться до эффектного конца, а между тем и хочется продолжить свое торжество и рассказать все с начала и подробнее. Бобчинский овладевает рассказом, говоря, что у Добчинского «и зуб со свистом и слога такого нету», и Добчинскому осталось только помогать жестами рассказу счастливого Бобчинского, изредка обегать его некоторыми фразами, которые тот снова перехватывает и продолжает свой рассказ. Наконец дошли до «молодого человека недурной наружности, в партикулярном платье». Представьте себе, какое впечатление должен был произвести этот «молодой человек недурной наружности, в партикулярном платье» на воображение городничего, уже и без того настроенное ожиданием проклятого «инкогнито»! И вот, наконец, Бобчинский передает донесение трактирщика Власа: «Молодой человек, чиновник, едущий из Петербурга — Иван Александрович Хлестаков, а едет в Саратовскую губернию, и что *чрезвычайно странно себя аттестует:* больше полуторы недели живет, дальше не едет, забирает все на счет и денег хоть бы копейку заплатил». Следует остроумная сметка проницательного Бобчинского: «С какой стати сидеть ему здесь, когда дорога ему лежит бог знает куда — в Саратовскую губернию? Это верно не кто другой, как самый тот чиновник». Не естествен ли после этого ужас городничего?

Городничий. Что вы говорите? не может быть! Да нет, это вам так показалось. Это кто-нибудь другой.

Бобчинский. Помилуйте, как не он! И денег не платит, и не едет — кому же быть, как не ему? И с какой стати жил бы он здесь, когда ему прописана подорожная в Саратов?

---

* Навязчивой идее. — *Ред.*

Понимаете ли вы хотя в возможности эту чудную логику, эти резоны, эти доводы? на каких законах разума основаны они? Вот он — вот источник комического и смешного! Видите ли вы, какая драма, какое столкновение противоположных интересов, проистекающих из характеров действующих лиц и их взаимных отношений, выразилось в этих двух монологах! Городничий уже верит страшному известию и, как утопающий хватается за соломинку, так он пустым вопросом хочет как бы отдалить на время сознание горькой истины, чтобы дать себе время опомниться; Бобчинский, напротив, всеми силами старается поддержать и в других и в самом себе уверенность в справедливости известия, которое вдруг придало ему такую важность. Да, в этой комедии нет ни одного слова, строгой и непреложной необходимости которого нельзя б было доказать из самой сущности идеи и действительности характеров. Но вот Бобчинский по тем же причинам, как и его достойный друг, и с такою же основательностию и очевидностию подает голос о несомненности факта:

Он, он!.. ей-богу, он... Я ставлю бог знает что... Такой наблюдательный: все обсмотрел и по углам везде, и даже заглянул в тарелки наши полюбопытствовать, что едим. Такой осмотрительный, что боже сохрани...

После такого довода нет больше сомнения! Такой наблюдательный, что даже в тарелки заглядывал! Боже мой, да если б в эту минуту бедному городничему сказали о наблюдательности его кучера, он принял бы его за ревизора, отличительным признаком которого в его испуганном воображении непременно должна быть *наблюдательность*...

Видите ли, с каким искусством поэт умел завязать эту драматическую интригу в душе человека, с какою поразительною очевидностию умел он представить необходимость ошибки городничего? Если и теперь не видите — перечтите комедию, или, что еще лучше — посмотрите ее на сцене; если и тут не увидите — так это уже вина вашего зрения, а мы не берем на себя трудной обязанности научить слепого безошибочно судить о цветах. Если нужны еще доказательства не из сущности идеи произведения почерпнутые, а внешние, практические, рассудочные и резонерские, без которых многие люди ничего не понимают, заметим им, что подобные случаи часто бывают в жизни: сосредоточьтесь на идее, от которой зависит ваша участь, — вы начнете говорить о ней с первым встречным на улице, приняв его за своего приятеля, к которому вы шли говорить о ней. По крайней мере это очень возможно.

Пропускаем остальную половину первого акта — отчаяние городничего при мысли, что ревизор в полторы недели мог узнать о невинно высеченной им унтер-офицерской жене, о покраже у арестантов провизии, о нечистоте на улицах; его радость при мысли, что ревизор — *молодой человек;* его рас-

поряжения; сцену с квартальными; просьбу Добчинского взять его с собою или хоть позволить «бежать за дрожками петушком, петушком», чтобы только посмотреть в щелочку «так, знаете, из дверей только увидеть, как там он... больше сущность и поступки его, а я ничего»; замечание городничего квартальному, что он «не по чину берет»; сцену с частным приставом, донесшим о квартальном Держиморде, который поехал по случаю драки, для порядка, и воротился пьян; дальнейшие распоряжения городничего; его животные переходы от раскаяния к ругательствам на купцов, не догадавшихся подарить ему новой шпаги, хотя и видели, что старая уже не годится; его обещание поставить такую свечу, какой никто еще не ставил, и угрозу «на каждого бестию-купца наложить по три пуда воска», когда беда минет; сцену Анны Андреевны, расспрашивающей мужа за дверью о том, с усами ли ревизор и с какими усами; брань ее на дочь, которая своею кокетливостию при туалете лишила ее возможности поскорее разузнать о ревизоре; эту пикировку с дочерью, в которой поблеклая кокетка уездного города представляется как бы видящей в молодой дочери свою соперницу; скажем коротко, что во всем этом, как и в предшествовавшем, поэт остался верен своей идее, не изменил ей ни словом, ни чертою; что все это больше нежели портрет или зеркало действительности, но более походит на действительность, нежели действительность походит сама на себя, ибо все это — художественная действительность, замыкающая в себе все частные явления подобной действительности...

Перед нами Осип — герой лакейской природы, представитель целого рода бесчисленных явлений, из которых он ни на одно не похож, как две капли воды, но из которых каждое похоже на него, как две капли воды. В своем большом монологе, где, между прочим, читает он нравоучение самому себе для своего барина, он высказывает всего себя, свои отношения к барину и, наконец, самого барина. Вы видите деревенского слугу, который пожил в Петербурге, постиг достоинство столичной жизни и *галантерейного обращения,* но, по пословице, «сколько волка ни корми, он все в лес глядит», предпочитает мирную деревенскую жизнь треволнениям столицы, в которой худо без денег, иной раз славно наешься, а в другой чуть не лопнешь с голода. В истинно художественном произведении всегда видно, как взаимные отношения персонажей действуют на самый их характер, и потому вам тотчас станет ясно, что Осип грубиян столько же по натуре, сколько и по презрению к своему барину, которого глупость он понимает по-своему. Этот барин один из тех людей, которых в канцеляриях называют *пустейшими.* Он франт и щеголь, потому что дурак и столичный житель: глупцы скорее всего перенимают внешние стороны высшей их жизни. Отец содер-

жит его прилично, но он мотает батюшкины денежки, чтобы наполнить свою пустоту, занять свою праздность и удовлетворить мелкому тщеславию, а потом спускает платье на рынке, до новой присылки денег. «Он действует и говорит без всякого соображения; не в состоянии остановить постоянного внимания на какой-нибудь мысли; речь его отрывиста, и слова вылетают совершенно неожиданно». Он слышал, что есть на свете вещь, которая называется литературою, и в его пустой голове в беспорядке улеглись имена сочинений и названия журналов и сочинителей: Брамбеус и Смирдин, «Библиотека для чтения», и «Сумбека», «Юрий Милославский» и «Фенелла». Он денди не по одному модному платью, но и по манерам, денди трактирный, одна из тех фигур, которые красуются на вывесках московских трактиров, цырюлен и портных. В Пензе его обыграл на-чистую пехотный капитан: он за это досадует на случай и несчастие, но не на капитана, к которому он благоговеет, как дилетант к художнику, потому что, «что ни говори, а удивительно бестия штосы срезывает: всего каких-нибудь четверть часа посидел и все обобрал — славно играет!» Великое достоинство в его глазах!

Посмотрите, как робко и какими косвенными вопросами хочет он узнать от Осипа, есть ли у них табак: о, он боится его нравоучений и его грубости! Посмотрите, как он подличает перед трактирным прислужником, справляясь о его здоровьи и о числе приезжающих в их трактир, и как ласково просит его поторопиться принести ему обедать! Какая сцена, какие положения, какой язык!

Хлестаков. А соуса почему нет?

Слуга. Соуса нет.

Хлестаков. Отчего же нет! я видел сам, проходя мимо кухни, как готовилась рыба и котлеты.

Слуга. Да это, может быть, для тех, которые почище-с.

Хлестаков. Ах ты, дурак!

Слуга. Да-с.

Хлестаков. Поросенок ты скверный!.. Как же они едят, а я не ем! Отчего же я, чорт меня возьми, не могу также? Разве они не такие же проезжающие, как и я?

Слуга. Да уж известно, что не такие.

Хлестаков. Какие же?

Слуга. Обнаковенно какие! они уж известно: они деньги платят.

Где подсмотрел, где подслушал поэт эти сцены и этот язык? И почему только один он *так* подсмотрел и *так* подслушал? Может быть, потому, что он подсматривал и подслушивал как и все, то есть не подсматривая и не подслушивая, да в фантазии-то его это отразилось не так, как у всех. А ведь и эти *все* — тоже поэты и художники, и как блины пекут и трагедии, и драмы, и оперы, и комедии, и водевили...

Входит Осип и говорит барину, что «там *чего-то* приехал городничий, осведомляется и спрашивает о вас»: новое комическое столкновение! У Хлестакова воображение настроено на мысли о жалобах трактирщика, о тюрьме... Он испугался тюрьмы, но утешился мыслию, что если поведут его туда благородным образом, то ничего; но мысль о двух купеческих дочерях и офицерах, которых он видел на улице, снова приводит его в отчаяние... Можете представить, в какой *настроенности* его воображения входит к нему городничий... В высшей степени комическое положение!.. Но мы пропускаем эту превосходную сцену — она говорит сама за себя, а для кого она нема, тем немного помогут наши толкования. Скажем только, что в этой сцене городничий является во всем своем блеске: с одной стороны, как чуждый фантастическому для него понятию петербуржского чиновника и весь сосредоточенный на мысли о «проклятом инкогнито», он все глупости Хлестакова принимает за *тонкие штуки,* а с другой, преловко и прехитро выкидывает свои *тонкие штуки* и улаживает дело.

Третье действие, а Анна Андреевна все еще у окна с своею дочерью — в высшей степени комическая черта! Тут не одно праздное любопытство пустой женщины: ревизор молод, а она кокетка, если не больше... Дочь говорит, что кто-то идет — мать сердится: «Где идет? у тебя вечно какие-нибудь фантазии; *ну да, идет*». Потом вопрос, кто идет: дочь говорит, что это Добчинский — мать опять не соглашается и опять упрекает дочь ни в чем: «Какой Добчинский? *тебе всегда вдруг вообразится этакое!* совсем не Добчинский. Эй, вы, ступайте сюда! скорее!» Наконец обе разглядывают; дочь говорит: — «А что? а что, маменька? Видите, что Добчинский!» Мать отвечает: — «Ну да, Добчинский, теперь я вижу — из чего же ты споришь?» Можно ли лучше поддержать достоинство матери, как не быть всегда правою перед дочерью и не делая всегда дочь виноватою перед собою? Какая сложность элементов выражена в этой сцене: уездная барыня, устарелая кокетка, смешная мать! Сколько оттенков в каждом ее слове, как значительно, необходимо каждое ее слово! Вот что значит проникать в таинственную глубину организации предмета и во внешность выводить то, что кроется в самых недоступных для зрения тканях и нервах внутренней организации! Поэт заставляет насквозь видеть эти характеры и внутри находить причины всего внешнего, являющегося. Сцена Анны Андреевны с Добчинским: та и другой являются тут во всей своей прозрачности. Она спрашивает его, тот ли это ревизор, о котором уведомляли ее мужа: *«Настоящий;* я это первый открыл вместе с Петром Ивановичем». Потом он пересказывает свидание городничего с Хлестаковым так, как оно отразилось в его понятии и как должно было отразиться в понятии городничего, и заключает, что он тоже «перетрухнул немножко». «Да вам-то

чего бояться — ведь вы не служите?» — спрашивает она его. «Да так, знаете, когда вельможа говорит, то чувствуешь страх», — отвечает простак. На вопрос городничихи о наружности ревизора он его описывает так, как он отразился в его узкой голове: «Молодой, молодой человек: лет двадцати трех; а говорит совершенно, как старик. Извольте, говорит, я поеду: и туда, и туда... *(размахивает руками)* так, это все славно». Видите ли в этих бессмысленных словах немножко идиотское неумение отдать себе отчет в собственном впечатлении и выразить его словом? Далее: «Я, говорит, и написать и почитать люблю, но мешает, что в комнате, говорит, немножко темно». Видите ли из этого, что чем Хлестаков был пошлее, бессвязнее в своих фразах, трактирнее в своих манерах, тем большее придавал он себе значение не только в глазах Добчинского, но и самого городничего? Есть люди, которые почитают в книгах глубоким и мудрым все, чего они не понимают: приведите к ним какого-нибудь глупца или ловкого мистификатора как автора этой умной книжки, чем нелепее он будет выражаться, тем больше они будут ему удивляться. Для городничего ревизор был слишком премудрою книгою, потому уже только, что он ревизор — с этой точки зрения его трудно было сдвинуть, и потому все, что Хлестаков ни врал после к явной своей невыгоде, только еще более поддерживало городничего в его заблуждении, вместо того чтобы вывести из него и открыть ему глаза.

Сцена матери и дочери, советующихся о туалете, чтобы их не осмеяла какая-нибудь «столичная штучка», и спор о палевом платье, которое, по мнению матери, к лицу ей, так как у ней самые темные глаза, потому что «она и гадает всегда на трефовую даму», и возражение дочери, что к ней не идет цветное платье, потому что она «больше червонная дама», — эта сцена и этот спор окончательно и резкими чертами обрисовывают сущность, характеры и взаимные отношения матери и дочери, так что последующее уже нисколько не удивляет в них вас, как не удивляет сумма *четырех,* вышедшая из умножения *двух* на *два.* Вот в этом-то состоит *типизм* изображения: поэт берет самые резкие, самые характеристические черты живописуемых им лиц, выпуская все случайные, которые не способствуют к оттенению их индивидуальности. Но он выбирает не по сортировке, не по соображению и сличению более годных с менее годными, он даже и не думает, не заботится об этом, но все это выходит у него само собою, потому что изображаемые им на бумаге лица прежде всего изобразились у него в фантазии, и изобразились во всей полноте своей и целости, со всеми родовыми приметами, от цвета волос до родимого пятнышка на лице, от звука голоса до покроя платья. Положить их на бумагу — для него уже акт второстепенный, почти механический труд. И посмотрите, как легко у

него все выходит: в этой коротенькой, как бы слегка и небрежно наброшенной сцене, вы видите прошедшее, настоящее и будущее, всю историю двух женщин, а между тем она вся состоит из спора о платье и вся как бы мимоходом и нечаянно вырвалась из-под пера поэта!..

Сцена явления Хлестакова в доме городничего в сопровождении свиты из городского чиновничества и самого Сквозника-Дмухановского; представление Анны Андреевны и Марьи Антоновны; любезничанье и вранье Хлестакова — каждое слово, каждая черта во всем этом, общность и характер всего этого — торжество искусства, чудная картина, написанная великим мастером, никогда не жданное, никем не подозревавшееся изображение всеми виденного, всем знакомого, и, несмотря на то, всех удивившего и поразившего своей новостию и небывалостию!.. Здесь характер Хлестакова — этого *второго* лица комедии — развертывается вполне, раскрывается до последней видимости своей микроскопической мелкости и гигантской пошлости. К сожалению, это лицо понято меньше прочих лиц и еще не нашло для себя достойного артиста на театрах обеих столиц. Многим характер Хлестакова кажется резок, *утрирован,* если можно так выразиться, его болтовня, напоминающая *не любо, не слушай — врать не мешай,* — изысканно-неправдоподобною. Но это потому, что всякий хочет видеть и, следовательно, видит в Хлестакове свое понятие о нем, а не то, которое существенно заключается в нем. Хлестаков является к городничему в дом после внезапной перемены его судьбы: не забудьте, что он готовился итти в тюрьму, а между тем нашел деньги, почет, угощение, что он после невольного и мучительного голода наелся досыта, отчего и без вина можно прийти в какое-то полупьяное расслабление, а он еще и подпил. Как и отчего произошла эта внезапная перемена в его положении, отчего перед ним стоят все на вытяжку — ему до этого нет дела; чтобы понять это, надо подумать, а он не умеет думать, он влечется, куда и как толкают его обстоятельства. В его полупьяной голове при обремененном желудке все передвоилось, все переменилось — и Смирдин с Брамбеусом, и «Библиотека» с «Сумбекою», и Маврушка с посланниками. Слова вылетают у него вдохновенно; оканчивая последнее слово фразы, он не помнит ее первого слова. Когда он говорил о своей значительности, о связях с посланниками, — он не знал, что он врет, и нисколько не думал обманывать: сказав первую фразу, он продолжал как бы против воли, как камень, толкнутый с горы, катится уже не посредством силы, а собственною тяжестию. «Меня даже хотели сделать вице-канцлером *(зевает во всю глотку)* [277]. О чем, бишь, я говорил?» Если бы ему сказали, что он говорил о том, как отец секал его розгами, он, наверное, уцепился бы за эту мысль и начал бы не говорить, а как будто продолжать, что это очень больно, что

он всегда кричал, но что «при нынешнем образовании этим ничего не возьмешь».

Многие почитают Хлестакова героем комедии, главным ее лицом. Это несправедливо[278]. Хлестаков является в комедии не сам собою, а совершенно случайно, мимоходом, и притом не самим собою, а *ревизором*. Но кто его сделал ревизором? *страх городничего*, следовательно, он создание испуганного воображения городничего, призрак, тень его совести. Поэтому он является во втором действии и исчезает в четвертом, — и никому нет нужды знать, куда он поехал и что с ним стало: интерес зрителя сосредоточен на тех, которых страх создал этот фантом, а комедия была бы не кончена, если бы окончилась четвертым актом. Герой комедии — городничий как представитель этого мира призраков.

В «Ревизоре» нет сцен лучших, потому что нет худших, но все превосходны, как необходимые части, художественно образующие собою единое целое, округленное внутренним содержанием, а не внешнею формою, и потому представляющее собою особный и замкнутый в самом себе мир. Скрепя сердце пропускаем VII, VIII, IX и X явления третьего акта и остановимся только на оцепенении городничего, как бы кто ударил его обухом по голове: «так совсем ошеломило! страх такой напал: еще такого важного человека никогда не видал *(задумывается)*; с министрами играет и во дворец ездит... так вот, право, чем больше думаешь... чорт его знает, не знаешь, что и делается в голове, как будто стоишь на какой-нибудь колокольне, или тебя хотят повесить»... Это говорит уездный чиновник, служака, начавший службу по-старинному, что называлось «тянуть лямку»; а вот голос чиновницы *нового времени*, которая всегда образованнее своего мужа: «А я никакой совершенно не ощутила робости, я просто видела в нем образованного, светского, *высшего тона* человека, а о чинах его мне и нужды нет». Бесподобна и эта выходка *философствующего* городничего: «Чудно все завелось теперь на свете: народ все тоненький, поджаристый такой. Никак не узнаешь, что он важная особа». Это голос старого чиновника, врасплох застигнутого новым временем: он уже и прежде слышал, а теперь собственными глазами удостоверился, что нынче-де уже по голове, а не по брюху делаются важными особами.

В первых сценах четвертого акта Хлестаков беседует с самим собою и является все тем же, все самим же собою, и не изменяет себе ни одним словом, ни одним движением. После дивных сцен с чиновниками города, у которых он набрал денег, он еще в первый раз догадывается, что его принимают не за то, что он есть, а за великого государственного человека. Причина этого явления и могущие выйти из него следствия не в силах остановить на себе его внимания. Это одна из тех голов, которые не в состоянии превратить самого простого поня-

тия и глотают, не жевавши. Он очень рад, что его приняли за важную особу: «Я это люблю. Мне нравится, если меня почитают за важного человека. В моей физиономии точно есть что-то такое внушающее...» и не докончил, сколько потому, что это фраза слышанная, а не своя, столько и потому, что вдруг перепрыгнул к другому предмету: ...«Это с их стороны тоже благородная черта, что они готовы дать взаймы денег». Видите ли: его приняли за важную особу — оттого, что «у него в физиономии есть что-то внушающее»; это должная дань его личным достоинствам, а не другая, более важная для чиновников причина; что ему надавали денег, это не взятки, а заем, и он на ту минуту, как говорит, вполне убежден, что возвратит им свой долг. Но Осип умнее своего барина: он все понимает и ласково, тоже как будто мимоходом, советует ему уехать, говоря: «Погуляли здесь два денька, ну — и довольно; что с ними связываться! плюньте на них! неровен час: какой-нибудь другой наедет», и обольщает его тройкою лихих лошадей с колокольчиком. Эта приманка, равно как и мимоходом сказанное предостережение, что «батюшка будет гневаться за то, что так замешкались», и решила Хлестакова последовать благоразумному совету. Следует сцена с купцами, в которой вы видите, как на ладони, это купечество уездного городка, которое выучилось кое-как зашибать деньгу, а еще не обрилось и не умылось, чтобы от его бородки не пахло капустою; которое плохо знает грамоту и живет на «авось», то есть где выторговал, а где надул, и с которым, по всему этому, городничий обходится без чинов: «схватит за бороду, говорит, ах ты татарин»; которое, наконец, любит, коли давать, так давать — возьми и подносик, и головку сахара, и кулечек с винами, и не триста, — что триста! — пятьсот, только дело сделай. Язык неподражаемо верен. Хлестаков опять не изменяет себе — берет взаймы, о взятках слышать не хочет, и если где приходит в маленькое недоумение, там толкает его Осип и заставляет не быть без действия. Но вот входит Марья Антоновна: она в комнате чужого молодого человека ищет маменьки... Ее приход *толкает* Хлестакова, то есть заставляет делать то, чего он не думал делать. Он франт, она «барышня»: следовательно, ему должно волочиться за нею. Что из этого выйдет — такая мысль не может прийти в его пустую и легкую голову, которая действует под влиянием внешнего обстоятельства, под впечатлением настоящей минуты. «Барышня» глупа, пуста и пошла, но она уже прочла несколько романов, и у ней есть альбом, в который Хлестаков должен написать какие-нибудь *этакие новенькие* «стишки». О, ему это ничего не стоит — он много знает наизусть стихов; например: «О ты, что в горести напрасно», и пр. И вот он на коленях перед нею. Уйди она — он через минуту забыл бы об этой сцене, как совсем небывалой; но входит мать и *толкает* его «просить руки» Марьи Антоновны. Он

уезжает в полной уверенности, что он жених и что все сделалось, как должно; но извозчик крикнул, колокольчик залился — и Хлестаков готов спросить себя: «На чем, бишь, я остановился?»

Первые сцены пятого акта представляют нам городничего в полноте его грубого блаженства животной натуры. Здесь поэт является глубоким анатомиком души человеческой, проникает в самые недоступные тайники ее и выводит наружу все крывшееся в них. В самом деле, в пятом акте городничий является в своем апотеозе, полным определением своей сущности, вполне определившеюся возможностию: все темное, грозное, низкое и грубое, что крылось в его природе, развивалось воспитанием и обстоятельствами, все это всплыло со дна наверх, изнутри явилось наружу, и явилось так добродушно, так комически, что вы невольно смеетесь там, где бы должны были ужасаться. «Что, говорит он жене, тебе и во сне не виделось: просто из какой-нибудь городничихи, и вдруг, фу ты канальство! С каким дьяволом породнились!» — «Какие мы с тобою теперь птицы сделались! А, Анна Андреевна! высокого полета, чорт побери!» Из труса он делается нахалом, мещанином, который вдруг попал в знатные люди; страх Сибири прошел — он уже не обещает богу пудовой свечи и грозится еще жить и обирать купцов; велит кричать о своем счастии всему городу, «валять в колокола; коли торжество, так торжество, чорт возьми!» его дочь выходит замуж за такого человека, «что и на свете еще не было, что может и прогнать всех в городе, и в тюрьму посадить, и все, что хочет». Боже мой! к лицу ли ему генеральство! А он в неистовом восторге, в бешеной комической страсти от мысли, что будет генералом... «Ведь почему хочется быть генералом? потому что случится, поедешь куда-нибудь, фельдъегери и адъютанты поскачут везде вперед: лошадей! и там на станциях никому не дадут, все дожидается: все эти титулярные, капитаны, *городничии,* а ты себе и в ус не дуешь: обедаешь где-нибудь у губернатора, а там: стой *городничий!* Ха, ха, ха! Вот что, канальство, заманчиво!»

Так проявляются грубые страсти животной натуры! Это страсть — и страсть бешеная: у нашего городничего сверкают глаза, в голосе тон исступления, движения порывисты. Если не верите — посмотрите на Щепкина в этой роли. В комедии есть свои страсти, источник которых смешон, но результаты могут быть ужасны. По понятию нашего городничего, быть генералом значит видеть пред собою унижение и подлость от низших, гнести всех не-генералов своим чванством и надменностию; отнять лошадей у человека нечиновного или меньшего чином, по своей подорожной имеющего равное на них право; говорить *братец* и *ты* тому, кто говорит ему *ваше превосходительство* и *вы,* и пр. Сделайся наш городничий генералом — и, когда он живет в уездном городе, горе *маленькому человеку,* если он

считая себя «неимеющим чести быть знакомым с г. генералом», не поклонится ему или на балу не уступит места, хотя бы этот *маленький человек* готовился быть *великим* человеком!.. тогда из комедии могла бы выйти трагедия для «маленького человека»...

Приход купцов усиливает волнение грубых страстей городничего: из животной радости он переходит в животную злобу. Сначала хочет говорить тихо, с сосредоточенной яростию и злобною ирониею; но животная натура не дает ему выдержать этой роли: власть над собою принадлежит только образованным людям; он постепенно приходит в бо́льшую и бо́льшую ярость и разражается ругательствами. Он пересчитывает Абдулину свои благодеяния, то есть напоминает случаи, где они вместе казну обкрадывали... Купцы являются теми же купцами: они низко кланяются, низко подличают. Великодушный городничий смягчается, но на условии, чтобы «засусленные бороды, аршинники, самоварники, протоканалии и архибестии» не думали «отбояриться от него каким-нибудь балычком или головою сахара», ибо-де «он выдает дочку свою не за какого-нибудь дворянина»...

Начинают сбираться гости. Городничий снова в своем петушьем величии. Перед ним все подличают, как перед знатною особою; поздравляют вслух с «необыкновенным благополучием» и ругают вполголоса. Городничиха, как и с самого начала пятого акта, играет роль случайной дамы, которая, однако, нисколько не удивлена своим счастием, как по праву принадлежащим ее достоинствам и как давно привычным ей. Она показывает, что равнодушна к нему. Но устарелая кокетка берет верх над знатною дамою: она почти оспоривает жениха у своей дочери. Входит простодушный почтмейстер и пренаивно открывает всем глаза насчет мнимого ревизора, доказав очевидно, что он «и не уполномоченный и не особа». Сцена чтения письма Хлестакова — в высшей степени комическая. Но что же наш городничий? — Вы думаете, ему стыдно, мучительно стыдно видеть себя так жестоко одураченным собственною ошибкою, так тяжко наказанным за свои грехи? Как бы не так! Бездарность, посредственность или даже обыкновенный талант тотчас бы воспользовались случаем заставить городничего раскаяться и исправиться; но талант необыкновенный глубже понимает натуру вещей и творит не по своему произволу, а по закону разумной необходимости. Городничий пришел в бешенство, что допустил обмануть себя мальчишке, вертопраху, у которого молоко на губах не обсохло, он, который «тридцать лет жил на службе», которого «ни один купец, ни один подрядчик не мог провести; мошенников над мошенниками обманывал; пройдох и плутов таких, что весь свет готовы обворовать, поддевал на уду; трех губернаторов обманул!» — Вы думаете: ему совестно, мучительно совестно смотреть на

тех людей, перед которыми он сейчас только так ломался, которые унижались и подличали перед его мнимою знатностию? Ничего не бывало! Когда дражайшая его половина обнаруживает всю свою глупость наивным вопросом: «Как же?.. ведь это не может быть... Он совсем ведь обручился с нашей Машенькой?» — он не только не старается замять позорного для них обоих объяснения, но еще с досадою на ее недогадливость очень ясно толкует ей, в чем дело: «А разве ты не видишь, что у него все это фу-фу? Пустейший человек, чорт бы побрал его! Вот подлинно, если бог захочет наказать, так отнимет разум. Ну, что в нем было такого, чтоб можно было принять за важного человека иль вельможу? Пусть бы имел он что-нибудь, внушающее уважение, а то чорт знает что: дрянь, сосулька! Тоньше серной спички!» За сим обманутые чудаки бросаются с ругательствами на Петров Ивановичей, как первых вестовщиков о приезде ревизора. Брань сыплется на них градом; они сваливают вину друг на друга, как вдруг явление жандарма с известием о приезде истинного ревизора прерывает эту комическую сцену и, как гром, разразившийся у их ног, заставляет их окаменеть от ужаса, и таким образом превосходно замыкает собою целость пьесы.

Все, сказаное нами о «Ревизоре», отнюдь не есть разбор этого превосходного произведения искусства. Подробный разбор хода всей пьесы, характеров ее действующих лиц, их взаимные отношения и их взаимнодействия друг на друга завели бы нас далеко и отвлекли бы от главного предмета — «Горе от ума», а наша статья и без того вышла слишком велика. Скрепя сердце и обуздывая руку, мы не показали подробно развития действия, а наскоро пробежали его, не останавливались на отдельных лицах, но, так сказать, зацеплялись за них. Наша цель была — намекнуть на то, чем должна быть комедия, художественно созданная. Для этого мы старались намекнуть на идею «Ревизора», а вследствие ее не только на естественность, но и на необходимость ошибки городничего, принявшего Хлестакова за ревизора, ошибки, составляющей завязку, интригу и развязку комедии, а через все это указать по возможности на целость (Totalität) пьесы, как особого, в самом себе замкнутого мира. Не нам судить, до какой степени выполнили мы все это; по крайней мере теперь читатели могут ясно видеть наши требования от искусства и наш критериум для суждения о комедии.

Русская комедия *начиналась* задолго еще до Фонвизина, но *началась* только с Фонвизина. Его «Недоросль» и «Бригадир» наделали страшного шума при своем появлении и навсегда останутся в истории русской литературы, если не искусства, как одно из примечательнейших явлений. В самом деле, эти две комедии суть произведения ума сильного, острого, человека даровитого; но они мастерские сатиры на совре-

менное общество, а следовательно, не художественные произведения, следовательно, и не комедии. Ни одна из них не представляет собою целого, замкнутого собою мира, возникшего из творческого зачатия, но представляет пресмешную карикатуру на глупость и невежество; в них нет основной идеи в философическом значении этого слова, но есть намерение, цель, и цель вне, а не внутри их заключенная. Поэтому каждая из них разделена на две части, на смешную и серьезную, потому что действующие лица разделены на два разряда: на дураков и умных. Дураки очень милы и потешны, а умники — скучные резонеры. Завязка, интрига и развязка — общее место, старая обветшалая форма, как в комедиях Мольера. Правда, в изображении дураков видна некоторая объективность и что-то похожее на поэтическую обрисовку, потому что каждый из дураков глуп по-своему; но это слабо, и индивидуальные особности глупцов больше внешние, чем внутренние, из идеи вытекающие; а главное, из карикатурных образов этих дураков всегда более или менее выглядывает смеющаяся фигура самого автора. Одним словом, «Недоросль» и «Бригадир» — превосходные, хотя и не без больших недостатков, *произведения литературы,* но отнюдь не *произведения искусства.*

После комедий Фонвизина много наделала шума «Ябеда» Капниста; но это произведение даже и в литературном смысле не заслуживает никакого внимания. Успех его был основан не на его литературном или каком-либо достоинстве, но на цели, которая состояла в нападке на лихоимство. Завязка, интрига и развязка пошлые, стихи дубовые, язык варварски-книжный.

С 1823 года начала ходить по рукам публики рукописная комедия Грибоедова «Горе от ума». Она наделала ужасного шума, всех удивила, возбудила негодование и ненависть во всех, занимавшихся литературою ex officio *, и во всем старом поколении; только немногие из молодого поколения и не принадлежавшие к записным литераторам и ни к какой литературной партии были восхищены ею. Десять лет ходила она по рукам, распавшись на тысячи списков; публика выучила ее наизусть, враги ее уже потеряли голос и значение, уничтоженные потоком новых мнений, и она явилась в печати тогда уже, когда у ней не осталось ни одного врага, когда не восхищаться ею, не превозносить ее до небес, не признавать гениальным произведением, считалось образцовым безвкусием. И вдруг в одном петербуржском журнале, в 1835 году, какой-то (говорили и печатали тогда, будто московский) критик объявил, что «Горе от ума» такое слабое произведение, что хуже даже «Недовольных»... Разумеется, публика приняла это за одну из тех милых шуточек, до которых так страстны иные журналы.

* По обязанности. — *Ред.*

Но вот недавно, по случаю выхода в свет второго издания «Горе от ума», в другом петербуржском журнале (современном задним числом) объявлено, что «Горе от ума» должно стоять подле комедий Фонвизина и что те, которые, подобно издателю комедии Грибоедова (г. Ксенофонту Полевому), видят в ее авторе «человека с большим дарованием», только прячутся за его имя[279].

Такова судьба комедии Грибоедова. Но все это доказывает только, что «Горе от ума» есть явление необыкновенное, произведение таланта сильного, могучего, а вместе с тем, что для нее уже настало время оценки критической, основанной не на знакомстве с ее автором и даже не на знании обстоятельств его жизни, а на законах изящного, всегда единых и неизменяемых.

«Горе от ума» принято было с враждою и ожесточением и литераторами и публикою. Иначе не могло и быть: литературные знаменитости тогдашнего времени состояли из людей прошлого века или образованных по понятиям прошлого века. Не забудьте, что в то время сам Мерзляков, человек с большим талантом и поэтическою душою, разбирал с кафедры неподражаемые красоты трагедий Сумарокова и подсмеивался над Шекспиром, Шиллером и Гёте, как над представителями эстетического безвкусия, а в «Обществе любителей *российской* словесности» читал свои трактаты о трагедии, производя ее от козла. Великими писателями считались тогда люди, которые теперь неизвестны даже по именам. Пушкин еще только удивлял одних и бесил других. Словом, это было последнее время французского классицизма в нашей литературе. Представьте же себе, что комедия Грибоедова, во-первых, была написана не шестиногими ямбами с пиитическими вольностями, а вольными стихами, как до того писались одни басни; во-вторых, она была написана не книжным языком, которым никто не говорил, которого не знал ни один народ в мире, а русские особенно слыхо́м не слыхали, видо́м не видали, но живым, легким разговорным русским языком; в-третьих, каждое слово комедии Грибоедова дышало комическою жизнию, поражало быстротою ума, оригинальностию оборотов, поэзиею образов, так что почти каждый стих в ней обратился в пословицу или поговорку и годится для применения то к тому, то к другому обстоятельству жизни, — а по мнению русских классиков, именно тем и отличавшихся от французских, язык комедии, если она хочет прослыть *образцовою,* непременно должен был щеголять тяжелостию, неповоротливостию, тупостию, изысканностию острот, прозаизмом выражений и тяжелою скукою впечатления; в-четвертых, комедия Грибоедова отвергла искусственную любовь, резонеров, разлучников и весь пошлый, истертый механизм старинной драмы; а главное и самое непростительное в ней было — талант,

талант яркий, живой, свежий, сильный, могучий... Да, литераторам не могла понравиться комедия Грибоедова; они должны были ожесточиться против нее!.. За что же общество так сильно осердилось на нее? За то, что она была самою злою сатирою на это общество. Она заклеймила остатки XVIII века, дух которого бродил еще, как заколдованная тень, ожидая себе осинового кола, которым и было «Горе от ума». Новое поколение вскоре не замедлило объявить себя за блестящее произведение Грибоедова, потому что вместе с ним оно смеялось над старым поколением, видя в «Горе от ума» злую сатиру на него и не подозревая в нем еще злейшей, хотя и безумышленной сатиры на самого себя, в лице полоумного Чацкого...

За что же теперь так жестоко, так бездоказательно, так произвольно и, надо сказать, так дерзко и неуважительно начинают нападать на такое прекрасное, делающее истинную честь отечественной литературе произведение?.. Тут две причины. Во-первых, *кто* нападает? Люди ли, которые меряют изящные произведения своей неизящною стряпней и на смех всему миру таращатся видеть в Грибоедове соперника себе, они, которые, как ни высоко загибают голову, чтобы достать до его лица, но обивают себе кулаки только о его колени, выше которых даже и на цыпочках не могут достать? [280] Во-вторых: в дерзости этих людей, кроме оскорбленного, микроскопического самолюбия, выражается еще и требование времени определить достоинство «Горя от ума» не на основании личных мнений, но на основании законов изящного, и не при посредстве личного пристрастия, а при посредстве разумной мысли, холодной и мертвой для всяких личных отношений, но пламенной и живой для ищущих истины.

Теперь у нас в литературе господствуют и борются два рода критики — *французская* и *немецкая*. Первая смотрит на произведение с исторической точки зрения, то есть объясняет его и произносит ему оценку вследствие разбора его отношений к современному обществу и к частной жизни самого автора. Известно, что французы увлекаются дневными интересами (les intérêts du jour), и каждое литературное и поэтическое произведение у них есть решение дневного вопроса (la question du jour), то есть того, о чем говорят нынче. Немецкая критика смотрит на художественное произведение, как на нечто безусловное, в самом себе носящее свою причину, свое оправдание и свою оценку, по мере того как оно выражает собою общие законы духа, явления разума, и меряет его масштабом разумной мысли. Известно, что немцы мало занимаются эфемерными интересами текущего дня, но сосредоточивают все свое внимание на интересах общих, мировых, непреходящих. Всякому свое! Но и французская критика имеет свое значение при рассматривании таких произведений литературы, которые, имея большое влияние на общество, не принадлежат к искус-

ству, каковы, например, повести Карамзина, комедии Фонвизина и т. п. Однакоже решение вопроса: художественно или не художественно то или другое произведение литературы — подлежит совсем не французской, а немецкой критике, потому что решение такого вопроса относится совсем не к истории, а к науке изящного, имеющей своим основанием законы изящного, выводимые из разумной мысли. Мы уже мимоходом взглянули на «Горе от ума» с исторической точки зрения: взглянем теперь на него со стороны искусства, чтобы определить — художественное ли оно произведение.

Всякое художественное произведение рождается из единой общей идеи, которой оно обязано и художественностию своей формы, и своим внутренним и внешним единством, через которое оно есть особый, замкнутый в самом себе мир. Какая основная идея «Горя от ума»? — Это можно узнать только из самой комедии; почему и взглянем на ее содержание.

Дочь барина-чиновника в минуту борения утреннего света с темнотою ночи в своей спальне *занимается музыкою* с молодым человеком, чиновником своего отца. Горничная, перед спальнею, стоит на часах и, чтобы кто не узнал о их несвоевременном занятии музыкою и не перетолковал в дурную сторону такой бескорыстной любви к искусству, напоминает им, что уже светает, и, чтобы вывести их из меломанического самозабвения, переводит часовую стрелку. Вдруг входит сам барин и отец, Фамусов, и начинает волочиться за горничною своей дочери, которая в то время доигрывала последний дуэт. Фамусов уходит; являются Софья и Молчалин; Лиза упрекает их за долговременное пребывание в гармонии, рассказывает о приходе барина и о том, как она струсила. Входит опять Фамусов и застает их всех вместе. Следуют допросы, упреки и нападки на *Кузнецкий мост*. Софья рассказывает свой сон, желая намекнуть им на свою любовь к какому-то робкому и бедному молодому человеку, отец прерывает ее:

Ах, матушка, не довершай удара!
Кто беден, тот тебе не пара!

В заключение советует ей соснуть и идет с Молчалиным подписывать бумаги. Софья наедине с Лизою. Из их разговора мы узнаем, что она без памяти от «скромного» Молчалина и не очень дорожит своим добрым именем и общественным мнением. Лиза восстает против ее любви, которая добром не кончится, и напоминает ей о Чацком, который нежно любил ее с детства и которого и она любила; но Софья отзывается о Чацком с враждебностию, находя в нем только злословие и больше ничего. Вообще служанка обращается с своею барышнею запросто, потому что, как помощница в ее низкой связи, держит в руках своих ее участь. Вообще все эти сцены написаны мастерски и служат превосходною интродукциею в комедию;

характеры и их взаимные отношения обрисованы резко и искусно. Вдруг лакей докладывает о приезде Чацкого, который тотчас и является.

Чацкий воспитывался в доме Фамусова и любил его дочь с детства. Три года путешествовал он и не видал ее, теперь спешит увидеться. Чацкий человек *светский* и человек *глубокий;* отсюда должны выходить приличие и поэзия его свидания с Софьею. Как *светский* человек, он не должен рассыпаться в нежных и страстных монологах; скорее должен он начать шутить и говорить о незначащих предметах, обо всем, кроме любви своей; но, как у *глубокого* человека, в его шутках должно, как бы против его воли проискриваться его чувство, и, как arrière pensée *, оно же должно незримо присутствовать в его болтовне о разных пустяках. Но что же? Во-первых, он заезжает в дом ее отца и требует свидания с ней прямо с дороги, не заехав домой, чтобы обриться и переодеться, — и заезжает когда же? — в *шесть часов утра!* — Воля ваша — не *по-светски,* не умно и не эстетически!.. Первое, что он начинает говорить с нею, — это о том, что она холодно принимает его, тогда как он скакал сломя голову сорок пять часов, не прищуря глазом, терпел от бури, растерялся, падал несколько раз!.. Софья холодно над ним издевается, — и он начинает расспрашивать у ней о знакомых и делать против них сатирические выходки. Истинного и глубокого чувства любви не видно ни в одном его слове. Входит Фамусов. Софья пользуется случаем ускользнуть. Чацкий рассеянно отвечает на пошлости Фамусова и беспрестанно заводит с ним речь о Софье; наконец спохватывается, что ему пора домой и уходит. Фамусов силится объяснить сон дочери и на кого из двух она метит — на Молчалина или на Чацкого: один нищий — другой франт, мот и сорванец, и заключает свою думу, а вместе с нею и первый акт комедии, комическим восклицанием:

Что за комиссия, создатель,
Быть взрослой дочери отцом!

Фамусов приказывает Петрушке читать календарь и отмечать, куда и когда барин отозван обедать. Превосходный монолог! Тут Фамусов весь высказывается. Приходит Чацкий, и его беспрестанные обращения к Софье Павловне заставляют Фамусова спросить его — не хочет ли он на ней жениться, и заметить, что для того ему надо хорошенько управлять имением, а главное *послужить*.

«Служить бы рад, прислуживаться тошно!» —

отвечает ему Чацкий. Фамусов говорит, что «все вы гордецы», что «спросили бы, как делали отцы, учились бы на старших глядя». Чацкий рад вызову и разливается потоком энергиче-

* Задняя мысль. — *Ред.*

ских выходок против старого времени, в которых Фамусов не понимает ни полслова. Эта сцена была бы в высшей степени комическою, если б изображена была объективно как столкновение двух чудаков; но как этого нет, как автор не думал нисколько, что его Чацкий — полоумный, то она смешна, но не в пользу автора. Слуга докладывает о Скалозубе, и Фамусов просит Чацкого, ради чужого человека, не заноситься завиральными идеями и спешит навстречу к Скалозубу. Чацкий из его поспешности подозревает, уж не прочит ли он этого гостя в женихи своей дочери. Следует превосходная сцена Фамусова с Скалозубом, где эти два ничтожные характера развиваются творчески.

А, батюшка, признайтесь, что едва
Где сыщется, еще столица, как Москва! —

восклицает в лирическом одушевлении пошлости Фамусов.

Дистанция огромного размера! —

отвечает ему *лаконический* Скалозуб. До сих пор сцена шла превосходно, развита была творчески; но вот Фамусов распространяется о Москве монологом в 54 стиха, где, местами очень оригинально, высказывая самого себя, местами делает, за Чацкого, выходки против общества, какие могли бы прийти в голову только Чацкому. Чацкий радехонек, вмешивается в разговор и начинает читать проповеди и ругать Фамусова. Сцена удивительно смешная, но только не в похвалу комедии... Ни с того, ни с сего Фамусов говорит Скалозубу, что будет ждать его в кабинете, и оставляет их. Скалозуб, сказав Чацкому монолог, в котором он чудесно высказывается, тоже уходит. Тут следует падение Молчалина с лошади, обморок Софьи и подозрения Чацкого. Кажется, чего бы еще подозревать? Софья ведет себя так неосторожно в отношении к Молчалину и так нагло-враждебно в отношении к Чацкому, что, кажется, совсем бы нечего подозревать. Дело очень ясно; при беде одного она падает в обморок, а другого, забыв всякое приличие, ругает. Чацкий уходит. Софья приглашает Скалозуба на вечер, где будут всё домашние друзья и танцы под фортепьяно, и тот уходит. Софья изъявляет свой страх за Молчалина, Лиза упрекает ее в неосторожности, и Молчалин берет ее сторону против Софьи. Оставшись наедине с Лизою, Молчалин волочится за нею, говоря, что он любит барышню «по должности». Молчалин уходит, а Софья опять является, говоря Лизе, что она не выйдет к столу, и приказывая ей послать к себе Молчалина.

Вот и конец второго акта. Что в нем существенного, относящегося к делу? Обморок Софьи и вследствие его ревность Чацкого; все остальное существует само по себе, без всякого отношения к целому комедии. Все говорят, и никто ничего не

делает. Конечно, в монологах действующих лиц высказываются их характеры, но это *высказывание* в художественном произведении должно происходить из его идеи и совершаться в действии. И в «Ревизоре» каждое действующее лицо высказывает себя каждым своим словом, но совсем не с целию высказываться, а принимая необходимое участие в ходе пьесы. Каждое слово, сказанное каждым лицом, там относится или к ожиданию ревизора, или к его присутствию в городе. Лицо ревизора есть источник, из которого все выходит и в который все возвращается. И потому-то там каждое слово на своем месте, каждое слово необходимо, и не может быть ни изменено, ни заменено другим. Оттого-то и комедия Гоголя представляет собою целое художественное произведение, особный и замкнутый в самом себе мир, и может подлежать только рассмотрению немецкой, умозрительной критики, а отнюдь не французской, исторической. Лица поэта нет в этом создании, и потому, чтобы понять «Ревизора», нам совсем не нужно знать ни образа мыслей, ни обстоятельств жизни его творца.

Чацкий решается допытаться от Софьи, кого она любит, Молчалина или Скалозуба. Странное решение — к чему оно! Другое бы еще дело: допытаться, любит ли она его. Что ему за радость узнать от нее, что она любит не Молчалина, а Скалозуба или что она любит не Скалозуба, а Молчалина? Не все же ли это равно для него? Да и стоит ли какого-нибудь внимания, каких-нибудь хлопот девушка, которая могла полюбить Скалозуба или Молчалина? Где же у Чацкого уважение к святому чувству любви, уважение к самому себе? Какое же после этого может иметь значение его восклицание в конце четвертого акта:

...Пойду искать по свету,
Где оскорбленному есть чувству уголок!

Какое же это чувство, какая любовь, какая ревность? буря в стакане воды!.. И на чем основана его любовь к Софье? Любовь есть взаимное, гармоническое разумение двух родственных душ, в сферах общей жизни, в сферах истинного, благого, прекрасного. На чем же могли они сойтись и понять друг друга? Но мы и не видим этого требования или этой духовной потребности, составляющей сущность глубокого человека, ни в одном слове Чацкого. Все слова, выражающие его чувство к Софье, так обыкновенны, чтобы не сказать пошлы! И что он нашел в Софье? Меркою достоинства женщины может быть мужчина, которого она любит, а Софья любит ограниченного человека, без души, без сердца, без всяких человеческих потребностей, мерзавца, низкопоклонника, ползающую тварь, одним словом — Молчалина. Он ссылается на воспоминания детства, на детские игры; но кто же в детстве не влюблялся и не называл своею невестою девочки, с которою вместе учился

и резвился, и неужели детская привязанность к девочке должна непременно быть чувством возмужалого человека? Буря в стакане воды — больше ничего!.. И вот он приступает к объяснению. Вы думаете, что он сделает это как *светский* и как *глубокий* человек, как-нибудь намеками, со всевозможным уважением и к своему чувству, и к личности той, которую, какова бы она ни была, он любит? Ничего не бывало! Он прямо спрашивает ее:

Дознаться мне нельзя ли —
Хоть и не кстати, нужды нет —
Кого вы любите?

И этот человек волнуется любовию и ревностию! И это разговор, который должен решить участь его жизни! Наконец он прямо заводит речь о Молчалине!!! Да намекнуть девушке, не любит ли она Молчалина, все равно, что намекнуть ей, не любит ли она лакея или кучера своего отца... Софья расхваливает Молчалина, а Чацкий убеждается из этого, что она его и не любит и не уважает... Догадлив!.. Где ж ясновидение внутреннего чувства?.. Лиза подходит к барышне своей и шепчет ей на ухо, что ее ждет Молчалин, и та хочет уйти. Чацкий просит у ней позволения побыть минуту в ее комнате, но она пожимает плечами, уходит к себе и запирается, оставляя его с носом. Чацкий, оставшись один, опять ни с того, ни с сего, уверяется, что Софья любит Молчалина, и вымещает свою досаду остротами. Потом он заводит разговор с Молчалиным, и тут следует превосходнейшая сцена, где Молчалин вполне высказывается. Но вот собираются гости, и следует ряд картин тогдашнего и, может быть, отчасти и нынешнего московского общества, — картин, написанных мастерскою кистию. Наталья Дмитриевна с своим мужем, Платоном Михайловичем Горичем, этим «высоким идеалом московских всех мужей», их взаимные отношения; князь Тугоуховский и княгиня с шестью дочерьми; графини Хрюмины, бабушка и внучка; Загорецкий, Хлестова — все это типы, созданные рукою истинного художника; а их речи, слова, обращение, манеры, образ мыслей, пробивающийся из-под них, — гениальная живопись, поражающая верностию, истиною и творческою объективностию; но все это как-то не связано с целым комедии, выставляется само собою, особно и отдельно. Молчалин услуживает, составляет партию в вист, подличает. Чацкий язвительно колет им Софью, у которой вдруг блеснула мысль отомстить ему, ославив его сумасшедшим. Весть эта с быстротою молнии переходит от одного к другому и тотчас превращается в доказанную очевидность, потому что все принимают ее на веру с светскою основательностию и светским доброжелательством к ближнему. У графини-бабушки происходят пресмешные сцены по поводу шума о сумасшествии Чацкого с Натальей Дмитриевной, Загорец-

ким и князем Тугоуховским, а у Фамусова с Хлестовой. Входит Чацкий, и все отшатываются от него, как от сумасшедшего; Фамусов советует ему ехать домой, говоря, что он нездоров, и Чацкий отвечает ему:

Да, мочи нет. Мильон терзаний
Груди от дружеских тисков,
Ногам от шарканья, ушам от восклицаний;
А пуще голове от всяких пустяков!

(Подходит к Софье)

Душа здесь у меня каким-то горем сжата,
И в многолюдстве я потерян, сам не свой.
Нет, недоволен я Москвой!

Скажите, после этой, положим, что поэтической, но уже совершенно неуместной выходки Чацкого, не вправе ли было все общество окончательно и положительно удостовериться в его сумасшествии? Кто, кроме помешанного, предастся такому откровенному и задушевному излиянию своих чувств на бале, среди людей, чуждых ему? Да если бы это были и не Фамусовы, не Загорецкие, не Хлестовы, а люди отлично-умные и глубокие, и те приняли бы его за помешанного! Но Чацкий этим не довольствуется — он идет далее. Софья лукаво делает ему вопрос, на что он так сердит? и Чацкий начинает свирепствовать против общества, во всем значении этого слова. Без дальних околичностей начинает он рассказывать, что вон в той комнате встретил он французика из Бордо, который, «надсаживая грудь, собрал вокруг себя род веча» и рассказывал, как он снаряжался в путь в Россию, к варварам, со страхом и слезами, и встретил ласки и привет, не слышит русского слова, не видит русского лица, а все французские, как будто он и не выезжал из своего отечества, Франции. Вследствие этого Чацкий начинает неистово свирепствовать против рабского подражания русских иноземщине, советует учиться у китайцев «премудрому незнанью иноземцев», нападает на сюртуки и фраки, заменившие величавую одежду наших предков, на «смешные, бритые, седые подбородки», заменившие окладистые бороды, которые упали по манию Петра, чтобы уступить место просвещению и образованности; словом, несет такую дичь, что все уходят, а он остается один, не замечая того, — чем и оканчивается третий акт.

Вообще, если бы выкинуть Чацкого, этот акт, сам по себе, как дивно созданная картина общества и характеров, был бы превосходным созданием искусства.

Картина разъезда с бала, в четвертом акте, есть также, сама по себе, как нечто отдельное, дивное произведение искусства. Один Репетилов чего стоит! Это лицо типическое, созданное великим творцом!.. Чацкому не найдут его кучера; он задержан в сенях и поневоле подслушивает толки о своем сума-

сшествии. Это его изумляет: он далек от мысли, что он сумасшедший. Вдруг он слышит голос Софьи, которая над лестницею, во втором этаже, со свечою в руках, вполголоса зовет Молчалина. Лакей приходит и докладывает о карете, но Чацкий прогоняет его и прячется за колонну. Лиза стучится в дверь к Молчалину и вызывает его; Молчалин выходит и посвоему любезничает с Лизою, не подозревая, что Софья все видит и слышит. Он говорит открыто, что любит Софью «по должности», и заключает обращением к горничной:

Пойдем делить любовь печальной нашей крали!
Дай обниму тебя от сердца полноты!..
(Лиза не дается.)
Зачем она не ты?

Софья является, подлец падает ей в ноги и валяется у ней в ногах. Софья приказывает ему встать и чтобы заря не застала его в доме, иначе она все расскажет отцу. Она заключает изъявлением радости, что сама все узнала и что не было тут свидетелей, подобно тому как был Чацкий во время ее давишнего обморока.

Он здесь, притворщица! —

кричит Чацкий, бросаясь к ней из-за колонны.

Скажите, бога ради, какой бы порядочный, по крайней мере не сумасшедший человек, на месте Чацкого не удалился тихонько, узнав горькую истину?.. Но ему надо было произвести трагический эффект, а вышла преуморительная комическая сцена, где самое смешное лицо — г. Чацкий... Нет, не то: ему надо было еще прочесть несколько проповедей... Без этого комедия по крайней мере кончилась бы на месте, а тут она еще тянется бог знает для чего. Окончание известно, и мы не будем о нем говорить.

Итак, в комедии нет целого, потому что нет идеи. Нам скажут, что идея, напротив, есть, и что она — противоречие умного и глубокого человека с обществом, среди которого он живет. Позвольте: что это за новый Анахарсис, побывавший в Афинах и возвратившийся к скифам?.. Неужели представители русского общества всё Фамусовы, Молчалины, Софьи, Загорецкие, Хлестовы [281], Тугоуховские и им подобные? Если так, они правы, изгнавши из своей среды Чацкого, с которым у них нет ничего общего, равно как и у него с ними. Общество всегда правее и выше частного человека, и частная индивидуальность только до той степени и действительность, а не призрак, до какой она выражает собою общество. Нет, эти люди не были представителями русского общества, а только представителями одной стороны его, следственно, были другие круги общества, более близкие и родственные Чацкому. В таком случае зачем же он лез к ним и не искал круга более по себе?

Следовательно, противоречие Чацкого случайное, а не действительное; не противоречие с обществом, а противоречие с кружком общества. Где же тут идея? Основною идеею художественного произведения может быть только так называемая на философском языке «конкретная» идея, то есть такая идея, которая в самой себе заключает и свое развитие, и свою причину, и свое оправдание, и которая только одна может стать разумным явлением, параллельным своему диалектическому развитию. Очевидно, что идея Грибоедова была сбивчива и неясна самому ему, а потому и осуществилась каким-то недоноском. И потом: что за глубокий человек Чацкий? Это просто крикун, фразер, идеальный шут, на каждом шагу профанирующий все святое, о котором говорит. Неужели войти в общество и начать всех ругать в глаза дураками и скотами — значит быть глубоким человеком? Что бы вы сказали о человеке, который, войдя в кабак, стал бы с одушевлением и жаром доказывать пьяным мужикам, что есть наслаждение выше вина — есть слава, любовь, наука, поэзия, Шиллер и Жан-Поль Рихтер?.. Это новый Дон-Кихот, мальчик на палочке верхом, который воображает, что сидит на лошади... Глубоко верно оценил эту комедию кто-то, сказавший, что это горе, — только не от *ума,* а от *умничанья.* Искусство может избрать своим предметом и такого человека, как Чацкий, но тогда изображение долженствовало б быть объективным, а Чацкий лицом комическим; но мы ясно видим, что поэт, не шутя, хотел изобразить в Чацком идеал глубокого человека в противоречии с обществом, и вышло бог знает что.

Когда в произведении искусства нет основной идеи, то и характеры действующих лиц не могут быть верны, по крайней мере все. Что такое Софья? Светская девушка, унизившаяся до связи почти с лакеем. Это можно объяснить воспитанием — дураком отцом, какою-нибудь *мадамою,* допустившею себя переманить за лишних 500 рублей. Но в этой Софье есть какая-то энергия характера: она отдала себя мужчине, не обольстясь ни богатством, ни знатностию его, словом, не по расчету, а напротив, уж слишком по нерасчету; она не дорожит ничьим мнением и когда узнала, что такое Молчалин, с презрением отвергает его, велит завтра же оставить дом, грозя в противном случае все открыть отцу. Но как она прежде не видела, что такое Молчалин? — Тут противоречие, которого нельзя объяснить из ее лица, а все другие объяснения не могут, как внешние и произвольные, иметь места при рассматривании созданного поэтом характера. И потому Софья не действительное лицо, а призрак. Кроме Чацкого, ни на что не похожего, все прочие лица живы и действительны; но и они частенько изменяют себе, говоря против себя эпиграммы на общество.

Фамусов — лицо типическое, художественно-созданное. Он весь высказывается в каждом своем слове. Это гоголевский

городничий этого круга общества. Его философия та же. Знатность вследствие чинов и денег — вот его идеал жизни. Чтобы не накопилось у него много дел, у него обычай: «подписано, так с плеч долой». Он очень уважает родство —

Я перед родней, где встретится, ползком,
Сыщу ее на дне морском.
При мне служащие чужие очень редки:
Все больше сестрины, свояченицы детки.
Один Молчалин мне не свой,
И то затем, что деловой.
Как будешь представлять к крестишку иль местечку,
Ну как не порадеть родному человечку?

Но нигде не высказывается он так резко и так полно, как в конце комедии: он узнает, что дочь его в связи с молодым человеком, что ее, следовательно, и его доброе имя опозорено, не говоря уже о тяжелой, жгучей душу мысли быть отцом такой дочери — и что ж? — ничего этого и в голову не приходит ему, потому что ни в чем этом он не видит существенного: он весь жил и живет вне себя: его бог, его совесть, его религия — мнение света, и он восклицает в отчаяньи:

Моя судьба еще ли не плачевна:
Ах, боже мой! что станет говорить
Княгиня Марья Алексевна!..

Но этот Фамусов, столь верный самому себе в каждом своем слове, изменяет иногда себе целыми речами.

Берем же побродяг и в дом и по билетам,
Чтоб наших дочерей всему учить, — всему:
И танцам, и пенью, и нежности, и вздохам,
Как будто в жены их готовим скоморохам.

Это говорит не Фамусов, а Чацкий устами Фамусова, и это не монолог, а эпиграмма на общество.

. . . . . .
Кто хочет к нам пожаловать — изволь.
Дверь отперта для званых и незваных,
Особенно из иностранных;
Хоть честный человек, хоть нет,
Для нас ровнехонько, про всех готов обед,
. . . . . .
А наши старички: *как их возьмет задор,*
Засудят о делах, что слово — приговор!
Ведь столбовые все, в ус никому не дуют
И о правительстве иной раз так толкуют,
Что если б кто подслушал их — беда!
Не то, чтоб новизны вводили — никогда!
Спаси их боже! нет! *а придерутся*

К тому, к сему, а чаще ни к чему,
Поспорят, пошумят и... разойдутся.
. . . . . .
А дочки?.. . . . . .
Французские романсы вам поют
И верхние выводят нотки;
К военным людям так и льнут,
А потому, что патриотки!

Нужно ли доказывать, что Фамусов слишком глуп для таких язвительных эпиграмм и так добродушно предан пошлой стороне своего общества, что считает за грех от другого услышать против него выходку; что, наконец, все это Фамусов говорит не от себя, а по приказу автора?.. Мало этого: сам Скалозуб острит, да еще как! — точь-в-точь, как Чацкий. Не верите? — так прочтите:

Позвольте, расскажу вам весть:
Княгиня Ласова какая-то здесь есть,
Наездница-вдова, но нет примеров,
Чтоб ездило с ней много кавалеров —
На-днях расшиблась в пух:
Жокей не поддержал — считал он, видно, мух.
И без того она, как слышно, неуклюжа;
Теперь ребра недостает,
Так для поддержки ищет мужа.

Каков Скалозуб! Чем хуже Чацкого?.. Впрочем, Лиза не без основания *так остроумно, такою эпиграммою,* заметила о нем:

Шутить и он горазд — ведь нынче кто не шутит!

Но нигде субъективность автора не проявилась так резко, так странно и так во вред комедии, как в очерке характера Молчалина, который он заставляет делать самого же Молчалина:

Мне завещал отец,
Во-первых, угождать всем людям без изъятья:
Хозяину, где доведется жить,
Слуге его, который чистит платья,
Швейцару, дворнику — для избежанья зла,
Собаке дворника, чтоб ласкова была!

А Лиза отвечает ему на эту оригинальную выходку эпиграммою, которая сделала бы честь остроумию самого Чацкого:

Сказать, сударь, у вас огромная опека!

Скажите, бога ради, станет ли какой-нибудь подлец называть себя при других подлецом? Ведь Молчалин глуп, когда дело идет о чести, благородстве, науке, поэзии и подобных вы-

соких предметах; но он умен, как дьявол, когда дело идет о его личных выгодах. Он живет в доме знатного барина, допущен в его светский круг и совсем не болтлив, но очень молчалив: так кстати ли ему подавать оружие на себя горничной, так простодушно хвастаясь своею подлостию?..

Но если вычеркнуть места из монологов, где действующие лица проговариваются, из угождения автору, против себя, это будут, за исключением Софьи, лица типические, характеры художественно созданные, хотя и не составляющие комедии своими взаимными отношениями; — не говорим уже о Репетилове, этом вечном прототипе, которого собственное имя сделалось нарицательным и который обличает в авторе исполинскую силу таланта. Вообще «Горе от ума» не комедия в смысле и значении художественного создания, целого единого, особного и замкнутого в себе мира, в котором все выходит из одного источника — основной идеи, и все туда же возвращается, в котором поэтому каждое слово необходимо, неизменимо и незаменимо; в котором все превосходно и ничего нет слабого, лишнего, ненужного, словом — в котором нет достоинств и недостатков, но одни достоинства. Художественное произведение есть само себе цель и вне себя не имеет цели, а автор «Горя от ума» ясно имел внешнюю цель — осмеять современное общество в злой сатире, и комедию избрал для этого средством. Оттого-то и ее действующие лица так явно и так часто проговариваются против себя, говоря языком автора, а не своим собственным; оттого-то и любовь Чацкого так пошла, ибо она нужна не для себя, а для завязки комедии, как нечто внешнее для нее; оттого-то и сам Чацкий какой-то образ без лица, призрак, фантом, что-то небывалое и неестественное. Но как не художественно созданное лицо комедии, а выражение мыслей и чувств своего автора, хотя и некстати, странно и дико вмешавшееся в комедию, сам Чацкий представляется уже с другой точки зрения. У него много смешных и ложных понятий, но все они выходят из благородного начала, из бьющего горючим ключом источника жизни. Его остроумие вытекает из благородного и энергического негодования против того, что он, справедливо или ошибочно, почитает дурным и унижающим человеческое достоинство, — и потому его остроумие так колко, сильно и выражается не в каламбурах, а в сарказмах. И вот почему все бранят Чацкого, понимая ложность его как поэтического создания, как лица комедии, — и все наизусть знают его монологи, его речи, обратившиеся в пословицы, поговорки, применения, эпиграфы, в афоризмы житейской мудрости. Есть люди, которых расстроенные или от природы слабые головы не в силах переварить этого противоречия и которые поэтому или до небес превозносят комедию Грибоедова, или считают ее годною только для защиты каких-то рож, подверженных оплеухам.

Выведем окончательный результат из всего сказанного нами о «Горе от ума», как оценку этого произведения. «Горе от ума» не есть комедия по отсутствию или, лучше сказать, по ложности своей основной идеи; не есть художественное создание по отсутствию самоцельности, а следовательно, и объективности, составляющей необходимое условие творчества. «Горе от ума» — сатира, а не комедия: сатира же не может быть *художественным* произведением. И в этом отношении «Горе от ума» находится на неизмеримом, бесконечном расстоянии ниже «Ревизора», как вполне художественного создания, вполне удовлетворяющего высшим требованиям искусства и основным философским законам творчества. Но «Горе от ума» есть в высшей степени *поэтическое* создание, ряд отдельных картин и самобытных характеров без отношения к целому, художественно нарисованных кистию широкою, мастерскою, рукою твердою, которая, если и дрожала, то не от слабости, а от кипучего, благородного негодования, с которым молодая душа еще не в силах была совладеть. В этом отношении «Горе от ума», в его целом, есть какое-то уродливое здание, ничтожное по своему назначению, как, например, сарай, но здание, построенное из драгоценного паросского мрамора, с золотыми украшениями, дивною резьбою, изящными колоннами... И в этом отношении «Горе от ума» стоит на таком же неизмеримом и бесконечном пространстве выше комедий Фонвизина, как и ниже «Ревизора».

Грибоедов принадлежит к самым могучим проявлениям русского духа. В «Горе от ума» он является еще пылким юношею, но обещающим сильное и глубокое мужество, — младенцем, но младенцем, задушающим, еще в колыбели, огромных змей, младенцем, из которого должен явиться дивный Иракл *. Разумный опыт жизни и благодетельная сила лет уравновесила бы волнования кипучей натуры, погас бы ее огонь и исчезло бы его пламя, а осталась бы теплота и свет, взор прояснился бы и возвысился до спокойного и объективного созерцания жизни, в которой все необходимо и все разумно, — и тогда *поэт* явился бы *художником* и завещал потомству не лирические порывы своей субъективности, а стройные создания, объективные воспроизведения явлений жизни... Почему Грибоедов не написал ничего после «Горя от ума», хотя публика уже и вправе была ожидать от него созданий зрелых и художественных? — это такой вопрос, решения которого стало бы на огромную статью и который все бы не решился. Может быть, служба, которой он был предан не как-нибудь, не мимоходом, а *действительно,* вступила в соперничество с поэтическим призванием; а может быть, и то, что в душе Грибоедова уже зрели гигантские зародыши новых созданий, которые осуществить

* Иракл — Геркулес. — *Ред.*

не допустила его ранняя смерть. Кто в нем одержал бы победу — дипломат или художник, — это могла решить только жизнь Грибоедова, но не могут решить никакие умозрения, и потому предоставляем решение этого вопроса мастерам и охотникам выдавать пустые гадания фантазии за действительные выводы ума; сами повторим только, что «Горе от ума» есть произведение таланта могучего, драгоценный перл русской литературы, хотя и не представляющее комедию в художественном значении этого слова, — произведение слабое в целом, но великое своими частностями.

Теперь нам следовало бы сказать что-нибудь о предисловии, приложенном к изданию «Горя от ума», написанном его издателем и занимающем ровно *сто* страниц. В нем содержится биография Грибоедова и критическая оценка «Горя от ума». Что сказать об этом предисловии? — Оно написано умным литератором, и написано живо, прекрасным языком. Что же касается до взгляда на искусство, а вследствие этого и на произведение Грибоедова, — это суждения в духе французской критики и «Московского телеграфа». Автор предисловия [282] прав с своей точки зрения, и мы спорить с ним не будем, а только повторим стихи Грибоедова, взятые нами эпиграфом к нашей статье, и заключим ее ими:

Как посравнить да посмотреть
Век нынешний и век минувший:
Свежо предание, а верится с трудом [283]...

ГОРЕ ОТ УМА

«Отечественные записки», 1840, т. VIII, № 1, отд. V, стр. 1—56 (ценз. разр. 14 января 1840). Без подписи.

Статья посвящена анализу «Горя от ума» и «Ревизора». Написана осенью 1839 года в один из кризисных моментов жизни Белинского. 19 августа этого года критик писал Краевскому: «Теперь еду на дачу к Щепкиным, чтобы на свободе кончить о Менцеле, написать о «Горе от ума»... К 15 сентября уверен, что покончу все это». Но еще 23 августа он только просит выслать «Горе от ума» в издании Кс. Полевого (1839), которое и было поводом к написанию статьи. В сентябре — октябре статья еще пишется (в письме к Боткину от 29 сентября — 8 октября 1839 года мы находим размышление об Алеко, вошедшее в статью). Статья не могла быть закончена ранее первых дней ноября, ибо в ней есть ссылка

на статью Полевого, напечатанную в «Сыне отечества» (1839, т. XI, ценз. разр. 25/X). На ноябрь указывает несколько мелких рецензий, в которых по обычной для Белинского манере затрагиваются некоторые вопросы, поставленные в большой статье. Так, ряд совпадающих мест находили в его рецензии на Загоскина (Полн. собр. соч., т. V, стр. 1, 9, 10). Все это подтверждает, что статья закончена не ранее ноября 1839 года. Появилась она в печати только в январе следующего года.

С ноября 1839 года Белинский уже начинает отходить от «примирения с действительностью». В письме к Боткину (от 22 ноября 1839 года) он пишет: «Скажи Грановскому, что чем больше живу и думаю, тем больше, *кровнее* люблю Русь, но начинаю сознавать, что это с ее субстанциальной стороны, но ее определение, ее действительность настоящая начинают приводить меня в отчаяние — грязно, мерзко, возмутительно, нечеловечески...»

Но процесс этот еще не вполне завершился, и в области эстетики Белинский еще ратует за «беспристрастное» и «объективное» творчество. «Объективность, — пишет он, — как необходимое условие творчества отрицает всякую моральную цель, всякое судопроизводство со стороны поэта». Отсюда резкое осуждение комедии Грибоедова. Это тем более странно, что тут же ей противопоставляется «Ревизор» Гоголя, в котором Белинский как бы не замечает столь же резкого «судопроизводства» над обществом. В статье на первый план оказался выдвинутым «Ревизор» Гоголя. В этом произведении Белинский видит образец художественности, стройной архитектоники, мотивированности всех событий и поступков героев. Впрочем, Белинский не все безусловно осуждает и в комедии Грибоедова. Она «явление необыкновенное, произведение таланта сильного, могучего», «могучее проявление русского духа». И хотя она стоит ниже «Ревизора», ибо «сатира не может быть художественною», тем не менее «Горе от ума» есть в высшей степени поэтическое создание, ряд отдельных картин и самобытных характеров, без отношения к целому, художественно нарисованных кистью широкою, мастерскою...» Белинский отмечает новаторство Грибоедова, отказавшегося от «искусственной любовной интриги, резонеров, разлучников и всего истертого механизма старинной драмы». В статье о «Горе от ума» выдвинута тема «героя», созданного и воспитанного уродливой действительностью.

В этом аспекте рассматривается образ Чацкого. Является ли Чацкий положительным героем? При всем своем превосходстве над окружающим обществом Чацкий, оказывается, не может быть героем. По мнению Белинского, бунт Чацкого — это «буря в стакане воды».

Для Белинского «противоречие Чацкого с обществом случайное, а не действительное, это всего лишь противоречие с «кружком общества». Белинский упрекает Чацкого за то, что он произносит пламенные речи перед кругом «московских бабушек». Между тем «эти люди не были представителями русского общества, а только представителями одной стороны его, следственно, были другие круги общества, более близкие и родственные Чацкому», к ним-то и должна была быть обращена его пламенная речь. Таким образом, в настоящей статье Белинский еще не

раскрыл глубокого социального конфликта, составляющего суть комедии Грибоедова.

Но уже в письме к Боткину от 10—11 декабря 1840 года Белинский признает, что его основная и тяжелая ошибка заключалась в том, что он не понял «что это — благороднейшее гуманическое произведение, энергический (и притом еще первый) протест против гнусной расейской действительности...»

267 *(Стр. 454).* «Всеобщее начертание теории искусств» Бахмана было переведено в 1830 году (издано в 1832 году) членом университетского кружка Белинского М. Б. Чистяковым. Перевод этот читался на «литературных вечерах» «литературного общества 11 нумера» в студенческом общежитии.

268 *(Стр. 455).* Цитата из «Песни старого гусара» Дениса Давыдова.

269 *(Стр. 461).* Стих Карамзина («Илья Муромец»).

270 *(Стр.461).* Термин «псевдоклассицизм» первый употребил Надеждин.

271 *(Стр. 463).* Н. Полевой в «Сыне отечества», 1839, т. XI.

272 *(Стр. 463).* Белинский, вероятно, имеет в виду Бахмана.

273 *(Стр. 465).* Весь этот абзац — борьба против романтической теории упадка современного искусства. «Немецкий роман» «Аббадонна» — Полевого.

274 *(Стр. 467).* Таким образом, это примечание к «Венецианскому купцу» в переводе Павлова принадлежит Белинскому. В нем категорически заявлено, что «проза — единственная форма, в которой Шекспир должен быть передаваем русским читателям». Это мнение, очевидно, оказало влияние на приятеля Белинского, Н. Х. Кетчера, который переводил Шекспира прозою.

275 *(Стр. 487).* Белинский недооценил Мольера в связи со своим отрицательным отношением к схематизму и рационализму поэтики классицизма. Характерно у Белинского обвинение Мольера в том, что в его пьесах весь интерес сосредоточен на одном только центральном персонаже (см. статью о «Гамлете»).

276 *(Стр. 488).* Белинский вспоминает статью И. И. Панаева, напечатанную в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду», 1839, первое полугодие, № 25, 24 июня под заглавием «Московский театр (Отрывок из письма к***)». Она помечена: «Москва 3 июня 1839 г.» и подписана: П—в. Во втором письме он рассказывает между прочим о постановке «Ревизора». «После поездки моей с Загоскиным, — писал в воспоминаниях И. Панаев, — на Воробьевы горы я написал восторженную, то есть исполненную риторики статейку о Москве, с вопросительными знаками, бесчисленными точками и всевозможными эпиграфами о Москве из Дмитриева, Грибоедова, Пушкина и других. Статейка эта была искренна, несмотря на риторические фразы» («Литературные воспоминания», 1928, стр. 266).

277 *(Стр. 496).* В окончательной редакции «Ревизора» это место и ряд других, цитируемых далее, изменены самим Гоголем.

278 *(Стр. 497).* Позднее Белинский изменил свое мнение. В письме к Гоголю от 20 апреля 1842 года он писал: «...во мне много нового, с тех пор как в 1840 году в последний раз врал я о ваших повестях и «Реви-

зоре». Теперь я понял, почему вы Хлестакова считаете героем вашей комедии, и понял, что он точно герой ее...»

[279] *(Стр. 503)*. Белинский говорит о рецензии Н. Полевого на комедию Загоскина «Недовольные», в которой тот отрицательно оценил Грибоедова. Рецензия появилась в «Библиотеке для чтения» в 1836 году и была, по заявлению Полевого, искажена Сенковским. Полевой на это указал в предисловии к своим «Очеркам русской литературы» (1839), однако Белинский разоблачает неудачную маскировку Полевого, напоминая читателю о новом отзыве того же Полевого по поводу второго издания «Горя от ума», напечатанного в том же 1839 году в «Сыне отечества» (т. XI) после выхода «Очерков».

[280] *(Стр. 504)*. Белинский снова задевает Н. Полевого, намекая на его многочисленные драматургические произведения.

[281] *(Стр. 511)*. В журнальном тексте опечатка: «Хлестаковы».

[282] *(Стр. 517)*. Автор предисловия — Кс. Полевой.

[283] *(Стр. 517)*. Стих. из «Горя от ума».