

**ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
Д. Н. ФОНВИЗИНА.**

Издание второе. Москва. 1838.

**ЮРИЙ МИЛОСЛАВСКИЙ, или РУССКИЕ
В 1612 ГОДУ**

Сочинение М. Зигоскина. Издание пятое. Три части.

Москва. 1838.

(К Р И Т И К А)

СТАТЬЯ ПЕРВАЯ

Многим, не без основания, покажется странным соединение в одной критической статье произведений двух писателей различных эпох, с различным направлением талантов и литературной деятельности. Мы имеем на это причины, изложение которых и должно составить содержание этой первой статьи. Две вторые будут содержать самый разбор сочинений.

Начнем ее повторением много уже раз повторенной нами мысли, что всякий успех всегда необходимо основывается на заслуге и достоинстве, хотя неуспех не только не всегда есть доказательство отсутствия достоинства и силы, но еще иногда и служит явным доказательством того и другого. В свое время и «Иван Выжигин» имел необыкновенный успех, и строгие критики, вместо того чтобы хладнокровно исследовать причину такого явления, поспешили сделать опрометчивое заключение, что всякое литературное произведение, раскупленное в короткое время и в большом числе экземпляров, непременно дурно, потому что понравилось толпе. Толпа! — но ведь толпа раскупала и Байрона, и Вальтера Скотта, и Шиллера, и Гёте; толпа же в Англии ежегодно празднует день рождения своего ве-

ликого Шекспира. В суждениях надо избегать крайностей. Всякая крайность истинна, но только как одна сторона, *отвлеченная* от предмета; полная истина только в той мысли, которая объемлет все стороны предмета и, самообладая собою, не дает себе увлечься ни одною исключительно, но видит их все в их конкретном единстве. И поэтому, видя перед собою успех Байрона, Вальтера Скотта, Шиллера и Гёте, не забудем Мильтона, при жизни своей отвергнутого толпою, а слишком чрез столетие превознесенного ею; вспомним мифического старца Омира, бесприютного странника при жизни и кумира тысячелетий. Теперь нам следовало бы перечислить все эти славы и знаменитости, при жизни их превознесенные и по смерти забытые, но... реестр был бы длинен до утомительности. Вместо этого бесконечного исчисления мы лучше скажем, что не только не должно отзывать с презрением об этих недолговечных и даже эфемерных славах и знаменитостях, но еще должно с любопытством и вниманием изучать их. Если вы в какой-нибудь деревеньке найдете братаго Одиссея, который вертит общим мнением и владычествует над всеми не начальнической властью, а только своим непосредственным влиянием, авторитетом своего имени, — это явный знак, что этот брадатый Улисс есть выражение, представитель этой маленькой толпы, которую вы можете узнать и определить по нем, в силу пословицы «каков поп, таков и приход». Эта истина тем разительнее в высших сферах и в обширнейших кругах жизни, что в них приобретение авторитета несравненно труднее. Что бы вы ни говорили, а человек, умственные труды которого читаются целым обществом, целым народом, есть явление важное, вполне достойное изучения. Как бы ни кратковременна была его сила, но если она была — значит, что он удовлетворил современной, хотя бы то было и мгновенной, потребности своего времени или по крайней мере хоть одной стороне этой потребности. Следовательно, по нем вы можете определить моментальное состояние общества или хотя одну его сторону. Теперь никто не станет восхищаться не только трагедиями Сумарокова, но даже и Озерова, а между тем оба эти писателя навсегда останутся в истории русской литературы. Сумароков своими трагедиями дал возможность для учреждения в России театра на прочном основании, то есть на охоте публики к театру. Скажут: «Что за заслуга быть первым только по счету — это сделал бы всякий». Очень хорошо, но, кроме Сумарокова, этого никто не сделал, хотя были трагики и кроме него. Херасков в свое время пользовался огромным авторитетом и написал множество трагедий и *слезных драм*, но им, равно как и трагедиям Ломоносова, всегда предпочитались трагедии Сумарокова. И тот же Херасков торжествовал над всеми своими соперниками, как эпик. Водевиль Аблесимова «Мельник» и комедии Фонвизина убили, в свою очередь, все комические

знаменитости, включая сюда и Сумарокова. Вспомним также высокое уважение современников к «Ябеде» Капниста, теперь совершенно забытой комедии. Наконец явился Озеров — и слава Сумарокова, как трагика, была уничтожена, потому что поддерживалась только *отсталыми*. Значит: общество живо симпатизировало всем этим людям, а если так, значит: эти люди угадали потребности своего времени и удовлетворили им, чего они не могли бы сделать, если бы сами они не были выражением духа своего времени, представителями своих современников. А это значит — занимать в обществе высокое место. Что успех этих людей несколько не ручается за их художническое призвание — об этом нечего и говорить: ранняя смерть отрицает поэтический талант; но что это не были люди ничтожные, бездарные, принимая слово «дарование» не в одном художническом значении, — это также ясно. И вот точка зрения, с которой все эти люди имеют важное значение, достойное всякого внимания. И в их время было много плодovitых бездарностей, но эти бездарности никогда не пользовались ни славой, ни известностью. Не нужно говорить, что и в эфемерной славе есть свои градации, — это разумеется само собою: главное дело в том, что нет явления без причины, нет успеха не по праву и что всякое явление и всякий успех, выходящий из пределов повседневной обыкновенности, заслуживают внимание. Было в России время — мы помним его, хотя, кажется, и отделены от него как будто целым веком, было время, когда всем наскучило читать в романах только иноземные похождения и захотелось посмотреть на свои родные. И вот является роман, герои которого называются русскими фамилиями, *по имени и отчеству*, место действия в России, обычаи, условия общественного быта *как будто* русские. Конечно, все это было русским только по именам лиц и мест и по уверениям автора; но на первых порах показалось для всех русским на самом деле и было принято за русское²⁴⁹. Тут еще была и другая причина: роман был нравоописательный и сатирический, и главная нападка в нем была устремлена на лихоимство. Этому были обязаны своим успехом многие сочинения Сумарокова, Нахимова и «Ябеда» Капниста. Сверх того, роман хотя был произведением иноплеменника, но отличался правильным, чистым и плавным русским языком, — достоинство, которым могли хвалиться не многие и из русских писателей, даже пользовавшихся большою известностью. Вот вам и причина успеха романа. Если он и теперь имеет еще *свою* публику, и то не даром, а за дело. Как не правы люди, которые некогда истощали свое остроумие над романами А. А. Орлова: у него была *своя* публика, которая находила в его произведениях то, что искала и требовала для себя, и в известной литературной сфере он один, между множеством, пользовался *истинною* славой, *заслуженным* авторитетом²⁵⁰.

Всякий народ есть нечто целое, особое, частное и индивидуальное; у всякого народа своя жизнь, свой дух, свой характер, свой взгляд на вещи, своя манера понимать и действовать. В нашей литературе теперь борются два начала — французское и немецкое. Борьба эта началась уже давно, и в ней-то выразилось резкое различие направления нашей литературы. Разумеется, что нам так же не к лицу идет быть немцами, как и французами, потому что у нас есть своя национальная жизнь — глубокая, могучая, оригинальная; но назначение России есть — принять в себя все элементы не только европейской, но мировой жизни, на что достаточно указывает ее историческое развитие, географическое положение и самая многосложность племен, вошедших в ее состав и теперь перекаляющихся в горниле великорусской жизни, которой Москва есть средоточие и сердце, и приобщающихся к ее сущности. Разумеется, принятие элементов всемирной жизни не должно и не может быть механическим или эклектическим, как философия Кузена, сшитая из разных лоскутков, а живое, органическое, конкретное: эти элементы, принимаясь русским духом, не остаются в нем чем-то посторонним и чуждым, но перерабатываются в нем, преобразуются в его сущность и получают новый, самобытный характер. Так в живом организме *разнообразная* пища, процессом пищеварения, обращается в *единую* кровь, которая животворит *единый* организм. Чем многосложнее элементы, тем богаче жизнь. Неуловимо бесконечны стороны бытия, и чем более сторон выражает собою жизнь народа, — тем могучее, глубже и выше народ. Мы, русские, — наследники целого мира, не только европейской жизни, и наследники по праву. Мы не должны и не можем быть ни англичанами, ни французами, ни немцами, потому что мы должны быть русскими; но мы возьмем, как свое, все, что составляет исключительную сторону жизни каждого европейского народа, и возьмем ее — не как *исключительную* сторону, а как элемент для пополнения нашей жизни, *исключительная* сторона которой должна быть — многосторонность, не отвлеченная, а живая, конкретная, имеющая свою собственную народную физиономию и народный характер. Мы возьмем у англичан их промышленность, их универсальную практическую деятельность, но не сделаемся *только* промышленниками и деловыми людьми; мы возьмем у немцев науку, но не сделаемся *только* учеными; мы уже давно берем у французов моды, формы светской жизни, шампанское, усовершенствования по части высокого и благородного поваренного искусства; давно уже учимся у них любезности, ловкости светского обращения, но пора уже перестать нам брать у них то, чего у них нет: знание, науку. Ничего нет вреднее и нелепее, как не знать, где чем можно пользоваться.

Влияние немцев благотельно на нас во многих отноше-

ниях — и со стороны науки и искусства, и со стороны духовно-нравственной. Не имея ничего общего с немцами в частном выражении своего духа, мы много имеем с ними общего в основе, сущности, субстанции нашего духа. С французами мы находимся в обратном отношении: хорошо и охотно сходясь с ними в формах общественной (светской) жизни, мы враждебно противоположны с ними по сущности (субстанции) нашего национального духа.

Мы начали с того, что у каждого народа, вследствие его национальной индивидуальности, свой взгляд на вещи, своя манера понимать и действовать. Это всего разительнее видно в абсолютных сферах жизни, к которым принадлежит и искусство. Понятия об искусстве, равно как и самая идея его, — взятые нами у французов, и только с появлением Жуковского литература и искусство наше начали освобождаться от влияния французского, известного под именем классицизма (мнимого). Реакция французскому направлению была произведена немецким направлением. Во втором десятилетии текущего века эта реакция совершила полный свой круг: классицизм французский был убит совершенно. Но с третьего десятилетия, теперь оканчивающегося, французы снова вторглись в нашу литературу, но уже во имя романтизма, который состоит в изображении диких страстей и вообще животности всякого рода, до какой только может ниспасть дух человеческий, оторванный от религиозных убеждений и преданный на свой собственный произвол. Владычество было не долговременно, но результаты этого владычества остались: теперь уже мало уважают произведения юной французской школы, но на искусство снова смотрят во французские очки. Между тем, с другой стороны, немецкий элемент слишком глубоко вошел в наши литературные верования и борется с французским. Бросим взгляд на тот и другой.

Для нас в особенности существует две критики — немецкая и французская, столько же различные между собою и враждебные друг другу, как и нации, которым принадлежат. Разница между ними ясна и очевидна с первого, даже самого поверхностного, взгляда и происходит от различия духа того и другого народа. Различие это заключается в том, что духовному созерцанию немцев открыта внутренняя, таинственная сторона предметов знания, доступен тот невидимый, сокровенный дух, который их оживляет и дает им значение и смысл. Для немца всякое явление жизни есть таинственный иероглиф, священный символ или, наконец, органическое, живое создание, — и для немца понять явление бытия — значит проникнуть в источник его жизни, проследить биение его пульса, трепетание внутренней, сокровенной жизни, найти его соотношение к общему источнику жизни и в частном увидеть проявление общего. Француз, напротив, смотрит только на внешнюю

сторону предмета, которая одна и доступна ему. Форма, взятая сама по себе, а не как выражение идеи; явление, взятое само по себе, без отношения к общему, частность не в *ряду* бесчисленного множества частных, выражающих единое общее, а в *куче* частных, без порядка набросанных, — вот взгляд француза на явления мира. И потому, пока еще дело идет о предметах, познаваемых рассудком, подлежащих опыту, наглядке, соображению, — французы имеют свое значение в науке, и делаются отличными математиками, медиками, обогащают науку наблюдениями, опытами, фактами. Но как скоро дело дойдет до сокровеннейшего и глубочайшего значения предметов, до их соотношения друг к другу, как цепи, лестницы явлений, вытекающих из одного общего источника жизни и представляющих собою единство в бесконечном разнообразии, — французы или впадают в произвольность понятий и риторику, или начинают восставать против общего и единого, как против мечты, а таинственное стремление к уразумению жизни из одного и общего начала, стремление, заключенное в глубине нашего духа и выражающееся, как трепетное предощущение таинства жизни, называют пустою мечтательностью. Для немца бесконечный мир божий есть проявление в живых образах и формах духа божия, все произведшего и во всем являющегося, книга с семью печатями; а знание — храм, куда входит он с омовенными ногами, с очищенным сердцем, с трепетом благоговения и любви к источнику всего. И потому и в науке, и в искусстве, и в жизни у немцев все запечатлено характером религиозности, и для них жизнь есть святое и великое таинство, которое понимается откровением, и уразумение которого дается, как благодать божия. Для француза все в мире ясно и определено, как $2 \times 2 = 4$; явления жизни для него не имеют общего источника, одного великого начала — они выросли в его голове, как грибы после дождя, и наука у него не храм, а магазин, где разложены товары не по внутреннему их отношению, а по внешним случайным признакам: стоит прочесть ярлычки, наклеенные на них, и их употребление, значение и цена известны ему. Это народ внешности; он живет для внешности, для показу, и для него не столько важно быть великим, сколько казаться великим, быть счастливым, сколько казаться таким. Посмотрите, как слабы, ничтожны во Франции узы семейственности, родства; в их домах внутренние покои пристроиваются к салону, и домашняя жизнь есть только приготовление к выходу в салон, как закулисные хлопоты, и суетливость есть приготовление к выходу на сцену. Француз живет не для себя — для других; для него не важно, что он такое, а важно, что о нем говорят; он весь во внешности и для нее жертвует всем — и человеческим достоинством и личным своим счастьем. Самая высшая точка духовного развития этой нации, цвет ее жизни — есть *понятие о чести*.

Честь в самом деле есть понятие высокое, и в самом деле для француза честь не пустой звук, но глубокое убеждение, за которое он готов жертвовать всем. Но тут есть два обстоятельства, которые значительно сбавляют цену с этого чувства. Во-первых, понятие о чести не есть религиозное, следовательно, оно условно; во-вторых, все ли оканчивается для человека понятием о чести, и неужели понятие о чести есть венец здания, разгадка всей жизни?..

Есть книга, в которой все сказано, все решено, после которой ни в чем нет сомнения, книга бессмертная, святая, книга вечной истины, вечной жизни — Евангелие. Весь прогресс человечества, все успехи в науках, в философии заключаются только в большом проникновении в таинственную глубину этой божественной книги, в сознании ее живых, вечно непреходящих глаголов.

В этой книге ничего не сказано о чести. Честь есть краеугольный камень человеческой мудрости. Основание Евангелия — откровение истины чрез посредство любви и благодати.

Но евангельские истины неглубоко вошли в жизнь французов: они взвесили их своим рассудком и решили, что должна быть мудрость выше евангельской, истина — выше любви. Любовь постигается только любовью: чтобы познать истину, надо носить ее в душе, как предощущение, как чувство: вера есть свидетельство духа и основа знания; бесконечное доступно только чувству бесконечного, которое лежит в душе человека, как предчувствие. У французов, у них во всем конечный, слепой рассудок, который хорош на своем месте, то есть когда дело идет о уразумении обыкновенных житейских вещей, но который становится *буйством пред господом*, когда заходит в высшие сферы знания. Народ без религиозных убеждений, без веры в таинство жизни — все святое оскверняется от его прикосновения, жизнь мрет от его взгляда. Так оскверняется для вкуса прекрасный плод, по которому проползла гадина.

Из этого-то различия между национальным духом немцев и французов происходит и различие искусства и взгляда на искусство того и другого народа. Французский классицизм вытек прямо из их конечного рассудка, как признака нищенства их духа. Теперешнее романтическое беснование так называемой *юной французской литературы* имеет своим началом тот же источник. Но их критика — что это такое? То же, что и всегда была — биография писателя, рассматриваемая с внешней стороны. Для французов произведение писателя не есть выражение его духа, плод его внутренней жизни; нет, это есть произведение *внешних* обстоятельств его жизни, французы во всем верны своим началам ²⁵¹.

Не такова немецкая критика. Будучи даже эмпирическою, она обнаруживает стремление законами духа объяснить и явление духа.

Многие читатели жаловались на помещение нами статьи Рётшера «О философской критике художественного произведения», находя ее темною, недоступною для понимания²⁵². Пользуемся здесь случаем опровергнуть несправедливость такого заключения: это относится к предмету нашего рассуждения гораздо ближе, нежели как кажется с первого взгляда. Прежде всего мы скажем, что не все статьи помещаются в журналах *только* для удовольствия читателей; необходимы иногда и статьи ученого содержания, а такие статьи требуют труда и размышления.

Рётшер делит критику на *философскую* и *психологическую*. Постараемся, сколько можно проще, изложить его начала. Всякое *художественное* произведение есть *конкретная* идея, *конкретно* выраженная в изящной форме, и представляет особый, в самом себе замкнутый мир. Когда мы вполне насладились изящным произведением, вполне насытили и удовлетворили свое непосредственное чувство, у нас рождается желание еще глубже проникнуть в его сущность, объяснить себе причину нашего восторга. Тогда *непосредственное* чувство, производимое впечатлением, уступает свое место *посредству* мысли, — и мы берем в *посредство* между собою и художественным произведением *мысль*, чтобы вполне с ним слиться, чтобы наше понятие вполне с ним соответствовало, другими словами, чтобы понятие было тождественно с понимаемым. Но прежде нежели объясним, как делается этот процесс, мы должны сказать о недостаточности одного непосредственного понимания произведений искусств и о необходимости прибегать к посредству мысли.

Всякое явление есть мысль в форме. Формы неуловимы и бесчисленны по своей бесконечной разнообразности; одна и та же идея является в бесконечном множестве и разнообразии форм; все же идеи суть не иное что, как одна движущаяся, развивающаяся идея бытия, которая проходит чрез все ступени, все моменты своего развития. Это движение в развитии представляет собою непрерывную цепь, каждое звено которой есть отдельная мысль, прямо и непосредственно вытекающая из предшествовавшей идеи или предшествовавшего звена и по закону необходимости выводящая из себя другую, последующую идею, которая есть ее же продолжение или другое последующее звено. В этом движении, в этом развитии единой вечной идеи состоит жизнь мира, потому что без движения нет жизни, а движение должно иметь целию развитие, потому что движение без разумной цели есть пустое, хаотическое брожение, а не жизнь. Итак, если все идеи суть не иное что, как логически, по законам разумной необходимости, единая, сама себя развивающаяся идея, то, следовательно, задача философии есть открытие, сознание этого движения идеи, и если это сознание возможно, то возможно и сознание всего сущего, как про-

явления одной движущейся идеи, которая есть сущность, дух и жизнь своих форм. Если это сознание невозможно, то невозможно и всякая попытка знания, потому что разнообразность явлений, как форм, неуловима, и кроме того, без знания идеи формы самая форма мертва для знания и недоступна ему. Здесь ясно видно заблуждение эмпириков, которые опытными наблюдениями частных явлений хотят возвыситься до сознания общего, абсолютного, а между тем по необходимости запутываются в их бесконечном разнообразии, не имея в руках аriadниной нити. Явление (факт), оставаясь непонятым в своей сущности, которая есть его идея, ничего не откроет, ничего не решит; а идея частного явления, отдельно взятая, не может быть понята. Следовательно, эмпирики хлопочут попустому. Эмпиризм принес великую пользу философии: он собрал для нее материалы, не как данные для вывода, а как данные для отрешения от непосредственности впечатлений, как данные для опровержения конечных систем, выдаваемых за абсолютные, наконец, как данные для побуждения к дальнейшему углублению в сущность вещей. Следовательно, эмпиризм служил все умозрению же, а сам для себя не только ничего не сделал, но — всегда был собственным своим разрушителем, подавая на самого себя оружие противоречащим разнообразием фактов.

Или мир есть нечто отрывочное, само себе противоречащее; или единое целое, но только в бесконечном разнообразии являющееся. В первом случае он недоступен знанию и не есть проявление вечного разума, который себе не противоречит; во втором случае он должен быть разумным явлением, которое в сознании отождествляется с разумом. Здесь является новый род врагов знания — люди, которые, имея чувство бесконечного и душу живу, не могут примирить знания с чувством, видя в разуме и чувстве два враждебные друг другу начала. Это заблуждение свойственно иногда самым глубоким и сильным умам.

Чувство есть непосредственное созерцание истины, *чувственное* понимание истины. Без чувства нет разума: у кого нет чувства, у того только конечный рассудок, а не разум, и для того невозможно высшее понимание жизни. Но человек не животное, и потому не может и не должен оставаться при одном *чувственном, инстинктивном* понимании: он должен понимать *сознательно*, то есть свои непосредственные ощущения переводить на понятия и выговаривать их. Тогда не будет противоречия между умом и чувством, но чувство будет *бессознательным разумом*, а разум *сознательным чувством*. Так точно любовь есть понимание, а понимание есть любовь, потому что любовь есть присутствие в сокровенной сущности любимого предмета, а присутствие одного субъекта в другом есть не что иное, как понимание этого другого субъекта. Понимать предмет только чувством еще не значит быть в нем, потому что *одно*

непосредственное чувство часто бывает обманчиво и, вследствие нашей субъективности, придает предмету *наше* понятие, а не видит в нем *его* понятия, то есть того значения, которое он имеет в самом деле. Основание христианской религии есть любовь к ближнему до самопожертвования. С другой стороны, понимание одним разумом, без участия чувства, есть понимание мертвое, безжизненное и ложное, и несколько не *разумное*, а только *рассудочное*. И если, в религии, доверие к одному непосредственному чувству доводит до фанатизма, то доверие одному только рассудку доводит до неверия, которое есть отречение от своего человеческого достоинства, есть нравственная смерть.

Итак, чувство есть *бессознательный разум*, а разум есть *сознательное чувство*, и то и другое отнюдь не враждебные друг другу элементы, но должны быть единым, целым, органическим, конкретным. Человек не есть только дух и не есть только тело, но его тело есть явление духа. Но между тем борьба чувства и мысли в человеке тем не менее не подвержена сомнению: только это отнюдь не опровергает сказанного нами. Борьба эта необходима: она есть процесс развития, без которого нет жизни. В ком кончилась эта борьба, в глазах кого предметы уже не дwoятся, наука не противоречит вере, — тот достиг живого, конкретного знания и в том чувство есть бессознательный разум, и разум есть сознательное чувство. Только это не всем дается, и не всем дается поровну, но *овому талант, овому два*; и еще это не дается даром, а достигается борьбою, усилием: *просите и дастся вам, толщйте — и отверзится*.

Процесс этого отождетворения совершается через мысль, которая является посредницею между нами и предметом нашего исследования, чтобы, отрешивши нас от непосредственного чувства и тем избавивши нас от субъективного заключения, снова возвратить нас к чувству, но уже проведенному через мысль. Это необходимо во всех сферах знания, — в понимании произведений искусства также. Эта-то мысль и составляет содержание первой статьи Рётшера. Он говорит, что нельзя понять художественного произведения, не понявши его в его целом (тоталитете) и не увидевши в нем частного, конечного проявления общей, бесконечной идеи. Идея есть содержание художественного произведения и есть общее; форма есть частное проявление этой идеи. Не постигнувши идеи, нельзя понять и формы и насладиться ею, а постичь идеи можно только чрез отвлечение идеи от формы, то есть чрез уничтожение живого, органического, конкретного создания, чрез разъятие его, как трупа. Форма, поглощая в себе идею, делает из общего частное (индивидуальное) явление и лишает возможности оценить самое себя, потому что живет одно общее, а частное живет по-толику, поколику оно есть выражение общего. Чтобы понять

это общее, надо оторвать идею от формы и найти абсолютное значение этой идеи в ряду всех идей, найти место этой идеи в диалектическом движении общей идеи, как звено в цепи. Надо содержанием оправдать форму. Здесь первая задача: конкретна ли идея, взятая за основание художественного произведения, то есть истинна ли она, вполне ли соответствует себе и вполне ли выражает себя, потому что только конкретная идея может воплотиться в конкретный поэтический образ. Поэзия есть мышление в образах, и потому, как скоро идея, выраженная образом, не конкретна, ложна, не полна, то и образ по необходимости не художественен. Итак, оторвать идею от формы художественного создания, развить ее из самой себя и оправдать ее самой собою, как ступень, как звено, как момент диалектического движения общей единой идеи, — вот первая задача философской критики. Но этим еще не все оканчивается: кроме мышления, нужна еще для критика сила фантазии, которую бы он мог провести по образам разбираемого им художественного создания оторванную от него идею, снова потерять ее в форме и видеть самому и показать ее другим в ее органическом единстве с формой, в этих светлых, игривых переливах жизни, которая сквозит в форме, как луч солнца в граненом хрустале. Со всею поэтической прелестью выражения и со всею энергиею могучей мысли Рётшер выражает свою мысль сравнением, которое подает ему миф о Палладе, которая из тела Дионисия Загрея, растерзанного титанами, спасла его еще трепетавшее сердце и передала его Зевсу, чтобы отец бессмертных и смертных возжег из него новую жизнь. Рётшер критик-мыслитель, который отторгает идею от художественного произведения и тем разрушает его, сравнивает с Палладой, которая вырывает из груди Дионисия Загрея его быющее сердце; а критик-творца, каким он становится во втором акте критического процесса, сравнивает с Зевсом, который из растерзанного сердца Дионисия возжигает новую жизнь. «Не довольно еще, говорит он, сохранения *общей* жизни конкретной идеи, — это дело *мудрости*; но еще, кроме мудрости, необходима *творческая* деятельность, которая бы восстановила благолепное устройство божественного тела и чрез то возвратила бы сохраненные в огне мышления образы в новом, просветленном виде».

Повторим в коротких словах все сказанное нами.

Художественное произведение есть органическое выражение конкретной мысли в конкретной форме. Конкретная идея есть полная, все свои стороны обнимающая, вполне себе равная и вполне себя выражающая, истинная и абсолютная идея, — и только конкретная идея может воплотиться в конкретную, художественную форму. Мысль в художественном произведении должна быть конкретно слита с формой, то есть составлять с ней одно, теряться, исчезать в ней, проникать ее

всю. Поэтому ошибаются те, которые думают, что ничего нет легче, как сказать, какая идея лежит в основании художественного создания. Это дело трудное, доступное только глубокому эстетическому чувству, сроднившемуся с мыслительностью; но это всего легче в неконкретных, мнимо художественных произведениях, где не форма предшествовала при создании идее и заслоняла собою идею от самого творца, но к известной идее придумана форма. Далее, первый процесс философской критики должен состоять в отвлечении найденной в творении идеи от ее формы и оправдания конкретности этой идеи чрез развитие ее из самой себя. Когда идея выдержит философское испытание, тогда форма оправдывается содержанием, потому что как невозможно, чтобы неконкретная идея могла воплотиться в художественную форму, так невозможно, чтобы в основании нехудожественного произведения могла лежать конкретная идея.

Второй процесс философской критики состоит в органическом сочленении разорванного произведения, в сочленении, в котором бы все части его, будучи живо соединены, представляли бы собою единое целое (тоталитет), как выражение единой, целой и конкретной идеи, и каждая из них, имея собственное значение, собственную жизнь и красоту, необходимо служила бы для значения, жизни и красоты целого, как части человеческого тела представляют собою единое, живое, органическое тело, не теряя и частного своего значения, жизни и красоты. Целостность (тоталитет) художественного произведения зависит от идеи, лежащей в его основании и так проникающей его, что даже и его части, повидимому чуждые этой главной основной идее, все служат к ее же выражению. Так, например, в «Отелло» Шекспира только главное лицо выражает идею ревности, а все прочие заняты совершенно другими интересами и страстями; но, несмотря на то, основная идея драмы есть *идея ревности*, и все лица драмы, каждое имея свое особое значение, служат к выражению основной идеи. Итак, второй акт процесса философской критики состоит в том, чтобы показать идею художественного создания в ее конкретном проявлении, проследить ее в образах и найти целое и единое в частностях.

Вот в чем состоит сущность и значение философской критики. Это критика абсолютная, и ее задача — найти в частном и конечном проявление общего, абсолютного. Ее суду могут подлежать только произведения, вполне художественные, то есть такие, в которых все необходимо, все конкретно и все части органически выражают единое целое, то есть *конкретную идею*. Разумеется, что *такой* критик должен стоять наряду с веком, быть обладателем современного ему знания и, кроме того, иметь качества, необходимо условливающие собственно критика. Нужно ли говорить, что нам еще долго ждать такой

критики и такого критика?.. В самой Германии такая критика еще только началась, как результат последней философии века²⁵³. Но тем не менее полезно знать ее и иметь ее идеал...

Психологическая критика ограниченнее в своих условиях и доступнее для усилий посвящающих себя критике. Ее цель — уяснение характеров, отдельных лиц художественного произведения. Это поприще блестящее, поле, дающее богатую жатву, — и радушно, с любовью приветствует Рётшер психологическую критику, отдавая ей полное превосходство перед критикою непосредственного чувства, состоящую в *отрывочном восторге* местами и частностями и в *отрывочном* порицании мест и частностей художественного произведения; но он же говорит, что этой критики недостаточно для уразумения *целого* художественного произведения. Психологическая критика, говорит он, может посвятить нас в таинства души Гамлета, Офелии, Порции, но не объяснит нам, почему именно эти, а не другие характеры необходимы в «Гамлете» и «Венецианском купце»; она может разоблачить процесс безумия Лира во всей его целости, но не может решить: как может быть художнически оправдано изображение этого состояния духа (безумия) и какое место занимает он в тоталитете. Тоталитет невозможно уловить непосвященному в таинства отвлеченной абсолютной идеи. Всякое явление есть выражение идеи, но идея доступна только перешедшему чрез область абстракции (отвлечения). Абстракция не есть сама себе цель, но без нее невозможно конкретное понимание. Знание мертвит жизнь, отделяя идеи от прекрасных живых явлений; но оно мертвит ее с тем, чтобы после увидеть ее воскресшею в новом, лучшем, просветленном виде. Здесь опять напоминаем нашим читателям миф о Палладе, которая исторгает из груди Дионисия трепещущее его сердце и подает его Зевсу, чтобы отец богов и человеков возжег из него новое пламя прекрасной, юной жизни. Испытующий разум, философия — Минерва, вырывающая сердце жизни; фантазия — Юпитер, возжигающий в нем *новую* жизнь. Выше мы уже говорили, что идея доступна знанию только в отрешенной чистоте своей, оторванная от явлений; искание абсолютной идеи в явлениях и чрез явления есть эмпиризм. Конечно, всякое изучение с мыслию не есть уже сухое, мертвое, эмпирическое. Напротив, оно принадлежит уже к области живого рационализма, и если им вооружается человек с душою глубокою и сильною, хотя и не философ, то приносит богатые плоды в живом понимании вечной истины; но не должно, однакож, забывать, что все должно иметь свою цену и что кто хочет чистой и холодной воды, тот должен черпать ее в самом источнике. Полное и совершенное понимание произведений искусства возможно только чрез философскую критику. Тоталитет художественного создания заключается в общей идее, а общая идея открывается только вполне овладевшему царством

абсолютной идеи, которое завоевал он тяжким трудом и борьбою с мертвым скелетом абстракции...

Далее Рётшер дает критике название *отрицающей* или *разрушающей*, которая является такою в отношении к произведениям художнической деятельности, стоящей на первой и низшей ступени.

Потом он указывает особенную деятельность для критики в отношении к произведениям, не имеющим полного художественного достоинства, или, говоря его сжатым, энергическим языком, к произведениям, которые находятся в существенной связи с идеею и ее абсолютными требованиями и в которых содержание и форма имеют какое-либо субстанциальное достоинство, но которые вместе с тем заключают в себе стороны отрицательные, то есть принадлежащие или к какому-нибудь определенному времени, или к ограниченной сфере какого-нибудь субъекта. Вместо всяких пояснений этой и без того очень ясной мысли мы прибавим от себя только, что желали бы видеть такую критику на лучшие произведения Шиллера, этого странного полухудожника и полуфилософа. Прочие его произведения, то есть — нелучшие, должны скорее подлежать суду критики отрицающей и разрушающей, нежели этой, которая, говоря словами Рётшера, «должна открывать положительное в отрицательном, очищать зерно от скорлупы».

«Самое блестящее поприще открывается для той критики, которая отыскивает положительное в отрицательном, когда она, видя в художественном произведении *момент исторического развития*, раскрывает с *этой стороны* его общее и субстанциальное значение. Критика, понимая отдельное произведение или какого-нибудь художника, в их историческом значении, берет — во-первых, свой объект в его абсолютном смысле, как момент мирового развития, и, во-вторых, в той же мере указывает его отрицательные стороны, *которые и открываются именно в историческом развитии*». Здесь опять мы повторим, что суду такой критики подлежат произведения Шиллера. Мы постараемся, сколько будем в силах, развить эту мысль в третьей статье, которая будет посвящена исключительно рассмотрению «Юрия Милославского», который принадлежит к одному роду с художественными произведениями Шиллера и относится к ним, как развитие России относится к мировому развитию целого человечества. «Юрий Милославский» не лишен большого поэтического, если не художественного, значения, но в историческом отношении этот роман имеет еще большее значение.

«Даже и те произведения, которые не соответствуют понятию искусства, имеют здесь положительное значение, если только в них открывается *необходимый момент развития*». Здесь Рётшер разумеет момент в развитии самого искусства и указывает на изваяния древнеэллинического или гиператического стиля, как на переход от символического востока к греческому

искусству. Равным образом он указывает и на произведения Галлеров, Уцов и Крамеров, по его мнению, имеющих положительное достоинство, которое состояло в освобождении искусства от чисто морального направления. Если бы, говорит он, эти произведения явились позднее, то не имели бы никакого значения и никакой цены; но, явившись в свое время, они выразили необходимый момент в развитии искусства. Но, по нашему мнению, которое, как нам кажется, нисколько не противоречит мысли Рётшера, есть еще и такие произведения, которые могут быть важны как моменты в развитии не искусства вообще, но искусства у какого-нибудь народа и, сверх того, как моменты исторического развития и развития общественности у народа. С этой точки зрения «Недоросль», «Бригадир» Фонвизина и «Ябеда» Капниста получают важное значение, равно как и такого рода явления, каковы Кантемир, Сумароков, Херасков, Богданович и прочие. Во второй статье мы рассмотрим с этой точки зрения комедии Фонвизина.

С этой же точки зрения и французская историческая критика получает свое относительное достоинство. Главное существенное отличие немецкой критики от французской состоит в том, что первая, какова бы она ни была, даже будучи эмпирической, если не всегда смотрит на свой предмет со стороны его духа и внутреннего, сокровенного значения, то хотя обнаруживает претензию на такой взгляд. Не такова критика французов: для нее не существуют законы изящного, и не о художественности произведения хлопочет она. Она берет произведение, как бы заранее условившись почитать его истинным произведением искусства, и начинает отыскивать на нем клеймо века не как исторического момента в абсолютном развитии человечества или даже и одного какого-нибудь народа, а как момента гражданского и политического. Для этого она обращается к жизни поэта, его личному характеру, его внешним обстоятельствам, воспитанию, женитьбе, всем подробностям его семейного, гражданского быта, влиянию на него современности в политическом, ученом и литературном отношении, и из всего этого силится вывести причину и необходимость того, почему он писал так, а не иначе. Разумеется, это не критика на изящное произведение, а комментарий на него, который может иметь большую или меньшую цену, но только как комментарий. Кому не интересно знать подробности частной жизни великого художника, как и всякого великого человека? — Но здесь удовлетворением этого любопытства вполне ограничивается и достижение цели: подробности жизни поэта нисколько не поясняют его творений. Законы творчества вечны, как законы разума, и Гомер написал свою «Илиаду» по тем же законам, по которым Шекспир писал свои драмы, а Гёте своего «Фауста»; при разборе произведений этих исполинов искусства, отделенных один от другого тысячами веками, критик будет

поступать одинаковым образом. Что мы знаем о жизни Шекспира? Почти ничего, а между тем его творения от этого не меньше ясны, не меньше говорят сами за себя. На что нам знать, в каких отношениях Эсхил или Софокл были к своему правительству, к своим гражданам и что при них делалось в Греции? Чтобы понимать их трагедии, нам нужно знать значение греческого народа в абсолютной жизни человечества; нужно знать, что греки выразили собою один из прекраснейших моментов живого, конкретного сознания истины в искусстве. До политических событий и мелочей нам нет дела. В приложении к художественным произведениям французская критика не заслуживает и названия критики: это просто пустая болтовня, в которой все произвольно и в которой все можно понять *, кроме значения разбираемого в ней произведения. Но когда такую критику рассматриваются не художественные, но, несмотря на то, имеющие свое, историческое, значение произведения, тогда французская критика имеет свою цену, свое достоинство и заслуживает всякого уважения. В самом деле, как вы будете критиковать сочинения, например, Вольтера, из которых ни одно не художественно, ни одно не перешло в потомство, но все имели огромное влияние на своих современников? — Разумеется, с французской точки зрения. Конечно, если Вольтер был явлением мировым, то и на него можно взглянуть с философской точки зрения, хотя и совсем не как на художника; но при подробном рассматривании непременно впадете в колею исторической критики. И эта критика всегда должна иметь свое участие при рассматривании таких произведений, которые, предназначаясь своими творцами для сферы искусства, имеют только историческое значение. Разумеется, что и здесь французская критика, как что-то положительное и особое, не может иметь места, но только как односторонний взгляд может входить в настоящую критику, которая, какой бы ни носила характер, обнаруживает постоянное стремление из общего объяснять частное и фактами подтверждать действительность своих начал, а не из фактов выводить свои начала и доказательства.

* И то очень редко: где произвольность, там все непонятно. Для доказательства ссылаемся на статью Низара о Ламартине, помещенную в «Сыне отечества».

«Московский наблюдатель», 1838, ч. XVIII, кн. II, стр. 194—219 (ценз. разр. 16 ноября 1838). Без подписи.

Настоящая статья является вступлением к следующим статьям о Фонвизине (вторая статья) и Загоскине (третья статья); но они так и остались ненаписанными. Поэтому заглавие данной статьи не вполне отвечает ее содержанию. В основном статья посвящена проблемам теории искусства. Литературно-эстетические воззрения Белинского конца 30-х годов нашли в ней наиболее полное выражение.

Художественное произведение, по мнению Белинского, есть выражение одного из моментов в развитии абсолютной идеи. Конкретность есть условие искусства, ибо «художественный образ только тогда художествен, когда он есть конкретное выражение идеи в форме и через форму». Но само понимание конкретного у Белинского еще чисто умозрительное. Поэтому при определении художественного произведения Белинский впадает в противоречия. Он указывает, например, что художественный мир, созданный Гомером, Шекспиром, Вальтером Скоттом, Гёте, Пушкиным и Гоголем, есть «мир воображаемо действительный». Французская критика, по его мнению, стоит на более низком уровне, чем немецкая, именно потому, что она рассматривает искусство «не как проявление исторического момента в абсолютном развитии человечества, а как момента гражданского и политического».

Белинский противопоставляет французской критике чисто идеалистическое решение вопроса. Поэт — орган мирового и всеобщего; между художником и человеком нет ничего общего. «Законы творчества вечны, как законы разума, и Гомер написал свою «Илиаду» по тем же законам, по которым Шекспир писал свои драмы». Следовательно, нет надобности в исторических и биографических подробностях, в выяснении отношения художников «к правительству, к гражданам». Чтобы понимать греческих трагиков, нужно знать значение греческого народа в «абсолютной жизни человечества. До политических событий и мелочей нам нет дела». При такой постановке, разумеется, все разговоры о действительности становятся абстрактными. Между тем совершенно игнорировать историю и действительность Белинский не мог, и отсюда у него ряд невольных уступок. Так, он вынужден признать известное значение исторического и общественного момента в литературе. «Есть еще и такие произведе-

ния, — пишет критик, — которые могут быть важны как моменты в развитии не искусства вообще, но искусства у какого-нибудь народа, и сверх того, как момента исторического развития и развития общественности у народа». Таковы «Недоросль» и «Бригадир» Фонвизина, «Ябеда» Капниста, творения Вольтера и Бомарше. Для такого рода произведений известную роль играет историческая критика, имеющая ценность комментария.

Но основным типом критики является *философская критика*, назначение которой состоит в том, чтобы исследовать абсолютную идею в ее индивидуальных проявлениях. В теории философской критики заложена опасность *схематизации* художественного произведения, сведения его к нескольким общефилософским идеям. В последующие годы, после преодоления своих идеалистических ошибок, Белинский бросит главный свой упрек Гегелю как раз в том, что тот был схематиком и мистификатором.

Однако и в этот период Белинский сумел, хотя и в идеалистической форме, поставить ряд конкретных проблем эстетики (проблемы содержания, формы, целостности поэтического создания и т. п.). Ведущим в художественном произведении является содержание, идея. Форма — проявление идеи. Постигнуть идею можно только через обобщение частных фактов, через выявление внутренних закономерностей явлений. Художественное произведение не является простым тождеством идеи и формы. Это единство противоположностей — частного и общего, проявляющегося в типах, характерах и отношениях действующих лиц друг к другу. Положения эти сохранились в эстетике Белинского и позднее, войдя в значительно переработанной форме в его зрелую концепцию художественного реализма.

²¹⁹ (Стр. 404). Белинский намекает все на того же «Ивана Выжигина» Булгарина.

²⁵⁰ (Стр. 404). См. примеч. 9 и 74 об Орлове и Булгарине.

²⁵¹ (Стр. 408). Белинский имеет в виду в основном критику Сент-Бёва и его последователей.

²⁵² (Стр. 409). Статья гегельянца Генриха Теодора Рётшера «О философской критике художественного произведения» появилась в XVII части «Московского наблюдателя» за 1838 год и сопровождается была предисловием переводчика М. Каткова.

²⁵³ (Стр. 414). Философия Гегеля.