

**О РОМАНАХ ВИКТОРА ГЮГО
И ВООБЩЕ О НОВЕЙШИХ РОМАНАХ
(Против статьи г–на Шове)**

Мы поместили перевод статьи г–на Шове в «Телеграфе» (1831 г. № 22, стр. 218 и след.) с тем именно намерением, чтобы напечатать потом разбор его статьи. Исполняем

95

наше предположение, надеясь пояснить разбором нашим несколько современных литературных вопросов.

Статья г–на Шове заключает в себе почти все главнейшие вины, взводимые на современных *романтических* писателей. Содержа в себе притом разные *классические* привязки, она представляет нам верное изображение того, как вообще и всюду думают и пишут нынешние классические критики. Таким образом, указав на ошибки и неверность взгляда г–на Шове, не опровергнем ли мы большую часть того, что в разных видах и по разным случаям провозглашают против современной европейской литературы и у нас, в России?

Выгода наша в сем случае немалая: мы будем опровергать мнение литературного старовера, но мнение скромно и логически изложенное. Напротив, этого нельзя сказать о большей части русских *антиромантических* критик. Русская критика или дико поет с чужого голоса, или говорит и *свое*, но говорит, как избалованный, злой ребенок. Совершенное отсутствие плана и цели, безмыслица (чтобы не сказать бессмыслица), и упорная, остервенелая брань, ложно, пристрастно прикрываемая именами веры, закона и добра, — таково бывает

содержание многих русских критических статей. Не именуем никого, но знающий современную русскую литературу, без дальнейших доказательств, конечно, согласится, что весьма часто даже чувство собственного достоинства не позволяет входить в полемику со *многими* русскими журналистами и критиками.

Не таков г-н Шове. Принадлежа к литературным староверам, тем не менее он заслуживает уважение наше за свою скромность, умеренность и отчетливость — да, и *отчетливость*. Г-н Шове ошибается, смотрит неверно: он человек; он глядит в тусклые, старые очки; но мы охотнее готовы рассуждать с ним, нежели с безотчетным романтиком, потому что этот умный и добросовестный классик имеет свое основание, на котором утверждаются его суждения. Он не кос и не слеп; ему надобно только переменить очки, и он будет смотреть верно.

Изложим кратко, в чем состоят требования классического критика, чтобы нас не обвинили потом в уклонении от какой-нибудь части его требований, не сказали, что мы с намерением спутали или не поняли, в чем состоит спорное дело.

Г-н Шове взялся оценить романы В. Гюго. Он начинает с общих определений, упоминает прежде всего о

правилах *вкуса*, но тотчас уклоняется от своего требования, полагая, что вопрос о вкусе может увлечь его в слишком большие, подверженные спорам подробности. Он выбирает основание, подчиненное меньшим сомнениям: *нравственность* (la morale). Здесь изъясняет он, что не почитает необходимою принадлежностью изящных произведений *нравоучения*

собственно, то есть не хочет, чтобы изящное произведение было силлогистическим доказательством какой-нибудь нравственной истины или заключалось какою-нибудь нравственной сентенцией, как делается это в апологах. Нет! Г-н Шове полагает, что нравственность и вкус однородны, что каждое изящное творение должно быть основано на нравственности и без того не может быть изящным. Он требует исполнения такого условия и в *романе*, требует — даже вопреки уложению Буало, по которому *dans un roman frivole* (собственные слова Буало) *aisément tout s'excuse. Без этого нет прочного успеха, нет славы. Критик ссылается на Сервантеса, Лесажа и Ричардсона. В. Скотт открыл в наше время новую дорогу на романтическом поприще, говорит критик, но и у него — основание всегда нравственно.**

Здесь, довольно крутым поворотом, критик утверждает, что последователи В. Скотта мало нового приложили к изобретению сего великого писателя. Все состоит у них не в создании нового, но в представлении старого с точки зрения, производящей необыкновенные впечатления (*moins à produire des créations nouvelles qu'à présenter d'anciennes créations sous un point de vue qui cause des impressions inaccoutumées*).**

Критик переходит к частным разборам романов В. Гюго и представляет нам сии романы по порядку их появления. К каждому из романов В. Гюго приставлено им показание особенного, общего романтикам, *недостатка*. Так, в доказательство, что современные писатели мало изобрели нового, а только смотрят с новой точки зрения на старые предметы, Ган Исландский

* В легкомысленном романе все легко извиняется (*фр.*).

** Не столько в том, чтобы производить новые создания, сколько в старании представлять прежние создания с новой точки зрения, отчего являются впечатления вовсе необыкновенные (*фр.*). — *Здесь и далее использован перевод статьи Шове, опубликованный в «Московском телеграфе».*

сравнивается с Циклопом Эврипида, с Полифемом Virгилия, с сказочным Огром. Бюг Жаргала укоряют за неполноту

97

картины Сен–Домингской революции, за излишнюю возвышенность характера Негра, героя сей повести¹. «Последний день осужденного» хвалит критик за цель, то есть: за старание содействовать романом своим уничтожению смертной казни во Франции; но осуждает неполноту завязки, изысканность подробностей. «Церковь Парижской Богоматери» — последнее творение В. Гюго — подвергается сильнейшим осуждениям; впрочем, довольно трудно сказать, чем именно недоволен критик в этом романе; всего явнее не нравится ему слог, изысканный и натянутый, неровность в переходах подробностей, излишнее усиление страстей и положений, доходящее иногда до безобразия и насилия. Критик думает также, что ложно представлен автором характер века, в котором происходит действие романа.

Вот, за исключением нескольких мелочей, основание и все подробности критики г–на Шове. Он отдает большую похвалу необыкновенному дарованию В. Гюго и только беспрестанно жалеет, что этот упрямый человек не слушается — чего бы такого? Вкуса? Но о вкусе г–н Шове не смеет спорить — нет: В. Г. вообще обвиняет он за странное желание быть оригинальным, назло всему, с пожертвованием даже нравственной стороны своих созданий. Нового г–н Шове решительно ничего в нем не видит. И в старании казаться новым открывает он причину всех несообразностей и странностей В. Гюго.

Обратим прежде всего внимание наше на один любопытный предмет. Заметим: *уменьшение классических требований*. Читая статью г-на Шове, мы видим, что классики уступили уже многое. Мы живо еще помним, когда юное, смелое поколение умов решилось на реформу литературную во Франции, с каким ожесточением напали на него за такую дерзость старые поколения! Вековалые славы вызваны были из гробов и поставлены под знамена *классицизма*. Но сильные противники, с знаменем *романтизма*, скоро доказали, что прошедшее не боец с настоящим. В рядах классиков оказалось страшное замешательство: греков отбили у них скоро, доказав, что расположение греческих фаланг совсем не сходно с расположением главного штаба и батальонов и рот новейшего классицизма. В то же время великие вожди романтиков — Шекспиры, Данте, Кальдероны, великие люди Юга и Севера, Англии и Германии — ужаснули классиков своею исполинскою мощью, идя свободно и побеждая закованных в схоластику великих мужей

классицизма. Напрасно отвергали классики даже здравый смысл в вековых созданиях Шекспира, Гете, Шиллера; напрасно утверждались на трактатах вкуса, контрастированных Лагарпами, Блерами и Эшенбургамии. Сознавшись наконец, что нельзя отказать в гении Шекспиру и другим старым романтикам, они пророчили, что по крайней мере новейший романтизм ничего хорошего не произведет. Неловкая ошибка! Англия, Германия, Франция сделались рассадником новых идей литературных, созревавших в головах людей

гениальных, за которыми явилось множество людей с дарованиями, сильными и необыкновенными.

Мы не выдумываем сказанного здесь. Кто наблюдал ход современной литературы в течение последних двадцати лет, тот согласится в истине излагаемого нами. Литературная брань, кипевшая на полях Франции, Германии и Англии, отзывалась даже и у нас в России, хотя в наши литературные пустыни забегали собственно только летучие отряды романтиков и классиков.

Статья г-на Шове, повторим, доказывает, как много уже уступили классики. Критик не отказывает ни в даровании, ни в искусстве В. Гюго. Соглашается и в том, что публика потворствует его странностям и прихотям хвалами и удивлением.

На этом можно бы В. Гюго и всем романтикам основать свой ответ. «Вы говорили нам прежде, что мы безумствуем, отступая от правил классической школы, удаляясь от примера наших предшественников. Не спорим. Но вы предвещали нам полный неуспех, совершенное бесплодие великого, мгновенную только известность. Теперь, год от году прочнее и обширнее делаются завоевания романтизма; великие умы утвердили уже его своими трудами; публика всей Европы увлечена романтизмом; он приводится уже в теорию; что нам за дело до средств, если успех оправдывает нас!»

Так могли бы отвечать романтики; но подобный ответ доказывал бы, что они в самом деле сами не знают, что делают, и то, что успех их не надежен. Только слабости и бессилию должно предоставить подобные, неопределенные и односторонние ответы. Новая литературная реформа не боится ни критики строгой, ни исследований самых подробных. У классиков должно отнять последнее возражение их, состоящее в том, что

участие публики в реформе есть преходящий порыв моды.

Заметим мимоходом недостаток точности в словах

99

г–на Шове: он говорит, что публика принимает участие только в нравственно изящном. *Mais par malheur un temps arrive aussi où le besoin et la difficulté de produire incessamment du nouveau detournent la littérature de cette voie de perfectionnement, que la société veut continuer de suivre**. Но отчего же являются *потребность* и *трудность* производить новое, если люди идут по *дороге совершенствования*? И если уклонение противно требованию публики, почему же она восхищается? Здесь–то утверждают классики, что это мгновенная прихоть. Верное же мерило есть *вкус* и *нравственность*.

Обвинение в *безвкуси*и и *безнравственности* не падает ли после сего столько же на публику, сколько на писателей? Что ж! Мы и слышим иногда глухие вопли: «Горе веку нашему: он развратился!» Вопрос становится довольно важным. Для объяснения дела надобно войти в некоторые подробности.

Всего хуже и сбивчивее ограниченность обзора и взгляда. Она по большей части бывает причиною заблуждений человеческих. Человек не рожден с склонностью к злу; всего чаще он только ошибается, и ошибается потому, что не видит вполне, будучи ограничен и конечен. Оттого тысячи сомнений и вопросов беспрерывно колеблют умы людские. Таков человек; но не таково *человечество*, то есть общая сумма

* Но, к несчастью, литература испытывает и такое время, когда потребность и трудность производить новое сворачивает литературу с сего правильного пути к совершенству, вопреки обществу, желающему продолжить свой путь (*фр.*).

всех частных бытий, взятая вместе. Человечество не ошибается и судит беспристрастно и верно. Хотите ли стать своим суждением на высшую степень? Судите, как судит оно. История и философия — вожди ваши.

В каждой земле есть особенный край, в котором идеи обобщаются и развиваются на все остальные части каждой земли. Не будем входить в исследования физических и нравственных причин сего всеобщего факта. В отношении к целому земному шару, такое место занимает Европа. Говоря собственно, почти ни одна всемирная идея не началась в Европе, но все они, без исключения, обобщены и развиты Европою. В ней кончился период вещественного бытия человеческого и начата жизнь духа человеческого. Первый период явили в Европе: Греция, как высочайший идеал *изящества вещественного*, и Рим, как высочайший идеал *силы вещественной*.

100

Затем наступил период жизни духа человеческого. Святая религия сказала вечное Слово Истины на обломках языческих мифов, и указала на судьбу человека вне мира. Пришли деятели новые, разрушили мир древних, явили новые идеи политического быта, принесли неизвестные дотоле стихии духа и общества человеческого. Долго представлялся мир Европы хаосом нестройным. Между тем как изменялись обычаи, нравы, мнения и созидались новые царства и народы, ум человека колебался, сомневался, искал опоры, на которой мог остановиться.

Он совершенно погрузился в высокую идею Бога. Всеобъемлющая, божественная религия простерла к нему

свои материнские объятия и утешила его мыслью о другом, неизвестном прежде мире. Человек хотел предать ее власти даже все то, что видел на земле. Но мир, но земля взяли свое. Бытие за гробом, *другой, лучший мир*, могут тогда только наполнить все существование человека, когда он отделится вовсе от земли. Но до того он *должен* здесь жить, существовать. Бытие земное обнаруживается у него жизнью внутреннею и внешнею. В первой ум, открывающий мир мышления, или истины, и воображение, открывающее мир фантазии, или изящного,— таковы стихии его *внутренней* жизни. Мир *внешний* заключается в уравнении воли одного человека с волею других, для общего их блага. В первом раскрывается для него источник всех наук и знаний; в другом — источник поэзии и изящных художеств; в третьем — политический и общественный быт его как законы взаимных людских сношений и управления людской воли.

Человек в одно время живет идеею неба и идеею земли. В одно время он часть человечества, часть Вселенной и отделен от них самобытною жизнью. Это бесконечность и конечность, дробь самая мелкая и цифра, выражающая целый мир, даже отблеск, более, нежели мира — *Бога**!

Оттого бесчисленное деление и уравнение человека. Он может совершенно объединиться в одной идее, может разлиться в целый мир идей. Но чем всеобщнее он, тем выше других, чем отдельное, тем ниже. Оттого муж силы

* Ничто — но Ты во мне сияешь
Величием своих щедрот,
Во мне Себя изображаешь,
Как солнце в малой капле вод!
*Державин*²

ума и воли необъятной является превышающим других великим деятелем политическим; человек ума всеобщего философом; человек, увлеченный идеею изящного, поэтом. Они худо понимают друг друга, оттого что каждый объемлет мир из своей идеи. Но чем они более, тем ближе друг к другу. Так высшие минуты жизни политического деятеля восходят к поэзии, и высшая практическая жизнь ведет к философии, а поэт в минуты восторга понимает глубокие философические и политические идеи и разгадывает загадку мира и человека.

Из сего непрерывного уравнения разных степеней человеческого бытия состоит вся наша история. Надобно только принять притом в соображение волю человека, которая увлекает его в направления ложные. Так поэзия забывает свое назначение и падает к подножию кумира страстей; так философия унижается до забвения истины и политика служит удовлетворением не желания блага, но безмерного эгоизма человеческого.

Когда разрушился мир древних, прежде всего торжествовала, с одной стороны, вещественно, воля, с другой — духовно, — религия. Сила духа покоряла волю человека религии; но и сила воли увлекала религиозные идеи в вещественность. От сего явилось новое политическое образование Европы, через борьбу духовной и гражданской власти*.

Власть приняла древние формы, бывшие в Риме, как формы величайшего проявления силы — символа ее на земле. Но с ней начали бороться две новые стихии общества: (феодализм, или сила немногих избранных

* Мы разумеем здесь образование западных народов, где католицизм был вмешан в политические распри.

людей, и частная независимость *общин*, или вообще граждане.

В то же время являлись отдельные борьбы разных стихий общества между собою и одного народа против другого. Так власть духовенства встретила Реформацию; стремление к защите феодализма явило рыцарство; христианство сражалось с исламизмом; сыны Севера шли на Юг; мавры воевали древнюю Иберию, германцы и норманны — древнюю Британию.

Но мы не занимаемся здесь историею политических изменений Европы и упоминаем об них только для пояснения истории литературы, наук и художеств после разрушения мира древних.

102

Среди тяжких и великих движений политического мира человек увлекался идеями *истины* (философия и науки) и идеями *красоты* (словесность и изящные искусства и художества). Хотя сии стремления были отдельны, частны, но они не могли не быть в то же время стихиями и общественного образования, ибо каждый из нас, будучи ученым, художником, литератором, в то же время человек, следственно, принадлежит *религии* и *обществу*.

Здесь явилось два изменения. С одной стороны, идеи истины и красоты начинались и зрели у каждого народа отдельно; с другой — увлекались народы стремлением общим.

Таким образом, в последнем явился порыв *возобновить и присвоить себе прешедший мир изящного греков и римлян*, когда, в то же время, каждый народ

развивал стихии своего собственного образования. Отсюда разделение классицизма и романтизма.

То и другое было безотчетно; то и другое было под влиянием религии и политического образования. Что из сего явилось? Сперва обозрим историю *классицизма*.

При действии *внешних причин*, одинаковом и для романтизма, *сущность* того, что впоследствии названо *классицизмом*, была отлична. В самом основании мысль классицизма была ложная и насильно, неестественно привитая к новому порядку дел.

Когда политическое волнение общества позволило уму человеческому заняться изящным и философиею, люди, естественно, захотели узнать, что прежде их было сделано. Они нашли великие творения греков и римлян, стали изучать их и, восхищенные ими, думали, что надобно было только *продолжать* труд древних. Но они не заметили ни частного *различия* того, что они без разбора брали у древних (Платона и Аристотеля, Омира и Вергилия, Эсхила и Сенеки, и т. д.), ни несообразности сих приобретений с своею религиею, политическим образованием и стихиями народности. Одно слово *древние* решало для них все сомнения. Изумленный ум их безмолствовал и не смел рассуждать. Несчастливая мысль присоединилась еще к этому. Когда древние творения были почтены *абсолютными образцами*, решились извлечь из них *абсолют изящного*, захотели определить его систематически, привести в правила, раздробить аналитически. От сего явилось школьное, риторское и ученое обезьянство, смесь мифологии с христианством, схоластические

определения высокого и прекрасного. Ссылались на Аристотеля, желая доказать что-либо; призывали Феба и муз в христианской эпопее, ставили трагедию на греческие ходули и одевали в римскую тогу нового героя; долго щеголяли даже презрением народных языков как варварских и старались писать по-латыни, перенимая самый образ латинских выражений у того или у другого древнего писателя. Сперва определяемо было: *как* писать? А после того думали не о свободном явлении творческой мысли, но о том, чтобы она приходила в назначенную мерку школьных правил.

Что Европа для целого мира, то Франция, с самого начала новой политической системы, была и есть для Европы. Она обобщала и обобщает все идеи политики, философии и искусств. В XVII веке сильная государственным могуществом Франция сделалась руководительницею Европы во всем. В ней естественно следовало быть и сильнейшему развитию классицизма. Так и было.

Все идеи религии, политики, философии и искусств приняли во Франции ложную классическую форму. Так католицизм сделался во Франции утонченным учением квиэтизма и обрядов, без веры и без силы христианского духа; грозный феодализм превратился в придворную, блестящую аристократию. Из схоластического классицизма Франция образовала какое-то светско-ученое занятие праздности, требование на образованность, ложные правила которого подкреплены были явлением нескольких гениальных людей. Поэзия исчезла в звуках гармонических, но бездушных, философия потеряла высокое свое назначение, и художества стали прикрасою роскоши и изнеженной лености.

Не будем говорить о том, каким образом разрушена была политическая система прежней французской монархии в конце XVIII века. Довольно, что она исчезла в вихрях Революции, потрясшей едва ли не весь мир³.

Когда прошли и ужасы революции, и тяжелый военный деспотизм, заключивший ее собою, как призрак воина заключил видения Макбета⁴, здание французской учености и французской словесности явилось полуразрушенное, с приделками Революции и деспотизма.

Самовидцы и деятели прежнего, пережившие дивную бурю, думали, что должно восстановить все в прежнем виде. Но не так думало новое поколение Франции. Свободное от предрассудков, в каких родились и жили отцы его, оно увидело, что философия низошла во Франции

104

в самый грубый материализм; что искусства унижены были в ряд ремесел, удовлетворяющих прихоти роскоши, и что словесность была отголоском ложных понятий мнимо *большого* света, не сообразных ни с духом остальной, многочисленной части народа, ни с истиною изящного.

В то же время обратились взоры их на другие народы и на собственную свою народность.

Они увидели, что только гордость светских, всем управляющих людей обрекла на безумие и нелепость все *не-классическое* и что всеобщее подражание Европы французским нравам, французскому классицизму простиралось также только на *мнимоизбранных* людей, или *светское* общество, каждого народа. Между тем как

классики гордились завоеванием Европы, в тишине и без всякого шума и блеска, истина произращала свои вечные негибнущие плоды.

Открылось, что каждый народ жил своею отдельною, умственную жизнью сообразно местной природе и законам своей истории. Так, не-классическая Испания показала собою высочайшую степень, до которой религиозный и рыцарский дух и соперничество пришельцев с Востока может довести поэзию; Англия явила пример независимой северной народности, получившей от Реформации, религиозной и политической, самобытную, дикую силу; Германия представила высшее стремление к источникам философии и образец глубокого соединения философии с поэзией. Это заставило обратиться французов и к другим народам; следствия оказались одинакие: богатства поэзии восточной, мужество горящей во льдах поэзии Севера изумили наблюдателей. Узнали наконец, что удивляющие величием образцы происходили оттого, что истина и поэзия извлечены были ими из свободного созерцания природы и самобытного развития духа каждого народа. Всего этого не понимали, и не могли понять, ни поэты гостиных парижских, ни философы академических париков, ни забавные сенжерменские греки и римляне задним числом!

Робко решилось новое французское поколение представить свои открытия суду старых классиков. Гордые официальными титулами на славу, не только отвергли они с негодованием мысль о нововведениях, но предали даже литературному проклятию новое учение. Под именем *романтизма* оно подверглось гонению и преследованию.

К несчастью, при самом начале, классицизм соединили с идеями о прежнем порядке политическом. Естественно было романтизму перейти к порядку новых политических идей. От сего образовались две политическо–литературные партии. Обвинения всех родов брошены были на романтиков классиками и романтиками на классиков. Это раздражило умы. Война открылась по всем правилам истребления.

Противопоставляя авторитет авторитету, романтики перевели и показали своим противникам великие создания англичан, немцев, испанцев, Севера и Востока.

Они доказали, что только ложное пристрастие заставляло прежде не признавать достоинства чужеземных образцов.

Они вникнули в теорию наук, искусств и художеств, осветили их пламенником истинной философии и показали ложность и зыбкость оснований классицизма.

Насмешливо и верно доказано было ими бесплодие последователей классицизма не только во Франции, но и во всех тех странах, куда перенесено было сие оранжерейное растение. Оценены были Драйден и Попе, Готшеды и Вейссы, Моратины, Херасковы — эти классики Англии, Германии, Испании, России, вместе с Арно, Жуи etc., etc. В то же время создания Байронов и В. Скоттов, Гете и Жан–Полей, Шиллеров и Гофманов, даже Эленшлегеров, Мюльбергов, Саутеев, Колериджей, Вернеров, Борнсов, Тегнеров, Манзони, Пушкиных, и тысячи других, показали, какие свежие, тучные плоды дает свободное развитие ума в наше время, тогда как многие думали, что время поэзии исчезло навсегда.

Голос публики означил правоту дела и отозвался решительно за романтиков. Ободренные им, оживленные

духом реформы, французы, в пятнадцать последних лет, сами явили примеры великих, необыкновенных подвигов ума. Всему коснулась реформа: философия, история, поэзия, драма, роман, критика — все было испытано, и едва ли по какому-нибудь отделению умственных занятий не может ныне Франция указать на современное создание, доказывающее необыкновенные дарования занимавшегося оным.

Будем справедливы. Жестокое сопротивление классиков произвело излишнее ожесточение романтиков. Они не всегда были и суть справедливы в своих нападениях; старание уклониться от *всего прежнего* заводило

106

и заводит их в другую крайность. Но во всем этом едва ли они сами виноваты.

С сей точки зрения после таких предварительных суждений надобно было смотреть г-ну Шове на творения В. Гюго. Не обозревши общей теории и истории духа человеческого, не объяснив, как проявлялся он в новом мире Европы, мы всегда будем ошибочно смотреть на новейшую французскую литературу.

Сообразим после сего требования г-на Шове, а потом обратимся к *роману* собственно и к самым произведениям В. Гюго. Все явится нам совершенно в новом свете.

Г-н Шове не находит ничего существенно нового в современных изданиях французской литературы, кроме дерзкого своеуравия писателей. Он видит ужасное безначалие в республике литературной (*l'anarchie qui s'est introduite de nos jours dans la république des lettres,*

etc.)*. Он не может свести силлогизма, говоря о требованиях публики на вкус и нравственность в литературе и в то же время признаваясь в ее потачке романтикам и склонности к романтизму. Он оставляет себе только слабое утешение, что это временная прихоть (*ses oeuvres, то есть писателей без вкуса и нравственности, pourront bien être un objet de curiosité et de mode, etc.*)**. Пересмотрим сии обвинительные статьи.

Все они являются оттого, что классики смотрят только частно на слова и не видят полного, всеобщего переворота наук, искусств и словесности в наше время. Слова — только оболочка мысли. Мы изложили выше сего краткую историю нового образования Европы, перед которым должен был пасть и разрушиться ложный призрак классицизма. Если бы г-н Шове вникнул во все это, то не говорил бы он об анархии, а сознался бы, что мы только живем в минуту смены старого новым в литературе. Оттого и классики не находят никаких законов в этой смене, что весь мир мышления и знания изменился во Франции, а вследствие сего все в литературе преобразилось: явился и язык новый, и создания, о которых не было помина в прежних курсах учения, когда в то же время навсегда погибли целые роды созданий, о которых преважно толковали в курсах старинных.

Это убедило бы г-на Шове, что склонность публики к романтизму* есть не временная прихоть, но глубокое

* Безначалие, в каком находится теперь республика словесности (ФР.).

** Создания могут быть в оное время предметом любопытства и моды (ФР.).

* Почитаем необходимым объяснить здесь смысл, в каком принимаем мы слова: *классицизм, романтизм*. Классическою литературою мы называем вообще литературу древнюю, то есть

сознание потребности ума и сердца, увидевших пустоту и нескладность классическую. Прошедши через властолюбие гордого Людовика XIV, через волнения Революции, через деспотизм Наполеона, французская публика видела властолюбие классицизма в Расинах и Бюффонах, революцию — в материализме и своеволии XVIII века, деспотизм — в упрямом классицизме своем и сознает нынешний романтизм именно тою стихиею, которая удовлетворяет опыту ума, умозрению сердца, если можно так сказать, и всем потребностям нового общественного образования. Если же назовем это анархией, то как не видеть нам, что не нынче только началась сия мнимая анархия: нет! Вольтер, обкрадывавший Шекспира, Дюсис и Делил, общипывавшие Шекспира и Мильтона, Летуэрнёр, восхищавший французов переделкою Оссиана, Дидеро с своею драмою, Монтескье с новыми идеями своими в истории, наконец, Бомарше, заставлявший хохотать парижан, Скриб, писатель *всемирных* водевилей, — все это были литературные анархисты, ломавшие треножник классицизма. В наше время только вооружились против него дружно, разогнали защитников его систематически и нагло ободрали с него полинялый бархат, изломали все тяжелые его украшения. Но это совсем не анархия, не мгновенная тревога: это правильная война прежнего с новым, долголетний раздор, конченный победою, которую оправдывает история человечества и теория философическая.

греческую и латинскую, и литературу, образованную по ложно понятым основаниям древней литературы, то есть французскую, перенятую у французов другими народами. В самом последнем, ограниченном смысле мы употребляем в статье нашей слово: *классицизм*. Романтическою литературою называют собственно народную литературу христианской Европы средних времен; но вообще можно принимать слово *романтизм* для означения всех литератур Востока и Севера, а также для означения литературы современной, составившейся из соображения древней классической и литератур северных, южных и восточных. В сем смысле говорим мы в статье нашей: *Романтизм*.

Публика должна была оправдать такую войну своим согласием, и это согласие должно быть долговечно.

Можно ли было спорить ей против драгоценных находок, какие принесли и показали ей новые литераторы

108

и ученые со всех сторон света? Могла ли, например, она не видеть разницы нынешних французских переводов Шекспира, Гете, Шиллера, Альфиери, Вико, Крейцера, Геерена, Кальдерона, Сервантеса, Гердера, от того, что переводили для нее прежде? Могла ли она не оценить нынешних сведений о Востоке, в сравнении с старыми бреднями о сем предмете? Могла ли не заметить разницы светлой, глубокой критики прежних издателей газеты «Le Globe» или журнала «Revue Française» и старых суждений Лагарпа, Мармонтеля и даже остроумных Дюссо, Гофмана, Фелеца? Могла ли не видеть бесчисленного множества новых идей, сведений, понятий, отовсюду ее обогативших, и прежней бедности во всех отношениях?

Соглашаемся, что все это не образовало еще полного, совершенного во Франции. Но можем ли сказать, что новая Франция собственно *ничего* не создала, ничего не показала нового? Так думает г-н Шове. С невольным изумлением видим мы из слов его, до какого ослепления может довести дух партий! Нам совестно, что мы, с отдаленного Севера, должны, хоть отчасти, протирать тусклые на сей раз очки классика.

Начнем с философии. Здесь, с одной стороны, мы видим в новой Франции глубокомысленных мистиков: Ламенне, Экштейна; с другой — практическую школу

шотландца Дюгальда Стюарта, в Роайе–Колларе и его учениках; наконец, эклектика Кузена, с его учениками, и школу сен–симонистов. Мы не отдадим никому из них преимущества; но можно ли не признать достоинства всех сил людей как ученых и мыслителей, если и не согласишься с их мнениями? Как не видеть разницы философии прежней, схоластической и материальной, против философии Кузена, Экштейна, Роайе–Коллара, из коих каждый основывается на религии и, ошибаясь, может быть, как человек, ищет, однако ж, познания Бога, Природы и Человека не кощунствуя, не издеваясь над священными предметами Веры, но благоговейно преклоняя колена свои пред алтарем Вездесущего?

Обратимся к *истории*. Августин Тьерри, верно разыскавший истинные основания истории отечественной; Барант, блестящим образом явивший собою Иродота в наше время; Минье, беспристрастный прагматик французской новейшей истории; Гизо, глубоко постигший историю образования новой Европы; Вильмен, красноречивый историк литератур: вот новые имена

романтиков, блестящие славою европейскою. Говорить ли о самом Наполеоне как величайшем историке нашего времени? О Мишеле, Балланше, Кине, о множестве уступающих сим людям, но имеющих большие достоинства историках, изыскателях и переводчиках — Деспинге, Капфиге, Амедее Тьерри, Тьере, Дюлоре Сегюре, Биньоне, Пишо, Гиньо, и проч.; о бесчисленном множестве изысканий, исследований исторических материалов, вновь открытых и изданных, об успехах по

части вспомогательных знаний исторических — статистики, географии, археологии? Здесь множество имен приводит нас в затруднение, а сила идей и понятий заставляет сомневаться в краткости времени их появления.

Оставим политическое красноречие, изучение древностей и литератур греческой и римской и знания точные. Заметим только разницу взгляда, с каким смотрят на все это во Франции, разницу объема, бесконечную изыскательность, с какою все подвергается критике и умозрению, и нынешнюю, так сказать, многоприемлемость французского, прежде столь недоступного ума. Кого противопоставит прежняя Франция Лапласу, Бонплану, Кювье, Броньяру, Дюпену и другим?

Словесность обращает на себя особенное наше внимание. Заметим прежде всего и здесь много — и удобоприемлемость, с какою ум французов отовсюду собирает произведения литературные: Китай и Англия, Индия и Германия, Аравия и Испания, Африка и Италия, Россия и Северная Америка — все платит дань труду и непонятной деятельности французов. Быстрота литературных сношений, количество разнородных и разнонародных произведений истинно изумительны. Но что означено вековою печатью из собственных произведений словесности нынешней Франции, спросят классики? Где эпопея, драма, лирика? Мы спросим их в свой черед: где эпопея, где драма классическая? Где лирика? Что сделали классики? Где преемники Расина и Лафонтена? Не Мольво ли? Не Жуи ли? Не Арно ли? Не Дарю ли? В пятнадцать лет, когда надобно еще было очищать поле для торжества словесности, поле, занятое неприятелем многочисленным и упорным, трудно было созидать вековое. Но пусть сообразят, давно ли начал,

чём начал романтизм, что теперь делает и что успел уже создать, и тогда только самое упрямое ослепление откажет ему в дани удивления и хвалы.

В драме он нашел уже язык истинный и в опытах

110

Вите, Мериме, Диттмера и Каве показал свои исполинские силы; в лирике песенник Беранже, мечтатель Ламартин, смелый Делавин, философ А. де Виньи, пламенный В. Гюго — люди, явно отличенные вдохновением, и мы не знаем, какого Ж. Б. Руссо, какого Лебрёня вытщит классицизм на состязание с ними.

Наш поверхностный взгляд на новейшие произведения французской литературы, по отделениям философии, истории и словесности, может удостоверить в неосновательности мнения г-на Шове и показать, что решительно с самых оснований литературы или все новое, или заново переделанное видим мы в литературе нынешней Франции. Прибавим, что эта литературная реформа развивается полно, стройно, величественно и объемлет все части знаний человеческих. Критика идет рядом с философиею, теория с анализом, разработка внутренних материалов с приобретениями внешних. Не одинокий, сиротеющий талант является по какой-либо части, как у нас в России, где появление немногих талантов по разным предметам кажется случайностью, а общего литературного движения вовсе не замечается — нет! Во Франции именно видим это движение, обширное, многолюдное, и оттого трудно выйти из ряду, что ряды составлены из людей сильных.

Да; если не понимать ошибочного основания классицизма; если классиков, заслуживавших жалкую *mention honorable*^{*}, ставить в дело; если не сознаваться, что люди, считавшиеся классиками: Вольтеры, Дюсисы, Парни, Делили, — составляли уже переход к преобразованию; если почитать романтизм делом временного кружения голов, начатого Шатобрианом и г-жою Сталь, а кончаемого В. Гюго; если, наконец, не видеть, что он есть одна из сторон всеобщего литературного преобразования, которое из Франции сообщается всей Европе, — то мы, согласно с г-ном Шове, признаем анархию в нынешней литературе французской и в то же время соглашаемся, что в ней нет ничего нового, кроме умственной литературной горячки. Но ссылаемся на каждого классика и романтика: не будут ли такие понятия означать совершенного невежества, которое не хочет ни о чем думать, ничего знать? С невежеством мы спорить не будем; но пусть же и оно молчит.

Все объясненное нами облегчит нам переход к опровержениям

111

мнений г-на Шове о вкусе и нравственности в литературе.

Нет нелепости, которая не основывалась бы на какой-нибудь теории и не представляла бы условного порядка. И в классицизме был также выведен свой порядок, была и своя теория.

«Но, — говорит А. де Виньи — разве в феодализме не было порядка?» Скажем более: разве в самой нелепой

^{*} Премню (фр.).

вере Будды нет теории? Ничего не может быть справедливее сих слов! Какой–нибудь германский барон очень стройно пользовался своим *droit de seigneur*^{*}, казнил и бил своих рабов, строил церковь в очищение грехов; противился законному государю, разрешался от клятвы индульгенциею и в то же время таял от любви, храбро сражался за честь красавицы, умирал весело и спокойно. Воздвигая пирамиды из черепов, позоря, истребляя государства и народы, какой–нибудь Чингис–хан, Аттила, Тамерлан имели свои основания совести, законности, правосудия. Читайте «Уложение» Чингиса, и вы изумитесь обширности и верности его выводов, разумеется приняв в основание ложное понятие его о правах человека. Таково было в классицизме понятие о вкусе и нравственности.

Мир и природа не проявляют нам ни одной чистой, отделенной идеи; они суть соединение всех возможных идей, кои смешением частных жизней составляют общую жизнь природы и человека: от сего происходит, что, при поверхностном взгляде, мир кажется совершенною неправильностью. Но ум человечества, опытом и умозрением, узнал и частные виды различных идей, и общие роды их, и полноту всеобщей жизни их. Он составил из них целые ряды однородных понятий и таким образом, разделив общую жизнь природы и человека, открыл для себя верные отдельные идеи истины, блага и красоты, проявил их философиею и науками точными, политикою или общественною жизнью и изящными искусствами и художествами. Бог дал человеку ум и волю; зная вечные истины, тем не менее человек свободен следовать и не следовать оным. Вечное правосудие ожидает его за сею жизнью. Человек, взятый отдельно, мал, превратен, ничтожен; но взятый

^{*} Право сеньора (фр.).

как человечество — велик, постоянен, важен. Умев извлечь идеи положительные из мнимого беспорядка мира и природы, составил

112

он законы для блага и счастья и создал себе мир наслаждения в изящном. Мир блага и мир красоты создан собственно человеком, по вечным законам божественного блага и божественной красоты. Сии законы были разлиты в бесчисленном множестве народов, людей, веков и лет. Надобно, чтобы один народ другому, один век другому передавали свои участки. Между тем, природа и воля человека сражаются, ибо каждое подчинение частного эгоизма закону всеобщей необходимости есть уже пожертвование физического для духовного или уступка слабейшему сильнейшему. От сего происходят все видимые беспорядки, уклонения, разнообразие. По вечным законам, истина превозмогает. Торжество заблуждения бывает всегда временно; но оно необходимо, дабы истина потом торжествовала; необходим и переход от грубого к нежному, от тела к духу. Хотите ли видеть сей ход в идее истины? Сличите умозрения языческих философов с умозрениями философов христианских: основания мудрости у тех и других одни, но какая разница! Хотите ли видеть сей ход в идее блага? Читайте историю. Человек не может даже ускорить хода судеб и перепрыгнуть через ступеньки лестницы их, ибо он сам только ступенька в сей лестнице. Были примеры, что люди хотели упредить ход времени, хотели насильно заставить людей следовать своей идее; но все сии покушения оканчивались

неудачею, когда, напротив, с наступлением времени идея она была принимаема бесспорно.

Чем более всеобщего в чем-нибудь, тем оно выше; чем менее, тем оно ниже. Оттого, например, в идее блага пожертвование за свою семью ниже пожертвования за благо общества и отношения человека как отца, сына, мужа уступают отношениям его как гражданина и подданного.

Исключительности решительной не может и не должно быть, ибо тогда все должно разрушиться или быть совершенно ничтожным. Но и всеобщность есть тоже уничтожение, ибо она не есть удел человека. Что же из сего следует? То, что тогда только явится совершенство, когда частное и общее уравнены и не перевешивают одно другого. Человек, забывающий свои частные отношения для общих, и общие для частных, равно несовершен. Но люди беспрерывно впадают в такую крайность, и это распространяется даже на целые народы. Беспрерывно и народы, и люди ставят себя средоточием и на все

смотрят только в отношении к себе и своей идее. Так умозритель презирает опыт, эмпирик умозрение, математик слова, поэт цифры.

То же и в изящном. Здесь есть своя общность и своя частность. Ими верно разделяются изящные искусства и художества и определяются законы идей изящного. Собственно изящное не есть истина, не есть и благо: красота есть прямой символ и настоящая цель оною. Истина и благо совершенно слиты с ним; но если их будем иметь преимущественно в виду, мы ошибемся

точно так же, как жертвуя ими единственно для красоты. Поэт, художник, будучи гражданином, будучи философом, должен быть собственно поэтом, собственно художником; но он не будет ни тем, ни другим, если откажется в произведениях своих от прав философа и гражданина.

В произведениях его путеводитель — восторг, коим руководствуют в мире фантазии ум и сердце. Мир представляется художнику загадкою; его творение есть решение этой загадки. Он действует притом как художник; не решает как философ, не судит как гражданин того или другого общества, но воссоздает свои идеи в образах, взятых из природы и человека, следственно, необходимо впадает в идею истины и блага, если только изящное у него совершенно.

Разумеется, что могут и должны быть особенные, частные направления изящного. Как музыкант выражается звуками, ваятель формами, живописец цветами, поэт словами, так поэт в гимне может говорить о любви к отечеству, музыкант грозными звуками вести война на брань, ваятель иссечь его изображение на память потомству. Но чем менее явна частность, тем выше изящное и чем более в нем всеобщего стремления, тем более оно понятно всякому. Так в Шекспире, Данте, Омире, Гете все удовлетворено; но односторонние Шиллер, Тасс, Исиод, Расин удовлетворяют только тогда, когда мы станем на их точку зрения.

Надобно вспомнить, что сказали мы об уравнении общего с частным. На сем основано деление впечатлений и роды изящного, создана трагедия, комедия, эпопея, лирика, разделена проза от стихов, утверждена критика, существует вкус как судия произведений изящных и определяются отношения изящного к нравственному и истинному.

У каждого народа сначала все бывает смешанно и потом постепенно разделяется. У каждого народа делятся

114

постепенно роды и наклонения изящного, образуется драма, эпос, лирика, и у каждого народа, совершившего полный период жизни, является потом в сем случае уклонение схоластическое, ибо народ, забывая, что он сам не есть целое и что изящное не есть полный мир мышления, думает, что можно сыскать полные правила, как производить изящное, и одному народу выполнять ими абсолютно все требования ума и сердца целого человечества. Так было у китайцев, индийцев, греков и у новых классиков.

Классики забыли: *первое*, что изящное творение есть свободное явление духа каждого человека, которое должно сообразоваться только с общностью рода творения, но не подчиняться ему безусловно, и что совершенство его определяется силою восторга и обширностью ума. Так гений превосходит других и творит новое, когда талант создает по образу, данному гением, а бесталантность творит карикатуры его. Классики стали математически разбирать изящное в великих творениях; составили уложение вкуса; по оному хотели заставить творить и судили творения.

Второе. Они хотели математически разделить и самые впечатления и роды изящного. Комедия должна была непременно смешить, трагедия плакать, сатира смеяться, басня заключать в себе нравоучительную мысль, идиллия описывать пастухов. Вследствие сего определили не только формы каждого рода, но даже предметы, коих должно касаться в каждом роде, даже

слова, которые должно употреблять в том или другом роде. Ничего не может быть забавнее разделения слога на высокий, средний и низкий и определений, что такое высокое, трогательное, страстное, нежное, и когда оно употребляется, где оно прилично, и проч., и проч.

Связав таким образом душу поэта, спутанные в изысканном, ложном обществе своем тысячью мелких обязанностей, приличий, условий, они перенесли ограниченные понятия о нравственных приличиях и в творения изящные. Давно замечено, что чем испорченнее нравы народа, тем скромнее язык его. Ветреный шалун открыт, болтлив; закоренелый развратник скрытен и молчалив. Так робка и неловка истинная любовь, свободна и мила прихоть сердца. Начали требовать, чтобы истина изящного была похожа на отделенную от абсолютной, условную истину; чтобы благое изящного выражалось определенно и условно. Но это было невозможно, и, по ложной

и частной системе нравоучения, поэзия сделалась не поэтическим, неопределенным опытом разгадать мир и природу, но каким-то уголовным и гражданским судилищем ума и сердца; не изображением видимого мира, где истина и добро не видны отдельно, но силлогизмом условных понятий о добре и истине. Человек исчез; явились тираны и герои в трагедии, любовники и отцы в комедии, и непременно надобно было тирану умереть, любовнику жениться, герою страдать и потом торжествовать, отцу говорить сентенции, а шалуну исправляться. Вот пиитика классицизма! Вот то, о чем столь уныло жалеет г-н

Шове, вот вкус и нравственность, которых требуют от нас классики.

После сочинений германских и новейших французских теоретиков излишне было бы доказывать ложность оснований ограниченного вкуса классического и нелепость смешных правил, им выведенных. Мы заметим только одно: вся история классицизма есть доказательство, что ум человеческий или, следуя правилам классического вкуса, творил пустяки и уродливости, или беспрестанно забывал сии правила в каждом почти творении, заслуживающем внимание. Еще более: едва ли можно сыскать истинно изящное произведение, в котором были бы верно выполнены все условия классического уложения касательно вкуса и нравственности.

Таковы законы изящного. Спрашиваем: какую нравственную идею доказывают Ифигения, Федра, Андромаха, Сид, Мeroпа, Заира, Весталка, Гамлет (Дюсиса), Генриада?⁵ Наказание порока, торжество добродетели, опасность нарушения порядка и гибель сильных страстей? Но выражает ли их *положительно* хоть одно из вышеозначенных и тысячи других творений? Нимало: в них видите случай, нечаянность, человека в борьбе с судьбою, борьбе нерешимой и тяжелой. Везде говорят о счастье добра, а на деле видны страдания и бедствия его, точно так же как и в действительном мире. Будто сентенция, сказанная тираном, когда случай вырвал у него жертву, есть доказательство счастья добродетели и бедствия порока!

Но г–н Шове отважно указывает на примеры, говорит об Омире, Сервантесе, Лесаже, Руссо. *Notre a nti admirable moraliste*^{*}, сказывает нам г–н Шове. Мы

^{*} Гомер был величайший моралист (*фр.*).

повторим его слова в вопросительном смысле: неужели Омир был

116

нравоучитель, Омир, у которого вся поэма состоит в безумной ссоре за наложницу и в бешеном, зверском мщении за смерть воина, убитого в честном бою, Омир, у которого за похитителя законной жены вступаются боги, льются реки крови? И после этого Омир — нравоучитель в классическом смысле? Сервантес, у которого добрый человек сходит с ума на идее самой благородной и потом подвергается насмешкам дураков и подлецов; Лесаж, у которого героем побродяга, достойный быть посаженным навек в тюрьму — это классические нравоучители? И Руссо, Руссо классический нравоучитель, с бешеною любовью, какую изображает его «Новая Элоиза»? Очень мило оправдывает его г-н Шове, говоря, что Руссо, *en s'avouant le danger que peut avoir pour la femme simple la peinture trop embellie d'une passion condamnable, s'attache, dans les détails de son Héloïse, à servir la morale par de nombreuses et éloquentes leçons*^{*}. Итак, чего же требует г-н Шове? Того, чтобы изящное творение было приправляемо моральными сентенциями, как кушанье перцем? Но если он говорит, что *la morale ne doit pas être le but visible et direct de toute création de l'art, de telle sorte, que l'épopée, le drame et le roman, ne soient plus qu'un long et froid apologue*^{}, то не смешно ли требовать морали по мелочи, фразистой дани добродетели, достижения к добру**

^{*} Сознаваясь в опасности, какой может подвергнуть добрую женщину слишком украшенное изображение предосудительной страсти, старается, в подробностях своей «Элоизы», споспешествовать нравственности многими и красноречивыми уроками (*фр.*).

^{**} Нравственность не должна быть видимою, прямою целью во всяком творении искусства; эпопея, драма, роман не должны быть длинными, холодными апо<п>логами (*фр.*).

сентенциями, если целое не выражает его положительно и прямо? Здесь мы должны оговориться для тех, которые любят перетолковывать и переиначивать слова и мысли. Могут подумать, что мы решительно отвергаем нравственность в изящном. Избави нас Бог! Нет! мы отвергаем ее только в том близоруким объеме, какого требует классицизм, и не видим ее в том смысле, в каком видит г-н Шове. Мы уже говорили выше об отношении изящного к истине и благу. Поясним здесь нашу мысль.

Изящное есть прямая цель созданий изящных. Не силлогизма нравственного ищем мы в нем. Если поэт будет изящен и истинен, то благо или нравственность непременно осветит его творение. Но для этого он должен изобразить нам человека вполне, верно, и если его

создание будет таково, то оно будет изящно; а тогда истина и благо отразятся на его творении. Они будут неопределенны, но глубоко проникнут душу зрителя и читателя. В сем отношении бешенство Ахиллеса, безумие богов Омировых, страдания Дон Кихота, ряд карикатур и портретов Лесажевых, Юлия — преступная мать, неверная жена — ненавистный Ловелас, несчастная Кларисса, отчаянный Гяур, клятвопреступник Валленрод — жертва и тиран, добродетель торжествующая и падшая, Ричард III, Фальстаф, Отелло, Гамлет, Макбет, Ромео, Фауст⁶ — все они будут уроками нравственности, ибо они суть глубокие создания души, потрясенной восторгом и проникнутой истиною природы и человека. Неужели надобны были Шекспиру и Руссо нравственные фразы для великих созданий их, когда истина в оных ужасает нас? Приведем примеры: если в

первом действии Лира вы не проникнуты состраданием, слыша, как верный вассал говорит своему владыке: «*Be Kent unmannerly, when Lear is mad*»^{*}; если после того Лир, с трепетом восклицающий: «*O let me not be mad, not mad, sweet heaven! Keep me in temper; I would not be mad!*»^{**} — если потом зрелище шута и безумного Лира не растерзало души вашей; если слова его: «*Blow, wind, and crack your cheeks! rage! blow!*»^{***} и все позорище безумия страстей, гибели человека в борьбе с неумолимою судьбою не врезало в душу вашу страшных уроков нравственности, то вы не способны ни творить, ни понимать глубоких тайн природы и человека! Неужели сии страшные истины тогда только поймете вы, когда Дюсис усладит их моральными фразами, Корделию спасут от смерти, Эдгар будет геройствовать и влюбится в нее, а Герцог Корнвалльский умрет с раскаянием перед вами? Жалкие понятия о благе, которого нигде не являет нам абсолютно природа, но которое везде говорит нам о бытии своем! После сего Димитрий Самозванец Сумарокова станет выше Фауста Гетева, а Марина Мнишек, Гурьянова, выше Сен–Марса Альфреда де Виньи, ибо, судя *по–классически*, какой урок извлечем мы из дел чертова сообщника, обольстителя Маргариты, убийцы брата ее, когда жертва гибнет, а Фауст спасается? Или что нравственного увидим

118

в торжестве Ришелье, гибели Сен–Марса, казни Грандье? То ли дело у Сумарокова, где злой Самозванец — зло и погибает, или у г–на Гурьянова, где Шуйский изображен

^{*} Кент будет груб, покамест Лир безумен (англ.). — Здесь и далее цитируется перевод Б. Пастернака.

^{**} Не дайте мне сойти с ума, о Боги! Пошлите сил, чтоб не сойти с ума.

^{***} Дуй, ветер, дуй, пока не лопнут щеки.

героем, и нет странички, на которой не был бы рассыпан бисер нравоучения! Но вникните в создание Гете, поймите глубину, до которой коснулся он, поймите ад души Фауста; посмотрите и в Сен–Марсе на ужасающую истину жребиев, страстей, положений, и вы узнаете глубину нравственности в изящных созданиях Гете и де Виньи так, как видите победу добродетели в смерти Сократа, выпивающего яд перед лицом торжествующих врагов!

Такую высшую нравственность, состоящую в истине основания и в изяществе исполнения, представляют нам творения Шекспира, Сервантеса, Гете, Шиллера. Ею проникнуты творения и новых французских романтиков, и Виктора Гюго особенно, человека с душою сильною, пламенною, добродетельною, с воображением исполинским. Мы докажем это разбором его созданий.

Почитаем долгом сделать здесь еще одну оговорку. Мы не принимаем на себя оправдания и даже не причисляем к романтизму созданий пошлых, называемых романтическими, но собственно ни классических, ни романтических, а просто нелепых. Как ни один классик не возьмется защищать кощунства Кандида, разврата Фобласа, бесчиния Пирона или Петрония, пустоты од Сумарокова и поэмы Грузинцова⁷, так и мы не защищаем вздор Дарленкура, ни путаницы Грильпарцера, ни пустяков Фан–дер–Фельда или разбойников, мертвецов и резни у многих русских поэтов. Мы говорим об основаниях романтизма и о тех творениях, где выражены истинные правила его.

Обратимся теперь к роману собственно и приложим к сему роду изящных произведений наши объяснения.

Роман только в наши дни получил свое высшее достоинство гением В. Скотта. Этого нельзя отрицать. Не только Буало в свое время мог смело называть романы

вздором (*frivolité*), но даже и после него, когда роман сделался творением более важным, после Ричардсона, Лесажа, Руссо, немецких романов, он все еще не имел права на название сочинения определенного и положительного. Представляя примеры великие (каковы: «Новая Элоиза», «Вертер», «Вильгельм Мейстер», романы Жан-Поля)⁸, тем не менее роман казался или мелким, или выходящим из положительной жизни. Мелким

119

казался он, когда романист рисовал сцены простой, домашней жизни, маленькие страсти, маленькие бедствия. Многие романы, например «Ваксфильдский священник» Гольдсмита, романы Фильдинга, Ричардсона, Бюрней, Ли, даже романы Пикара и Августа Лафонтена, были очень милы, трогательны; но что же это? Миниатюрная живопись! При ней роман не мог стать в ряд с главными отделениями изящных созданий — эпопеею, драмою, лирикою. Картинки г-жи Мирбель прелестны; но кто осмелится поставить их подле картин Рафаэля, Микель-Анджело, Доминикина, Мурилло? Давно уже старались пособить этому; покушений и опытов были тысячи. Мы не пишем здесь истории романа, но скажем только, что его усиливались слить и с историею, чтобы придать ему более широкие рамы. Но здесь-то и не могли найти настоящей дороги. Годвин, Гете, Жан-Поль, Руссо, Фр. Шлегель, Шатобриан облекали романом свои фантазии; Скюдери, Жанлис, Коттен, Мейснер вводили его в мир истории; Лесаж, Вольтер, Виланд делали на него сатиру; Радклиф, Шписс, Шиллер преобразовывали его в чудесную сказку.

Но везде явно было несогласие духа с формой. Возьмите «Вертера» и «Вильгельма Мейстера»: вы видите, что автору надобно было проявить только свои идеи, и форма имела для него единственно заслугу канвы, по которой рука художника расцветает мир страстей. История безобразилась романом, ибо лица истории, переходя в роман, являлись карикатурами или театральными списками истинных лиц и событий.

Новому времени, когда события обнажили жизнь человека вполне, когда герои явились людьми, быт общественный раскрылся... когда изменился образ воззрения на все предметы... роман должен был преобразоваться. И В. Скотт первый узнал союз его с историей.

Отказать в гении В. Скотту было бы несправедливо. Видим, из его собственных признаний, что он и сам не думал решить своими романами важной задачи. Ныне, когда уже прошел первый восторг, произведенный его творениями, мы понимаем и недостатки оных. Но за глубокую мысль, которую тотчас уразумели современники, название гения бесспорно принадлежит В. Скотту, если бы слава его и не была подтверждена изумительным обилием его созданий.

Кажется, не ошибемся, сказав, что без Шекспира не существовал бы В. Скотт. Он понял тайну, как изображал Шекспир историю в драме. Человек как он есть;

роман как изображение того, что допускает возможным история; верное изображение народности; местная

декорация нравов и обычаев — вот основание романов В. Скотта.

Такой роман современники единогласно признали открытием нашего века. Немцы, итальянцы, американцы, русские, ирландцы, англичане, поляки — все взялись за идею В. Скотта. Но никто не понял его идеи лучше и никто не возвел ее выше, нежели французы. Г-н Шове утверждает, что *l'innovation introduite par ses imitateurs (В. Скотта) dans la littérature est moins considérable qu'on ne le suppose; elle consiste moins à produire des créations nouvelles qu'à présenter d'anciennes créations sous un point de vue qui cause des impressions inaccoutumées**. Тут две ошибки: г-н Шове не понимает важности прибавлений, сделанных в романе некоторыми последователями В. Скотта, и ищет их не там, где они находятся.

Идея В. Скотта была так верна, что век увлекся ею; многочисленная толпа пошла по следам его. Если смотреть даже на замечательных людей в сей толпе, то нового, конечно, найдем мы весьма немного, ибо и они без разбора приняли достоинства и недостатки своего патриарха.

Извиняем В. Скотта за недостатки его уже и потому, что он был первый, кроме того, что бесчисленные красоты искупают его погрешности. По нашему мнению, на три недостатка можно указать в романе В. Скотта: они происходят оттого, что В. Скотт англичанин, тори и первый узнал истинную идею романа.

Вследствие первого, не ищите у него соединения всеобщности с поэзией. Кроме Шекспира, никто не умел глубоко проникать в душу человека философией, быть

* Нововведения подражателей его в литературе и искусствах, впрочем, совсем не так и значительны, как многие думают. Они состоят не столько в том, чтобы производить новые создания, сколько в старании представлять прежние создания с новой точки зрения, отчего являются впечатления вовсе необыкновенные (фр.).

всеобщим, переходя во все характеры веков и людей, и всемирно выражать все это своею поэзиею. И сие очень естественно: практическое образование англичан так сильно, что никогда не допустит оно англичанина быть... человеком просто.

В. Скотт не философ... и не поэт. Он умный человек, тщательно изучивший Шекспира, рассказчик необыкновенный, живописец искусный. Но в то же время он *баронет*,

121

он *адвокат*, он *тори* по мнениям. Человек, за честь себе почитающий сделать визит знатному, написавший «Письма Павла», сочинивший такую «Историю Наполеона», какую сочинил В. Скотт, мог быть верным, но не беспристрастным историком. Видна честность, доброта, ум, но на историю везде накинута у него прозрачная дымка. Льстивый живописец пишет портреты, и неприметным очерком кисти придает лицу особенную миловидность, приятность: такова история, таковы лица, изображенные В. Скоттом.

Наконец, В. Скотт не мог совершенно отделиться от того, что прежде называли собственно *романическим*. Беспреданно у него видим необходимость запутанной интриги, иногда подготовленную чудесность, театральную нечаянность и проч., и проч.

Повторяем, что красоты и заслуги В. Скотта выкупают все это; но тем не менее человек у него не весь, освещен льстиво, если это не простолюдин, мало занимает, если это простолюдин, и роман иногда весьма резко выказывается, не будучи, так сказать, спаян поэзиею действительною с жизнью и историею.

Еще более все это видно в последователях В. Скотта. Если Купера, Горация Смита, Локкарта, Брониковского, можно упрекнуть главнейше за то, что они принуждают самобытность СВОЮ насильно прятаться в раму В. Скотта, то, чтобы не далеко ходить, наши русские романисты простерли три означенные нами недостатка В. Скотта до того, что они делаются явны и портят все их истинные достоинства.

Не так поступили Манцони, А. де Виньи и Гюго — три человека, пошедшие самобытно по пути, проложенному В. Скоттом.

Мы нарочно не упомянули о французских романистах, говоря об изменениях в новой литературе французской. Сей род произведений изящных изумляет у них таким же блеском, какой отражается в других родах изящных произведений новой Франции. Глубина философии, истина истории, естественность драмы перенесены романтиками французскими в новый роман. Все почти роды романа представляют ныне образцы превосходные. Так, Жанен и Мишель Раймонд срывают в своих романах маску с безобразного лица нынешнего общества; Бальзак, Сю показывают, что страсти могут сильнее гореть в немногих, когда холод застудил сердца всех, и что условия общества, эгоистического, поддельного,

но вылощенного, губят несчастных жертв сердца или ума, заступая место судьбы древних. Писатель, скрывавшийся под именем Якова Библиофила (Jacob Bibliophile), доводит верность изображений прежнего времени до того, что заставляет действующие лица даже

говорить их старинным языком. Наконец, «Сен–Марс» Альфреда де Виньи и «Церковь Парижской Богородицы» Виктора Гюго суть исторические романы, в коих соединение истины, философии и поэзии доведено до высочайшей степени. Это два бесценные перла, превышающие собою все, что отдельно может представить неистощимая муза В. Скотта.

Неужели в них не видит нового г–н Шове? Неужели не понимает глубокой нравственности их, потому что они не пестреют нравственными фразами? Но верность событий и лиц, беспристрастие и огромность картин, сила характеров, поэтическая глубина страстей в Сен–Марсе, неужели все это только умение *présenter d’anciennes créations sous un point de vue qui cause des impressions inaccoutumées*? В самом деле: не поискать ли нам где–нибудь изображения Ришелье, требующего у Людовика XIII головы Сен–Марса, или сцены на Пиренейских горах, в хижине контрабандиста, или героической решительности Сен–Марса, когда слабость короля, легкость женского сердца и злоба кардинала заставили его презирать жизнью и говорить:

**Mourir! sans vider mon carquois!
Sans percer, sans fouler, sans pétrir dans leur fange
Ces bourreaux barbouilleurs de lois!^{*9}**

Близорукая, смешная критика! Мы не будем здесь разбирать и доказывать ее пустоты, ибо вполне увидим доказательства сего, поверяя суждения г–на Шове о романах В. Гюго. Переходим к ним. Если предварительные изъяснения наши показались читателю слишком продолжительными, мы просим

* Умереть! не опустошив свой колчан, не пронзив, не раздавив, не смешав с грязью этих палачей, запятнавших закон (фр.).

извинения. Без теоретической и исторической поверки дело не было бы ясно.

Исчислим здесь выводы, доставленные нам теоретической и исторической поверкою мнений г-на Шове.

Мы видели, 1-е, что классическим *вкусом*, о гибели которого так горько жалеет он, называлось собрание условных правил, по ограниченности и неверности смененных

123

законами романтизма, более обширными и более верными; 2-е, что идея классической *нравственности* в изящном была ошибочная, ни одним истинно изящным классическим творением не выражаемая; 3-е, что мнимое *безначалие* в современной литературе есть давно начатый переход от старого к новому, переход, вполне, систематически, всю Европою, но преимущественно Франциею, развиваемый, и 4-е, что несправедливо утверждает г-н Шове, будто новейшие романтики донныне ничего нового не приложили к трудам своих предшественников. В сем последнем отношении, изобразив кратко историю классицизма и романтизма (или того, что разумеют под сими именами), взглянув вообще на современную французскую литературу, мы особенно рассмотрели историю новейшего романа, указали на заслуги и недостатки В. Скотта и на труды новых французских романистов.

Во всем этом, на каждом шагу, мы открывали ошибки г-на Шове, ошибки *положительные*: он находил то, видел то, чего в самом деле нет. Теперь мы поверим его частные разборы романов В. Гюго, и нам откроются

новые ошибки, но только уже *отрицательные*: г–н Шове не найдет, не увидит того, что в самом деле есть. Странная, но неизбежная участь пристрастного и ограниченного взгляда!

Мы показали уже, что классицизм французский образовался от схоластического стремления подражать древним образцам, с которыми не могли быть согласены ни дух, ни быт новых времен. Отсюда произошла основная ошибка классиков.

Для оправдания своего классицизм составил себе особенное эстетическое уложение, в силу коего определял сущность, цель, форму творений и вкус и нравственность в изящном. Тут не было истины, но соблюдались только известные условия. Так индеец обожал корову, египтянин поклонялся луку и чесноку: и тот и другой считали себя верующими право.

Романтизм, напротив, составлен стремлением духа, решительно противоположным классицизму, стремлением проявить творящую самобытность души человеческой. Вследствие сего:

1–е, романтизм образовывался не только отдельно каждым народом, но даже отдельно каждым великим писателем. Мы не можем сказать, чтобы *современный нам романтизм* был французский, немецкий, английский, испанский: он многообразен, всемирен, всеобъемлющ; сообразуется

только с истиною каждой формы; облекается же в формы по времени, духу, местности народа, в котором явился тот или другой романтик: содержание его находится в организации времени, общества и писателя.

А потому —

2-е, романтизм отвергает все классические условия и формы, смешивает драму с романом, трагедию с комедией, историю с поэзией, делит творения, как ему угодно, и свободно создает по неизменным законам духа человеческого.

Да не подумает кто-либо, что романтизм есть после сего решительный беспорядок и безначалие. Нет! Противоположный классицизму, отвергнувший его ограниченный обзор и сбросивший цепи его условий, романтизм гораздо правильнее классицизма и требует системы более и строже.

Первое условие его: *истина изображений*. Вследствие сего романтику потребно глубокое познание человека в мире действительном и высокая философия и всемирность в мире фантазии. Посему-то романтизм так сильно дорожит народностью и прощает все неровности высоких созданий Гофмана, Жан-Поля, Гете, Данте; посему-то не пугается он наготою истины в изображениях Брокенского шабаша ведьм и буйных пирушек Фальстафа¹⁰, не смеется над гиперболами араба, скандинава, индийца. Все это для него суть дополнения к великому знанию природы и человека.

Оставив условные формы и выражения классической трагедии, комедии, поэмы, классического романа, он предписывает условий гораздо более: позволяет свободу в родах и видах творений, но требует глубины и полноты в том, что писатель берется изобразить. Отсюда происходит то благоговение, с которым романтизм в одно время и одинаково смотрит на творения простонародные и на создания Шекспира, Байрона, Кальдерона.

Возьмите русскую простонародную песню, германскую нибелунгу, скандинавскую сагу, арабскую

моаллаку, итальянскую арлекинаду — словом, все то, что создает народ собственно, в каждой стране. Истина и полнота бывают в сем случае доведены до высочайшей степени: народ или тот, кто был его представителем, тут весь, вполне, с его жизнью, духом, умом, нравами, языком.

Возьмите, с другой стороны, трагедию Шекспира, поэму Байрона, мистерию Кальдерона, вспомните век, в

125

котором творцы их жили, положение, в котором они находились, образ воззрения их на мир и человека, и вы совершенно удовлетворитесь истиною и полнотою Шекспирова «Отелло», Байронова «Каина», Кальдеронова «Последнего поединка в Испании».

Само по себе разумеется, что из сего уже выводятся условия форм, в какие облакаются романтические творения, и если сии формы удовлетворяют истине и полноте — мы ничего более от них не требуем. В романтизме предмет определяет форму, а в классицизме форма определяла предмет.

Прибавьте к тому, что степень всеобщности, всемирности, определяется степень важности творений. Русская народная песня станет после сего в надлежащем отношении к Омаровой «Илиаде» и Шекспиров «Макбет» к его «Ричарду III».

Вот все основные законы, все главные положения романтизма. Ими, по нашему мнению, определяется и будущая его история.

Романтизм никогда не примет характера единообразно-общего, но, напротив, разнообразие самобытностей доведет до высочайшей степени.

Он узнает все самые мелкие черты различных народностей, воссоздаст прошедшее и оценит все ему современное, по условию местности, философии и истории.

Он произведет великие творения, проникнув до крайней степени познания сердца человеческого и тайн природы, руководимый глубокою философиею и свободным вдохновением.

В наше время и думать еще нельзя о таких *окончательных* действиях романтизма. Все современные нам, *наши*, так сказать, творения необходимо должны носить на себе отпечаток волнения, неопределенности, какого-то разрушительного, дикого порыва, который начнет утихать только после совершенной победы. Почему Данте, Шекспир, Кальдерон не представляют нам сего отпечатка в своих творениях? Потому, что они создавали без борьбы духа и удовлетворяли своими созданиями век свой и самих себя. Байрон, Гете, Шиллер не могли стать в сем отношении в ряд с ними от противоположной причины.

По сей же причине отпечаток усиленной борьбы духа носят на себе творения современных французских романтиков.

От сего происходит, что, недовольные идеалами классического изящества, они отвергли их, но сами не могут еще умириться в собственном идеале. Борьба вещественного с духовным, разрушения с созданием в них еще не кончена.

Отсюда понятен самый выбор предметов, ими обрабатываемых. Они хотят сильных потрясений, как

будто боятся что-то не досказать, не развить вполне, и, не успокоенные духом, не примиренные с самими собою, являются грозными бурями на горизонте человеческого мышления.

Отсюда и неудовлетворяющая односторонность творений Коупера (Kowper), Шиллера, Ламартина, стремившихся к неполному, темному идеалу.

Это же самое производит неразборчивость, с какою истощает все ужасы жизни человеческой Жанен, все противоположности страстей Бальзак, все средства слога Яков Библиофил.

В. Гюго есть полное и совершенное изображение современного французского романтизма. Рожденный с душою глубоко поэтической, проникнутый идеею нового литературного стремления, он показал притом собою пример неслыханного самоотвержения. Это Курций, погибающий в пропасти для спасения общего.

Дабы оценить справедливо В. Гюго, надобно смотреть не на одни романы его. Он написал множество стихотворений (изданных под названиями: «Odes et ballades», 2 тома, «Les Orientales», 1 том, «Les feuilles d'automne», 1 том), две драмы: «Кромвель» и «Гернани» и *четыре* романа, которые рассматривает г-н Шове.

Скажем решительно: все, что писал В. Гюго до издания своего последнего романа — «Notre-Dame de Paris» — не могло удовлетворить нас. Видно было дарование огромное, искусство выражать свои идеи превосходное; слогу В. Гюго удивляется сам г-н Шове, а он, бесспорно, имеет более нашего прав судить о слоге француза. Части, почти в каждом, большом и небольшом творении В. Гюго, блистали красотою необыкновенными.

Чего же недоставало? Истины, глубины, познания сердца человеческого. Видны были притом недостатки,

свойственные юному, хотя и гениальному писателю: замена истины натяжкой, естественности изысканностью. Наконец, не было полноты единства — так сказать, неведи создания — ни в одном творении В. Гюго. Видно было,

127

что все его сочинения не рождались самобытно во глубине души, но основа была навеяна или чуждым гением, или усилением духа, который хотел творить оригинально, но успевал только отличаться странностью, или впадал в частные уклонения.

Читатели видят, что мы не пристрастными глазами глядим на В. Гюго. Мы просим их, кроме того, припомнить отзыв наш о «Последнем дне осужденного» (Тел. 1830, № VIII, стр 513) и перевод разбора «Гернани» в «Телеграфе» (1830 г. № 17, 18)¹¹.

Всего изумительнее казалось в В. Гюго совершенное равнодушие, с каким сам он смотрел на свои создания; бесстрашие, с каким испытывал он все роды литературных реформ; великодушие, с каким жертвовал он своим красивым, приятным слогом и всеми средствами искусственного обольщения — старанию явить силу и простоту, дотоле неизвестные.

Таковыми испытаниями должно почесть все прежние творения В. Гюго. Каждое доказывало, что он мог стать на почетное место *в ряду других*, но *не хотел*, ибо все им созданное являло в то же время, что Гюго чувствует силу исполина и гениально провидит свою победу, жертвуя для нее мелкими успехами.

«Ган Исландский» кажется г-ну Шове вывороченным наизнанку Циклопом Эврипида, Полифемом Virгилия и

сказочным Огром. Но в этих словах — спрашиваем по совести — есть ли логический вывод? Циклоп, Полифем, Огр взяты разве с одного *первообраза*? И если мы укажем на подобное существо в русских сказках, если найдем его в индийских поэмах, сочинители коих, конечно, не слыхивали о Циклопе и Полифеме, не докажет ли это, что идея «Гана Исландского» и у В. Гюго была самобытна? Несмотря на то, что «Ган» был первым опытом юноши, читая его можно было понимать, какую смелую идею хотел показать в сем творении автор.

Одно и то же стремление видно и в «Бюг–Жаргале», и в «Последнем дне осужденного». Нам кажется, что во всех трех романах В. Гюго хотел испытать одно: успеет ли искусство сосредоточить интерес на лице, которое лишено всех условий, коими может оно возбуждать участие в обыкновенной человеческой жизни? Для сего Гюго выбирал героем своим то уродливого человекаядца, то негра–невольника, то неизвестного преступника, осужденного на смерть. Он создавал их выходящими из меры обыкновенной по внутреннему их образованию и по обстоятельствам,

в каких они поставлены. Но зато он ставил их ниже тех условий общественных, по которым человек обыкновенный может быть судим и осуждаем: они не возвышаются ни именем, ни героизмом, ни злодейством. Мысль, достойная творца Макбета, Отелло, Лира, Гамлета и Ромео! Но чем же Шекспировы создания превышают создания В. Гюго? Тем, что Шекспир действует, как судьба, спокойно, невидимо и без особенной цели, не имея в предмете ничего, кроме

изображения человека. В Макбете видим человека, падающего перед суеверною уверенностью в исполнение честолюбивых замыслов; в Отелло — погибающего от несообразности и излишества бешеной страсти, не управляемой умом; в Лире от разрушения веры в добродетель человеческую; в Гамлете от малодушия при взгляде на раскрытые тайны судьбы; в Ромео от усилий страсти победить неотвратимый жребий свой. Гюго, напротив, в «Бюг–Жаргале» хотел соединить интерес местности и на *историческом* событии очертить фантастический свой рисунок; в «Последнем дне осужденного» он думал соединить с своею идеею вопрос о смертной казни. Отсюда его ошибка, неконченность рисунка, частные красоты и недостаток общего, гениальный очерк и бедный колорит.

Именно за то, в чем надобно обвинять, г–н Шове хвалит В. Гюго. Думать, что он мог изобразить сен-домингскую революцию в «Бюг–Жаргале», мог споспешествовать решению юридического вопроса другим своим романом — значит вовсе не понимать сущности и цели изящного!

Испытанный в борьбе на романическом поприще, не подумал ли сам В. Гюго, что формы частей и подробностей романа не могут быть свойственны его гению? По крайней мере он написал потом две драмы, где опять видим ошибки его романов. Не будь героем одной из них Кромвель, не думай автор «Гернани» изображать двор Карла V — и «Гернани», и «Кромвель» его стали бы на высокую чреду.

Тут В. Гюго снова обратился к роману, составил план творения великого и облек в формы романа огромную идею. Гений его сознал себя вполне в первый раз, и сознание его было истинно гениальное.

Не будем доискиваться: из Сервантесовой ли повести взята *Эсмеральда*? Такие *копотливые* и мелкие изыскания ни к чему не ведут, ибо *Эсмеральда* могла быть и не быть дочерью заключенницы или цыганкою: это доставило

129

автору богатую подробность, но не в этом основание.

Идея романа В. Гюго, по нашему мнению, заключена в решении вопроса: чем может быть и что может произвести любовь в век грубый, лишенный идеального о ней понятия, в сердцах людей, навеки разделенных неумолимою судьбою?

Без сомнения, не трудно было В. Гюго, при конце романа, женить Фебуса на *Эсмеральде*, выведя ее дочерью какого-нибудь вельможи. Разве не мог он так же облагородить любви Фролло и вместо демона-губителя заставить его быть ангелом-хранителем *Эсмеральды*? Но в первом случае, угождая слезливой чувствительности, автор не выдержал бы вполне своей идеи; второе было бы решительною неестественностью. Нет! создание В. Гюго таково, что оно не могло быть представлено иначе.

Он выбрал предметом страсти всех лиц одно женское лицо. Это лицо — *Эсмеральда*. Она воспиталась в обществе бродящих детей Востока. Голова ее исполнена мистицизма восточного; сердце требует пламенных страстей; душа, высокая, прекрасная, чувствует всю низость общества, в котором она живет и к которому почитает себя привязанною неразрывными узами. Удаленная от высшего общества, она думает, что сие общество, ее презирающее, заключает в себе все высокие

образцы страстей и добродетелей. Она *женщина*, юная, с кипящею кровью, и в любви, которую внушает ей Фебус, для ней сливается все — жизнь, честь, слава, счастье: она уже не существует ни для чего более: Фебус или смерть — для нее все равно. Но любовь ее не святой идеал неба — нет! это пожар, разрушающий бытие.

Фебус — верное изображение феодального аристократа, с добрым сердцем, развращенною головою, испорченными нравами, бездушного, невежды, который не знает ни одного глубокого чувства, но представляет собою все, чем может увлечься, обольститься женщина.

Фролло — одно из высоких созданий, какие когда-либо производила поэтическая фантазия. Этот человек, без сознания увлеченный судьбою в уединение монастырское, насыщавший душу или тайнами науки, или недоступною гордостью, не мог быть пробужден из жизненной летаргии ничем другим, кроме любви. Отвергнутая, проклятая любовь его должна была перейти в бешеную чувственность.

Казимодо — создание, рождением и уродством осужденное на презрение людское, уверенное в своем отчуждении, ненавистное людям, ненавидящее людей, — вдруг видит участие, сострадание, когда целый мир ругается его позору, радуется его посрамлению. И от кого же сии чувства? От Эсмеральды — жертвы, едва не погубленной им в угоду единственного человека, которого он знает, — Фролло. Все другие представлялись ему не людьми, ибо ни одно чувство не связывало его ни с одним человеком, исключая Фролло. Что другое мог он испытать, кроме благоговения, кроме небесного чувства,

которого нельзя даже назвать любовью? Да и в самом деле, чувство Казимодо *не любовь* — это горесть отчаянного грешника, заглянувшего в дверь рая, когда роковое, неистребимое проклятие отяготело уже навеки над его головою.

Вот четыре главные лица, на которых основана завязка романа. Содержание одного можно видеть из статьи г-на Шове. Впрочем, весь роман можно рассказать в немногих словах, еще иначе.

В Париже празднуют день крещения и праздник дураков (это известный исторический факт). Торжество умножено прибытием фламандских послов. Выбор папы дураков, мистерия, потешные огни знаменуют день праздника. Бродяги, шалуны, цыганы рассыпаны повсюду: это их мир, их время; неистовое веселье оживляет весь Париж. Пользуясь смятением, Фролло поручает Казимодо похитить Эсмеральду: он решился уже на преступление скрытное, надежда живит еще рану души его. Фебус спасает цыганку, и Казимодо осужден на позорный столб. Одна Эсмеральда, из тысячи зрителей, показывает жалость к несчастному. Казимодо изумлен, обезумлен ее поступком. Но Эсмеральда гибнет от чувства, возбужденного в ней поступком Фебуса. Молодой шалун влечет ее в бездну разврата и гордится своим делом перед отчаянным Фролло. Новое чувство в душе его, новый образ любви. Неистовый монах забывает все, когда видит Эсмеральду в объятиях ветреного ее любовника. Он поражает его кинжалом и бежит скрыть отчаяние в келье своей. Грех ужаснул Фролло. Обвиняют Эсмеральду в смерти Фебуса; она не может ни говорить, ни оправдываться: гибель Фебуса убила ее, и легкое начало пытки исторгает у нее признание во всем, что ей приписывали. Прежняя жизнь Фролло спасла монаха от

всякого подозрения. Эсмеральда на краю гибели; Фролло свыкся уже

131

с эгоизмом порока: он не хочет уже любви ее — ему надобна *только она сама*, и снова отвергнут он. Отчаяние почти лишает его ума — он предает Эсмеральду ее участи: моя — или ничья! Казимодо спасает Эсмеральду; снова все бешенство страстей возбуждено в душе Фролло; снова он презрен и не может даже мстить, ибо Казимодо хранит Эсмеральду, и снова Фролло терзается неистовою ревностью, видя любовь Эсмеральды к Фебусу, ничем не потушаемую — ни опасностью, ни смертью, ни изменою, ни презрением любовника! Эсмеральда вырвана судьбою из рук Казимодо. Ужасное 'ΑΝΑΓΚΗ* тяготеет над ними — жизнь и смерть сливаются в одно, и, еще раз презренный, Фролло уже с адским смехом глядит на гибель Эсмеральды. Тогда Казимодо понимает наконец чувства Фролло — цепь связывавшая его с миром, разорвана: он сбрасывает Фролло с башни, бежит в убогий дом, куда кинут труп несчастной девушки, и умирает, держа бездыханное тело ее в своих объятиях.

Можно судить: какую силу слова, какую смелость воображения, какую уверенность в себе надобно было иметь, чтобы приняться за такую малосложную, однообразную по действиям картину, уметь оживить ее и выдержать с начала до конца! В. Гюго выполнил все требования в невоображаемой степени.

Если нам скажут, что самая идея романа В. Гюго ужасна, то мы не будем спорить. Она мрачна, как «Тьма» Байронова, где блестит огонь только для того, чтобы два

* Рок (греч.).

врага могли увидеть друг друга и умереть от ужаса и ненависти; она страшна, как Дантов «Ад», где над входом написано: «*Lasciate ogni speranza*»^{**}. Мы готовы сознаться, что такое позорище человеческой жизни, где не светится ни один луч небесный, где человек является, как будто прекрасная страна, опустошенная ураганом, — ужасно! Мы выше сего объясняли и причину подобного воззрения Гюго, *нынешнего романтика французского*, на жизнь человека. Но смотрите на роман Гюго как на произведение художника: дух творения может вам не нравиться, но откажете ли творцу его в гениальном исполнении? Нет! Это Лаокоон, опутанный змеями: кажется, вы слышите треск костей, сдавленных змеиными сгибами! И вы станете жалеть, почему художник не изобразил Лаокоона убивающим змей?!

132

Г–н Шове находит, что характер Фролло неестествен, натянут, что напрасно Эсмеральда не любит Казимодо и что вообще век, в который перенесено действие романа, представлен слишком мрачным, печальным, «Не могу узнать изображения юного общества, в рассказе, действие которого походит на действие продолжительного, тяжкого сновидения», — говорит он. Но для чего же сомневаться? Пусть г–н Шове ВОЗЬМЕТ историю — летописи лучше всего, ибо надобно слышать рассказ современника, дабы переселиться вполне в былые времена, и ни один историк не в состоянии передать вам души летописей. Он точно таков был, этот век Белой и Красной Розы, гуситов, падения Константинополя¹², век Карла Смелого, Людовика XI,

^{**} Оставьте всякую надежду (*лат.*).

Иоанна III — время дикой поэзии человеческого общества. Как Прометей, похитивший уже небесный огонь, терзаем был человек в это время враном, мстителем за похищение. Напрасно думает г-н Шове, что это было юное общество веселых и добродушных невежд и варваров, и весьма желательно знать: какими писаниями их подтвердит он свое мнение? — Допустите же неоспоримую истину изображения века: характер Фролло делается не только *возможным*, но *необходимым* в сии времена дьявольских наваждений, магии, волшебства, инквизиции, схоластики и аскетизма. Г-н Шове не знает души женщин, если он полагает возможною любовь Эсмеральды к Казимодо, и не постигает того, что самое чувство Казимодо не было любовью: это судорожное движение сердца, которое персияне выразили в своем Мечжнуне¹³. К сожалению, мы не можем входить здесь в подробнейшее изъяснение всех частей романа В. Гюго, ибо это увлекло бы нас весьма далеко.

Должно заметить наконец, что роман В. Гюго не есть собственно исторический. Здесь видим, как шагнул в понятия своем о частностях В. Гюго. Очерки главной идеи автору надобно было обставить подробностями и оцветить историческими красками. В первом изумляет он нас игрою фантазии, в другом удивляет трудом, какой должен был подъят для изучения века в исторических подробностях, и умением, какое потребно ему было, дабы не увлечься в односторонность и частность. История видна здесь, как богатая рама, выработанная гениальным резчиком. Описание мистерии, выбора папы дураков, судилища, характера фламандских посланников и особенно описание Людовика XI и Бастилии суть такие верные, исторические черты, что, читая их, кажется,

переселяешься в XV век, а поверяя с источниками, дивишься *искусству труда*, если можно так выразиться, или колдовству гения, если это не есть следствие труда, а только разгадка ума и дарования.

Но теперь остается нам поверить приложение нравственности к роману В. Гюго. Вот еще обстоятельство важное. Просим припомнить то, что мы говорили уже о сем выше: здесь объяснение наше будет кратко. Если нравственность оценивать по известному выражению: *мать дочери велит читать его творенья*¹⁴, если требовать его по форме силлогизма, аполога или на манер Бульи и Б. М. Федорова (яко издателя и творца нравоучительных сказок) — Гюго виноват. Но поймите его личное беспристрастие, истину его создания, ужас сцен трагических, насмешливую тонкость сцен комических, и вы увидите, что роман его нравственный в высокой степени, нравоучительный, как природа и история. Сердце отвращается от порока и преступления, душа трепещет негодованием добродетели, видя гибель страстей. Ни в одном месте не найдете вы у Гюго тех льстивых, заманчивых обольщений сладострастия, той неги чувственной, которыми закрывались иногда писатели, по общему слепому приговору почитаемые самыми добродетельными и невинными. Кто не давал прежде девушкам и детям читать Августа Лафонтена, г-жу Коттен, г-жу Жанлис? Но сколько чувственных мест можно указать в их сочинениях, таких мест, которые могут обольстить юное воображение! Если бы кто возразил, что места, подобные главе, названной «*Utilité des fenêtres qui donnent sur la rivière*»*, должно почесть

* Как удобно, когда окна выходят на реку (фр.).

соблазнительными, тому скажем: думать так — значит полагать возможным, что дьявол, во всем его безобразии, может понравиться красавице. Нет! В. Гюго смело *можно* дать в руки неопытности, не боясь повредить ее нравственности, — но *не должно* давать по отношению особенному: надобно укрепить нервы свои жизнью, возмужать опытом души и сердца. Без того В. Гюго невыносим... Впрочем, желали бы мы спросить: на каком основании дают читать, без всякого разбора, Заиру, Федру, Андромаху, Ифигению, Фингала, Мизантропа, Тартюфа, вообще Мольеровы пьесы?¹⁵ И почему не боятся за сердце и голову, видя сына или дочь, читающих IX том «Истории государства Российского» или «Летописи» Тацита? Ответ сойдет на одно:

134

чтение должно быть, до известных лет, руководствуемо опытностью других. Без того оно уподобится крепким зельям, вредным и полезным только по способу и мере употребления оных. В. Гюго изобразил предмет свой истинно, изящно, вполне! Не его вина, если не умеют извлекать пользы из его творения. Зачем брался он за такой предмет? Разрешения сего вопроса ищите в истории и характере века.

Признаем, в заключение, справедливость последнего замечания г-на Шове: В. Гюго иногда слишком *истощает* подробности своего предмета. Без всякой жалости высчитывает он трепетание всех нервов души, когда обнажены они от закрывавшей их оболочки. Соглашаемся, что это ошибка, ибо художник не должен быть анатомиком и изящное произведение не патологический и не физиологический курс всех

подробностей человеческого состава или действий души на тело. Впрочем, заметьте, что это не особенное усилие, а естественное стремление автора, вольное и непринужденное. Он делает это не для произведения *эффекта*. Если это и недостаток, то сей недостаток находится в природе его. Кто знает, что, может быть, без недостатков мы не могли бы понимать и достоинств человека гениального! Может быть, только по ним, как физиологи по уродливостям произведений природы, можем мы судить о людях, не подходящих под обыкновенную нашу мерку? Признаемся, что, если излишество подробностей есть недостаток в В. Гюго, это же самое делается в руках его источником красот бесчисленных, исчисление которых завлекло бы нас далеко. На них отчасти указал г-н Шове; но дабы вполне оценить оные, надобно читать самый роман В. Гюго.

Есть вольные и невольные причины, по которым статья наша не могла явиться в виде более удовлетворительном. Между прочим, самый объем статьи журнальной не дает средств развить систематически и в полном объеме предмета обширного. По крайней мере если мы убедим нашею статьею, что без исторического взгляда и теории не односторонней не должно осуждать новейшего французского романтизма и В. Гюго как его представителя, — мы почтем себя достигнувшими нашей цели.