

В. Г. Белинский

**Уголино... Сочинение
Николая Полевого**



Виссарион Григорьевич Белинский

Уголино... Сочинение

Николая Полевого

Текст предоставлен правообладателем.
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=2828615

Аннотация

«...Мы не будем разбирать драмы с исторической стороны – это нисколько не относится к делу: поэтические характеры могут быть не верны истории, лишь были бы верны поэзии. Верность законам творчества – это главное, а остальное все второстепенное. Поэтому у нас, при разборе сочинения, первый вопрос: что это такое – поэзия или претензия на поэзию? Имена для нас ничего не значат, и чем громче имя, тем строже наш суд, потому что ложные произведения часто ходят за истинные благодаря очарованию имени, под которым они выпускаются. От этого большой вред для эстетического образования общества...»

Содержание

* * *

Примечания
Комментарии

4

27

Виссарион Григорьевич Белинский

Уголино... Сочинение Николая Полевого

*УГОЛИНО. Драматическое представление.
Сочинение Николая Полевого. 1838. Санкт-
Петербург. В типографии Сахарова. 204. (8).*

* * *

Всеприсутствие духа еще другим образом является нам. Во всяком естественном произведении организация простирается в бесконечность. Она не снаружи его только: она проникает всю его внутренность. Возьмите кристалл и разбейте его в маленькие кусочки, в такие, чтоб рассмотреть их можно было только в самые сильные микроскопы, и вы снова в этих мельчайших кусочках найдете образ кристалла. Или посмотрите на древесный листок и постепенно более и более увеличивающие стекла, и вы увидите, как организация простирается в нем в бесконечность. И чем внимательнее станете вы наблюдать произведения природы, тем более очевиднее откроется вам, до каких неуловимых, тонких нитей прости-

рается его организация. Этим-то различаются произведения природы от произведении ремесла. Самая тончайшая ткань является грубыми, перепутанными веревками, как скоро посмотрите на нее в микроскоп.

Так говорит один из новейших мыслителей Германии, рассуждая о всеприсутствии духа в природе. Как нарочно случилось так, что мы недавно собственными глазами удостоверились в поразительной истинности чудного факта, которым он подтверждает свою мысль. На Кузнецком мосту показывался микроскоп, увеличивающий предметы в миллион раз, и мы там видели крыло мухи и бабочки величиною более двух аршин; видели перерезанный сахарный тростник, который кажется перепиленным огромным дубом, и удивлялись бесконечной организации этих предметов. Какая во всем стройность, гармония, симметрия, красота, изящество, правильность! Какая беспредельность, бесконечность! Каждая малейшая частица, атом, исчезающий от невооруженного глаза, заключает в себе бесчисленное множество других частиц, из которых части каждой расположены с непостижимую ответственностию, правильностию и красотою. Потом там же видели мы лоскуточек самой тонкой, самой лучшей кисеи, и нам представилась плетенка из мочальных веревок, переплетенная квадратно, но без всякой правильности; а веревки грубые, как бы измочаленные, истертые...

То же самое зрелище представит вам и искусство, если только природа одарила вас хорошим микроскопом – вер-

ным и глубоким чувством изящного. При помощи его вы без труда отличите произведения творчества от произведений ремесла. В первых вы тотчас заметите полноту организации и органическую жизнь, посредством которой все части его связаны необходимым внутренним единством, а во вторых как раз заметите, что все их части соединены механически, помощью клея, ниток, гвоздей и других посредствующих предметов. Сначала такое произведение может показаться вам очаровательною красавицею, полною жизни и прелести; но всмотритесь в нее пристальнее – и вы увидите отвратительный скелет, у которого вместо голубых глаз – впадины, вместо розовых уст – голые челюсти с оскалившимися зубами. *Конкретность*¹ есть главное условие истинно поэтического произведения; а без нее оно есть произведение мастерства, поддельный розан, и с цветом и с запахом розана, но без жизни розана, без чего-то такого, чего нельзя назвать, но

¹ *Конкретность* производится от *конкретный*, а конкретный происходит от латинского глагола *concreasco* – *срастаюсь*. Это слово принадлежит новейшей философии и имеет обширное значение. Здесь мы употребляем его как выражение органического единства идеи с формою. Конкретно то, в чем идея проникла форму, а форма выразила идею, так что с уничтожением идеи уничтожается и форма, а с уничтожением формы уничтожается идея. Другими словами, конкретность есть то таинственное, неразрывное и необходимое слияние идеи с формою, которое образует собою жизнь всего и без которого ничто не может жить. Это особенно поразительно в произведениях искусства: в музыкальном произведении есть идея и жизнь, в которых заключается тайна его действия на душу человека, и есть звуки – форма; уничтожьте звуки – и не будет музыкального произведения: *конкретности* противопоставляется *отвлеченность*, которая в искусстве существует как *аллегория*.

в чем заключается жизнь. Конечно, ремесло или мастерство очень удачно подделывается под природу, но только издали, до тех пор, пока не взглянут поближе на его подделки. Обратите внимание на то, как отвратительны восковые статуи, какое неприязненное, враждебное чувство антипатии пробуждают они: точь-в-точь как труп. А между тем в них подражание и близость к природе доведены до последней, почти невозможной, степени совершенства. Напротив того, произведения скульптуры, эти мраморные произведения, где глаза волосы одного цвета со всем телом, – живут и дышат юною, роскошною жизнью, и весело улыбаются, и стыдливо смотрят, и как будто хотят что-то вымолвить... Причина очевидна: в первых форма существует отдельно, сама по себе, а идея сама по себе, или, лучше сказать, форма приискана для идеи и приклеена к ней; во вторых же выражается конкретное слияние идеи с формою и идея существует только через форму. Закон конкретности выходит из закона свободы, основанной на непреложной необходимости. Всякое произведение искусства только потому художественно, что создано по закону необходимости, что в нем нет ничего произвольного, что в нем ни одно слово, ни один звук, ни одна черта не может замениться другим словом, другим звуком, другою чертою. Да не подумают, что мы уничтожаем этим свободу творчества: нет, этим-то именно мы и утверждаем ее, потому что свобода есть высшая необходимость, и где нет необходимости, там не свобода, а произвол, в котором нет ни разума,

ни смысла, ни жизни. Художник может переменить не только слово, звук, черту, но всякую форму, даже целую часть своего произведения, но с этой переменою изменяется и форма и идея; и это будет уже не та же идея, не та же форма, только улучшенная, но новая идея, новая форма. Итак, в истинно художественных произведениях, как вышедших из законов необходимости, нет ничего случайного, ничего лишнего, ничего недостаточного, но все необходимо. В драме Шекспира нет вымысла, в обыкновенном и пошлом значении этого слова; каждая драма его есть самое верное, самое точное описание события, случившегося в действительном мире, но известного только одному Шекспиру, как будто он сам присутствовал при его развитии и ходе. Ни одно лицо его драмы не скажет ни одного слова, которого бы оно не должно было сказать, то есть которое не выходило бы из его характера, из всей полноты его природы. Поэтому можно написать книгу о каждом из действующих лиц любой его драмы, рассказать его историю до начала драмы и по ее окончании.

Не таковы мнимо художественные произведения, эти бартарды^[1] искусства, эти красавицы по милости белил, румян, сурьмы и накладных форм; эти недосозданные Икары с восковыми крыльями, эти жалкие недоноски воображения; в них все произвольно, и потому все несвободно; все условно, и потому все бессмысленно. Образы без лиц, пародии на действительность, безжизненные трупы еще до рождения – они иногда обольщают призраком какой-то неестествен-

ной жизни, очаровывают призраком какой-то неестественной красоты; но горе тому, кто влюбится в них: его постигнет участь студента Натанаэля, влюбившегося в автомат, в повести Гофмана «Песочный человек». Для него никогда уже не будет доступна истинная, живая красота, а он, новый Тантал, вечно будет жаждать упоения красотой...^[2] Но, к счастью, люди, способные обмануться такую красотой, неспособны к Танталовой жажде и находят для себя полное удовлетворение в призраках. Всякому свое – во здравие! Но мы твердо держимся мысли, что обманываться могут индивиды, а не общество, и что если для него и существует возможность обмануться, то очень ненадолго, и в таком случае, чем живее было его увлечение, тем беспощаднее будет его мщение за него, чем громче были его минутные рукоплескания, тем пронзительнее будет его свист...

Конкретность всякого лица в драме, всякого образа вообще в искусстве выходит из законов творческой необходимости. Законы эти сознаны; но самый процесс творчества есть тайна. Можно сказать, почему в той или другой поэтической форме отразилась животрепещущая жизнь, но нельзя сказать, каким образом. В прошедшей книжке мы уже намекали об этом, говоря о стихотворениях г. Бенедиктова^[3]. Кому непонятна покажется наша мысль, тому нельзя растолковать ее. Мы можем только сказать, что художественный образ только тогда художествен, когда он есть конкретное выражение идеи в форме и через форму, что конкретность вытекает

из творческой необходимости, а творческая необходимость чувствуется и сознается художником в минуту творческого одушевления, которое, в свою очередь, есть принадлежность творческого дара, получаемого от природы ее избранными любимцами. Содержание этих строк, или этого периода, может быть содержанием целого сочинения в нескольких томах. Не чувствуя в себе достаточной силы для такого сочинения, мы ограничиваемся развитием этой мысли при разборе произведений, мнимых и истинных, и приложением ее к ним.

Все, что мы высказали теперь, все это было пробуждено в нас драматическим произведением г. Полевого. Не знаем почему, но только ни одно сочинение не производило на нас такого грустного впечатления. Драматическое произведение на сцене и в печати подвергается суду страшному, неумолимому, а судить с тем, чтобы осудить, не всегда приятно... Другое дело, когда автор в родственном или приятельском кругу читает свое произведение: ^[4] там нет суда, там все подкуплено и благосклонною доверенностию автора, и очарованием его чтения, которое дополняет сочинение и даже дает ему то, чего в нем нет, но что только желал автор в нем выразить... Нет, никогда не напечатаю и не поставлю на сцену моей драмы, если вздумаю написать ее!..^[5]

А отчего? – Ведь если б все были так робки, то не было бы на свете и Шекспировых драм?

Нет, не от робости (я вообще не робок), не от робости

я так думаю, а по причине более основательной, которую и спешу высказать.

Есть два способа выражать внутренний мир своих представлений: посредством чистой мысли – логически, и непосредственно – в образах. Каждый из этих способов имеет свои подразделения, и мы, оставляя в стороне первый, как не относящийся к нашему предмету, будем говорить о втором. Этот второй, или *непосредственный* способ выражения идеи вообще называется поэтическим или художественным. По нашему мнению, это неверно: поэтическое может быть нехудожественным, но художественное не может быть непоэтическим. Не входя в подробные объяснения, которые могли бы завести нас далеко, постараемся примером объяснить нашу мысль. В прошлой книжке нашего журнала помещен перевод «Идеалов» Шиллера^[6], перевод, по крайней мере как кажется нам, прекрасный, хотя, может быть, еще и далеко не совершенный; но не в этом дело, а в том, что это произведение Шиллера поэтическое, но нисколько не художественное. Оно обнаруживает в Шиллере душу пламенную, глубокую, великую, человека гениального, но не художника; оно полно глубоких идей, отличается силою, энергиею и красотой выражения, но не художественностию. В творчестве сила не в идее, а в форме, которая, само собою разумеется, необходимо предполагает и условливает идею, и эта форма должна быть проникнута кротким, благолепным сиянием эстетической красоты. Величие содержания (идеи) не только не есть

ручательство эстетической красоты, но еще часто оподозривает ее. Но мы опять прибегнем к примеру. Вот вам стихотворение Пушкина «Нереида»:

Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду,
На утренней заре я видел Нереиду.
Сокрытый меж олив, едва я смел дохнуть:
Над ясной влагою полубогиня грудь
Младую, белую, как лебедь, воздымала
И влагу из власов струею выжимала.

Если бы вас спросили, какую идею выражают собою «Идеалы» Шиллера, вы, без сомнения, не запинаясь, ответили бы: идею человека с душою поэтической, колоссальной, чело- века, который отзывался на все явления жизни, порывался выразить и в звуке, и в слове, и в краске внутренний мир своих глубоких и могучих ощущений, и который, наконец, увидел с грустью, что для него мир уже не то, чем он ему казался в златые дни его юности, и что в замену всех блестящих благ своих жизнь дала ему только дружбу и труд... Не правда ли? – Теперь, что бы вы ответили, если бы вас спросили, какую идею выражает собою «Нереида» Пушкина? – Трудный вопрос – не правда ли? Может быть, вы и ответили бы на него, только подумавши, и не так скоро. И таково всегда истинно художественное произведение, что в нем идея, так сказать, поглощается формой, и вы больше видите ее, нежели понимаете. В этом-то и состоит *непосредственность*

искусства. В «Нереиде» Пушкина есть идея; но она так конкретно слита с формой, что вам, чтобы выговорить ее, надо оторвать ее от формы, а форма так прекрасна, что у вас не подымется рука на такую операцию. Спросите всех, что лучше – «Идеалы» или «Нереида»: большинство станет за «Идеалы», но чьи глаза одарены ясновидением вечной красоты, то даже не станут и сравнивать этих двух произведений...

Все, что вышло из души, из чувства, словом, из полноты жизни и выражено с жаром, увлечением – во всем том есть поэзия, потому что есть непосредственность или образность. В этом смысле поэзия может быть и в проповеди, и в речи, и в статье журнальной. За примерами ходить недалеко: вспомните, что говорит Гегель²^[11] о той части физических наук, «которая подсматривает тихую, таинственную производительность природы, проявляющуюся в камне и в недрах земли, скромно, без претензий слагающую этот язык молчания, эти красивые формы, радующие взор, раздражающие деятельность ума, побуждающие его нечувствительно возвышаться до понятия и представляющие ему образ тихой, правильной, замкнутой в себе красоты!» Неужели это не поэзия? – Но, верно, никто не вздумает назвать это художественностию.

Мы думаем, что это даже и не поэзия, хоть тут и есть поэзия, как есть она во всем, в чем есть душа, и чувство, и

² Гимназические речи Гегеля, «Наблюдатель», стр. 200^[11].

^[11] «Московский наблюдатель», 1838, ч. XVI, март, кн. 2..

жизнь; но что это *красноречие*, или второй, низший способ *непосредственного* выражения истины. Первый же и высший способ *непосредственного* выражения истины есть *художественная поэзия*, или поэзия формы; а *поэзия содержания*, то есть такая поэзия, которой сила и могущество заключается в глубокости и великости идеи, занимает середину между этими двумя способами *непосредственного* способа выражения истины. Она колеблется между красноречием и художественностью, беспрестанно переходя то в красноречие, что вредит ей, то в художественность, что возвышает ее. В этом смысле она есть какой-то недоносок, и ее произведения не могут надеяться на долговечность. Шиллер, в котором философский элемент беспрестанно боролся с художественным элементом и часто побеждал его, Шиллер, едва ли не в большей части своих произведений, принадлежит к числу этих полупоэтов. Гете и наш Пушкин – вот чисто поэтические натуры: одному довольно сорванного цветка, а другому завядшего цветка, нечаянно найденного им в книге, чтобы ринуть душу читателя в мир бесконечного...^[7]

Но я начал объяснять, почему бы никогда не отдал моей драмы ни на сцену, ни в печать, а дошел до Гете и Шиллера: это не отступление, а приступ.

Положим, что у меня есть свой внутренний мир идей, которые меня тревожат и рвутся осуществиться; какой из исчисленных мною способов выражения должен я избрать? Положим, что я не метафизик, не философ, что логика мне

не дается; следовательно, остается непосредственный способ. Тут опять вопрос: есть ли у меня дар творчества или только способность красноречия?

Если я поэт, то никогда не выскажусь, никогда не дам себя понять в речи, в статье, в фантазии какой-нибудь, и именно потому, что я поэт; но вполне выскажусь в художественном произведении. Если же я не художник, то как бы ни глубока и ни верна была идея, которую я хочу высказать, – она затемнится; как бы ни пламенно было чувство, одушевляющее меня, – оно охладает, если я, наперекор моей натуре, буду силиться и натягиваться выразить то и другое в лирическом стихотворении, в поэме, романе, драме. Человек выдает поэтическое произведение: ему говорят, что в нем нет мысли, потому что нет чувства, и нет чувства, потому что нет мысли. «Помилуйте, – возражает он, – я писал по вдохновению, глубоко чувствовал то, что писал...» – Верим, верим, милостивый государь, но все-таки ваша поэма есть проза, и проза плохая, а не поэзия. Вдохновение не есть исключительная принадлежность художника: без него недалеко уйдет и ученый, без него немного сделает даже и ремесленник, потому что оно везде, во всяком деле, во всяком труде. У вас есть душа, есть чувство, но они и остались в вас и не перешли в ваше произведение, потому что вы не были самим собою, или наперекор своей природе, своему призванию, хотели передать благодатное пламя души вашей в том, чего вам не дано. Самозванство и в поэзии ведет к падению. Если бы толь-

ко одни поэты были людьми с душою и чувством, то их бы некому было читать и понимать; а если бы все люди с душою и чувством сделались поэтами, то опять, им пришлось бы читать самих себя.

Вот я и кончил. «Как кончили, а «Уголино»? Ведь вы об нем хотели говорить?» – Да я уж все сказал об нем. Впрочем, если угодно, я прибавлю еще кое-что, чтобы, как говорится, *завострить статью*.

«Уголино» есть лучшее доказательство той непреложной истины, что нельзя писать драм, не будучи поэтом. Уметь писать стихи также не значит еще быть поэтом: все книжные лавки завалены доказательствами этой истины. Что такое «Уголино»? Что за лица в нем, что за характеры, что за завязка? Вот вопросы, на которые трудно отвечать. Интерес двойится на двух лицах, и никак нельзя решить, которое из них есть герой драмы. Вероятно – Нино, потому что его роль в Москве играет Мочалов, а в Петербурге г. Каратыгин. Что же такое этот Нино? Сперва это молодой повеса, буйный гуляка, потом аркадский пастушок, далее свирепый мститель, а наконец скучный резонер. В этом Нино собраны все недостатки Карла Моора и Фердинанда^[8] и ни одного из их достоинств. Это что-то детское, прекраснодушное. Вероника по идее – прекрасное создание, напоминающее Юлию Шекспира, но по выполнению – образ без лица. Сцены любви между Нино и Вероникою – явное подражание, или, лучше сказать, явная пародия на сцены любви между Ромео и Юлиею. Вот

Одна из самых лучших:

Нино (робко подходит)

Вероника! я смел ли думать... о, позвольте мне
Стать на колени перед вами, ангелом небесным!
Но вы дрожите – вы меня боитесь, вы... Одно лишь
слово —
Я удалюсь...

Вероника

Нет, я вас не боюсь...

Калабрита

Что ж вас бояться,
Синьор?

Нино

Ах! ангел благодатный! Нет ни слов,
Ни выражений – рассказать вам все, что здесь таится,
Что бурным морем мне колеблет грудь...
Ах! Вероника!

Вероника

Нино!

Нино

«Нино!..» повтори еще,
Скажи еще мое мне имя, Вероника!
Мне кажется, что речь твоя, что голос твой,
Как пламень, очищают это имя,
Презренное, грехом униженное имя...

Вероника

Нино!

Нино

О, дайте мне слова – о, дайте речи мне,
Которыми умел бы я сказать
Все, что внушил мне взор ее небесный!
Было время то, когда я, чист душою,
Любил людей, как братьев, – им добра желал,
Для них всем жертвовал – как платы,
Их требовал любви, и – страшно заплатили
Они обманом, ненавистью мне!
Прости мне, Вероника, – я возненавидел их³,

³ Из чего и за что? Не лучше ли было бы признаться ему, что он был пуст и пошл, знался с одними пустыми и пошлыми людьми, а принимал их за людей, что теперь ему это смешно и т. п.? Человек любит – и говорит своей любезной

Мне сладко было унижать их – да, смеяться
Над их расчетами, страстями,
Игрушками их честолюбия слепого,
Корыстными восторгами любви,
И позолоченной их дружбой – презирал я их,
И в целом мире я не находил
Такого сердца, с кем хотел бы поделиться,
Такой руки, которую хотел бы,
Как руку брата, к сердцу прижимать —
Я вырос сиротой!

Вероника

И я.

Нино

Ни братьев не знавал я, ни сестры...
Мрачной бездной мне казался мир —
Я осветить его хотел страстей пожаром —
И в нем моя сгорела вера в сердце!

Вероника

Нет! ты остался чист душою, Нино!
Ах, я не полюбила бы тебя...

Нино

Ты любишь
Меня! Святые ангелы! внимайте! Вероника!
Позволь мне плакать пред тобою,
Как плакал праотец, изгнанник рая!
Но я – я не люблю тебя – нет! это слово
Выдуманно человеком – потемнено оно...
Скажи мне, как у вас на небе говорят?
Да там не говорят!
Я в первый раз постигнул
Весь этот рай души, все чувство неба на земле,
Когда тебя узнал – жить тобою начал, Вероника!
Мир божий просветлел моим очам...
Скажи мне, Вероника, говори:
Чего ты хочешь – жизни, смерти?
Ты видела, как смело я сказал
Презренным людям этим – я сказал им,
Что ты моя, моею быть должна...
Они меня отвергли с посмеяньем!
Они осмелились меня отвергнуть,
Располагать тобой они дерзают!
Вероника! знаешь ли, кто твой жених?
Уродливый старик, миланский герцог —
Чудовище, поставившее власть
На трупах, на потоках крови —
Тебя ему передадут рабыней,
Как куплю, совершат союз сердец!

Вероника

Нино! спаси меня!
Ни людей, ни света я не знаю,
Но тебя я знаю так давно!
Когда услышала я голос твой —
Он был родной, знакомый сердцу моему;
Когда я встретила твой взор горящий —
Он был звездой счастья моего!
Ты мне родной, ты брат мне...

Нино

Твой супруг!
Нас сочетали тайные судьбы —
Не разорвать союз наш человеку!

Вероника

В чудных сердца сновиденьях
Твой видала образ я;
Грусть, тоска меня терзала,
Ныло сердце, грудь теснилась —
И как весело мне стало,
Как мне радостно, легко,
С той поры, когда я, Нино,
Средь толпы людей мне чуждых
Распознала образ твой!

Нино

Вероника! пусть другим богатство, слава,
Мне одну тебя; одну мне Веронику...
Убежим – нас ждет святой алтарь!
Удалимся далеко – в пустыни,
Убежим на дикий берег моря —
Дальше, дальше от людей мы убежим!
Душно, тяжело здесь – легко, свободно там.
Там одни, одни мы будем,
Там весь мир мы позабудем —
Жизнь мгновеньем промелькнет...

Вероника

А за гробом, Нино, Нино!
Вечность там любви святой!..

Нино

Без веры нет любви —
Ты веришь ли мне, Вероника,
Если я тебе не буду клясться?
Клятва – преступленья тень...
Будь моею, ангел, будь моею!..

Вероника (в его объятиях)

Я твоя!

Нино

Вероника! зачем не умрем мы с тобою в это блаженное мгновение – я боюсь – оно пролетит...

Ни одного поэтического стиха, ни одного поэтического слова! Фраза на фразе! Это ли сцена любви, где все должно быть проникнуто чувством, душою, жаром! И какой конфетный взгляд на любовь! Во всем этом нет ни тени даже того, что мы назвали *красноречьем в поэзии* и что так часто и с такою силою кипит в самых детских произведениях Шиллера, даже в «Фиеско», самой плохой из его драм. Сцена любви! Да знаете ли вы, что такое должна быть сцена любви? Все, что ни говорит Нино Веронике и она ему, все это произвольно, потому что все это может быть изменено и переменено, как вам угодно и сколько вам угодно. И потому-то они, сами чувствуя затруднительность своего положения, прибегают к благодетельному в таких случаях междометию «ах» и к восклицательному повторению своих имен «Нино!», «Вероника!» Прочтите сцену свидания (тоже в саду) Ромео с Юлией: есть ли там хоть одно лишнее или незначущее слово, не обрисовывает ли там каждая фраза, каждое слово и характера, и положения, и чувства того, из чьих уст выходит! Вы скажете – что за сравнение: то Шекспир, а то Полевой! Очень хорошо: перечтите все, что говорит черкешенка Пушкина пленнику, Зарема Марии, Алеко Земфире, Мария Мазепе, что пишет Татьяна Онегину, и что писал Онегин Татья-

не, и что говорила она ему: вот язык любви, бесконечно глубокий, бесконечно разнообразный, как разнообразны люди, которые говорят им. Вы опять скажете, – что за сравнение: то Пушкин, а то Полевой! Но с кем же сравнивать? Неужели же с Сумароковым?

И как жалко было видеть Мочалова в этой роли! Он сделал все, больше, нежели можно было сделать, – и все-таки пьеса усыпила публику. Когда Нино находит Веронику убитою, он вышел из хижины с лицом мертвеца, бледный и синий, он был ужасен; но тут он действовал один, без участия автора; он стал говорить – и автор беспрестанно мешал ему, беспрестанно вязал его, заставляя говорить фразы. Но в этой сцене есть два удачные стиха, которые не испортили бы никакой и ничьей сцены – это когда Нино встречает Уголино:

Добро пожаловать – я гостю рад —
Хозяйки нет – что делать? – я не виноват!

И теперь еще раздаются в слухе нашем эти два стиха, которые прорыдал бледный, посинелый человек...^[9]

В сцене, где Нино засыпает и видит во сне Веронику, которая на облаке поет ему прозаическими стихами о загробной жизни, жалко было смотреть и на Мочалова и на драму... Но когда особенно жалко было смотреть на Мочалова, так это в VIII сцене последнего акта: тут он является оратором, проповедником и с необыкновенным успехом наводит

на зрителей сладостную дремоту...

И что ж, спросят нас, неужели во всей драме – одно неудачное и ничего хорошего? И да и нет – если угодно. Есть счастливые выражения, счастливые положения, как, например: Нино, застающий свою жену зарезанною; Нино, узнающий потом об истинном убийце; Нино, решающийся на смерть, и в сцене с своим наставником; есть очень удачные монологи, и особенно тот, который Нино говорит своему наставнику; но как все это не выходит органически из целого, по закону необходимости, то в наших глазах и не имеет другого значения, кроме помпы и блеску. Если хотите, у Гюго и Дюма найдется драм хуже «Уголино» и мало столь хороших: но это не похвала, а приговор... Сцена в башне голода – возмутительна, чтобы не сказать отвратительна; сцена, где откармливают детей Уголино, смешна. Из характеров всех лучше сделан и отделан Руджиеро, и Щепкин, игравший эту роль, изумлял своим искусством: он создал эту роль на сцене, от себя, независимо от автора.

Мы не будем разбирать драмы с исторической стороны^[10] – это несколько не относится к делу: поэтические характеры могут быть не верны истории, лишь были бы верны поэзии. Верность законам творчества – это главное, а остальное все второстепенное. Поэтому у нас, при разборе сочинения, первый вопрос: что это такое – поэзия или претензия на поэзию? Имена для нас ничего не значат, и чем громче имя, тем строже наш суд, потому что ложные произведения часто хо-

дят за истинные благодаря очарованию имени, под которым они выпускаются. От этого большой вред для эстетического образования общества. Многие, увлекаясь фразами, привыкают почитать их за поэзию и делаются неспособными понимать истинную поэзию. Следовательно, тут вред истине, а когда дело идет о истине в отношении к искусству – для нас нет никаких имен: Amicus Plato, sod magis arnica Veritas!⁴

⁴ Платон мне друг, но истина мне дороже (*лат.*). – *Ред.*

Примечания

Впервые – «Московский наблюдатель», 1838, ч. XVII, май, кн. 1, «Литературная хроника», с. 100–117 (ц. р. 11 июня; вып. в свет 27 июля). Без подписи. Вошло в КСсБ, ч. II, с. 376–389.

Сохранились: 1) полный текст автографа рецензии (ГБЛ, ф. 21, п. 3322а, № 2); 2) верстка начальной части рецензии (кончая словами «Что ж вас бояться, синьор?», с. 325, строка 9–10 св.), хранящаяся в ГБЛ, ф. 21, п. 10779, № 29. Отличаются от журнальной публикации рядом незначительных разночтений.

Печатается по тексту «Московского наблюдателя» с устранением по автографу и верстке двух цензурных купюр и одной поправки (с. 320, строка 14–17 св.: «потому что свобода <...> ни смысла, ни жизни»; с. 323, строка 6 св.: «и в проповеди»; с. 328, строка 19 св. вместо «оратором, нравов учителем» – «оратором, проповедником»).

Еще в статье «Ничто о ничем...» (1836) Белинский подчеркнул необходимость, важность такого типа рецензии, когда малоценное литературное или научное произведение служит критику предлогом, поводом для постановки и решения серьезных, преимущественно теоретических, вопросов (наст. изд., т. 1, с. 255). Рецензия на «Уголино» относится к такого рода рецензиям.

Белинского очень интересовало впечатление, произведенное в Петербурге его рецензией на драму Полевого. Он просил И. И. Панаева в письме от 10 августа 1838 г.: «Напишите, как Вам понравилась моя статья об «Уголино». В ответном письме от 11 октября 1838 г. Панаев сообщал Белинскому: «Я был на днях у Полевого, который говорит, что любит Вас по-прежнему, несмотря на то, что Вы невзлюбили его «Уголино»; я обиняком дал ему знать, что разбор этот кажется мне весьма дельным» («Белинский и корреспонденты», с. 199).

Комментарии

1.

От франц. *batard* – незаконнорожденный, внебрачный ребенок.

2.

В греческой мифологии царь Фригии Тантал за оскорбление богов был низвергнут в Тартар (ад) и осужден на вечные муки жажды и голода.

3.

См. в наст. т. рецензию «Стихотворения Владимира Бенедиктова...».

4.

Полевой закончил свою романтическую драму «Уголино» еще в Москве (выехал в Петербург 12 октября 1837 г.); в начале октября Белинский вместе с Мочаловым слушал у Н. С. Селивановского чтение Полевым двух актов пьесы, которая вначале произвела на критика благоприятное впечатление (см. письмо Белинского к М. Бакунину от 1 ноября 1837 г.).

5.

Белинский не сдержал слова. Осенью 1838 г. для бенефиса М. С. Щепкина и по его просьбе Белинский

написал пьесу «Пятидесятилетний дядюшка, или Странная болезнь» (Белинский, АН СССР, т. III, с. 523–590). Первое представление, прошедшее довольно успешно, состоялось 27 января 1839 г. на сцене Большого театра в Москве. В сокращенном и переработанном виде пьеса была опубликована в «Московском наблюдателе» (1839, ч. II, № 3).

6.

В «Московском наблюдателе» (1838, ч. XVI, апрель, кн. 2, с. 542–545). «Идеалы» Шиллера опубликованы в переводе К. С. Аксакова.

7.

Белинский имеет в виду стихотворение Гете «Дикая роза» и Пушкина «Цветок» («Цветок засохший, безуханный...»).

8.

Герои драм Шиллера «Разбойники» и «Коварство и любовь».

9.

Белинский был на премьере «Уголино» в Большом театре по приглашению Мочалова 21 января 1838 г.

10.

Сюжет романтической драмы Полевого заимствован из истории Италии XIII в. (борьба гвельфов и гибеллинов). Действие пьесы происходит в городе Пизе и его окрестностях в 1288 г. Историческую основу своей пьесы автор разъяснил во вступлении (с. IX–XXIII).

11.

«Московский наблюдатель», 1838, ч. XVI, март, кн. 2..